ISSN 0102-3357

Art 015

revista da escola de música
e artes cênicas da ufba

abril de 1987

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

ART 015 ISSN 0102-3357
Revista da Escola de Música e Artes Cênicas
abril 1987

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. Interrompida em 1986.

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

SUMÁRIO

A SISTEMATIZAÇÃO DO PROJETO DE PESQUISA EM ARTES

Fredric Litto

ART. 015, Salvador: 05-37, abr. 1987

Acredito que existem, essencialmente, dois tipos básicos de pesquisa em artes, um fundamentalmente teórico e o outro prático.

O primeiro pode ser considerado como uma abordagem "científica" às artes, no sentido da palavra e o conceito alemão de "Wissenschaft" ou o estudo sistemático de um aspecto do fenômeno artístico ou em torno dele. É importante fazer essa distinção de início porque, como veremos, o tipo de pesquisa que o artista faz ao se preparar para a execução da sua obra é diferente da pesquisa feita pelo erudito, o cientista que estuda o que foi produzido pelo artista.

Eu tomo como premissa básica o fato de que as artes podem existir perfeitamente bem dentro da sociedade sem escolas e conservatórios para a formação de artistas, sem críticos e historiadores, e sem o resto da parafernália que a sociedade moderna criou para institucionalizar este fenômeno que em sua essência é altamente anti-institucional.

Os artistas do passado obtinham sua preparação profissional através de estágios de longa duração com artistas mais maduros e experientes. As técnicas de exploração dos recursos, os segredos de toques sutis que garantiam efeitos desejados no desempenho, e o folclore da profissão, eram passados oralmente de uma geração para outra. Era um processo demorado, altamente seletivo, e que funcionava como filtragem de qualidade. Os teóricos em artes também tinham uma preparação não-acadêmica, baseada em experiência prática do fazer histórico-crítico.

Hoje em dia institucionalizamos tudo isto. O futuro artista vai para a universidade onde estuda matérias artísticas e não-artísticas, e em pouco tempo é considerado apto a exercer a profissão. É um processo rápido, pouco seletivo, e que tem pouca filtragem de qualidade.

Mas o valor de uma escola de artes na formação de um artista ou de um teórico em artes, na melhor das hipóteses está em ser mais eficiente. Em vez de levar muitos anos como aprendiz para adquirir as técnicas artísticas básicas, os segredos de mestres e o folclore da profissão, o aluno é exposto na escola a tudo isto em pouco tempo. Se ele tiver o talento adequado e a determinação sólida de ir para frente, então o que aprende na escola pode ser útil. Se não, de nada vai adiantar.

Uma matéria que a escola pode ensinar com maior eficiência do que a instrução informal é a pesquisa, ou melhor, a procura sistemática de dados, de informação, de conhecimento.

Vamos ver como isto funciona.

A abordagem "científica" ao estudo das artes na verdade se desdobra em quatro linhas distintas, a histórico-crítica, a descritiva, a experimental e a documental. Normalmente, o estudioso lança mão de apenas uma destas linhas, ou abordagens, ao estudar um fenômeno no campo de artes, devido a limitações do tempo disponível e também porque estudiosos, por temperamento ou inclinação individual, normalmente seguem não mais do que uma ou duas linhas de pesquisa. Embora estas abordagens sejam relativamente bem definidas, há, ocasional

mente, oportunidade para o estudioso combinar uma com outra. Da mesma forma, para que a comunidade de estudiosos em artes possa compreender a fundo um fenômeno artístico temos que dispor de pesquisas boas dentro das quatro abordagens aqui discutidas. Para que possamos entender bem obras artísticas complexas como o *Hamlet* de Shakespeare, a *Nona Sinfonia* de Beethoven, a pintura *As Meninas* de Velazquez, ou a coreografia de *L'Après-midi d'un Faune* de Nijinsky, temos que dispor de estudos que abordem essas obras sob ângulos diferentes, que façam perguntas diferentes em torno do mesmo objeto. Tendo em mãos as respostas variadas, nós urdimos um tecido cruzando os fios, alguns na mesma direção, outros não. Qualquer nova pesquisa que apareça, se for aceita pela comunidade de especialistas no assunto, vem a ser adicionada como um fio a mais no tecido. A originalidade em pesquisa consiste, na verdade, em fazer uma contribuição nova ao tecido de conhecimento num determinado campo de estudos. Raramente essa originalidade é revolucionária. Normalmente, apenas vem preencher uma lacuna em nosso conhecimento sobre um fenômeno artístico, e expresso em termos de uma das abordagens clássicas de pesquisa: a histórico-crítica, a descritiva, a experimental e a documental. Vamos passar agora ao exame dessas abordagens.

PESQUISA HISTÓRICO-CRÍTICA

Esta abordagem de investigação normalmente tem como objetivo geral estudar ou uma época (por exemplo, o Romantismo, ou período Barroco), ou uma pessoa (por exemplo Stravinsky e sua obra, Modigliani

ou Fanny Ellsler, ou um fenômeno produzido pelo homem (por exemplo a música concreta, ou as jarras de barro do Vale do Jequitinhonha, ou a forma do soneto). O pesquisador que escolhe esta forma de investigação tem como sua meta específica entender e explicar ao máximo como a obra de arte chegou a ser como é. Se ele for historiador, se interessará, por certo, pelo contexto social que produziu o objeto artístico ou a pessoa que ele estuda, pelas influências de todos os tipos que produziram efeitos no objeto de estudo. Onde existe evidência concreta, ele procura estabelecer relações causa/efeito; onde existe lacunas na informação disponível, ele postula probabilidades. O material com que ele trabalha são documentos-cartas, diários, autobiografias, artigos de jornal, obras artísticas, gravações, partituras, entrevistas-e ele usa essas fontes para descobrir novos fatos e, misturando-os com fatos já conhecidos, estabelecer um registro do que provavelmente aconteceu. Em tudo isto ele se orienta, se for historiador de artes, por princípios, metodologias e técnicas da disciplina de História. É, para mim, inconcebível que uma pessoa se lance num trabalho de pesquisa de natureza histórica sem ter tido uma formação séria em História e Historiografia. Nós não esperamos que um historiador possa reger uma orquestra ou dirigir a produção de uma peça sem o treinamento adequado. Porque, então, assumir que qualquer um que estuda uma arte pode realizar um trabalho de natureza histórica sem a preparação adequada? Os livros de José Van Den Besselaar, de José Honório Rodrigues, de Jacques Barzun e de Henry Steele Commager sobre as técnicas de pesqui

sa em História, facilmente disponíveis em livrarias e bibliotecas, são ótimos e devem ser leitura obrigatória para quem está prestes a iniciar esse tipo de investigação.

No caso das artes do espetáculo (teatro e dança), acredito que em última análise é função do historiador tentar *recriar* o evento artístico que ele está tentando explicar para seu público de leitores. Teatro e dança são artes temporais e só têm sentido quando podemos recriá-los em nossa imaginação, guiados pelo historiador, que acumula toda a evidência disponível sobre o espetáculo do passado, e tenta recriar a atmosfera em volta, as técnicas de realização, e a recepção da platéia. As realizações musicais e as de artes plásticas do passado devem apresentar problemas similares.

O crítico de artes, por outro lado, não se interessa pela abordagem diacrônica (o fenômeno visto através do tempo, desde sua gênesis, mas especificamente o seu passado); ele, sim, se interessa pela abordagem sincrônica (o exame do fenômeno aqui e agora, sem se preocupar com a sua gênesis ou o seu desenvolvimento). Ele quer entender como o fenômeno funciona, e porque tem o efeito estético que tem. O crítico pode investigar a coreografia registrada de um ballet (ou do passado ou atual) e, analizando suas partes, gesto por gesto, estrofe por estrofe, unidade por unidade de movimento, a relação da parte dançada com a música, com o cenário ou os figurinos ou a iluminação, ele tenta entender e explicar porque os elementos do espetáculo estão onde estão, e como estão, o significado do espetáculo como um todo, e, finalmente, se satisfaz ou não. O crítico também trabalha com documentos, mas o seu foco de trabalho não está no aspecto histórico do fenômeno estudado, e sim na sua significação. O crítico é como um relojoeiro que, recebendo nas mãos uma obra prima de relógio, vai abrí-lo atrás e, com seu pincel, vai desmontar o relógio, examinando cada peça, tentando ver de que é feita, qual sua forma, se está bem feita ou não, sua função no mecanismo como um todo, sua relação com as outras peças localizadas de perto, e assim por diante. Depois ele vai montá-lo de novo, e ver seu funcionamento setorial e total, sempre analisando o significado de cada etapa e o resultado geral. O crítico de arte tem essa mesma obrigação; não a de meramente dizer se gostou ou não de uma determinada obra, mas, sim, de nos ajudar a entender o seu funcionamento, seus méritos e deméritos, e finalmente, como a obra tem o efeito que tem sobre nossas emoções, e qual deve ser seu lugar no mundo.

É muito difícil encontrar a mistura ou concomitância da abordagem histórica com a abordagem crítica, principalmente porque elas exigem qualidades diferentes da parte do investigador e porque cada abordagem exige bastante aprofundamento nas nuances do assunto e das técnicas de investigação apropriadas. Um bom e completo estudo diacrônico normalmente não permite sobra de tempo ou espaço para atenção igual sincrônica, e vice versa. Mas há exceções, é claro. Uma de minhas mais memoráveis experiências é uma conferência que assisti no final da década de 60, proferida por meu amigo Alan Merriam, etnomusicólogo da Universidade de Indiana, prematuramente falecido. A conferência,

proferida na Universidade de Kansas, foi sobre o xilofone dos Bisonge, tribo congolela que ele havia estudado durante muitos anos. Na conferência ele desmontou o xilofone, falou sobre cada elemento que o compunha, destacando sua história individual como material dentro da cultura Bisonge e sua significação e função como componente do instrumento musical. Depois ele remontou o instrumento e teceu novas considerações sobre a música que era apropriada para o instrumento, sua relação com outros instrumentos Bisonge e com outros xilofones no mundo. Realmente, foi um *tour-de-force*, unindo a abordagem histórica e a crítica com grande êxito.

Existem livros que podem ajudar o crítico novato? Sim, alguns, mas aqui temos de fazer uma advertência. Muitos livros publicados no Brasil no âmbito de crítica artística são apenas coletâneas de colunas jornalísticas, e normalmente não oferecem o aprofundamento necessário ao rigor científico no estudo das artes. São superficiais, pouco analíticos e não nos levam a conhecimentos novos. O estudo "científico" nas artes exige aprofundamento-concentração intensa num aspecto do objeto que está sendo estudado, e esgotamento total das possibilidades de discussão sobre o funcionamento e a significação do objeto. Não é possível fazer o tipo de estudo que foi proposto numa universidade brasileira alguns anos atrás por cinco professores de experiência em pesquisa inexistente e que, por incrível lapso, foi financiado pelo CNPq, e que se intitulava "A Integração das Artes do Século Doze até Hoje". Se você for procurar modelos de crítica ou teoria nas artes, procure

aqueles livros que oferecem um campo de atuação mais delimitado, que em vez de estudar horizontalmente uma variada gama de aspectos, se concentram em poucas coisas e tentam ir até o seu cerne, até sua essência.

Então, para encerrar, estudos que têm como objeto de pesquisa a vida e a carreira de um artista, ou o milieu e o momento histórico em que obras de qualidade foram produzidas, são de natureza histórica, têm a meta de estabelecer *causas* e *probabilidades*, e têm de se orientar pelo método histórico, no sentido estrito da palavra. Por outro lado, estudos que têm como objeto de pesquisa a análise minuciosa de uma obra de arte, tentando ir além da sua comunicação inicial e superficial, e chegar até a essência e a significação da obra, são de natureza crítica, e, também tentam estabelecer causas e probabilidades no tocante a estrutura e a expressão da obra, se orientando pelos conceitos contidos em obras teóricas respeitadas.

Acho que não seria útil aqui, e de fato só criaria polêmicas desnecessárias, sugerir os nomes de críticos, brasileiros ou não, que recomendaria como bons exemplos a seguir para um jovem aspirante a crítico. Basta dizer que a apreciação do que é de mérito em crítica é muito similar à apreciação de poesia, de música, de vinho - o indivíduo tem que testar muitos exemplos bons e ruins para poder desenvolver discernimento sobre o que presta e o que não presta.

2. PESQUISA DESCRITIVA

Esta abordagem de pesquisa tem como sua meta estudar condições, situações ou relações entre elementos diversos, na tentativa de estabelecer ou de afirmar a existência de *normas* e *padrões*. É diferente do trabalho histórico-crítico porque não concentra seus esforços nos eventos do passado; não depende de documentos escritos ou gráficos como as fontes principais de evidência para as conclusões; não procura analisar o interior de obras artísticas; e não procura estabelecer causas e probabilidades atrás dos objetos estudados. Concentra-se no presente e faz seu próprio levantamento de novas informações através de questionários e entrevistas e outras formas de registros de dados.

Exemplos de estudos descritivos seriam: os currículos de escolas de música de nível superior no Brasil; o mercado de trabalho para dançarinos de nível superior na Bahia; a situação dos museus de artes plásticas no Rio de Janeiro em 1983, e assim por diante.

Estudos descritivos têm que ser orientados pela literatura das ciências sociais, porque lá existe a maior tradição de pesquisa deste tipo. Seria inconcebível planejar uma pesquisa que levantasse dados sobre um determinado fenômeno sem ter se fundamentado em critérios de planejamento, de elaboração de perguntas, de interpretação dos resultados e da avaliação de todo o processo de investigação,contidos em obras como as de Abraham Kaplan, Achim Schrader, Claire Selltiz et al, e Bernard S. Phillips. A pesquisa descritiva é enganadora

mente simples. O novato em pesquisa é propenso a pensar que a elaboração de um questionário ou de uma entrevista é fácil de fazer. Ele se engana. O uso destes instrumentos para coletar e registrar idéias ou informação sem deixar entrar interferências tendenciosas, vieses ou distorções,é extremamente difícil. Por outro lado, usá-los de tal forma que eles realmente desempenhem a função de coletar e registrar dados com precisão e com confiabilidade é um dos mais gratificantes e úteis tipos de pesquisa.

3. PESQUISA EXPERIMENTAL

Esta abordagem tenta estudar fenômenos complexos em que há diferentes elementos. O pesquisador distingue as variáveis e as invariáveis e, numa operação tenta controlar ou manipular uma determinada variável para ver como funciona, ou suas possíveis relações causa/efeito junto a outros elementos. Neste tipo de pesquisa, o investigador está tentando confirmar ou refutar uma verdade suposta ou imaginada, e sua meta é estabelecer um *princípio* de comportamento, ou de reação ou de interação.

Exemplos de pesquisa experimental nas artes seriam: os efeitos, em determinados momentos de determinados tipos de peças teatrais, de certas cores na iluminação do palco; uma comparação de tratamento de dissonância e uma análise percentual de dissonância por tipos e intervalos nas peças musicais de uma série de compositores; exercícios em coreografia por computador; uma comparação de resultados de resistência de qualidades de

madeira à aplicação de certos químicos para efeitos artísticos.

Mais uma vez, a orientação para pesquisas desta natureza deve vir da literatura especializada *fora* da área de artes, uma vez que temos muito pouco material para constituir um *corpus* definitivo e consagrado. Livros clássicos das áreas de psicologia experimental e sobre a conduta da pesquisa experimental em geral seriam úteis.

