

ISSN 0102-3357



revista da escola de música  
da ufba

agosto de 1990

7, ago. 1990 Periódico

700 Arte

Título: Art : revista da Escola de Música e  
Artes Cênicas da UF



993321  
127081

n. 17, ago. 1990

UFBA · CNPq · FINEP

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR

José Rogerio da Costa Vargens

VICE-REITOR

Nadja Maria Valverde Viana

DIRETOR DA ESCOLA DE MÚSICA

Paulo Costa Lima

PUBLICADA COM O APOIO DO CNPQ - FINEP

ENDEREÇO POSTAL

Escola de Música da UFBA.

Parque Universitário Edgard Santos

Salvador - 40.140 - Bahia - Brasil

ART 017

ISSN 0102-3357

Revista da Escola de Música da UFBA

Agosto de 1990

EDITOR: PAULO COSTA LIMA

CO-EDITORES: JAMARY OLIVEIRA, ANA MARGARIDA CERQUEIRA  
LIMA E LIMA

CONSELHO EDITORIAL:

ALDA DE JESUS OLIVEIRA

ANA MARGARIDA CERQUEIRA LIMA E LIMA

FERNANDO BARBOSA DE CERQUEIRA

JAMARY OLIVEIRA

MANUEL VICENTE RIBEIRO VEIGA JR.

PAULO COSTA LIMA

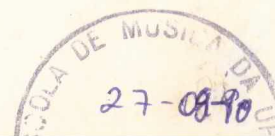
CORPO CONSULTIVO:

PIERO BASTIANELLI (UFBA)

FREDRIC LITTO (USP)

RÉGIS DUPRAT (UNESP)

ILZA MARIA COSTA NOGUEIRA (UFPB)



Per 70-A  
LOT

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
TOMBAMENTO PATRIMONIAL  
Nº 127081 DATA 14/10/08

Ex. 993321

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 1987.

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

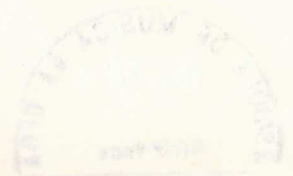
#### SUMÁRIO

- SEMILOGIA DOS JOGOS VOCAIS INUIT - JEAN - JACQUES NATTIEZ - TRADUÇÃO - JOSELICE MACEDO. 05
- DOIS BAIANOS TRANQUILOS - GILBERTO MENDES . 33
- A ESTRUTURAÇÃO TONAL DA CANÇÃO "MEIN HERZ, DAS IST EIN TIEFER SCHACHT: UMA APROXIMAÇÃO ATRAVÉS DA TEORIA SCHENKERRIANA - ILZA MARIA COSTA NOGUEIRA..... 39
- CIDADEZINHA QUALQUER: POESIA E MÚSICA III ANÁLISE DAS CANÇÕES DE GUERRA PEIXE E ERNST WIDMER SOBRE UM POEMA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE - SALOMÉA GANDELMAN..... 63
- TECNOLOGIA EM ETNOMUSICOLOGIA: UM ESTUDO DE MÚSICA INDÍGENA BRASILEIRA - VICTOR FUKS.91



SEMILOGIA DOS JOGOS VOCAIS INUIT

Jean-Jacques Nattiez  
Tradução: Joselice Macedo



O objetivo deste artigo é o de apresentar as grandes linhas dos primeiros resultados dos trabalhos do Grupo de Pesquisas em Semiologia Musical de Montreal (Groupe de Recherches en Sémologie Musicale) sobre os Jogos Vocais dos Inuit.<sup>(1)</sup>

O G.R.S.M (Groupe de Recherches en Sémologie Musicale) funcionou institucionalmente de 1974 a 1980, subvencionado pelo Conselho das Artes do Canadá, em seguida, pelo Conselho de Pesquisas em Ciências Humanas. Ao lado de pesquisas sobre Debussy (cf. principalmente Guertin, 1981), Nicole Beaudry, Claude Charron e Denise Harvey trabalharam intensamente sobre os jogos guturais dos Inuit do Nouveau-Québec e do Sul, da Terre de Baffin no Canadá.<sup>(2)</sup> Abordando dois corpus de música tão diversificados - música erudita ocidental e música de tradição oral - tratava-se de pôr à prova os métodos e os conceitos elaborados por nós no quadro da semiologia musical (cf. Nattiez 1975). No caso dos Jogos Vocais Inuit, o contacto empírico com uma música étnica nos fez passar de uma pesquisa centrada na utilização, na análise musical, dos modelos paradigmáticos estruturais (cf. Ruwet 1972), para um domínio em que é necessário integrar dados culturais e etnográficos. Acreditamos que não há nenhuma razão para que a pesquisa desses últimos dados tome o lugar dos primeiros, nós nos propomos também a examinar aqui alguns dos problemas levantados por esse encontro no quadro de um projeto semiológico.

Além da produção de um disco (cf. discografia) e a publicação de uma série de artigos - Beaudry (1978 a, b, 1980 a, 1983), Berthiaume-Zavada (1980), Charron (1978), Nattiez (1980, 1982, 1983) - o grupo visa à publicação de um livro que apresentará o conjunto dos resultados de nossas pesquisas.<sup>(3)</sup>

### Uma visão geral do gênero

Os jogos vocais são práticas geralmente competitivas, executadas, a maior parte do tempo por duas mulheres uma em frente da outra e muito próximas uma da outra; às vezes, elas se seguram pelos ombros. O jogo pára quando uma das mulheres está sem fôlego ou ri. A dimensão lúdica aí é dominante, mas as parceiras não são menos apreciadas por sua resistência e pela qualidade dos sons que produzem.

O *katajjaq* é construído sobre um motivo, por exemplo:



Este motivo é feito de um morfema (aqui *hamma*, de um ritmo (aqui  $\square \square$ ), de um contorno de entoação (aqui  $\bar{\quad} \bar{\quad}$ ) e de padrões vocais sonoros / não-sonoros e expirados/ inspirados, representados em nossas transcrições por símbolos específicos que se explicarão mais adiante. O motivo é repetido um número aleatório de vezes - o limite é imposto pelas restrições respiratórias e capacidade de resistência. O conjunto assim obtido constitui uma espécie de frase. A maior parte do tempo, o motivo da segunda voz é idêntico ao da primeira, mas ele pode ser completamente diferente, como na Figura 1.<sup>(4)</sup> No caso, o mais freqüente

Figura 1.

em que a segunda voz imita a primeira, o efeito total resulta da superposição motívica das duas vozes, defasadas em cânone, como se pode ver na transcrição completa de um jogo vocal, à Figura 2

○ = altura incerta

Figura 2.

#### Distribuição geográfica dos jogos vocais e terminologia

De modo geral, os jogos vocais se encontram no ártico central canadense. Não foi feita menção à Groelândia nem à U.R.S.S. Uma alusão de Hawkes (1916:123) os assinala no Alaska onde, desde então não foi mais atestado, mas nada diz que não se tratava de imigrantes: após ter escutado uma gravação do professor Damas (1963), nós acreditamos, num momento, que era preciso aumentar o limite ocidental dos jogos vocais até o Mackenzie, mas após verificação junto ao que coletou os dados, estabelecemos que os executantes eram da origem Netsilik.

Pode-se, pois, observar e registrar esses jogos vocais no Nouveau-Québec e no sul da Terra de Baffin e nos Grupos do Inuit que são chamados, desde as célebres expedições e relatórios de Rasmussen, de esquimões Igloodik, esquimões do Caribou e esquimões Netsilik. Mas convém ser mais preciso.

No Nouveau-Québec e no sul da Terre de Baffin, os Inuit praticam o *katajjaq* (pronunciar "katadjarq"; plural *katajjait*, pronunciar "katadjait") que foram chamados primeiramente "cantos guturais" (chants de gorge) "cantos arquejantes" e, em inglês, "throat-singing", porque os sons guturais aí são característicos. Mas, há muitas razões para modificar essas diversas denominações: primeiramente, Nicole Beaudry estabeleceu claramente (1978b, 1983) que essas práticas eram vividas como um jogo e não como um canto; em seguida, a fonética moderna (Ladefoged 1975) não reconhece mais o "gutural" como um traço articulatório preciso; enfim, a expressão "canto" ou "jogo gutural" (jeu de gorge) nunca foi uma tradução da palavra *katajjaq* cujo sentido exato nunca se chegou verdadeiramente a esclarecer. Quando os intérpretes Inuit falam, em inglês, de "throat-singing" ou de "throat-games", eles nada mais fazem que repetir uma expressão que aprenderam dos brancos.

Além do mais, os jogos vocais gravados no norte da Terre de Baffin, entre os Inuit do Igloodik, aí são denominados "*pirqusirtuk*" e nem sempre compreendem sons da garganta. Isso é confirmado através das gravações de Ramon Pelinski, entre os Inuit do Caribou, os de Beverley Cavanagh, entre os Netsilik e a coleção mais recente de Denise Harvey nessas duas regiões em que o termo genérico utilizado é "*nipaquhiit*".<sup>(5)</sup>

A oeste da Baía de Hudson, entre os Inuit do Caribou e os Netsilik justamente, o problema se complica um pouco

porque trata-se talvez de dois gêneros de jogos vocais: jogos construídos a partir de motivos repetidos, como no Nouveau-Québec, mas também o que se pode chamar de "jogos com história" nos quais uma sucessão de morfemas cria um arremedo de narração. Mas, até onde sabemos, os Inuit dessas regiões não têm palavras específicas para distinguir o que nós pensamos serem dois gêneros diferentes. Mas mesmo se, como em nossas sociedades, as diferenciações do vocabulário, têm nas culturas de tradição oral, um valor classificatório, uma confiança muito cega nos princípios da etnociência não deve nos conduzir à ilusão semiológica de que a linguagem se identifica com o pensamento: o homem pode exprimir sua relação simbólica no mundo por outra coisa que a linguagem e, em particular, por comportamentos. Ora, entre os Inuit do Caribou e os Netsilik, parece que os jogos vocais com história se diferenciam de acordo com que se utilize ou não uma bacia de cozinha como ressoador. No primeiro caso, com efeito, trata-se de homogeneizar as propriedades acústicas do som. No segundo, mesmo se se trata, como demonstrou Cavanagh (1976), de enigmas, assim mesmo é importante que as palavras possam ser reconhecidas.

Por todas essas razões, adotamos o termo mais neutro e mais geral de "jogos vocais", daí o título deste artigo.

#### Interpretação etnográfica

No que concerne à interpretação antropológica do jogo gutural (jeu de gorge), pode-se falar de duas escolas. Apoiando-se em suas próprias constatações e nos dados recolhidos por duas de suas estudantes, Carmen Montpetit e Céline Veillet, Saladin d'Anglise da Universidade de Laval em Québec vê no katajjaq uma espécie de linguagem intermediária en

tre a palavra e a música, reservada às mulheres: linguagem escondida ou infra-linguagem compreendida somente pelos mortos (através de sua representação as auroras boreais que se exprimem apenas pelo sussurro ou assobio), pelas cabeças voadoras Tunnituarrit (hu manos sem corpo, com características de mulher e de pássaro dos quais é esta a linguagem) e pelas mulheres (ao mesmo tempo pássaros sedutores, caças ou almas mortas, na cultura dos homens), le katajjaq pretende ser às vezes imitação da natureza, do grito dos gansos em desfile ou de outros gritos de animais (1978:91).

Nossa reserva em relação a esta teoria vem do fato que ela privilegia certas relações particulares entre os jogos vocais e fenômenos que lhes são efetivamente ligados, mas ocasionalmente. Além do mais, os dados que expõem essa interpretação se apóiam num pequeno número de testemunhas notadamente os de Alasi Alasuak, em Povungnituk no Nouveau-Québec. Pode-se evidentemente - mas Saladin d'Anglise não o diz - levantar a hipótese de que essas informações correspondem a nível antigo de associação simbólica que se perdeu, mas jogadores de katajjaq de outras aldeias recusam energicamente essas interpretações.