4. PESQUISA DOCUMENTAL

Esta abordagem se preocupa com a informação que circula em torno do estudo teórico das artes ou das obras de arte em si. A pesquisa documental sobre as artes procura descobrir informação pertinente e transmitir os resultados a outros pesquisadores a fim de facilitar seu trabalho (por exemplo, a preparação de uma bio-bibliografia de etnomusicólogos brasileiros, uma filmografia do cinema brasileiro de cangaço, uma concordância à poesia de Carlos Drumond de Andrade, uma bibliografia anotada e comentada das traduções publicadas do teatro espanhol para o português do Brasil.

A meta do pesquisador nesta abordagem é de produzir *obras de referência* ou de coletar de fontes dispersas material significativamente similar ou de alguma maneira de interesse científico para o estudo das artes, e que servem como apoio a outros pesquisadores.

O Brasil é extremamente pobre em pesquisa desta natureza, e eu encorajaria possíveis interessados a entrarem neste campo que tanto ajuda os pesquisadores em geral.

Passamos agora a tratar do segundo tipo de pesquisa, a prática, aquilo que é realizado pelo artista ele mesmo e não por estudiosos. Vamos tentar definir esta abordagem.

5. PESQUISA ARTÍSTICA

É o estudo acurado da natureza da experiência humana, através da nova combinação de materiais e técnicas, orientado pela imaginação, intuição e capacidade de analogia individual do artista, livre de qualquer restrição temporal, formal ou de conteúdo, para produzir uma obra dirigida aos sentidos, às emoções.

Isto posto, temos que fazer uma distinção entre dois tipos de investigação que o artista pode fazer. A primeira atividade, que eu prefiro não chamar de pesquisa, mas sim, de "levantamento de dados ou de experiências", ocorre quando o artista está à procura de material ou para incorporar dentro da obra que pretende criar (uma paisagem para um artista plástico, um tema musical folclórico para um compositor, os gestos característicos de um certo tipo de pessoa para o coreógrafo ou um dançarino) ou para captar a experiência emocional dentro de um determinado contexto ou ambiente (uma penitenciária, um asilo, uma fábrica) para incluí-lo dentro de sua futura obra. Embora represente um trabalho importante, eu não considero isto como pesquisa no sentido mais estrito da palavra, principalmente porque é normalmente de curta duração, é aleatório e randômico, é difícil de registrar os dados, e finalmente, uma vez incorporados dentro da obra, essas informações reais

se transformam em informações artísticas, que não precisam ser defendidas ou justificadas. Se funcionam artisticamente, então tudo bem; se não, é um problema de construção artística, não de pesquisa.

Acho mais interessante considerar o segundo tipo de investigação prática em artes, aquilo que acredito ter a qualidade de ser chamado de pesquisa e que tem o mesmo peso, dentro de uma universidade, de uma pesquisa científica nas ciências exatas ou nas ciências humanas.

Em primeiro lugar, é necessário lembrar aqui que há uma diferença entre o artista que trabalha dentro de uma universidade e o artista que está exclusivamente no mundo estético/comercial, produzindo obras, expondo e vendendo suas obras ou serviços num ambiente mercadológico que não exige que ele defenda como ou porque ele faz isto ou aquilo na obra, que não exige que ele domine a linguagem verbal para falar com terceiros sobre suas obras. O mesmo não é o caso do professor universitário de artes, que obrigatoriamente tem que ter a capacidade de usar uma metalinguagem artística para poder explicar para seus alunos porque ele fez isto ou aquilo na obra. Sem essa metalinguagem verbal, não pode haver ensino, não pode haver uma discussão concreta, sem ambivalências e ambiguidades, entre mestres e discípulos: tudo se reduziria ao nível de "eu acho" e "tudo vale".

O único ambiente em que pode haver pesquisa séria da parte do artista é um em que o artista está disposto a ir além da linguagem visual ou auditiva ou cinética à qual ele está mais acostumado,

e planejar com antecedência seu trabalho, registrar com palavras o andamento do mesmo, e relatar por escrito os resultados.

Existem várias justificativas para a inclusão da prática artística nos corredores da universidade moderna; o argumento mais fraco é que a pesquisa em artes é um esforço como qualquer outro, exigindo horas de trabalho e dedicação; um argumento mais forte é que a pesquisa em artes representa um desafio intelectual similar à pesquisa científica - envolve o árduo processo de solução de problemas, de tomadas de decisão baseadas em experiência e criatividade. Se nós não podemos demonstrar o aspecto humanístico da pesquisa prática em artes, então nunca teremos o respeito de nossos colegas universitários. O domínio da linguagem verbal é crucial para a educação do artista "informado":

> informado é a palavra-chave: a instituição educacional não pode dizer que produz, consistentemente, artistas que sejam superiores com respeito a "talento" ou "discernimento", mas deve ser capaz de produzir artistas que sejam informados. Auto-crítica e comparação externa são meios pelos quais artistas avaliam e desenvolvem suas idéias e os objetos que eles criam; essas habilidades não podem ser deixadas inteiramente à intuição ou a assunções casualmente apreendidas. Uma grande parte da auto-crítica e da crítica a outros é verbal (também um componente principal de uma obra de arte pode frequentemente ser verbal); assim, habilidades verbais não podem ser ignoradas. É auto-evidente a ne

cessidade de redação, crítica e auto-explicação contínua nas carreiras da maioria dos artistas.

O artista que pretende pesquisar com seriedade tem que ordenar suas idéias e suas atividades de tal forma que pela própria organização e sistematização do trabalho ele vai eliminando a possibilidade de passos falsos, da entrada em becos sem saída, da perda desnecessária de tempo e dinheiro.

Quando ele esgota seus recursos criativos mentais sobre o projeto de pesquisa que pretende levar adiante, está na hora de colocar o projeto no papel, tanto para sua própria utilização quanto para a possível leitura de outros. O exercício mental de redigir textualmente o que ele pretende fazer, ou onde quer chegar com o projeto, é uma maneira de tornar mais concreta a sua proposta, de tirá-la do estado de "conversa fiada" e levá-la a um estado de maior seriedade. Porque? Porque palavras são, ainda, a nossa melhor maneira de expressar certos conceitos - elas são "ganchos" onde se segura quando às coisas começam a balançar. O uso de termos claros e concretos para descrever intenções, efeitos desejados, é a melhor maneira de evitar erros, enganos, más interpretações e lapsos de memória.

Acredito que uma das diferenças básicas entre um artista que funciona bem e um que não funciona bem, é a questão da sistematização do seu trabalho. Consciente ou inconscientemente, o artista, após a procura da emoção ou da idéia que quer transmitir para os seus espectadores ou ouvintes, tem que tomar as decisões sobre a forma a usar para a

expressão, os materiais, o estilo, os gestos característicos dele. Consciente ou inconscientemente, ele propõe uma pergunta fundamental a cada aspecto do seu trabalho embriônico. "O que aconteceria se eu fizesse ?" Usando sua experiência do passado, ele vai respondendo a essa pergunta e vai eliminando aquelas soluções menos felizes, refinando seus pensamentos, suas idéias, até que começa a emergir uma noção provisória da obra que pretende criar mais tarde.

Esta pergunta, "O que aconteceria se eu fizesse ?" é a mesmíssima pergunta que o cientista faz. A mistura de elementos incongruentes, a aplicação de técnicas novas a substâncias ou materiais velhos - seja qual for a tentativa específica, a motivação é sempre a mesma. O artista, como o cientista, tem que *simular* eventos e efeitos futuros; ele tem que *imaginar* os resultados da sua manipulação dos recursos visuais, auditivos e cinéticos à sua disposição, e dirigir suas ações para conseguir o resultado mais eficaz, mais de acordo com suas intenções.

Ele tem que pensar, elaborar mentalmente sua estratégia, e simultaneamente averiguar a *viabilidade* das suas decisões-a maneira mais desejável para tal escultura aguentar o detalhamento que pretende dar à obra? A composição musical pretendida seria longa demais para o poder de concentração de uma típica platéia contemporânea? O cenário exigido para a peça teatral é exequível em termos práticos? Existe perto um laboratório para efeitos especiais cinematográficos que tem condições de executar o efeito imprescindível para o

filme? Essas são apenas algumas perguntas típicas sobre viabilidade.

Acredito que o pesquisador/artista tem que aceitar três tarefas árduas se quiser justificar o que está fazendo como pesquisa artística:

1. tem que elaborar um plano escrito do que pretende fazer;

2. tem que manter um registro dos principais eventos que ocorrem durante a preparação e/ou execução da obra;

3. tem que elaborar, ao terminar a obra, um relatório textual sobre todo o processo envolvido na sua execução.

Vamos ver com maior detalhamento como isto funciona nos esboços que seguem. Estes esboços oferecem modelos que o artista pode usar, se quiser, para planejar e avaliar seu próprio trabalho, ou usar para pedir uma bolsa ou ajuda de custos de uma agência financiadora da pesquisa.

Não é minha intenção aqui fornecer exemplos detalhados de planos de pesquisa porque isto poderia ter o efeito de minar o princípio válido de diversidade e originalidade artística. A escolha de um assunto de pesquisa, teórico ou prático, tanto quanto o seu plano de pesquisa, devem ser baseados nos interesses e na capacidade individuais de cada investigador, otimizando seus talentos especiais e minimizando seus pontos fracos.

O PLANO DE PESQUISA

1. *O Background Histórico do Problema*

Qual é o "problema" que está sendo proposto

aqui? Qual é o contexto em que o problema está inserido? Por exemplo, um instrumentista musical teria que explicar aqui que pretende dar um recital onde serão tocadas, vamos dizer, três peças diferentes que representam um determinado problema musical. Onde está localizado o problema-na preparação para o recital, no desenvolvimento de certas técnicas instrumentais que ainda não foram dominadas pelo artista e que serão dominadas através da preparação deste recital? O ator e o dançarino teriam problemas similares na pesquisa das suas artes. Um compositor, por outro lado, teria outros tipos de problemas. Querendo compor um determinado tipo de obra musical, ele tem que descrever tão claramente quanto possível qual é o problema técnico-estético que enfrenta ao querer compor esta música, e como ele conceitualiza o problema. O dramaturgo, o cineasta e o artista plástico se encontram na mesma posição do compositor e tem cada um, que expressar seu "problema" em termos apropriados.

2. *Discussão da Literatura Especializada*

Aqui o artista deve demonstrar que tem conhecimento do que já foi publicado em revistas especializadas nacionais e internacionais no seu campo, em livros, teses e atas de congressos, direta ou indiretamente relacionados com o problema de pesquisa e sua utilidade ou não para resolver o problema. Que foi revelado pelos estudos ou obras artísticas anteriores? O que os estudos ou obras anteriores deixam de tratar ou de fazer de modo satisfatório? De qualquer maneira, ele deve demonstrar aqui que já esgotou a biblioteca sobre esta sua pesquisa e que está em vias de dominar o assun

to.

3. *O Objetivo Específico da Pesquisa*

O objetivo pode ser expresso de várias formas diferentes: uma hipótese provisória ("Se eu misturo A com B devo conseguir C"); ou o resultado esperado da pesquisa, com detalhes. Deve evitar exagero e ambiguidade. Deve demonstrar, simplesmente, que tem uma meta concreta, que não está apenas boiando por aí, sem rumo.

4. *Os Materiais/Condições Necessários*

Será necessário comprar, alugar ou reservar equipamento, instrumentos, partituras, impressos, material de consumo (tinta, barro, panos, fios, etc.) para executar a pesquisa? Discriminar aqui as necessidades e dar as especificações técnicas para a possível aquisição.

5. *O Procedimento da Pesquisa*

Discutir a ordenação das atividades necessárias para a execução da pesquisa, passo por passo, justificando a inclusão de etapas não muito comuns e deixando perfeitamente claro o que está incluido em cada etapa.

6. *A Metodologia a Ser Usada*

Diferente do Procedimento, que se refere apenas à sequência cronológica da execução da pesquisa, a Metodologia se refere ao conjunto de idéias (próprias, ou mais provavelmente de outros estudiosos) que orientará a execução da pesquisa. Schoenberg, Kodaly, Wagner, Growtowski, e E.A. Poe são exemplos de artistas que também

produziram estruturas teóricas artísticas que influenciaram as gerações subsequentes. Qual é a orientação intelectual/teórica que você pretende usar; porque esta e não uma outra; e até que ponto você ficará fiel ao modelo conhecido, e onde fará modificações?

7. *O Esboço da Provável Estrutura do Produto*

Embora à primeira vista pareça uma tarefa árdua, há poucas evidências mais pertinentes e mais reveladoras do provável sucesso ou fracasso do projeto de pesquisa do que o esboço. O fornecimento de um esboço, que é a *simulação* de como o produto da pesquisa será estruturado, obriga o proponente a estruturar bem cedo suas idéias, e permite o avaliador a julgar o amadurecimento dessas idéias. O esboço pode ser usado tanto para descrever trabalhos teóricos quanto projetos artísticos. Existem duas formas mais conceituadas de organizar esboços: a Alfanumérica Progressiva e a Numeração Progressiva, podendo o pesquisador optar. Também há duas maneiras possíveis de apresentar a informação: o Esboço de Tópicos e o Esboço de Frases, o primeiro mais fácil de fazer mas oferecendo menos informação; o segundo mostrando que tipo de tratamento o pesquisador dará à informação.

8. *Os Relatórios*

No caso de pesquisa financiada por uma agência externa qual é o plano para memorandos periódicos relativos ao avanço do projeto para a agência? Qual será a natureza desses relatórios, e qual a sua periodicidade?

9. *Como o Resultado da Pesquisa Será Divulgado*

Qual é a previsão para a disseminação da obra a ser executada na pesquisa? Um recital, um espetáculo ou uma exibição? Onde, quando, e será realizado/organizado por quem? Qual a previsão para o número de pessoas que o assistirão?

Alfanumérica Progressiva (Harvard Outline)

I.
  A.
    1.
    2.
      a.
      b.
        (1)
        (2)
          (a)
          (b)
  B.
II.
  A.
    1.
    2.
      (etc.)

Numeração Progressiva

1.
  1.1
    1.1.1
    1.1.2
      1.1.2.1
      1.1.2.2
  1.2

2.
  2.1
    2.1.1
    2.1.2
    2.1.3
3.
  3.1
    3.1.1
    3.1.2
      (etc.)

MODELO DE ESBOÇO DE TÓPICOS

I. O Teatro Clássico
  A. O Drama Grego
    1. Comédia
      a. Comédia Tipo Um
      b. Comédia Tipo Dois
        (1) Variação X
        (2) Variação Y
          (a) Detalhe Um
          (b) Detalhe Dois
          (c) Detalhe Três
    2. Tragédia
      a. Tragédia Tipo Um
      b. Tragédia Tipo Dois
        (1) Variação A
        (2) Variação B
  B. O Drama Romano
    1. Comédia
      (etc.)

MODELO DE ESBOÇO DE FRASES

Problema: Quando e como teria surgido o Maracatu?