Quando se reúne dados provenientes dos quatro cantos do ártico central canadense, obtém-se uma imagem dos jogos vocais muito mais diversificada. Ela nos leva a definir os jogos vocais - e vê-se logo que esse enfoque deve-se à semiologia - como formas simbólicas multifuncionais.

Primeiramente formas. Os jogos vocais, independentemen te das circunstâncias em que aparecem, apresentam um certo número de características formais específicas: combinações de padrões vocais sonoros e não-sonoros, inspirado e expirados; contornos entoativos; padrões rítmicos particulares. Apesar da surpreendente diversidade nas combinações desses elementos, existe um estilo formal de base dos jogos vocais.

Uma forma simbólica em seguida. O jogo vocal é uma "estrutura de recepção" suscetível de acolher manifestações



sonoras bastante diversas e pré-existentes: sílabas sem significação, mas também palavras arcaicas, nomes de antepassados ou de pessoas idosas, nomes de animais, topônimos, termos que designam um objeto que se tem sob os olhos no momento da execução do *katajjaq*, gritos de animais, ruídos da natureza mas também a melodia tomada de empréstimo a um *aqausiq* - um canto afetuoso composto para um bebê - a melodia de um canto de dança com tambor ou de um canto religioso. A inserção de um texto enigmático entre os Inuit Netsilik e os Inuit do Caribou procede sem dúvida do mesmo processo.

O jogo vocal é, enfim, uma forma simbólica multifuncional. Não se pode reduzi-lo à sua execução em festas específicas e na sua conjunção com as auroras boreais. Sabemos, de fato, que ele podia ser executado não importa quando, durante o dia e não importa em que estação principalmente a dois, mas, às vezes, a três ou a quatro executantes; mais freqüentemente por mulheres, mas, algumas vezes por homens ou rapazes; para se divertirem, para adormecer os bebês ou na volta da caçada, no *qaggi*, sob a forma de jogos de equipe, durante os grandes deslocamentos ou integrados em outras séries de jogos; sem dúvida houve ligações difíceis de serem elucidadas com o chamanismo (cf. Mattiez 1983); sabemos ainda que ele era utilizado para o treinamento respatório nas más condições climáticas, como enigma ou como jogo. Se a função lúdica do jogo vocal parece bem dominante (Beaudry 1978b), é necessário ainda distinguir entre as circunstâncias em que se joga por jogar e aquelas em que se joga para ganhar. E até mesmo, não se pode reduzir esses jogos ao lúdico: é preciso ganhar com mérito (há uma escala de dificuldades dos sons produzidos, como se constata, observando as sessões de aprendizagem do *katajjaq* (Beaudry 1980b), e com belos sons (há uma qualidade sonora a atingir

e a respeitar). Virtuoso e estética não estão ausentes dos jogos vocais dos Inuit.

Vê-se isso: não há uma estabilidade de situação que daria a chave de seu "sentido profundo". A dimensão simbólica dos jogos vocais é inegável, mas a semiologia não tem a finalidade de encerrar os fenômenos que ela estuda num simbolismo estreito. Ela tem como tarefa definir seu lugar exato e suas articulações específicas. A "simbolite" gostaria de nos fazer acreditar que o Americano que come "hamburgers" o faz principalmente para consumir a Americanidade. É preferível encarar os jogos vocais no quadro de uma "teoria das circunstâncias", tal qual a que expôs Finnegan para a poesia oral (1977: 241 - 243) e que Beaudry empiricamente, reencontrou estudando os *katajjaq* (1979) exatamente como os outros jogos e os outros fatos musicais, os jogos vocais não estão ligados a uma circunstância particular, mas podem ser executados numa multidão de contextos diversos, entre os quais não parece haver relações de antecedência cronológica. As consequências semiológicas dessa teoria são importantes, pois contrariamente ao que uma visão demasiado estreita, funcionalista, poderia fazer pensar, a variedade de funções não implica em uma variedade de formas que lhe corresponderiam. É de fato todo o problema da relação forma/função que convém reexaminar: formas podem subsistir enquanto que certas funções desapareceram, funções podem manter-se e estar relacionadas com novas formas.<sup>(6)</sup>

#### Análise estilística

Nós nos voltamos agora para o desenvolvimento e a estrutura dos jogos vocais. Uma vez que, a partir de agora, nós nos apoiamos exclusivamente nos trabalhos de transcrição e nas análises de nossa equipe sobre os jogos vocais do Nouveau-Québec, utilizaremos, a partir de agora, o ter



mo *katajjaq*.

Em artigos anteriores, Beaudry (1978a) e Charron (1978) mostraram que era possível descrever, sob um ponto de vista articulatório, os sons utilizados no *katajjaq*, a partir de uma combinação de vocais sonoros, não-sonoros, expirados e inspirados, de acordo com a Figura 3.

	expirados	inspirados
vocais sonoros	◻	◻
vocais não-sonoros	■	▲

Figura 3. Os sons do *katajjaq*.



Obtêm-se assim uma transcrição de caráter *poético* (segundo nossos termos semiológicos próprios): cf. Nattiez (1975), pois que identifica os sons de acordo com suas fontes. No quadro de nossas pesquisas, tentamos, em colaboração com François Delalande e Jean-Christophe Thomas, do Grupo de Pesquisas Musicais de Paris, transcrever os sons sob um ponto de vista estritamente *perceptivo*, de acordo com os princípios da acústica de Schaeffer. Identificaram-se assim sons arranhados, esfregados, difusos, lisos, etc. que deram lugar a uma série de transcrições *estéticas*. Falta-nos espaço para comparar os dois tipos de transcrições, mas convém assinalar que as segundas põem claramente em evidência que os sons que constituem um mesmo tipo de objeto sonoro formam uma cadeia percebida de maneira homogênea, mesmo se são produzidos alternativamente por cada uma das mulheres.



O sistema Beaudry-Charron foi utilizado para transcrever cerca de quinhentos *katajjait* provenientes de quatro vilas do Nouveau-Québec e do sul da Terre de Baffin. Utilizamos neste artigo as transcrições de Denise Harvey de setenta e quatro *katajjait* recolhidos em Payne Bay. É a partir desse corpus transcrito que foi elaborado um método de análise que permite reduzir o trabalho na análise dos três outros. Aí estão as etapas deste método.

1. Cada *katajjaq* foi objeto de uma reescritura paradigmática. Assim tratado, o *katajjaq* da Figura 2 lê-se de acordo com a figura 4:

The image shows a musical score for katajjaq, consisting of multiple staves. The notation includes rhythmic patterns with stems and flags, and some notes with stems. The lyrics are written below the staves: 'ham ma', 'ha heg [3] ha heg', and 'ud lu'. There are also some numerical markers in brackets, such as [2] and [3], which likely indicate specific rhythmic or melodic features. The score is arranged in a vertical sequence of staves, with some staves having a circled '4' at the beginning, possibly indicating a measure or a specific part of the piece.

Figura 4.

A paradigmática consiste, sabe-se, em classificar as unidades musicais de acordo com um critério de analogia para cada parâmetro. Assim, todos os motivos da 1ª coluna têm um ritmo idêntico:  um morfema idêntico (*hamma*) e além das diferenças de altura, uma curva melódica comum (  ). Os números entre colchetes indicam o número de repetições de um motivo idêntico. Pequenas nuvens envolvem as alturas incertas. Quando a maior parte dos traços permanece idêntica, como na terceira coluna, a mudança aparece no interior do próprio paradigma (relação de transformação). Aqui trata-se da passagem de *ha heq* a *udlu*. Enfim, pode ser difícil decidir se se coloca as unidades em um paradigma ou em um outro: o 5º paradigma divide similaridades com o 2º, como o indica a flecha.

2. Numa segunda etapa, as 74 transcrições paradigmáticas foram resumidas em quadros sintéticos. Deixemos de lado por um instante a Figura 2 que é um pouco complexa e demonstramos a etapa, a partir de um *katajjaq* mais simples. O princípio seguido foi o de colocar na parte superior do quadro o parâmetro que permanece constante durante toda a execução de um mesmo *katajjaq*, em seguida descer na estrutura hierárquica do *katajjaq*. Na Figura 5, o ritmo dos motivos e o padrão sonoro (sonoro/não-sonoro, expirado/inspirado) permanece constante. Uma 1ª diferença de frase é criada pela utilização de 2 morfemas distintos (*gaha* e *udla*), mas os motivos que utilizam *udla* se agrupam em duas frases, de acordo com as duas curvas de entoação (  e  ). A última linha indica quantos motivos assim definidos existem em cada frase. Como o *katajjaq* é um jogo, compreende-se que a última frase tenha sido apenas abordada. A figura 6 mostra outros tipos de organização hierárquica entre os parâmetros.










ritmo, respiração sonora e não-sonora			
Morfema:	gahã	udla	
contorno de entoação			
número total de cocorrências	9	5	1

Figura 5.

	
hamma	
	
hamma	udlu








		
hamma	udlu	
		
		

Figura 6.

Assim, não importa que aspecto da substância do *katajjaq* pode, por sua vez, tornar-se dominante em relação a todos os outros. No *katajjaq* da Figura 2, o morfema deve ceder o lugar à curva utilizada. A Figura 7 apresenta o quadro sintético do *katajjaq* das Figuras 2 e 4, que se poderá comparar com as transcrições precedentes.


			
/- - -/	/- - -/	/- - -/	/- - -/
hamma		haheq	
3 4	1 1 (4/4)	3 3	1 1
udlu			
	1 1	2	1
hamma			
3 4	1		

Figura 7. Quadro sintético do katajjaq das Figuras 2 e 4.

3. Na base desses quadros sintéticos, foi possível proceder a uma taxonomia dos diferentes tipos de *katajjaq* gravados em Payne Bay. Essa classificação constitui a *descrição estilística* deste corpus. Sob o ponto de vista formal, identificamos três tipos:

a) Os *katajjaq* melódicos (20% do corpus): eles incorporam uma melodia pré existente (Figura 8)



Figura 8. Katajjaq melódico.

b) Os *katajjaq* de "forma fixa", no sentido habitual da musicologia (43% do corpus). Esse grupo subdivide-se em 3 sub-famílias. Na 1ª, um motivo A repetido três vezes na maior parte do tempo, seguido por um motivo B enunciado uma vez forma uma frase que pode, ela mesma, ser repetida um número x de vezes, em seguida, uma nova frase começa, etc. O quadro para um *katajjaq* desse tipo é apresentado na Figura 9.


	
/- - -/	/- - -/
[hamma <sup>3</sup> hamma <sup>1</sup> ] <sup>2</sup>	
haheq <sup>3</sup> haheq <sup>1</sup>	
udlu <sup>3</sup> udlu <sup>1</sup>	
[hamma <sup>3</sup> hamma <sup>1</sup> ] <sup>2</sup>	
haheq <sup>2</sup> haheq <sup>2</sup>	

Figura 9. Kattajjaq de forma fixa.

No 2º sub-grupo, os morfemas permanecem idênticos ao longo do jogo. A forma é pois  $A^x - B^y$ , x e y indicando aí um número indiferenciado de iterações (por exemplo a Figura 10).


	
hamma	ehor
/- - -/	/- - -/
13	16
16	15
21	12
17	5

Figura 10.

O 3º sub-grupo pode ser descrito de acordo com a fórmula  $[A^3 - B]^x - [C^3 - D]^x$ , em que A e B são sempre *hamma* e C e D, sempre *ahor*. Aqui, é a curva de entoação que permite distinguir B de A e D de C (Figura 11).

c) Uma família muito mais heterogênea que a precedente (37%) subdivide-se em 4 sub-tipos de acordo com os morfemas utilizados: no primeiro dominam os sons nasais, no segundo, os sons "gutturais", o terceiro utiliza o morfema

*igínahorlahe* e o quarto, *unnaga unna ia*.