I. A época mais remota.
   A. A instituição do "Rei do Congo".
      1. Para o cumprimento da disciplina, havia o exercício de postos hierárquicos.
         a. Notícias de reis nomeados em 1674 (cita documentos de N.S. do Rosário).
         b. Relato em 1711 de Olinda (cita Pereira da Costa).
         c. Relato em 1867 de Padre Lino do Monte Carmelo Luna.
      2. Talvez funcionasse desde 1662, quando morreu Henrique Dias, indicado por Felipe IV como "governador dos crioulos e pardos".
   B. (Exemplo da lógica errada na construção de esboços. Quer dizer, se I. não pode ser dividida em pelo menos A e B, então A tem que desaparecer porque todo A faz parte do I.)

II. Relações que citariam os negros organizados em festas, quer administrativamente, quer quanto às festas profano-religiosas.
   A. "Governadores" e "Nações" (agrupamentos de escravos).
      1. Não somente de negros do Congo, mas também de Angolá, etc.
      2. O número de reis e governadores não corresponde exatamente ao número de paróquias.
      3. Havia outros postos de relevância além de reis e governador.
   B. Relato de Henry Koster nos primeiros anos do século XIX.

      1. As eleições não eram anuais e sim resultado de renúncia, deposição ou falecimento.
      2. Testemunha da apresentação do auto dos "congos", uma parte festiva, com teatro, música e dança.

III. Declínio da instituição nos começos do século XIX, e possível derivação do cortejo do auto dos "congos" e das "nações" para o Maracatu.
   A. Desaparecendo em meados do mesmo século.
   B. Mas o auto dos "congos" persiste por algum tempo.
   C. Uma vez eliminada a parte falada do auto, os reis teriam juntado as "nações" aos cortejos.
   D. Os Maracatus transformaram-se depois em sociedades carnavalescas.
   E. Os cânticos das primitivas nações do Recife são preservados até hoje apesar de terem sofrido muitas modificações.

Conclusão: É válido concluir que o Maracatu é um cortejo real cujas práticas são reminiscências decorrentes das festas de coroação de reis negros, eleitos e nomeados na instituição do "Rei do Congo".

(Baseado no primeiro capítulo do livro de Guerra Peixe, *Maracatus do Recife*. São Paulo: Ricordi, 1955).

10. *Pessoal Necessário*

Quem é a pessoa ou quais as pessoas que serão envolvidas no projeto:

10.1 Especificar quem é o Investigador Prin

cipal, quem são os demais colaboradores, qual a função específica que cada um vai desempenhar e quanto tempo será exigido de cada participante.

10.2 Quais são suas qualificações específicas para a pesquisa proposta?

10.3 Já fez ou fizeram esse tipo de trabalho ou trabalho similar?

10.4 Os participantes da pesquisa são substituíveis caso surja um imprevisto? Como? Até que ponto será uma substituição igual?

10.5 No caso de uma equipe, qual é a evidência de sua capacidade de cooperar e funcionar em conjunto?

10.6 Se há necessidade de contratar novos membros para a equipe, quais as qualificações a serem exigidas e como se pode verificar se tais pessoas encontram-se disponíveis?

11. *Cronograma da Execução da Pesquisa*

Em que épocas e em quais etapas certos resultados podem ser esperados e quando será completado o projeto final? Indicar as datas mais desejáveis para o início e o término do projeto.

EXEMPLO DE CRONOGRAMA SIMPLES

Semanas	1	2	3	4	5	6	7	...	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
Tarefas																		
(Tarefa 1)																		
(Tarefa 2)																		
(Tarefa 3)																		
(Tarefa 4)																		
(Tarefa 5)																		
(Tarefa 6)																		

12. *Orçamento Financeiro Completo*

Discriminar os custos relativos a salários ou pro-labore, encargos sociais, material de consumo, equipamento, serviços de terceiros, viagens e transporte, comunicações, custos de publicação/exibição/produção/montagem, custos de reprografia e processamento de dados.

13. *Direitos ao Produto*

Esclarecer quem será o detentor de direitos autorais de obras ou outros produtos que surgirem como decorrência da pesquisa proposta. Quem manterá o direito de autorizar a divulgação e de perceber eventuais rendas?

14. *Outros Projetos de Pesquisa sob a Responsabilidade do Investigador*

Há outros projetos em andamento ou em vias de serem iniciados? Qual será o seu efeito no novo projeto proposto em relação à disponibilidade de tempo do investigador, e dos membros da equipe, dos materiais e equipamentos necessários, e do espaço onde a pesquisa será realizada?

15. *É uma Proposta Múltipla?*

Uma proposta referente a esta mesma pesquisa já foi, ou está sendo preparada, para um outro possível patrocinador? É uma questão de ética informar todos os destinatários da apresentação de propostas múltiplas, de vez que todos têm despesas administrativas envolvidas na avaliação de propostas, tanto mais que, sabedores do encaminhamento simultâneo, eles podem considerar a hipótese do patrocínio em conjunto.

16. *Bibliografia*

Aqui devem ser listadas, em ordem alfabética, e sem comentários ou avaliações, todas as obras já publicadas em torno do assunto e que você considera pertinente à pesquisa. Não deve ser muito grande (demonstrando falta de critérios ou de delimitação adequada do assunto), nem muito pequena (revelando desconhecimento da área, ou um levantamento superficial). Nunca faça uma bibliografia apenas de livros; a comunidade acadêmica comunica muito mais através de revistas especializadas do que através de livros. Uma boa bibliografia deve citar artigos de periódicos especializados, livros monográficos, e teses universitárias, tanto nacionais quanto internacionais, e deve ser apresentada segundo as normas bibliográficas da área acadêmica em questão. Estas normas podem ser vistas, em uso, nas referências bibliográficas dos artigos publicados nas melhores revistas internacionais de cada área.

O segundo registro que o pesquisador/artista deve fazer é um tipo de diário no qual ele anota tudo o que acontece durante sua preparação para o evento ou obra artística: problemas que surgem, atrapalhando o bom andamento da pesquisa; as soluções encontradas; pensamentos úteis e inúteis, pertinentes e impertinentes, reflexões e divagações. Este registro é a salva-guarda da memória da preparação e execução da pesquisa.

O terceiro documento que o pesquisador/artista que está fazendo um trabalho prático deve elaborar é um memorial que encerra o projeto de pesquisa. O memorial pode ter quatro seções básicas:

1. Os objetivos básicos do projeto ao iniciá-lo

2. Os problemas de conceito e de execução que surgiram no decorrer da realização da pesquisa
3. Como esses problemas foram solucionados, ou contornados, ou suportados
4. Uma auto-avaliação final do evento ou obra artística.

Feito assim, o memorial serve ao artista como um controle qualitativo do seu trabalho. No caso do artista que se propõe a fazer um curso de pós-graduação em artes, no qual ele realizará um projeto de pesquisa artística no lugar de uma tese ou dissertação acadêmica, esse memorial serviria como um documento que a banca examinadora poderia usar para discutir com o candidato todo o processo da pesquisa, uma discussão certamente mais profícua do que meramente a discussão da obra ou do evento em si.

Algumas palavras de cautela sobre pesquisa:

1. Tente evitar a pesquisa sobre assuntos triviais, assuntos sem grande significado artístico. Talvez uma pesquisa sobre um artista de terceira categoria de sua cidade natal seria fácil para você executar e traria uma certa satisfação pessoal para você mesmo. Mas no mundo da pesquisa científica, você também será considerado de terceira categoria se insistir em tratar de assuntos não significativos.
2. Tente evitar assumir mais trabalho do que você pode realisticamente executar

no tempo e no espaço disponíveis para você. Uma das maneiras de delimitar a área de atuação da pesquisa teórica é ver o fenômeno que você pretende estudar em termos dele ter um originador, um produto com conteúdo e um destinatário.

ORIGINADOR — O PRODUTO — DESTINATÁRIO

Normalmente é suficiente fazer um estudo aprofundado em torno de apenas *um* desses três. Tentar fazer os três na mesma pesquisa poderia levar à superficialidade.

Se o assunto que você pesquisa não se adapta ao esquema Originador—— Produto—— Destinatário, então tente ver todos os elementos que compõem o objeto do seu estudo e analise-os no sentido de fechar o escopo de sua abordagem tanto quanto possível. Os parâmetros mais comuns para a delimitação de um assunto de pesquisa são:

temporais - por exemplo, em vez de estudar uma manifestação artística durante todo um século, estude com maior profundidade apenas vinte e cinco anos daquele século;

geográficos - por exemplo, em vez de estudar o mamulengo como manifestação em todo o território nacional, estude sua ocorrência em apenas uma determinada região bem conhecida por você.

a complexidade intrínseca do assunto - por exemplo, em vez de estudar *todas* as comédias de Shakespeare, examine com maior intensidade apenas duas; em vez de estudar *todos* os aspectos cômicos nestas duas comédias de Shakespeare, concentre sua análise em apenas um ou dois, como aqueles que dependem de efeitos visuais, ou de trocadilhos; em vez de experimentar com três novos tipos de fio em tapeçaria, experimente com apenas um.

3. Tente evitar estudos interdisciplinares. A não ser que você tenha domínio igual sobre duas áreas acadêmicas diferentes, é aconselhável não tentar fazer estudos que misturem uma arte e psicologia, ou uma arte e educação. O domínio desigual destas áreas poderia levar sua pesquisa a superficialidade, à banalidade total, ou até a erros fundamentais que manchariam sua reputação como pesquisador. Deixe os estudos interdisciplinares para o tempo futuro quando você estiver com todos os macetes de pesquisa sob o seu controle.

4. Tente evitar se envolver em trabalhos de grupo. Tais trabalhos só funcionam quando todos os participantes são pesquisadores avançados e experientes. Nos demais casos, é sempre um dos membros que faz o trabalho enquanto os outros observam. Em projetos artísticos práticos existe ainda menos justificativa para um trabalho de grupo, a não ser que cada membro produza sua própria obra (como numa monta

gem teatral na qual um escreva a peça, outro a dirija execute figurinos, outra realize o papel principal e assim em diante.

5. Tente evitar ambiguidade e imprecisão nos seus escritos sobre o seu trabalho. Restrinja sua melhor criatividade para sua obra artística propriamente dita. A seguinte frase de Robert Venturi (*Complexity and Contradiction in Architecture*) é ótima como um princípio de arquitetura, mas seria terrível como orientadora de redação sobre um fenômeno artístico:

Eu gosto de elementos que sejam híbridos em vez de 'puros', comprometedores em vez de 'limpos', destorcidos em vez de diretos e claros. Sou a favor de vitalidade desorganizada no lugar de unidade óbvia. Sou a favor de riqueza de sentido no lugar de clareza de significação.

6. Não fique abalado se após muitas tentativas de realizar pesquisa em artes você não for bem sucedido. Como qualquer outra profissão, a de pesquisador não é para todo mundo, e de todas as pessoas que têm uma ligação profissional com as artes, apenas umas poucas têm aptidão, disposição e persistência necessárias para continuar no ramo. O psicológo J.F. Feldhusen e seus colegas, num estudo de 1971, identificaram as capacidades essenciais para um pesquisador em qualquer campo de estudo:

Capacidades críticas

1.. Capacidade para sentir que um problema existe

2. Capacidade para definir o problema especificamente

3. Capacidade para fazer perguntas em torno do problema

4. Capacidade para advinhar causas.

5. Capacidade para observar detalhes relevantes ou críticos, notar implicações ou consequências, fazer associações remotas

6. Capacidade para julgar se informação suficiente foi apresentada para resolver o problema

7. Capacidade para selecionar a melhor solução para o problema

Se, mesmo orientado por um pesquisador mais experiente, você não consegue levar a bom termo várias pesquisas, não se esqueça de que há muitos outros ramos profissionais nas artes, e talvez você encontre sua vocação num deles.

8. Não deixe ser levado a acreditar que não há apoio oficial, financeiro e material para a pesquisa em artes no Brasil. Há razoável dinheiro disponível nas agências financiadoras (como o CNPq, a FINEP, a FAPESP, a CAPES, a FUNARTE) para a realização de pesquisas, tanto teóricas quanto práticas. O que falta, sim, são pesquisas bem elaboradas, coerentes e significantes.

CIDADEZINHA QUALQUER: POESIA E MÚSICA II*
ANÁLISE DAS CANÇÕES DE GUERRA PEIXE E ERNST WIDMER SOBRE UM POEMA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Saloméa Gandelman

* Dissertação apresentada pela autora à Coordenação de Pós-Graduação em Comunicação, Curso de Mestrado em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Será publicada através de uma série de três artigos.

SINOPSE

A relação poesia/música em duas canções sobre o mesmo poema. Delineamento de semelhanças e diferenças. Busca de relações com o poema. Cada canção, uma diferente leitura das oposições existentes no interior do poema.

**Compreender significa reconhecer relações, ver o distinto como caso particular de algo mais geral.

Werner Heisenberg**

ABSTRACT

The Author has focused on two songs to investigate the relations between poetic and musical language and, implicitly, the

virtualities of the musical sign.

The poem "Any little town" was chosen since, being used in both songs, it allowed for an interdiscursive analysis to be made. Furthermore, its author, Carlos Drummond de Andrade, has the largest number of poems put to music among the *corpus* examined.

The analysis of the linguistic marks put in evidence the web of relations - of a semantic nature - woven between poem and muisc; it also brought out the differences between the songs. Though both create an "image" of monotony, Guerra Peixe's is mimetic in relation to the poem, while Widmer's is an extrapolation toward the abstract. They also differ in the way they approach the poem, each one stressing one of the polarities of the various oppositions found in its interior: temporal/atemporal, ephemeral/permanent, provincial/universal, prosaic/poetic and playful/mythical, confirming the tendencies that characterize Guerra Peixe and Widmer, respectively, nationalistic and universalistic.

RESUMO

Nesta pesquisa investigam-se as relações entre as linguagens poética e musical e, implicitamente, as virtualidades do signo musical.

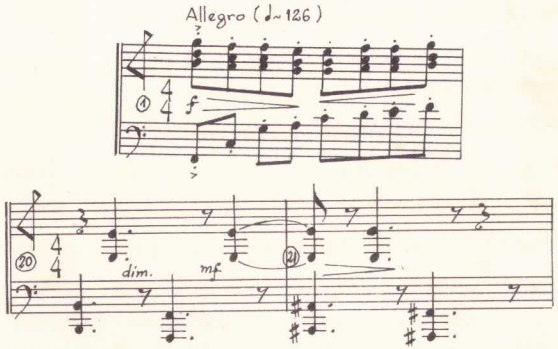
Escolheu-se o poema "Cidadezinha Qualquer" que, por ser texto gerador de duas canções, tornou possível uma análise interdiscursiva. Acresce ainda ser seu autor, Carlos Drummond de Andrade, o mais musicado dos poetas no *corpus* examinado.

A análise das marcas linguísticas colocou em evidência a rede de relações-de natureza semântica - tecida entre poema e música permitindo, também, indicar os aspectos em que as canções se diferenciam. Apesar de ambas construírem uma "imagem" de monotonia, a de Guerra Peixe é mimética em relação ao poema e a de Widmer, uma extrapolação no sentido do abstrato. Distinguem-se ainda pelo modo como se aproximam do poema, cada uma enfatizando um dos pólos das diversas oposições observáveis em seu interior: temporal/atemporal, efêmero/permanente, provinciano/universal, prosaico/poético e lúdico/mítico, confirmando-se as tendências nacionalistas e universalistas predominantes em Guerra Peixe e Widmer, respectivamente.

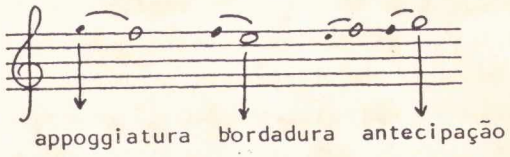
3. A CANÇÃO DE GUERRA PEIXE

3.1 Ritmo

A obra foi escrita em compasso quaternário, isto é, aquele cujas quatro pulsações obedecem à seguinte organização: — ◡ • ◡ ◡ (forte, fraco, meio forte, fraco). O compasso inicial e os dois que antecedem à segunda estrofe - 20 e 21, apresentados pelo piano - esboçam quanto ao ritmo, os acontecimentos mais constantes da peça.



Na parte instrumental, logo em seu primeiro compasso, na pauta superior, nota-se a presença de *appoggiaturas* expressivas simultâneas que, com exceção da primeira, são preparadas. Sob um outro enfoque, nesse mesmo movimento melódico, poder-se-ia identificar antecipação e bordadura:



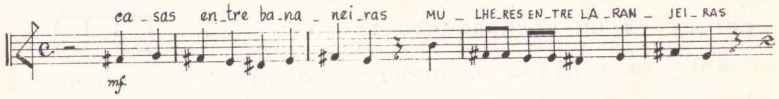
O padrão trocaico appoggiatura-resolução, por sua expressividade e em virtude da tendência da mente humana a perpetuar o padrão estabelecido, instaura-se de imediato.

No primeiro compasso, e ao longo da peça, na pauta superior, a configuração trocaica se repete duas vezes, tanto em sentido descendente, formando um primeiro grupo constituído por grau conjunto, nota repetida e grau conjunto (pode-se, pois, pensar em um agrupamento trocaico maior), quanto em sentido ascendente, delimitando um segundo grupo, também formado por grau conjunto, nota repetida e grau conjunto (vale a mesma interpretação de agrupamento trocaico maior), o que pode gerar o efeito de compasso binário (2/2).

Na pauta inferior, o sentido geral ascendente do movimento melódico do primeiro compasso (e demais congêneres) confere-lhe uma certa unidade. Mas, diferentemente da pauta superior, onde só se encontram graus conjuntos, verificam-se, de início, graus disjuntos (intervalos de quinta), grau conjunto, grau disjunto (intervalo de terceira) e, em seguida, apenas graus conjuntos, porém sem notas repetidas. De imediato observam-se quatro agrupamentos, em que apenas o primeiro é constituído por salto de quinta; todos os demais são conjunções: o segundo, afastado do primeiro por outro intervalo de quinta (este afastamento, ao longo da peça, como no terceiro verso da estrofe 1, pode ser um intervalo de sexta); o terceiro, separado do segundo por intervalo de terça (ou de segunda, como no terceiro verso da estrofe 1); e o quarto, alcançado por grau conjunto. Mas apenas na passagem do terceiro para o quarto agrupamento

não existe salto, o que faz com que ambos soem como um todo.

Na parte vocal, a percepção do compasso como binário leva a uma interpretação mais ligada e contínua, condizente com o tipo de consoantes (/s/ e /r/ finais), dígrafos vocálicos e consonantais responsáveis pela produção dos mesmos efeitos no texto poético.

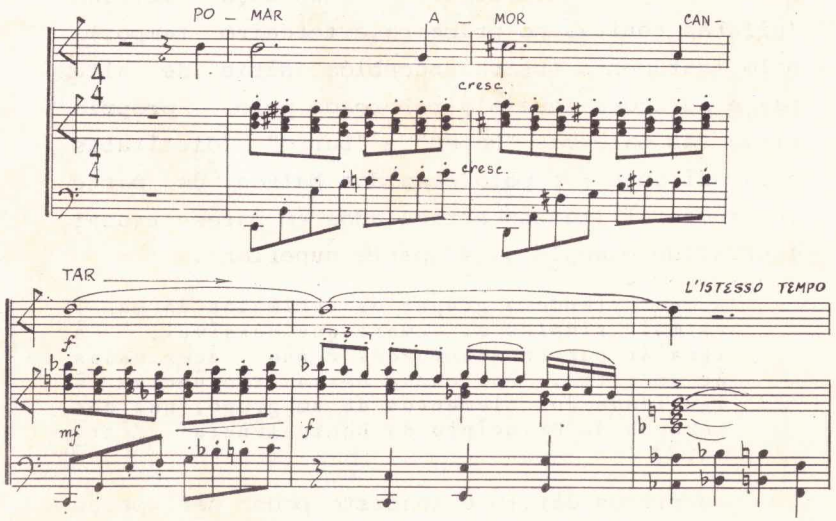


O tratamento musical do poema produz, na primeira estrofe, apenas os ritmos trocaico e iâmbico. Até mesmo a mudança de um para outro é minimizada, na medida em que a parte do piano, em *ostinato*, mantém o ritmo trocaico estabelecido desde o início.

A continuidade do efeito é garantida pelo emprego, quase que inalterado, das mesmas durações na introdução e primeira estrofe: colcheias na parte instrumental e semínimas na vocal.

Ocorrem, portanto, poucas mudanças: as da parte instrumental preparam o ouvinte para o fim da introdução, para o fim da primeira estrofe (emprego de durações menores e conseqüentemente em maior número) e para o que virá a seguir; as mudanças da parte vocal (emprego de durações maiores) não só acompanham o ar de novidade presente no terceiro verso, como, juntamente com outras modificações observadas nos demais planos, contribu

em para o crescimento de tensão que marca o final dessa parte.



A estrofe 2 é precedida por uma ligação introdutória instrumental (compassos 20 e 21, já mencionados) cujo baixo se repete ao longo dela, bem como da terceira.

As durações emitidas no primeiro e terceiro tempos se articulam entre si de forma a constituirem uma configuração trocaica, sugerindo um supercompasso binário que se forma a cada dois compassos. Tal como já observado anteriormente, verifica-se o emprego repetido de durações na parte instrumental (semínimas pontuadas). As mudanças ocorridas na parte vocal correspondente aos versos 4 e 5 - pouco significativas - devem-se a imposições do texto; já as do sexto verso confirmam o supercompasso e tentam tornar mais expressivo o "devagar" do poema.

Os dois iambos iniciais dos versos 4 e 6, "Um homem vai" e "Um burro vai", são percebidos como trocaicos pela disposição na organização métrica (sílabas tônicas no primeiro e terceiro tempos); pelo tratamento musical recebido (série de alturas e durações iguais), reforçado pelo próprio ritmo das palavras "homem" e "burro" (dissílabas e paroxítonas); e pelo peso dos baixos da parte instrumental (também articulados em pares trocaicos). (Vide exemplo p. 47 parte superior).

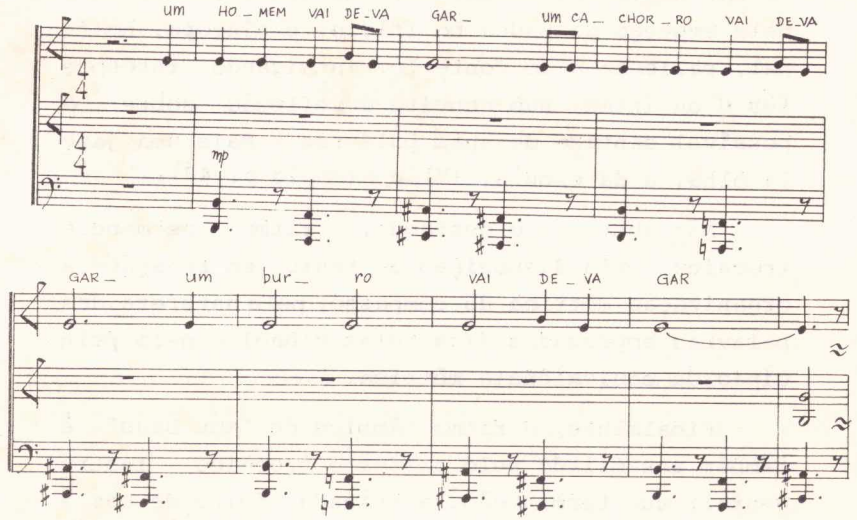
> A mente tende a grupar os estímulos da maneira mais simples e, sempre que possível, a igualar partes acentuadas e não acentuadas de um ritmo. Por causa dessa tendência à igualdade dos elementos de um grupo, que chamaremos de Princípio da Equivalência Métrica,[21]

os ritmos dátilo e anapesto podem ser percebidos como troqueu e iambo, sobretudo quando escritos em compasso binário ou quaternário.

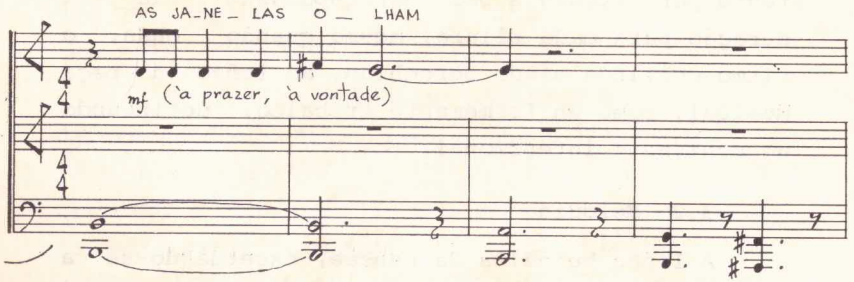
> Assim, ao se analisar a organização ritmica, a mais fundamental e geral das classificações das estruturas será: final, início ou parte intermediária acentuada.[22]

Os ritmos anapesto de "devagar" e "um cachorro" reduzem-se, pois, a iambos que, colocados sobre uma série de troqueus na parte instrumental, se articulam e são percebidos como trocaicos.

É curioso que, apesar de não haver modificação de tempo - e o compositor chama atenção para o fato escrevendo *L'istesso tempo* -, a própria escrita musical cria a impressão de crescente lentidão, reproduzindo no plano musical a idéia exposta no poema, efeito alcançado, na voz, pelo emprego de durações mais longas.



* * *



O tratamento rítmico particular dado à conclusão da terceira estrofe, "as janelas olham", pelo emprego de pausa no início, e síncope, no final, salienta-a do contexto, intrigando intérpretes e ouvintes, num convite à reflexão sobre o possível sentido de suas palavras. Mais uma janela olha, a da escuta. (Vide exemplo p. 47).

Não obstante o destaque, o ritmo permanece trocaico, pela disposição do texto em relação à organização métrica do compasso, pela natureza das palavras empregadas (/ja/nelas olham) e pelo princípio da equivalência métrica.

Finalmente, o ritmo iâmbico de "meu Deus" é também assimilado pelo *ostinato* trocaico instrumental; sua terminação, acentuada, coincide com o primeiro tempo forte do compasso, não introduzindo, pois, qualquer modificação no movimento vigente.

Pelas razões expostas, conclui-se que é constante o ritmo trocaico nos planos instrumental e vocal. Pela disposição dentro da organização métrica, pelo princípio da equivalência métrica, pelo tipo de acentuação das palavras, predominantemente paroxítonas e pela correspondência de uma duração para cada sílaba, mesmo quando muda, o ritmo continua sendo percebido, ao longo da peça musical, como uniformemente trocaico, delineando um *continuum* intencional.

3.2 Melodia

A linha melódica da canção, excetuando-se a correspondente ao verso 3 da primeira estrofe e à última estrofe, e a pauta superior da parte instrumental oscilam em um âmbito intervalar de terça. Consideradas as referidas exceções, a linha melódica é plana - constituída por conjunções -, pouco tensa, em conseqüência da predominância de semitons e sentido direcional descendente ao final e se repete ao longo da peça, com pequenas variações melódicas e rítmicas, mas sempre convergindo para o pólo de atração mi.

A variação melódica introduzida no segundo verso da estrofe 1 - pelo emprego da nota si para a primeira sílaba da palavra "mulheres" - relaciona este verso com o seguinte, que se inicia com a mesma nota si. Desta maneira, o tratamento musical conferido a "mulheres" faz pensar que o compositor intuiu a rede de associações criada pelo poeta. Diferentemente das anteriores, a linha melódica correspondente ao terceiro verso é angular -"incisiva, com predominância de saltos e tensões, reforçados por freqüentes mudanças de direção"[23] e seu sentido geral, ascendente, estabelecendo-se uma relação escalar (si-dó sustenido-ré) entre a sua nota inicial e as mais agudas que se seguem; afasta-se do pólo de atração, conclui na nota mais longa e aguda da parte vocal e lembra um daqueles dobrados que se ouvem no coreto de uma praça do interior, executado pela banda local.

O tratamento melódico dado ao terceiro verso, diferente dos demais, indica que o compositor nele sentiu, simultaneamente, o ponto culminante da estrofe, a conclusão de uma parte (pelo afastamento melódico e harmônico) e a quebra de uma expectativa, introduzindo, em certa medida, um elemento de surpresa e informação que, ao mesmo tempo,

por soar como citação - já que sugere um dobrado - localiza a cidadezinha no tempo e no espaço.

Embora a linha melódica correspondente às estrofes 1 e 2 (excetuando-se o terceiro verso) - descritivas da paisagem e da vida de uma cidadezinha do interior - seja plana, desembocando sempre no pólo de atração, ainda assim, ela é mais sinuosa, mais movimentada nos versos 1 e 2 do que nos versos 4, 5 e 6. Isto, acrescido de partes instrumentais totalmente diversas - na estrofe 1, rápida e ininterrupta, e na 2, lenta e pesada - faz supor que o compositor tenha sentido a ambigüidade do poeta: a vida vivida numa paisagem amena e bucólica se mostra lenta, repetitiva e monótona. Quem sabe, a oposição rápido-ininterrupto-acordes de quatro sons (maciço)/lento-pesado-apenas oitavas (vazio) desvela essa ambigüidade?

O início da terceira estrofe é uma ressonância do final do verso anterior, continuando, diferentemente do que ocorre na estrofe 2, a partir da nota ré. O "recitativo" acontece sobre a terça ré - fá sustenido, desembocando em mi. O deslocamento do âmbito da terça, de mi-sol, para ré-fá sustenido, é mais um elemento de realce, agora de natureza melódica, para "as janelas olham".

Como foi observado na análise do texto poético, a última estrofe chega inopinadamente. O poeta canta uma vida tranqüila, pacata, bucólica mas ... que não suporta. "Eta vida besta, meu Deus", surpreende, é o elemento de informação, que, falado no texto musical - segundo as seguintes indicações da partitura: "falando, do agudo para o grave e gritando sons indeterminados" -, sobrepõe-se a uma parte instrumental correspondente à primeira estrofe, relativa, pois, à descrição de uma cidadezinha qualquer. Desse modo, através de recursos composicionais, Guerra Peixe cria um vínculo nítido entre "Eta, vida besta, meu Deus" e a vida interiorana.

O contraste entre a descrição neutra e objetiva e a inesperada manifestação de subjetividade do poeta faz-se, em termos melódicos, pela oposição cantado/falado. O compositor se permite dar vazão à sua emotividade, não só quando indica: "gritando sons indeterminados", mas também quando, diferentemente do poeta, usa o ponto de exclamação.

A repetição da linha melódica, com pequenas variações, o retorno, já esperado, ao pólo de atração e sua própria natureza, plana e pouco tensa, com emprego insistente do semitom, são outros recursos construtivos de que o compositor lança mão para gerar o clima de monotonia do dia-a-dia de uma cidadezinha qualquer do interior.