Como se viu anteriormente, existe uma hierarquia (específica em cada *katajjaq*, de morfemas, de curvas de entoação e de padrões respiratórios e de vozes sonoras e não sonoras. Cada caso de figura hierarquizada que pode ser combinada com cada uma das famílias formais que acabamos de descrever e constata-se efetivamente uma correspondência entre as duas classificações, o que demonstra o Quadro 1.

hamma		ahor	
$\overline{d \ d \ d}$	$\overline{d \ d \ d}$	$\overline{d \ d \ d}$	$\overline{d \ d \ d}$
/- - -/	/- - -/	/- - -/	/- - -/
[3	1] <sup>2</sup>	[3	1] <sup>3</sup>
4	1	[3	1] <sup>3</sup>
[3	1] <sup>3</sup>	[3	1] <sup>3</sup>
[3	1] <sup>4</sup>	[3	1] <sup>2</sup>

Figura 11.

Quadro 1

a. Katajjait melódico	b. Forma fixa			c. Outras katajjait
	Sub-família 1	Sub-família 2	Sub-família 3	
C	V-NV	V-NV	M	V-NV } C } ou } M } C }
M	C	M	V-NV C	
V-NV	M	C	C V-NV	

C = curva de entoação M = Morfema V = Vocais sonoros NV = Vocais não sonoros

Não é surpreendente, então, que nunca se encontre, praticamente, dois *katajjait* idênticos. Vê-se como uma

constante diversidade é obtida a partir de um pequeno número de elementos de base. Um *katajjaq* não é uma " obra " ou uma " peça " no sentido ocidental do termo. É um processo. Nós estamos agora no ponto de abordar princípios " composicionais " do gênero.

Poiética do *katajjaq*

A análise estilística, que nós chamamos também a análise do nível neutro, não descreve o processo ativo de criação em elaboração na execução do jogo. Mas, a análise do nível neutro fornece elementos que nos permitem remontar indutivamente ao processo poiético.

A poiética do *katajjaq* fundamenta-se em 2 tipos de *stocks*, presentes na cultura das jogadoras de *katajjait*:

- a) um *stock* de parâmetros de base, inventariados graças à análise paradigmática: graças a ela, recuperamos os ritmos, as curvas de entoação e os morfemas que são constantes através de todo o corpus;
- b) um *stock* de estruturas formais que integram esses parâmetros de base: essas estruturas que funcionam como um quadro formal estável, exibem motivos constantes de uma vila para outra, ou motivos novos obtidos por inserção e combinação original dos parâmetros de base presentes no *stock*.

No contexto de uma sessão de execução de *katajjait*, cada dupla utiliza certos aspectos do *katajjaq* utilizado justamente antes. A Figura 12 resume a sucessão de 14 *katajjait* numa sessão gravada em Sanikiluaq em 1976 por Claude Charron. As letras a, b, c, d designam as quatro mulheres que se revezam durante essa sessão. Constata-se, neste resumo, que cada novo *katajjaq* tomou de empréstimo a um precedente uma parte de suas curvas de entoação, de

	informantes	contorno de entoação	morfemas
1	a b		panega hamaha
2	c d		kataga humpuk
3	c d		kataga hummituk
4	c d		hummituk sekova
5	c d		kullo oka
6	a c		kokeba higallo
7	a b	id.	id.
8	id.	id.	id.
9	a b		kullo oka
10	b c		koka
11	a b	id.	id.
12	id.		kullo oka
13	c d		hama habeba
14	b d	id.	id.

Figura 12.

seus morfemas ou dos dois.

Esse método de indução da poética a partir da análise do nível neutro corresponde a uma das seis situações analíticas que identificamos aliás em nossas pesquisas de semiologia musical (cf. Nattiez 1987:175-179). E a escolha dessa situação nos é ditada pelos dados que dispomos. Não podemos deixar de endossar uma observação de nosso colega Cavanagh a propósito das danças com tambor:

Como os compositores Inuit fornecem poucas pistas para o processo de composição no seu comentário sobre o fazer canções e sua avaliação de peças no presente repertório, um esclarecimento sobre esse processo só é possível ser obtido por uma análise intensiva das próprias canções (1982:138).

As recentes tendências da etnociência nos inculparam um pouco quando, para descrever um fenômeno tão "interior" no espírito dos autóctones, nós não recorremos ao que eles nos afirmam, a uma *ethnotheory*. Longe de nós a idéia de negar a importância fundamental desses propósitos e dessas teorias quando são acessíveis. Aliás, seria necessário mostrar-se discriminador: jamais uma Inuk nos disse que ela executava um *katajjaq* a partir de um stock de motivos presentes em sua cultura, evidentemente, mas a gravação, a tradução, a transcrição e a análise das sessões de aprendizagem convenceram-nos da pertinência êmica de conclusões que havíamos estabelecido a partir de observações externas. Ainda aí é impossível entrar no detalhe: simplesmente o propósito do autóctone "fazedor de música" é de uma natureza simbólica diferente do processo da própria composição. Não o reflete, não lhe é equivalente. Dá uma representação dele, o que é muito diferente. Também, não é surpreendente que o conhecimento dos processos composicionais requeira métodos complementares. Nos limites desta apresentação, eu queria somente insistir num ponto:

como o estudo da forma pode demonstrar-se altamente pertinente para conhecer e reconstituir um processo tão fluido e "mental" como a composição.

#### Explicação cultural

O *katajjaq* constroe-se pois pela concatenação de motivos a partir de um "stock" disponível na cultura "musical" de cada executante. É possível ir mais longe na compreensão do gênero, em outros termos, estabelecer uma ligação entre o *katajjaq* como processo e certos aspectos mais gerais da cultura Inuit?

Em um primeiro momento, havíamos acreditado descobrir nessa maneira de construir o *katajjaq* um traço particular do gênero. Depois pensamos que era um traço particular dos jogos Inuit, pois Beaudry (1978b) demonstrou que nessa cultura era possível obter um novo jogo pela concatenação de jogos pré-existentes. Desconfiamos que era preciso ir ainda mais alto quando Charron (1977) mostrou em sua tese de doutorado sobre a literatura oral Inuit que os mitos resultavam igualmente o mesmo tipo de processo. Mas voltemos à música: Pelinski demonstra em seu livro sobre a música dos Inuit do Caribou, que a estrutura dos cantos de danças com tambor é dominada por topoi que se encontra de uma vila para outra no âmbito do próprio grupo cultural (1981:122). Ele fornece até o inventário de seis motivos melódicos idênticos (1981:156, quadro 18).