3.3 Harmonia

Observa-se, ao longo da peça (excetuando-se a segunda parte, correspondente às estrofes 2 e 3), na pauta superior, a repetição ininterrupta de acordes de terça e sexta paralelas integrantes do contexto harmônico ou ornamentais, que lembram o antigo falso bordão. Esses acordes estão sobrepostos a um baixo, também construído com notas reais e melódicas, que ora se afasta, ora se aproxima do bloco harmônico - e quando se aproxima funde-se com ele - mo

vimentando-se dentro de um âmbito de duas oitavas. O efeito sugere o abrir e fechar repetido, monóto no e quase automático de um fole, conferindo o sen tido de nota pedal ornamentada à primeira nota de cada compasso.

A harmonia deriva do aproveitamento dos di versos "modos mi" e se movimenta apenas o necessá rio para delinear a forma: afastamento da tônica para a dominante, ao final da exposição (final da primeira estrofe) e retorno à tônica, no início da coda (início da quarta estrofe), terminando a peça como que de maneira pouco estável e sem um sentido claro de conclusão, o que vai ao encontro da idéia de cantoria ("ato de cantar, a disputa poética cantada, o desafio entre os cantadores do nordeste brasileiro"),[24] subtítulo do conjunto de peças "Drummondiana", para voz e orquestra (a ver são para voz e piano é do próprio Guerra Peixe), ao qual pertence esta "Cidadezinha Qualquer". É curioso que Luiz da Câmara Cascudo considere o cantador como "representante legítimo de todos os bardos, menestréis, glee-men trouvères, Meister sängers, Minnesingers, escaldos",[25] os quais come çaram a empregar o falso bordão em torno do sécu lo XV.

Na parte instrumental, entre as primeiras no tas das pautas inferior e superior - com exceção da parte correspondente às estrofes 2 e 3 - esta belece-se uma relação ou de segunda maior articu lada simultaneamente cujas notas são permutadas no segundo tempo, ou de segunda menor articulada em sucessão. Lembrança do procedimento de prepa ração das dissonâncias?

Nos compassos 15, 16, 17, a segunda se dila ta para terça, quinta e sétima, ou quinta, sétima e nona, se o intervalo for considerado em relação à parte vocal, crescimento gradativo que culmina no acorde de décima-primeira sem a nona (primeiro tempo do compasso 19), momento harmonicamente mais tenso da peça; partindo da nona que logo a seguir soa, surge o trítono, elemento insistentemente re petido na seção correspondente às estrofes 2 e 3 (e também presente nos compassos 5, 6 e 7).

Nesta última parte, iniciada com anacruse do compasso 20, cujas duas notas se reproduzem no com passo seguinte em um *rallentando* realizado pelo compositor, as relações verticais "dominante-tôni ca" e de trítono estabelecidas nos compassos 20 e 21 se alternam e se repetem a cada dois compassos. Por sua vez, os baixos que soam nos primeiros tem pos de cada compasso, assim como os ouvidos nos terceiros tempos, criam entre si uma relação de bordadura, respectivamente inferior e superior e, da mesma maneira, se repetem a cada dois compas sos. Mais uma vez, verifica-se uma repetição obs tinada e monótona dos elementos constitutivos da parte.

De modo quase constante, os acordes fluem uns para os outros, sem sentido de resolução, cri ando, dessa maneira, uma atmosfera de suspensão que se liga à idéia de ausência de ação expressa no poema.

3.4 Morfo-sintaxe

A forma da peça é binária, A e B, precedida por uma introdução e seguida de uma coda.

Na introdução (compassos 1 a 9), o compositor já apresenta todas as idéias que, subseqüentemente, se repetirão. A primeira parte - A - que se constitui de três frases correspondentes aos versos 1, 2 e 3 (a última frase bem distinta das anteriores) prolonga-se até o compasso 19, onde ocorre o acorde mais tenso da peça. (O termo "frase" está sendo preferido em virtude do paralelismo com "verso" e por corresponder, na parte vocal, a uma enunciação de sentido completo).

As frases correspondentes ao terceiro verso e à quarta estrofe, em que se localizam os pontos culminantes da canção, seguem-se passagens nas quais se observa uma intensificação da atividade rítmica, *crescendo* e afastamento harmônico (este último apenas no final de A). Um subseqüente decréscimo da atividade rítmica - aumento dos valores das durações e diminuição de seu número - e *decrescendo* marcam o fim da primeira parte da canção e conduzem à ligação introdutória (compassos 20 e 21).

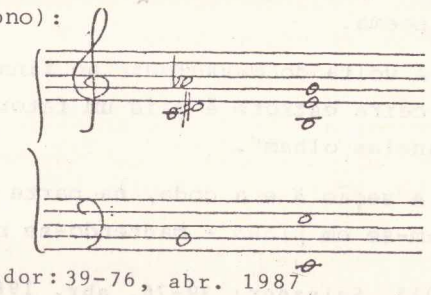
A segunda parte - B -, construída sobre um pedal (da dominante) é formada por quatro frases, às quais correspondem a segunda e a terceira estrofes (versos 4, 5, 6 e 7). A primeira frase se repete mais duas vezes com variações: alteração da anacruse na segunda e dilatação na terceira, não só rítmica, pelo emprego de durações mais longas, como também na sua extensão.

A quarta se inicia com um eco da conclusão da terceira; a interrupção do *ostinato* instrumental se dá sobre a "dominante", quando ocorre como que um recitativo vocal; após este, o baixo se encaminha para a coda, através de uma escala descendente que lembra os bordões do violão popular, em um *accelerando* realizado que pontua no pólo mi, em uma cadência imperfeita.

As partes A e B, por sua construção e relacionamento com o texto poético, embora contrastantes, enfatizam, cada uma delas, as características da outra.

Sobre a parte instrumental da coda, novamente na tônica mi - uma repetição integral dos quatros primeiros compassos de A, onde ocorre a descrição da cidade - ouve-se o desabafo emotivo do poeta, falado e depois gritado (*Sprechgesang*, no caso fala cantada), segundo a indicação do compositor. Esta maneira de conceber a realização da quarta estrofe torna a coda como que um retorno comentado da primeira parte, após a qual a peça poderia continuar (forma circular) ou, como no caso, abrir caminho para a canção seguinte da "Cantoria".

O compasso 42, praticamente idêntico ao 18, dele se diferencia pelo encaminhamento que determina: enquanto este último se dirige para o ponto de maior tensão da peça, aquele sugere uma relação de "dominante-tônica" bastante ambígua, manifestando-se a dominante nas primeiras notas do penúltimo compasso e a tônica por sua terça (nota final em uníssono):



3.5 Dinâmica e agógica

A dinâmica proposta pelo compositor não acrescenta outros elementos à análise. Na introdução, em forte, os efeitos de *crescendo* e *decrescendo* são repetidos em situações semelhantes, valorizando as notas iniciais de cada compasso, que, por serem acentuadas, encaminham o ouvido para a suspensão que antecede a primeira estrofe. A introdução conclui com um *decrescendo* que prenuncia o *piano* da parte instrumental, no começo da parte A, efeito previsível e necessário para que a voz assuma seu discurso.

O *crescendo* que acompanha o terceiro verso contribui para o aumento de tensão observado no climax musical e poético da parte A, já delineado nos planos rítmico (durações maiores na parte vocal e menores na instrumental), melódico (mudança dos intervalos da linha melódica) e harmônico (afastamento para a dominante).

Precedida de um *decrescendo*, a parte B (correspondente às estrofes 2 e 3) é ouvida em meias tintas, *mezzopiano*, no piano e *mezzoforte* e *mezzopiano* na voz, obscurecidas ainda pelas sonoridades grave e mediana do *ostinato* instrumental e da voz, conjunto de recursos expressivos que sublinham e completam a idéia de lentidão tantas vezes repetida no poema.

A volta do *mezzoforte* ao final do recitativo da terceira estrofe é mais um fator de destaque de "as janelas olham".

A seção A e a coda, na parte instrumental, iniciam-se em *piano* - mantendo-se na voz a primazia do discurso musical - e concluem com um *crescendo* até *forte* que acompanha as já mencionadas intensificações em outros planos.

O desabafo crítico e emotivo, inicialmente falado em *mezzoforte*, termina em *forte* e *gritado*, explicando-se, assim, a alteração do ponto final do poema pelo de exclamação. A veemência com que esta estrofe deve ser realizada, além de expressar a dicotomia já examinada, traduz a leitura particular que dela faz o compositor: uma intensa rejeição àquela realidade e, quem sabe, a cólera resultante do reconhecimento da impossibilidade de modificá-la.

Cabem ainda, algumas considerações a respeito do andamento da peça. A indicação *Allegro*: ♩ = 126 pode, à primeira vista, causar surpresa, quando se pensa que, no poema, a idéia de lentidão é predominante. Embora o compositor tenha buscado reproduzir o "devagar" do poema na parte B (estrofes 2 e 3), parece que o clima de monotonia interessou-o mais, como deixa transparecer nos planos rítmico, melódico e harmônico da peça. *Allegro* não é incompatível com a monotonia; de fato, é o tempo interior que conta e ele é lento, arrastado, a despeito do eventual borborinho exterior.

Enfim, pelo uso restrito de materiais musicais, pela repetição de durações e configurações rítmicas, de linhas melódicas planas e de modelos harmônicos que permanecem em suspenso, pela pequena variação de intensidades, o compositor tanto cria quanto reproduz a atmosfera de monotonia e imobilidade sugerida pelo poema.

4. A CANÇÃO DE ERNST WIDMER

4.1 Ritmo

O andamento extremamente lento (♩ = 42) e a indicação de "impassível" logo no início da peça criam as condições para que se sintam as ocorrências musicais, na parte instrumental, como quase que constantemente amétricas, ou seja, não hierarquizadas em relação à métrica convencional do compasso binário, forte, fraco. (A barra de compasso funciona apenas como elemento de orientação.) A sensação de tempo advém da lenta sucessão dos eventos, é intuitiva e existe em função da percepção do receptor (intérpretes e/ou ouvintes). Quando entra a palavra, o ritmo poético é aproveitado, embora a ornamentação a ele agregada tenha tornado seus contornos mais esmaecidos.

Outros fatores tais como: emprego de durações mais longas (levando-se em conta a indicação metronômica da peça), ligaduras (prolongamento de um evento e conseqüente retardo do seguinte), síncopes, contratempos (perturbação da continuidade e da expectativa) e agrupamentos quialtéricos (deslocamentos dentro da ordem temporal e modificações na própria natureza da configuração rítmica) são recursos composicionais explorados pelo autor com os quais esboça o clima de estaticidade e atemporalidade que permeia a obra.

Nas partes inicial e final da peça e ao longo do segundo verso da primeira estrofe, em virtude da mudança contínua de posição de seus elementos, a repetição dos acordes (este termo é empregado no sentido *lato* de simultaneidade ou superposição de quaisquer intervalos) produz o efeito de bordaduras, no caso, pseudobordaduras, pois, de fato, trata-se sempre de rearranjos dos próprios componentes da primeira série utilizada por Widmer na composição desta peça. Pseudobordaduras e pseudomobilidade, a todo momento sugeridas pela aparente movimentação dos acordes, de algumas passagens lineares no instrumento (como as ouvidas sob as estrofes 1 e 2, respectivamente no terceiro e quinto versos) ou até mesmo da parte vocal, onde as primeiras aparecem mascaradas pelos saltos (primeiro e segundo versos).

Se, à primeira vista, em relação aos compassos iniciais e demais congêneres, pode-se pensar em configurações trocaicas manifestas a cada dois compassos, sua organização iâmbica latente (resultante da proximidade de alturas e similaridade de durações, colocação na ordem temporal, dinâmica e timbre) gera o sentido de bordadura e de continuidade uniforme, dentro do qual intérprete e ouvinte se perdem.

Diferentemente do que ocorre na peça de Guerra Peixe, em que, intencionalmente, o compositor tende a converter todos os ritmos poéticos em um único - o troqueu - Widmer os aproveita a todos e neles introduz variações. Na estrofe 1, o prolongamento da nota mi - correspondente à sílaba tônica de "bananeiras" e "laranjeiras" - e a conversão do ditongo /êy/ em hiato (retardando a chegada do final das palavras), não só resulta na valorização da sílaba tônica dessas palavras (ainda realçada pelo salto intervalar que a antecede) como também introduz uma variação tímbrica pela transição da

vogal /ê/ para /i/.

Ainda na estrofe 1, pelo uso de ligaduras (forma de escansão quantitativa), as sílabas tônicas das palavras nas quais se localizam os acentos preponderantes são prolongadas, com exceção das palavras "casas" e "amor", em que o prolongamento ocorre na sílaba átona, o que provoca um deslocamento da acentuação natural da palavra e a conversão do ritmo iâmbico em troqueu. Resulta daí um destaque para a vogal /a/ (oral), pertencente às palavras "casas", "pomar", "amor", "cantar", "devagar", o que confere às estrofes - ressalvando-se a 4 - uma certa unidade tímbrica, além de incluir na cadeia significativa as palavras "casas" e "cantar" nela implícitas, como já observado por ocasião da análise dos fonemas vocálicos.

No final da estrofe 1 e ao longo da 2, surgem durações menores que poderiam sugerir um fluxo rítmico um tanto ou quanto mais contínuo e relacionado com o caminhar, mesmo que lento. Mas novamente interferem alguns fatores - síncopes na parte instrumental e pausas na vocal - que imediatamente desfazem tal suposição. É uma passagem "pontilhista" em que as pausas, no quinto e sexto versos, separam os seres do movimento (sintagma "vai devagar"), e o próprio sintagma. É como se houvesse um misto de indagação, espanto e até irritação - uma possível interpretação para o *crescendo* que se inicia em "um burro", culmina em "vai" (*forte*) e diminui subitamente em "devagar" (*piano*), dividindo o sintagma - diante da impossibilidade dos próprios animais escaparem à imobilidade da vida da cidadezinha do interior e da simbiose: humanização

dos elementos da natureza e dos animais e naturalização do homem.

Como Guerra Peixe, Widmer emprega no sexto verso durações maiores, prolongando as sílabas da palavra "devagar"; cria, assim, através de recursos musicais, a sensação de crescente lentidão.

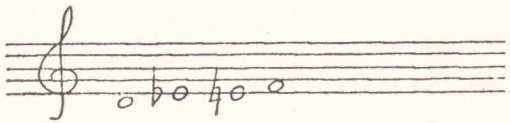
À semelhança do que ocorre na poesia, as reticências da estrofe 3, no texto musical, são substituídas por pausa.

É na estrofe 4 que o compositor emprega as menores durações, dando-lhe uma feição rítmica bem próxima da linguagem falada e consoante com a indicação: falado em altura indistinta, bastante livre e espontaneamente, ainda que resignado, porém sem "sarcasmo", como que a revelar a desimportância ou quase banalidade, do ponto de vista pragmático, do comentário "Eta vida besta, meu Deus".