Estariamos na presença de um traço específico da cultura Inuit? Uma outra constante faz-nos pensar nisso. Carpenter, analisando os cantos de dança com tambor, observa que não há relação causal entre os temas de um poema.

"No pensamento esquimó, é o padrão não linear que tem valor, não a sequência ou a relação causal ou comparação (1955:102).

Ohnainewk estava interessado apenas na criação de um padrão vivo e não cuidou de seguir uma sequência temporal (1955:102).

Nenhuma história é contada, nenhuma descrição sequen-

cial é dada... Os motivos dos poemas são como peças móveis de um cenário, aparecendo em uma variedade de contextos (1955:105)".

Assim, esta poesia traduziria um traço essencial do espírito do Inuit: uma concepção não linear do tempo. E em um outro texto, a propósito dos mitos:

"A seqüência cronológica não tem importância para os Aivilik. Estão interessados no próprio evento, não no seu lugar, numa série relacionada de eventos. Nem antecedentes nem consequentes são buscados, pois são predominantemente despreocupados com as relações causais ou teleológicas entre eventos e ações" (Carpenter 1968:42).

Será necessário daí deduzir que a estrutura musical observada explica-se pela atitude do Inuk em relação ao tempo? "É tentador especular que uma despreocupação com o tempo também influencia a organização temporal da música" (Cavanagh 1982:225). Mas Cavanagh não cedeu, justamente a essa tentação.

Para o que diz respeito ao *katajjaq*, a aproximação é efetivamente sedutora. Falando propriamente um *katajjaq* não começa e não termina, no sentido em que uma Sonata de Beethoven parte de um tema, o desenvolve e chega a uma conclusão. O *katajjaq* é a-teleológico, organiza no tempo, de acordo com as necessidades do jogo, um "stock" de algum modo vertical.

Advinha-se a hipótese: a estrutura do *katajjaq* traduziria a atitude do Inuk em relação ao tempo. Estabelecendo uma ligação com um traço considerado como pertinente do pensamento Inuit em geral, teríamos satisfeito assim as exigências contemporâneas de uma explicação cultural dos fenômenos estudados. Mas, por que mediação pudemos passar desse conceito de tempo para a organização do *katajjaq*? Será que não privilegiamos um traço particular da estrutura do *katajjaq* que pode apresentar outros fenômenos puramente tem-

porais, para facilitar essa correlação? Não demos prova da mesma desenvoltura que o grande Panofsky (1957), quando ele ousou um dia a propor uma analogia entre a Suma Teleológica de São Tomás e a estrutura das catedrais góticas?

Temos pelo menos uma razão para duvidar da legitimidade de tal enfoque: na hipótese de uma ligação entre o *katajjaq* e o conceito Inuit de tempo não basta somente considerar o *katajjaq* mas também gêneros formalmente diferentes entre eles, como o mito, a poesia ou os cantos de dança com tambor. Porque se a cultura "explica" o *katajjaq*, isto é, que ela o determina, a estrutura imanente dos jogos vocais é diferente da estrutura musical da dança com tambor? Os *topoi* destacados por Pelinski parecem oferecer uma analogia entre a dança com tambor e os *katajjait*: pode-se encontrar motivos de *katajjaq* idênticos entre todas as vilas do *Nouveau-Québec*. Mas constata-se logo que os motivos estereotipados da dança com tambor não apresentam a mesma relação sintática entre eles que aquela que existe entre os motivos de um *katajjaq*. As diversas formas simbólicas, mito, jogo vocal, canto de dança com tambor, aparecem bastante *irreduzíveis umas com as outras*. Não se vê então de que modo "A cultura" naquilo em que ela toca a concepção de tempo, poderia globalmente explicar cada uma delas.

#### Culturalismo e semiologia

É aqui que a reflexão semiológica nos vem enormemente em ajuda: temos a ver com formas simbólicas específicas. Se um pesquisador deseja estabelecer uma ligação entre a cultura e cada uma dessas formas, como Marx conectava antigamente as infraestruturas com as superestruturas, tem-se o direito de lhe perguntar qual é a natureza exata da relação de causalidade que ele estabelece entre um aspecto da do das configurações culturais e as formas específicas e sobre a base exata de que *mediação* ele fundamenta, como em nosso exemplo, o conceito de tempo e certos aspectos for-

mais do gênero estudado.

O que o enfoque semiológico sobre a natureza das formas simbólicas em geral convida-nos a não esquecermos, é que as formas simbólicas em seu aspecto presente, surgiram de um estado anterior da mesma forma simbólica. E o culturalismo dominante hoje tende a nos fazer esquecer que a *música gera a música*. Antes de ser o produto de uma cultura (como?), um gênero musical é o produto de uma história das formas (cf. Meyer 1967: cap.7). E mesmo se a evolução histórica de um gênero é difícil, senão impossível de ser reconstituída, no caso da música de tradição oral, não há nenhuma razão de pensar - senão porque não se teve acesso a ela - que as relações formais entre parâmetros sempre foram o que são agora. Há uma continuidade da música através da evolução e da transformação das formas (Kolodin 1969) que constitui uma propriedade semiológica essencial das formas simbólicas.

É possível agora perceber, através do exemplo empírico da análise dos jogos vocais Inuit, a unidade metodológica que reúne os diferentes tipos de pesquisas resumidas aqui: o objetivo da semiologia musical não é reduzir os fenômenos que ela estuda e explicações globais e unívocas, mas descrever a especificidade das formas presentes em uma cultura e determinar a natureza exata de suas relações com ela.

#### Notas

1. Um Inuk, uns Inuit (pronunciar "inuk", "inuites"), isto é, os esquimós. Os autóctones preferem denominar-se por este termo de sua língua (que significa "os homens"), em vez do vocábulo "esquimó" que se considerou durante muito tempo de origem indígena e que significaria, pejorativamente, "comedores de carne crua".