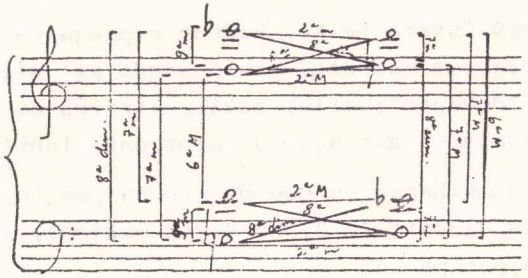
Assim, o tratamento rítmico, além de muito próximo à rítmica poética, está intimamente ligado aos aspectos sonoros e semânticos do poema, não só trazendo à tona o elo tímbrico que liga termos das diversas estrofes já unidos pelo sentido, mas ainda reiterando a idéia de prolongação e arrastamento que beira as raias da imobilidade.

4.2 Melodia

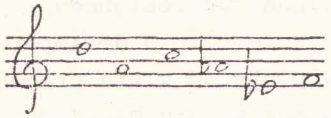
A peça é construída a partir de duas séries, a primeira, "cromática",



geradora dos blocos harmônicos que se seguem



e a segunda, "modal",



a qual, após o final da estrofe 1 e no decorrer da 2, pela mobilização do si bequadro, si bemol, dó sustenido e finalmente do sol - excetuando-se,pois, o fá sustenido - se dilata até configurar-se uma escala cromática quase completa.

Os intervalos contidos nos blocos harmônicos iniciais e na segunda série aparecem projetados horizontalmente ao longo das partes instrumental e vocal e nesta última, ainda articulados a uma outra ordem, a das vogais. Independente de registro, a cada nota corresponde uma determinada vogal:

/a/ - fá
/ê/, /é/ - mi bemol
/i/ - mi bequadro

/ô/, /ô/ - dó
/u/ - ré
ditongo /ay/ - lá bemol

O contorno melódico resulta particularmente enriquecido pelo cuidadoso aproveitamento das múltiplas possibilidades tímbricas dos fonemas vocálicos e do jogo dos registros, o que, por sua vez, confere à massa fônica do poema especial destaque. Destaque que costura com um fio melódico a trama do sentido.

Na estrofe 1, as frases correspondentes ao primeiro e segundo versos, compostas com os elementos da primeira série, estendem-se dentro de um âmbito de oitava aumentada e décima menor, respectivamente, pontuando no fá. Diferenciam-se quanto ao início: uma é tética e outra anacrústica, como não poderia deixar de ser, levando-se em conta os tipos de metro, troqueu e anfíbraco, do começo do primeiro e segundo versos. O segmento inicial de ambas é plano e o final angular. Na segunda, porém, a parte plana se apresenta transposta uma oitava acima do registro em que foi escrita a primeira e o final sofre uma inversão quanto à direção dos saltos: sétima maior ascendente e descendente na primeira, e nona menor descendente e ascendente na segunda.

O salto de nona menor, ré-mi bemol, que liga as duas primeiras sílabas da palavra "mulheres" destaca-a do contexto, ainda mais que tanto a nona menor descendente e ascendente da palavra "laranjeiras", quanto a sétima maior ascendente e descendente, de "bananeiras", são formadas pelas notas fá e mi bequadro.

Em ambas, a presença de intervalos que diferem da oitava por um semitom a mais ou a menos, isto é, sétima maior, oitava diminuta e oitava aumentada, além de manter a tensão, deixa entrever um eventual sentido de modo.

Por outro lado, esses amplos saltos, pela dispersão da linha melódica por mais de um registro, além de introduzirem uma variação tímbrica, por serem, na maior parte dos versos, precedidos ou seguidos por notas prolongadas, repetidas ou conjunções - manifestações de continuidade, portanto - individualizam e destacam (pelo contraste) não só as sílabas tônicas das palavras sobre as quais incidem os acentos desses versos, mas as próprias palavras.

A terceira frase, correspondente ao terceiro verso, estende-se em um âmbito de oitava e também pontua no fá. Distingue-se das duas anteriores quanto à forma - angular em toda a sua extensão e, portanto, a mais movimentada - e quanto à natureza dos intervalos que a compõem, intervalos perfeitos (justos) formados com elementos da segunda seqüência, diferenças que manifestam, como no texto poético, o inesperado do terceiro verso.

A projeção da palavra "amor" para um registro mais agudo, além do prolongamento da sílaba átona e inversão da acentuação já mencionados, é mais um fator de seu realce e valorização.

Na estrofe 2, as frases correspondentes aos quarto, quinto e sexto versos, compostos com elementos da segunda série (uma série incompleta, "o máximo que a indolência e o enfado permitiram gerar", nas palavras do próprio autor), estendem-se

por um âmbito de sétima maior, sétima menor e sétima maior, respectivamente, pontuando no fá. Nelas observam-se notas repetidas, conjunções, intervalos perfeitos (quartas e quintas justas) e imperfeitos (terça menor e sexta maior), alguns, pois, de natureza diferente dos encontrados na estrofe 1.

A intercalação de pausas é compensada pelo emprego de intervalos menores na melodia (a sexta é o maior dos intervalos). As três frases, como seria de se esperar, assemelham-se quanto à parte final (vai devagar) que é curva - o salto de quarta é compensado por grau conjunto e nota repetida - ocorrendo apenas variações rítmicas. Distinguem-se pelo início, tanto no que diz respeito à direção, quanto à amplitude e natureza do movimento melódico, mas apresentam em comum a célula rédó (naturalmente, "um homem", "um cachorro", "um burro", além de apresentarem vogais em comum, se incluem, todos, no conjunto dos viventes), sobre a qual ocorrem as variações que modificam suas feições.

A estrofe 3, apesar de estender-se em um âmbito de sexta maior, é estática, o que, aliás, vai ao encontro das idéias desenvolvidas na análise do poema. Seus intervalos constituintes, segundas maiores e notas repetidas, configuram um "recitativo" em que a quinta de seu final, semelhantemente ao observado na canção de Guerra Peixe, chama a atenção do ouvinte para "olham". Pela sua relação com o sexto verso da estrofe 2, do qual repete, como não poderia deixar de acontecer, o final, e pelo emprego da quinta justa em "olham" - uma evocação do terceiro verso da estrofe 1 - musicalmente,

esta frase é também uma adjunção ideativa das anteriores.

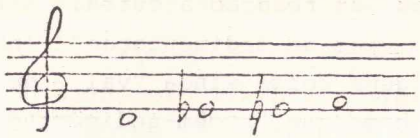
Como que a imprimir uma distinção entre a descrição da paisagem e do movimento, de um modo geral, além da presença de intervalos de naturezas distintas, que geram efeitos diferentes (maior ou menor tensão e distensão), na estrofe 1, a linha melódica é tensa, suas notas estão dispersas em diferentes registros e, pela ausência de pausas, é contínua no tempo. Nas estrofes 2 e 3, inversamente, ela se distende no final de cada um dos versos, suas notas estão menos dispersas (intervalos menores) e é descontínua no tempo, pela presença de pausas.

Finalmente, a estrofe 4, como na canção de Guerra Peixe, é realizada em *Sprechgesang* (no caso, "fala cantada"). Mais uma vez fica expressa, em termos musicais, a oposição objetivo/subjetivo. Nesta, porém, Widmer indica: "falado em altura indistinta, bastante livre e espontaneamente, porém sem sarcasmo".

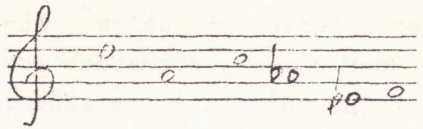
Dentro do espírito da indicação desse compositor, e como em Carlos Drumond de Andrade, o ponto de exclamação é desnecessário, o que parece indicar a aceitação da impossibilidade de se escapar ao ritmo de vida que pulsa em uma cidadezinha desimportante do interior, tornando, pois, o "Eta vida besta, meu Deus", um comentário inenfático.

4.3 Harmonia

A primeira série, "cromática"



e, a seguir, a segunda, "modal",



(contendo alguns elementos da primeira), são os materiais geradores da composição que, pela mobilização do ré bemol = dó sustenido, si bequadro, si bemol e sol, expandem-se até a formação de uma escala cromática quase completa em que somente o fá sustenido não aparece.

Verifica-se, assim, ao longo da peça, através do vai-vem de bordaduras, um processo de expansão do material sonoro, seguido de retração.

Os elementos da primeira série apresentam-se tanto verticalmente, em acordes, no piano, como horizontalmente, na parte vocal. Os da segunda série, além de empregados na voz, formam, no piano, segmentos horizontais e novas agregações sonoras por superposição que se vai fazendo na sucessividade. Não se pode pensar em linearidade na parte instrumental, a não ser em estado embrionário e tendo como centro a pseudobordadura. Mas as partes instrumental e vocal, apesar de variações dos mesmos materiais, guardam entre si uma independência melódica e rítmica característica da linguagem polifônica. As duas séries funcionam como camadas, fre

qüentemente uma defasada em relação à outra. Enquanto na "modal", "em vias de sedimentação" (nas palavras do autor), alguma coisa ainda "vai devagar", na "cromática", como que "recém-sedimentada", o "estancamento parece iminente".

Até o compasso 12, alternan-se os blocos harmônicos construídos com a série "cromática", cujas notas estão dispostas duas a duas, formando como que um paralelismo entre pauta inferior e superior, em que nonas e sétimas também se alternam. Esta regularidade é rompida com uma antecipação (compasso 5) e, mais adiante, com um retardo (compasso 7). A partir do compasso 10, pela diminuição do valor do primeiro bloco, compensada por igual diminuição do segundo bloco do compasso 12, os dois blocos intermediários aparecem sincopados.

A série "modal", cujos componentes vão surgindo em entradas sucessivas a partir do compasso 13, se realiza harmonicamente, de forma plena no compasso 15; a tensão gradativamente acumulada neste ponto parece intencionalmente enfraquecida pelo autor, através do duplo artifício da diminuição progressiva da intensidade, tanto pelo *diminuendo* realizado, como pelo fenômeno do *diminuendo* físico das notas prolongadas, levando-se em conta os recursos naturais do instrumento piano. Desta tensão, interrompida do compasso 15 para o 16, resta suspensa uma de suas notas, precisamente a nota pólo com a qual se inicia a parte vocal.

Do compasso 17 ao 20 verifica-se ausência de movimento harmônico, retomado nos compassos 21 e 22 (final da segunda série) numa como que cadência que pontua novamente no pólo fá.

Do compasso 23 ao 27 retornam os blocos harmônicos dos compassos iniciais, mas o primeiro deles em ordem inversa e com suas notas prolongadas, desaparecendo, no entanto, uma delas, a nota pólo, substituída pelo dobramento do baixo na parte superior, cuja nota é uma antecipação da que, logo depois, será emitida pela voz; partindo do acorde resultante dos prolongamentos, repetem-se os compassos 9, 10 e 11, apenas com uma pequena variação introduzida pelo recurso do retardamento de uma de suas notas. As harmonias que aparecem resultam da superposição de notas das duas séries.

Acompanhando a mudança observada na passagem para o terceiro verso, do compasso 28 ao 36 há como que uma "modulação", tendo início um pedal intermediário que oscila, em movimento de bordadura, em torno da nota lá bequadro (lá bemol e si bemol).

Paralelamente, ouve-se uma série de imitações: o intervalo de quinta, apresentado na voz, é introduzido no piano (pauta inferior), a seguir, modificado para quarta, na voz, e depois novamente no piano, alterado para quarta aumentada.

No compasso 31 aparece uma nota nova, ré bemol (dó sustenido) fundamental de um acorde de nona com a quinta que se altera (lá bemol-lá bequadro), a sétima surgindo na voz, dobrada a seguir, no piano, como antecipação da harmonia do compasso seguinte.

No compasso 33, mobilizam-se mais duas notas: si bemol e si bequadro; o autor constrói uma figuração melódica em arpejo, reproduzida em movimento retrógado. Uma intensificação do fluxo rítmico,

melódico e da dinâmica precede o repouso que ocorre no compasso 36, com um movimento descendente de quarta justa que evoca uma cadência plagal.

No compasso 39, pela primeira vez, surge a nota sol, observada apenas na parte do piano correspondente à estrofe 2, ocorrendo, a partir do compasso 50, o desaparecimento das notas mobilizadas (sol, si bemol, si bequadro, ré bemol), depois da série "modal", retornando à "cromática", ou seja, à camada sedimentada.

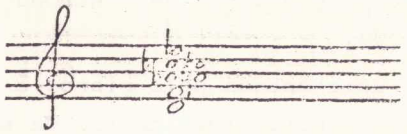
É curioso que a seção correspondente à descrição do movimento é aquela em que, semelhantemente, mais notas se movimentam.

Do compasso 43 ao 49, observa-se novamente a oscilação registrada em torno do lá bequadro, mas com lá bemol e si bequadro, horizontalmente e entre registros diferentes, com interpolação de outras notas.

No compasso 48, além da quinta justa já preparada da pauta inferior, soam, sucessivamente e em registros bem distintos, duas mais; a penúltima delas, acrescida do mi bemol da voz, por um momento, produz o resultado de acorde perfeito menor, paradoxalmente "dissonante" neste contexto.

Precedida de anacruse, reapresenta-se, no compasso 50, a série "modal" com algumas modificações: sobpõe-se à estrofe 3, apresenta variação rítmica na sua segunda metade, a nota pólo se faz ouvir na parte vocal (compasso 53), e as duas últimas notas da pauta superior repetem-se, melódica e harmonicamente, acrescidas do si bequadro. Forma-se, por enharmonia (si bequadro = dó bemol), um

acorde de nona menor, com dupla alteração da quinta e da sétima,



que parece suspender o "repouso" já verificado no compasso 16. A cadência melódica mi bemol - fá, modal, na voz, repete-se no compasso 54, encaminhando-se para uma "dominante" que volta ao pólo fá, sobre as entradas sucessivas dos componentes da primeira série, que, mais uma vez, formam os blocos do início da peça. A partir do compasso 56, eles seguem em ritmo sincopado, quebrado no compasso 61. Nos compassos 59 e 60 ouve-se a quarta estrofe (em fala cantada), finalizando-se a peça de forma suspensiva, exatamente igual ao compasso 12, uma sugestão da possibilidade de um novo recomeço a partir do compasso 13.

A pseudobordadura é o fio condutor da peça, em meio a contínuas variações, e por sua própria natureza - apenas um movimento de oscilação - parece expressar a quase-imobilidade (ou aparente mobilidade) decorrente dos limites estreitos e da rotina inalterável do dia-a-dia de uma cidadezinha do interior.

4.4 Morfo-sintaxe

Como na "Cidadezinha Qualquer", de Guerra Peixe, a forma da canção de Widmer relaciona-se com a quinta hipótese de estruturação das estrofes, ou seja, aquela em que os versos quatro, cinco,

seis e sete constituem um bloco. Analogamente, sua forma é binária, A e B, precedida de introdução e concluída com uma coda.

A introdução, apresentada pelo piano, é construída com agregações sonoras resultantes da superposição dos elementos da série "cromática", estendendo-se até o compasso 12.

Ao longo da peça, em virtude da escrita contrapontística, as partes instrumental e vocal pontuam em momentos diferentes. À introdução segue-se, do compasso 13 ao 16, a série "modal", que funciona como ponte para a parte A, a qual se inicia no compasso 17, com a voz, e conclui no compasso 33, constituindo-se de três frases, cada uma delas correspondente a cada um dos versos. Como já foi observado, a mudança que ocorre na passagem do segundo para o terceiro verso é expressa, na parte musical, pela "modulação", pela presença de intervalos perfeitos (na voz) e maior índice de perturbação do fluxo temporal.