2. Nós não somos os primeiros a trabalhar com os jogos vocais dos Inuit. Os primeiros exemplos (Inuit do (Caribou) foram gravados por Jean Gabus em 1983 (Arquivos do Museu de Etnografia de Neuchâtel), depois por Van der Steenhaven na mesma região em 1950 e por Gilles Lefebvre nas ilhas Belcher em 1955 (coleções particulares). Asen Balicisi gravou-os sistematicamente em Povungnituk em 1958 e entre os Netsilik em 1960: são gravações arquivadas no Museu Nacional do Homem em Ottawa, que nos fizeram conhecer o "katajjaq": David Damas gravou-os em Mackenzie (1963). (Depositados nos mesmos arquivos). A coleção da equipe Inuksiutiit da Universidade de Laval em Québec é importante: gravações de Bernard Saladin d'Anglure em 1968 em Payne Bay, Sugluk, Povungnituk e Cape Dorset, e de Carmen Montpetit, a partir de 1973, em Povungnituk. Jogos vocais foram gravados mais recentemente em outras regiões: entre os Netsilik por Beverley Cavanagh (1972, 1975, 1978); em Pangnirtung por Maija Lutz (1973-1974); entre os Inuit do Caribou por Ramon Pelinski (1977). Essas 3 últimas coleções foram arquivadas no Museu Nacional do Homem em Ottawa.

Esses dados recolhidos ocasionalmente foram objeto de pesquisas etnográficas. Apesar de Cavanagh ter trabalhado principalmente entre os Netsilik, ela consagrou um artigo aos jogos vocais (1976) e várias páginas de seu livro (1982: vol.-1, 161-166). Na Universidade de Laval, Montpetit e Veillet publicaram um artigo (1977) e Saladin d'Anglure, um estudo substancial (1978). Nós agradecemos a esses pesquisadores o impulso inicial que deram a nossas próprias pesquisas.

As Coleções do Grupo de Pesquisas em Semiologia musical compreendem as gravações de Claude Charron nas Ilhas Belcher (1974, 1976, 1978); de Denise Harvey em Payne Bay (1974, 1976, 1978) entre os Inuit do Caribou e Netsilik (1980); de Nicole Beaudry no Cape Dorset (1974, 1975, 1978) e Ivujivik (1978, 1980); de Nattiez

- em Pond Inlet (1976, 1977) e Igloodik (1977).
3. Uma primeira versão deste artigo foi o tema de uma comunicação ao 25º congresso da Sociedade para a Etnomusicologia (Bloomington, 21 de novembro de 1980) e foi publicada em *Ethnomusicology* 27 (3) (1983, pp. 457-475) e em francês em *Semiótica*, vol. 66, nº 1 - 3 (1987, pp. 259-278). Nossa gratidão dirige-se a Nicole Beaudry, Judith Becker, Jean Molino e Beverley Cavanagh que discutiram conosco versões anteriores deste texto. Este artigo está publicado no âmbito de um projeto de pesquisas subvencionado pelo Conselho de Pesquisas em Ciências Humanas do Canadá e a Universidade de Montréal entre 1974 e 1980.
  4. O algarismo 11 entre colchetes no fim da transcrição indica que o último motivo é repetido onze vezes.
  5. Aqui, nós falamos somente dos termos genéricos utilizados para designar os jogos vocais. Um estudo lexicográfico dos nomes que designam jogos particulares (*qiarvq tua, umaqtuq, quattupaaqtuq, marmartuq, qiarpalik, hiur natuuq, etc.*) ultrapassaria os limites deste artigo.
  6. É já o que afirmava Herzog em um artigo importante de 1935, reeditado após: "As canções da Ghost Dance podem também ter uma relação com a questão se, e até que ponto, traços formais de um estilo musical, podem ser explicados ou derivados a partir de sua função na vida social. A presente proposta é obviamente negativa. Através de processos de difusão, um estilo local tornou-se o estilo de um cerimonial complexo em outra região" (1971:129).



## Referências

- Anonyme (1980). Povungnituk Throat Singers Record Album/Des chants gutturaux sur disque. *Inuktitut*, 47, 23-27.
- Beaudry, Nicole (1978a). Toward transcription and analysis of Inuit throat games: Macrostructure. *Ethnomusicology* 22 (2), 261-273.
- (1978b). Le katajjaq, un jeu Inuit traditionnel. *Etudes Inuit Studies* 2 (1), 35-53.
- (1979). Katajjaq: Song or Game? Communication présentée au 24<sup>ème</sup> congrès annuel de la *society for Ethnomusicology*, Montréal.
- (1980a). Arctic throat-games: A contest of song. *Performing Arts in Canada* 17 (3), 26-28.
- (1980b). Rapport sur les séances d'apprentissage à Ivujivik (inédit).
- (1983). Los juegos de garganta de los esquimales del Canada oriental. In *Sabiduria Popular*, A. Chamorro (ed.), 169-177. Mexico: El Colegio de Michoacan.
- Berthiaume-Zavada, Claudette (1980). Pour l'adéquation de la transcription en ethnomusicologie: l'exemple du Katajjaq. *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes* 1, 35-48.
- Carpenter, Edmond (1955). Eskimo poetry: Word magic. *Explorations* 4, 101-111.
- (1968). Mythology of the Aivilik Eskimos. In *Eskimo of the Canadian Arctic*, Victor F. Valentine and Franck G. Vallee (eds.). Toronto: McClelland and Stewart.
- Cavanagh, Beverley (1976). Some throat-games of Netsilik Eskimo women. *Canadian Folk Music Journal* 4, 43-47.
- (1982). *Music of the Netsilik Eskimo: A Study of Stability and Change*, 2 vols. (= Collection Mercure, 82). Ottawa: Musée National de l'Homme.
- Charron, Claude (1977). Quelques mythes et récits de tradition orale Inuit: Essai d'analyse sémio-culturelle. Thèse de Ph.D., Université de Montréal.
- (1978). Toward transcription and analysis of Inuit throat-games: Microstructure. *Ethnomusicology* 22 (2), 245-259.
- Finnegan, Ruth (1977). *Oral Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guertin, Marcelle (1981). Différence et similitude dans les Préludes pour piano de Debussy. *Revue de musique des universités canadiennes* 2, 56-83.
- Hawkes, E. W. (1916). *The Labrador Eskimo*. Ottawa: Canada Department of Mines.
- Herzog, George (1971). Plains ghost dance and Great Basin music. In *Readings in Ethnomusicology*, McAllester, D. P. (ed.), 116-131. New York and London: Johnson Reprint Corporation.
- Kolodin, Irving (1969). *The Continuity of Music*. New York: Knopf.
- Ladefoged, P. (1975). *A Course in Phonetics*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Lutz, Maija M. (1978). *The Effects of Acculturation on Eskimo Music of Cumberland Peninsula* (= Collection Mercure 41.) Ottawa: Musée National de l'Homme.
- Meyer, Leonard B. (1967). *Music, the Arts and Ideas*. Chicago: University of Chicago Press.
- Molino, Jean (1975). Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en Jeu* 17, 37-62.
- Montpetit, Carmen and Veillet, Céline (1977). Recherches en ethnomusicologie: Les katajjaît chez les Inuit du Nouveau-Québec. *Etudes Inuit Studies* 1 (1), 154-164.
- Nattiez, Jean-Jacques (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- (1980). Le disque de musique amérindienne II: Introduction à l'écoute des disques de musique Inuit. *Recherches amérindiennes au Québec* 10 (1/2), 110-122.
- (1982). Comparison within a culture: The Katajjaq of the Inuit. In *Cross-cultural Perspectives on Music*, Robert Falck and Timothy Rice (eds.), 134-140. Toronto: University of Toronto Press.
- (1983). The Rekkukara of the Ainu (Japan) and the Katajjaq of the Inuit (Canada): A