Do compasso 33 ao 37, estende-se uma nova ponte, caracterizada por uma intensificação das atividades melódica (acréscimo de novas notas: si bequadro e si bemol), rítmica e dinâmica (*crescendo*, do *pianíssimo* ao *forte* e *decrescendo*, até *piano*, na pauta inferior) que conduz à parte B.

Novamente uma sutil mudança de escrita, que se torna mais linear, porém mais fluente na parte vocal e mais movimentada quanto à dinâmica, acompanha a mudança da descrição do lugar - parte A, mais estática - para a descrição do movimento - parte B, tenuemente mais "andada".

A parte B, que se estende do compasso 39 ao 49 (parte instrumental) e 51 (parte vocal) é também constituída de três frases correspondentes aos versos 4, 5 e 6.

Como o autor emprega tanto o recurso da repetição quanto o da variação, embora a parte B se diferencie de A, não estabelece com ela uma relação de contraste. Parece que também não caberia interpretá-la como A', pois apesar das afinidades, estas não são tão perceptíveis à primeira vista.

Do compasso 50 ao 53 (no piano) reaparece a ponte construída com a série "modal", mas desta vez, com a terceira estrofe, que se inicia no compasso 52 e conclui no 56, já sobre a coda, recém começada no compasso 54 e com a qual finaliza a peça. Nesta parte final reaparecem os blocos da introdução e se ouve o "Eta vida besta, meu Deus", novamente estabelecendo-se, pelo relacionamento dos elementos musicais, uma ligação entre a estrofe 4 e a cidadezinha, cantada na parte A, com as notas pertencentes à série "cromática" geradora dos blocos.

4.5 Dinâmica e agógica

Diferente de Guerra Peixe, Widmer escreve em andamento muito lento (=42), indicnado ainda "impassível", misto de imobilidade e indiferença. Através do movimento e de sua especificidade, reproduz, de imediato, a sensação de lentidão e monotonia que perpassa o poema, segundo a própria decodificação da palavra "impassível" - "não sujeito a padecer, indiferente à dor, à alegria ou aos desgostos; imune às paixões; sereno".

De um modo geral, as características tímbricas, dinâmicas e expressivas das séries básicas repetem-se nas passagens por elas geradas. Assim como foi estabelecida uma correspondência entre alturas e vogais, cada uma das seqüências se apresenta com sua roupagem própria. Os blocos oriundos da primeira série são sempre ouvidos em *pianíssimo* e *una corda*.

A segunda seqüência, em *tre corde*, apresenta-se com um *decrescendo* controlado (uma intensidade é atribuída a cada uma das duas notas), passando do *forte* ao *mezzoforte*, *piano* e *pianíssimo* (condizente com o sentido descendente e convergente em direção ao pólo fá), que realça a invariabilidade do *pianíssimo* e da *una corda* da passagem anterior.

O aumento de tensão, produzido pela mobilização de mais algumas notas da escala cromática e pela intensificação da atividade rítmica, faz-se acompanhar de um *crescendo*.

Os blocos, ouvidos na intridução da peça e com a estrofe 1 e 4, associados à descrição da cidadezinha, por se apresentarem inalteravelmente em *pianissimo*, sugerem, também no plano da dinâmica, a imobilidade do local.

A indicação de *poco expressivo* (admissão de um mínimo de expressividade) antecede a apresentação do terceiro verso e não só aponta para a mudança observada na passagem do segundo para o terceiro verso, como enfatiza a bordadura, além de predispor o receptor ao *crescendo* que acompanha a ponte de ligação para a parte que se segue, na qual o compositor introduz elementos novos aproveitados

ao longo da parte B.

A dinâmica da estrofe 2 (em "terraço", segun expressão do musicólogo português Vianna da Motta), inter-relaciona-se em diversos planos, estabelecendo elos entre os elementos da frase, entre as frases (na parte vocal), entre a parte vocal e a instrumental, e, finalmente, como já observado, com o próprio material de origem.

Na mesma frase (parte vocal), as diferenças de intensidade separam os seres do movimento; o *crescendo* que liga o início do quarto verso (em *piano*) ao do quinto (em *mezzoforte*e culmina com o *forte* do sexto, de uma certa maneira, traduziria a ambigüidade latente no poema, entre esconder ou mostrar os sentimentos, entre ser indiferente ou deixar-se mobilizar, entre descrever uma situação até mesmo amena e a impossibilidade de viver nela.

A parte instrumental que acompanha o final das frases correspondentes ao quarto, quinto e sexto versos - compassos 42, 46 (pauta superior), 48 e 49 (respectivamente segundo e primeiro tempos) - como a do final da estrofe 1, é tenuemente mais movimentada (presença de durações menores e *crescendo*), e até mesmo, no final da sexta, mais densa(emprego sucessivo de duas quintas justas em posição estreita, mas em registros diferentes), uma tentativa reiterada, mas vã, quem sabe, de modificação do ritmo uniforme da passagem do tempo.

Por fim, o *pianissimo* de "devagar" é proveniente do final da segunda seqüência, de cujas notas é composto.

O retorno, na estrofe 3, do "impassível" e

de *una corda* e a indicação da maneira pela qual deve ser falada a estrofe 4 corroboram, no plano musical, a idéia da impossibilidade de rompimento das limitações do dia-a-dia e da falta de ênfase do "Eta vida besta, meu Deus".

A percepção das variações de agógica, bem como do tempo, dependem do receptor. Há, porém, determinantes rítmicos e dinâmicos que fazem pensar em tênue intensificação do movimento na parte correspondente à estrofe 2 (descrição do movimento e de estados de espírito contraditórios pelo próprio movimento - cujo fluxo se torna discretamente mais perceptível - e por um maior número de mudanças de dinâmica).

Enfim, pela natureza do tempo, do andamento, das séries que dão origem à peça, do tratamento a elas conferido e pela predominância de um nível de intensidade, o compositor tanto cria quanto reproduz a atmosfera de monotonia e imobilidade sugerida pelo poema.

CIDADEZINHA QUALQUER

(Carlos Drummond de Andrade)

Ernst Widmer 1964

pp impassível

(uma corda)

p

Ca - - - sas

Hän - - ser

f

mf

p

(tre corde)

*)

pp

f

*) Tocar a nota la em "staccato" e abaixar imediatamente o pedal direito para sustentar a sonoridade restante. O efeito deverá ser semelhante a um sfp ou sfpp.

p, sempre

en - tre ba - na - ne - - - i - ras mu - - lhe - - -

zwischen Bananenstau - - den Frau -

pp

p

- - - res en - tre la - ran - je - - - i - ras po -

- en zwischen Oran - gen - bäu - - men Obst -

poco espress.

pp

- mar a - - - mor can - - tar.

garten Lie - - be Ge - sang.

pp

mp pochiss. cresc.

p

Um ho - men

Ein Mann geht

pp

f

p

pp

mf

pp

vai de - va - - gar. Um ca - chor - ro vai de - va -

langsam daher. Ein Hund geht langsam da

p

mf

p

mf, cresc. f p dim pp

- gar. Um burro vai de - - - - va - gar.

- her. Ein Esel geht langsam da - her.

p

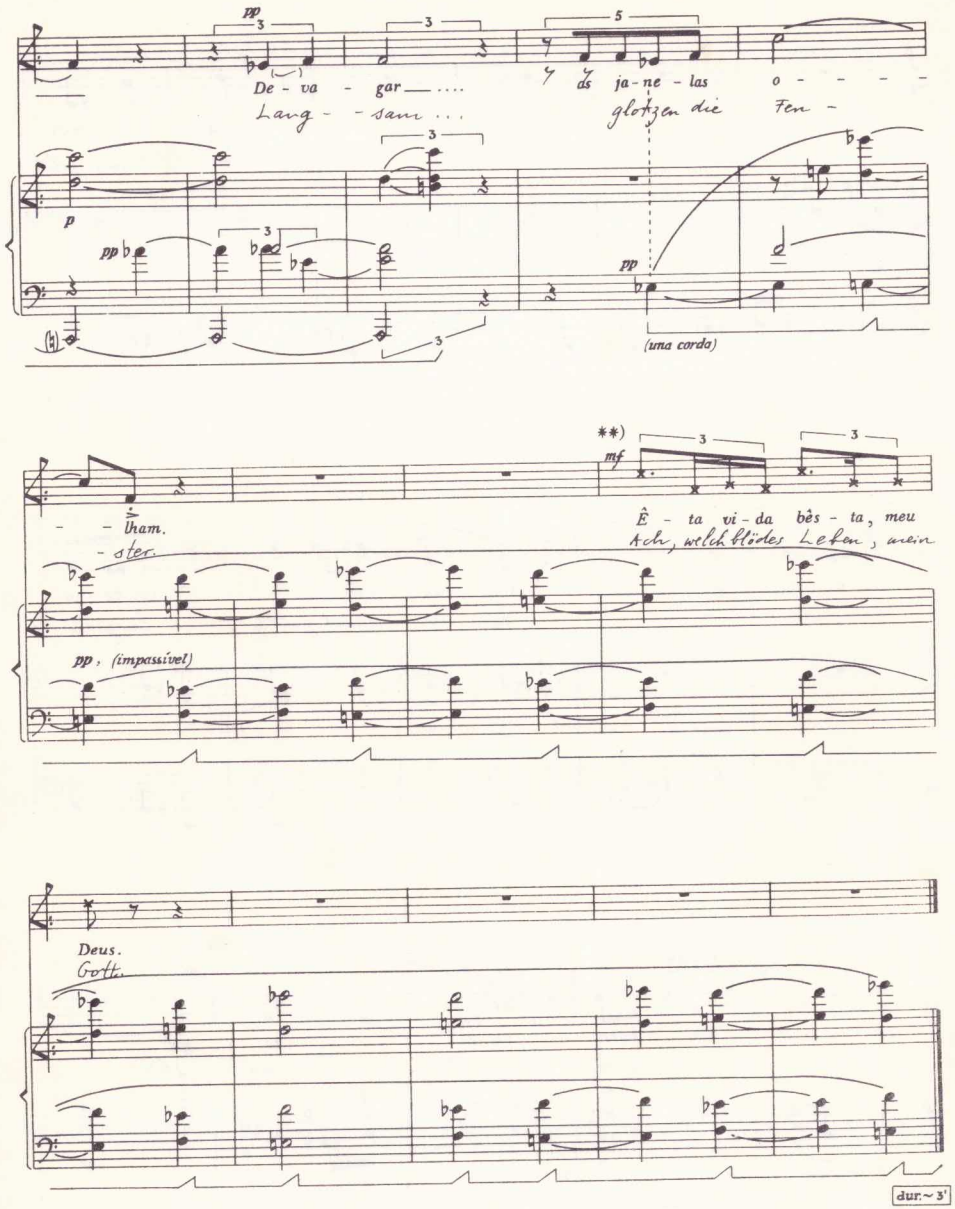
f

mf

mp

p

f



**) *Falado em altura indistinta, bastante livre e espontaneamente, ainda que resignado, porém sem sarcasmo.*

Gesprochen in unbestimmter Tonhöhe, sehr frei und spontan, obwohl etwas resigniert, aber ohne Sarkasmus.

NOTAS

21. COOPER, G. & MEYER, L. (1963) p. 22

22. Ibidem, p. 22.

23. SCLIAR, E. [s.n.t.] p. 3.

24. CASCUDO, L.C. (1962) v. "cantoria".

25. Ibidem, v. "cantador".

26. FERREIRA, A.B.H. (1975) v. "impassível".

OBS: O compositor Guerra Peixe não permitiu a reprodução de sua peça, donde a diferença, na forma de apresentação, entre as duas canções.

A DANÇA CONTEMPORÂNEA AMERICANA E OS SEUS NOVOS PROCESSOS COREOGRÁFICOS

Eliana Rodrigues Silva

RESUMO

Mudanças que ocorreram na História das Artes mostram claramente quebras totais de valores, de conceitos e por vezes de técnicas anteriormente acreditadas e seguidas. Na História da Dança podemos constatar que de uma corrente para a próxima, a reação contrária a esses parâmetros de criação sempre foi muito clara. A Dança Contemporânea nos Estados Unidos contudo parece querer fugir à esta regra, não negando conceitos anteriores completamente mas dotada que é de plena liberdade, em alguns casos até usa de valores de correntes anteriores, transformando-as, através da espontaneidade, extensa experimentação e liberdade estilística. A Dança Contemporânea na sua lógica pluralística inaugura um novo gênero de conceituação artística.

ART. 015, Salvador: 83-96, abr. 1987

Todas as mudanças que ocorrem na História da Arte tomam lugar quando há uma quebra de conceitos de uma escola para outra. Formulações estéticas anteriores são negadas a fim de dar lugar a padrões novos e originais de criação. Podemos claramente constatar este fato se olharmos em direção ao nascimento da Dança Moderna.

A reação contra o academicismo, a insipidez e afetação do Ballet Clássico foi ponto de partida para a mudança consequentemente. A concepção de técnicas corporais e composição coreográfica muda completamente.

A Dança Contemporânea contudo, pode ser considerada como fora destes parâmetros. Merce Cunningham, coreógrafo americano considerado o guru da dança dos nossos dias, definiu algumas idéias que serviram como sementes para a Dança Contemporânea: a) qualquer movimento pode ser material para a dança; b) qualquer procedimento é válido como método de composição; c) qualquer parte, (ou partes) do corpo pode ser usada, inclusive voz; d) a música, figurino, cenografia, iluminação e dança têm cada qual sua própria identidade e lógica; e) qualquer espaço pode ser usado para apresentações; f) a dança pode ser sobre qualquer assunto.

Cunningham criou o que se pode chamar de uma ponte entre duas correntes que à primeira vista seriam diametralmente opostas. Sobre esta ligação entre a Dança Moderna e a Dança Contemporânea, ele defende a idéia de que a nova dança poderia ser derivada de fontes tradicionais, sem negação

de nenhuma natureza, mas as suas formas de expressão e criação deveriam ser feitas por métodos de indeterminismo e acaso.

O coreógrafo de hoje deve saber como manipular e transformar o que aprendeu ontem colocando suas próprias conotações dentro da criação. Deve ser capaz de questionar-se a respeito do próprio processo criativo.

Sobre este processo parece-me óbvio que os conceitos chave a serem usados seriam espontaneidade, extensiva experimentação e acima de tudo liberdade de criação. A dança dos nossos dias não nega nenhuma das correntes anteriores e pode buscar fontes de expressão em quaisquer direções, mesmo até em conceitos emprestados de outra forma artística.

Por outro lado, desde que todas as possíveis limitações são removidas, a Dança Contemporânea não pretende estabelecer normas estéticas ou criar uma escola definida. Liberdade é a palavra chave. As criações coreográficas atuais parecem apresentar uma perspectiva casual, quase como um jogo.

Exatamente por causa desta estética de lógica descontínua, o que vemos no palco é a vida em si mesma. O clima geral do nosso tempo é descontínuo, pleno de mudanças e multifacetado, ansioso e aparentememte desconexo. Fatos raramente acontecem como esperamos ou planejamos. Aprendemos diariamente que viver pode significar estar apto a mudanças em quaisquer que sejam as direções e a qualquer momento. A multiplicidade de ações força o homem contemporâneo a ...ouvir uma, e tentar

de algum jeito equilibrar sua ordem interna a partir do caso sensorial em que vive outra.

Não há fórmulas a serem seguidas. Esta característica perturbadora do nosso tempo influencia diretamente a expressão artística uma vez que a Arte sempre é produto da sua época. Os novos trabalhos coreográficos naturalmente também refletem esse bombardear de sentidos, e emoções do dia-a-dia. Consequentemente o espectador poderia assistir um espetáculo de Dança sem se preocupar com interpretações insólitas idealmente.

Não há mais, por exemplo a idéia de que a Dança se destina a uma só camada da sociedade. Existe como que uma abrangência maior na relação dança x espectador, não havendo mais a rotulação de arte proibida de elite para elite.

Por outro lado, o homem moderno aprendeu a relacionar imagens visuais apenas; a Dança Contemporânea, como Arte Cênica leva o espectador a criar uma identidade sensorial bem mais forte e significativa do que a corrente anterior exatamente a partir desta identidade de imagens visuais se levarmos em conta ainda, que o que é apresentado no palco é a vida em si mesma, o círculo estaria então perfeitamente completo.

A maioria das criações coreográficas contemporâneas por exemplo, apresenta dançarinos com roupas cotidianas, caminhando em ritmo natural, na maior parte das vezes em espaços que não o palco tradicional, provocando assim uma identificação maior e quase que espontânea com a platéia.

As bases de escolha da movimentação também

partem para uma esfera mais comportamental do que propriamente coreográfica no seu sentido mais convencional. Os movimentos são na maioria das vezes, aqueles que todos nós fazemos no cotidiano e inconscientemente. Os trabalhos de David Gordon, coreógrafo contemporâneo americano, são casuais, de movimentos relaxados e quase preguiçosos, sem apresentar a tensão natural de exercício físico como é de praxe no Ballet Clássico, por exemplo. A simplicidade desses movimentos no entanto tem um forte efeito visual uma vez que foram explorados em detalhada experimentação, sendo este um dos princípios básicos da dança de hoje. Muda-se então o elemento temporal e espacial do movimento e atinge-se quase uma simbologia dos mesmos alterando-lhe aspecto virtual sem, no entanto perder o realismo. O resultado deste processo é de rara beleza plástica.

Logo, pode-se inferir que a Dança Contemporânea não é absolutamente uma Arte fácil e caótica, como tem sido rotulada por aqueles que não a compreendem arraigados que estão a conceitos artísticos ultrapassados. No entanto a Dança dos nossos dias poderia perfeitamente ser classificada como aquela que aceita a estética da liberdade sem contudo deixar de ser trabalhosa e exigir extensiva experimentação. Quer-se crer que existem fortes dúvidas quanto a qualquer outra corrente da Dança que tenha lidado tanto com experimentação quanto a de hoje. Pelo contrário, constata-se que a maioria delas se formulou através de um vocabulário de movimentos definidos, fórmulas coreográficas pré-estabelecidas e uma certa falta de liberdade

de criação estilística.

Twylla Tharp, outra coreógrafa americana, tem criado coreografias rigorosamente precisas quanto ao espaço e ritmo e ainda assim se pode captar essa sensação de extrema liberdade. O Processo criativo porém segue linhas únicas e pessoais de estruturação coreográfica.

O uso do corpo inteiro por exemplo (inclusive a voz pois nem tudo pode ser expresso no movimento) e as diversas dinâmicas de movimento parecem reafirmar que o conceito básico para a Dança Contemporânea é sem dúvida a liberdade e a ausência de regras.

O processo coreográfico contemporâneo é muito pluralístico também. Inúmeros métodos de criação são permitidos e baseados apenas numa escolha individual. A maneira como o material coreográfico é organizado pode ser extremamente oposto de uma pessoa para outra. Em geral, contudo, coreógrafos contemporâneos deixam que a dança tome forma a partir da própria experiência de criação juntamente com os seus dançarinos. Visto que a disponibilidade criativa dos dançarinos tem se desenvolvido largamente na relação coreógrafo x dançarino = produto coreográfico. A utilização do dançarino como intérprete apenas pertence ao passado. O processo é a proposta e este mais tarde então se tornará a dança em si mesma, não existem roteiros rigidamente estabelecidos na maior parte das vezes.

Este processo coreográfico exige uma quantidade enorme de experimentação e improvisação. O que

uma dança pode conter e o que é acessível a ela fica claro aos olhos durante o momento criativo. O coreógrafo pode ou não "trazer de casa" algumas idéias. Quando isso acontece é apenas na forma de uma vaga visualização que apenas juntamente com o dançarino se desenvolverá ou em alguns casos se transformará completamente no decorrer do processo.

Fontes de material temático podem ser procurados e definidos em quaisquer direções. Em literatura, poesia, teatro, arquitetura, sociologia, história, humor, ou simplesmente no movimento. A dança pode ser sobre qualquer coisa ou sobre nada seguindo apenas abstrações artísticas. "O lema agora é que qualquer coisa vai"?, em oposição por exemplo à segunda fase da História da Dança Moderna quando houver uma grande tendência para o drama psicológico como tema, e também o afluxo de fadas e sílfides etéreas no Romantismo.

Temas óbvios contudo são pouco evitados devido ao perigo de se cair na mímica ou caricatura indesejável. Demonstrações virtuosísticas de pura técnica também são deixadas de lado por não trazerem em si mesma nenhuma inovação. De fato, para o espectador pouco importa o tema a ser apresentado, como disse Doris Humphrey tão sabiamente.

> "A maioria das danças que ficaram tão famosas através dos séculos têm sido sobre temas triviais e inconsequentes. Considere-se a Morte do Cisne e o seu eterno sucesso. O importante a se constatar é que o tema não é tão importante em si mesmo quanto a simbologia à ele ligada e quanto ao fato de que é coberto de suprema significação".[3]

A Dança Contemporânea tem procurado andar nes

sa direção, procurando material temático nas mais estranhas e inesperadas fontes. Excentricidades são permitidas e até certo ponto estimuladas. A única regra que pode ser considerada viável no caso da filosofia criativa atual da Dança é que de cada trabalho se espera que seja único e inovador, intenso e surpreendente, que gere controvérsias ou que seja pelo menos provocativo.

Não somente os temas são originais mas também a maneira pela qual os coreógrafos estão lidando com os elementos de criação tais como tempo, espaço e dinâmica, o que resulta em gratas surpresas.

A noção de tempo coreográfico, por exemplo, é mais voltada para a realidade em oposição ao chamado tempo teatral ou psicológico tão usado anteriormente.

A ação geralmente se utiliza da mesma duração que teria se acontecesse fora de um contexto de espetáculo. Para David Gordon por exemplo, o uso constante de repetições é um dos aspectos-chave para a percepção visual do seu trabalho. Contudo se ele deseja mostrar a ação "andar" a unidade temporal da ação em si mesma não será alterada.

O uso de ações simultâneas, tão evitadas em outras correntes e timidamente explorada na Dança Moderna, a fim de não desequilibrar a ordem, é largamente aceita e estimulada hoje em dia. A informalidade aparente e a flexibilidade do uso do elemento tempo na composição coreográfica atual é perfeitamente acompanhada pela platéia uma vez que sua percepção sensorial está acostumada ao ritmo informal e mutante do tempo nos nossos dias.

Podemos capturar para nós mesmos um imediatismo vital de sensações e emoções vindas destas danças apenas observando o seu elemento temporal. Mas uma vez a Arte reflete a história do seu tempo.

Ainda assim, o uso do tempo real não é absolutamente regra de criação. Meredith Monk, coreógrafa americana interessada em trabalhos ambientais, utilizou o elemento tempo de uma forma muito maleável e teatral num dos seus trabalhos intitulado "Educação de uma garota". Nesta coreografia, que foi montada dentro de sua própria casa, Monk faz incríveis divagações temporais em torno da sua autobiografia coreográfica. O tempo psicológico e o mal aqui se confundem se unem e se separam num jogo muito interessante de ações simultâneas.

A noção e uso do elemento espaço em coreografia também sofreu modificações significativas, especialmente no que diz respeito à escolha do local para apresentação. Não há limitações e o espetáculo de dança pode acontecer onde quer que seja. Este fator inclusive tem enriquecido grandemente o impacto visual coreográfico. Não há, em geral um foco único de apresentação. O dançarino não mais dirige o seu movimento para a frente como no caso do palco tradicional. A dança pode ser assistida de qualquer ângulo e é geralmente concebida para tal. Os dançarinos podem estar pendurados no teto ou caminhando em muros, podem rasgar o espaço em trapézios de circo, dançar em palcos flutuantes ou deslizar através das galerias de um museu de arte.

Um dos mais surpreendentes trabalhos de Trisha

Brown, inovadora coreógrafa americana acontece no topo de alguns arranha-céus em Manhattan como espaço coreográfico. Rudy Perez coreografou uma dança para um estacionamento de carros no centro de Washington D.C.. A dança pode acontecer pois, nos mais inesperados e inóspitos espaços.

Meredith Monk quando montou o espetáculo dentro da sua própria residência explicou que "estava à procura de um espaço-realidade"[4]. A busca de algo mais próximo do dia-a-dia certamente tem aberto uma gama enorme de possibilidades coreográficas e também dismistica a idéia do espaço sagrado e distante do palco convencional.

Contudo, como a liberdade de escolha e criação é uma forte tônica dos trabalhos coreográficos atuais, o palco convencional também não é negado de todo. Twylla Tharp, por exemplo, ainda prefere que suas danças sejam mostradas no palco. Seu mais recente trabalho "A roda de Catarina" sobre a proliferação de uma família nuclear, usa o palco no seu sentido mais tradicional ficando a manipulação do tema, tempo, dinâmica, cenografia e coreografia como ponto de referência para que possamos classificá-la como Dança Contemporânea. Mais uma vez pode-se constatar a ausência de regras.

A rica dinâmica consequente do uso desses elementos, temas e fontes de inspiração é evidente. Esta dinâmica, inerente a qualquer trabalho de Dança Contemporânea prepara o espectador a perceber e aceitar distinções sutis, fortes contrastes coreográficos e mudanças rítmicas inesperadas, além de inovadoras experiências com o espaço cênico como se estas variáveis induzissem o espectador a ter a sensação de estar assistindo à própria vida. Vale ressaltar contudo, que a platéia ainda não está preparada completamente para este tipo de trabalho coreográfico em um consenso mais amplo. Há muita controvérsia e um certo descanso em relação à Dança Contemporânea. Assistir a um desses espetáculos pela primeira vez seria como tentar ler Ulisses depois de uma dieta de gibis.... É dificil aceitá-los e particularmente entendê-los. Interessante e válido é perceber que sempre suscitam reações e discussões.

A estética contemporânea não é no entanto monolítica e nela podem ser encontrados basicamente muitos métodos de composição coreográfica. Existem coreógrafos como Douglas Dunn, que praticam o que se chamaria de coreografia do relativismo, deixando que suas apresentações sigam o passo da improvisação ligeiramente estruturada. Existem outros, como Lucinda Childs e Twylla Tharp, por exemplo, que geralmente traçam geometricamente os seus produtos no espaço. Existem ainda aqueles que chamam a atenção do espectador para a complexidade dos seus movimentos ou opostamente para a simplicidade deles. Alguns que enfatizam o elemento tempo, outros o tratamento estilístico e assim por diante.

O coreógrafo de hoje é livre para buscar em qualquer estilo as conexões de movimento que lhe agrade ou ainda inventar o seu próprio. Pode ele usar o Ballet Clássico, Dança Moderna, Tai chi-chuan, atletismo, movimentação cotidiana, com dançarinos profissionais ou totalmente leigos em dan

ça. Ele pode ser narrativo ou valer-se de diversos níveis de abstração, pode usar o palco ou qualquer outro espaço, pode desenvolver mecânicas de movimento complicadíssimas ou extremamente simples. (Vale ressaltar aqui que a maioria dos coreógrafos contemporâneos tem buscado intensamente um vocabulário de movimentos inovador. Esta busca de uma linguagem própria e atual se estende não só à criação coreográfica mas também à técnica). O coreógrafo pode reorganizar o elemento tempo ou usá-lo num sentido real. Sendo ele senhor absoluto da sua criação.

Acredita-se que a Arte deva lidar com a liberdade, qualquer que seja o seu meio de expressão. A dança contemporânea mostra que isto é possível. Se o artista segue regras por vezes castradoras, certamente não poderá deixar que a sua imaginação criadora atinja os mais altos níveis de realização humana.

A regra a se definir como sendo mestra da Dança Contemporânea é a de que não há regras, estando neste princípio a busca de uma verdade por meio de oposições e ao mesmo tempo a reconciliação de contradições. Se é este um novo conceito, a Dança Contemporânea é tão pluralística que inaugura realmente um novo gênero de conceituação: aquele que aceita a invenção e tolera mudanças. E é exatamente por isso que a Dança Contemporânea pode ser considerada uma Arte completa.

NOTAS

1. SALLY Banes. Terpsichore in Sneakers, Boston, Houghton, 1980, P.7.

2. JAN. Murray. Dance Now. New York: Penguin Books, 1979, P.147.

3. DORIS Humphrey. The art of Making Dances, New York, Grove Press, Inc., 1980, P.27.

4. SELMA J. Cohen. Dance as a Theatrical Art, New York: Harper and Row, 1974, P.209.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ANDERSON, Jack. "The Modern Dance". In: *The Dance Anthology*. Editor: Cobbet Steinberg. New York: New American, 1980.

2. BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers*. Boston. Hughton Mihlin Company, 1980.

3. BLACKWOOD Michael. *Making Dances: Seven Post-Modern Choreographers*, 1980. (filme)

4. COHEN, Selma, J. *Dance as a Theatrical Art*. New York: Harper and Row, 1974.

5. HUMPHEREY, Doris. *The Art of Making Dances*. New York: Grove Press, Inc. 1980.

6. MURRAY, Jan. *Dance Now*. New York: Walker, 1980.

7. SIEGEL, Marcia, B. *The Shapes of Change*. New York: Avon Books, 1981.

8. SMALL, Linda. "Twylla Tharp Dance". *Dance-magazine*, December, 1981.

9. SORELL, Walter. *Dance in its time*. New York: Anchor Books, 1981.

10. SORELL, Walter. *The Dance has Many Faces*. New York: Columbia University Press, 1966.

CONTRIBUIRAM PARA ART 015

Fredric M. Litto

Bacharel em Artes pela Universidade da California-Los Angeles, USA. Ph. D. em História do Teatro pela Universidade de Indiana, USA. Livre Docente pela Universidade de São Paulo-USP, desde 1971 e Professor da Escola de Comunicação e Artes. Consultor da CAPES e do CNPq.

Salomêa Gandelman

Concluiu os cursos de Graduação e Especialização em Piano na Escola de Música da UFRJ. Durante muitos anos ensinou e dirigiu os Seminários de Música Pró-Arte. Desde 1981 é professora e coordenadora do Curso de Música da Universidade do Rio de Janeiro Uni-Rio. Em março de 1984 concluiu o Mestrado na Escola de Comunicação da UFRJ tendo apresentado com dissertação o trabalho que ora publicamos.

Eliana Rodrigues Silva

Professora Assistente no Departamento de Dança da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, com Mestrado pela University Of Iowa U.S.A., além de atividades didáticas em se apresentado como coreógrafa e Dançarina no Brasil, América Latina, Estados Unidos e México.

Impresso na
Gráfica Universitária
Salvador - Bahia