- comparison. *The World of Music* 25 (2), 33-44.
- (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgois.
- Panofsky, Erwin (1957). *Gothic Architecture and Scholasticism*. New York: Meridian Books.
- Pelinski, Ramon (1981). *La musique des Inuit du Caribou: Cinq perspectives méthodologiques*. (= Monographies de sémiologies et d'analyses musicales). Montréal: Presses de l'Université de Montréal.
- Ruwet, Nicolas (1972). *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil.
- Saladin d'Anglure, Bernard (1978). Entre cri et chant: Les katajjaît, un genre musical féminin. *Etudes Inuit Studies* 2 (1), 85-94.

## Discografia

- Beaudry, Nicole, Charron, Claude, Harvey, Denise, et Nattiez, Jean-Jacques (1978). *Inuit Games and Songs/Chants et Jeux des Inuit* (Canada). UNESCO Collection: Musical Sources. Philips 6586036, 33 tours, 30 cm. Réédition: GREM, G-1036, 1986.
- Boulton, Laura (1955). *The Eskimos of Hudson Bay and Alaska*, Folkways Records FE 4444, 33 tours, 30 cm.
- Breen, M., Hodge, P., Moses, H. (1981). *Inuit Throat and Harp Songs* (Eskimo Women's Music of Povungnituk)/Chants Inuit — gorge et guimbarde (Musique des esquimaudes de Povungnituk). Toronto: Canadian Music Heritage Collection MH 001, 33 tours, 30 cm.
- Lutz, Maija M. (1978). *The Effect of Acculturation on Eskimo Music of Cumberland Peninsula*. (In Lutz 1978.) QC 1430, 33 tours, 17 cm.
- Radio-Canada (w.d.). *Traditional Inuit Music*, CBC Northern Services, C.S. 1442, 33 tours, 17 cm.
- (1980). *Katajjaît*, CBC Northern Quebec Service, CBC-001, 45 tours, 17 cm.
- (1981). *Chants et danses inuits* [sic] / *Inuit Songs and Dances*. Service du Québec Nordique, en co-production avec le Service Canadien d'Ethnologie du Musée National de l'Homme, QUE 1980 (7/81) — Casette.
- Jean-Jacques Nattiez (nascido em 1945) é professor titular de musi  
col  
o  
l  
o  
g  
i  
a  
n  
a  
U  
n  
i  
v  
e  
r  
s  
i  
d  
a  
d  
e  
M  
o  
n  
t  
r  
e  
a  
l  
.  
É internacionalmente conheci  
do  
co  
mo  
p  
i  
o  
n  
e  
i  
r  
o  
da  
s  
e  
m  
i  
o  
l  
o  
g  
i  
a  
m  
u  
s  
i  
c  
a  
l  
.  
Além disso, interessa-se  
p  
e  
l  
a  
m  
ú  
s  
i  
c  
a  
d  
o  
s  
I  
n  
u  
i  
t  
e  
A  
i  
n  
u  
,  
E  
d  
g  
a  
r  
d  
V  
a  
r  
è  
s  
e  
,  
W  
a  
g  
n  
e  
r  
,  
B  
o  
u  
l  
e  
j  
e  
n  
o  
s  
e  
s  
c  
r  
i  
t  
o  
s  
d  
o  
s  
m  
ú  
s  
i  
c  
o  
s  
.  
Ele publicou Fundamentos de uma semiologia  
da música (1945), Tetralogies (Wagner, Boulej, Chéreau), Ensaio  
sobre a infidelidade (1983), Proust músico (1984) Musicologia ge  
ral e semiologia (1987), O discurso musical (1987), Da semiologia  
à música (1987) e uma centena de artigos e de resenhas.

## DOIS BAIANOS TRANQUILOS

Gilberto Mendes

Guardarei a lembrança de Ernst Widmer e Lindembergue Cardoso como duas figuras singulares, além de maravilhosamente humanas. Widmer, um autêntico baiano naturalizado, "made in Switzerland", material de primeira, funcionamento perfeito, adaptação absoluta e radical ao País adotado. Lindembergue, um autêntico baiano baiano, feito nas veredas dos grandes sertões. Dois autênticos, em sua singularidade. Partindo de pontos de vista e geográfico diferentes, bem diferentes, chegaram à mesma universalidade na realização de sua obra musical. Souberam transcender o nacional, preocupação que cada um teve à sua maneira: manter a fidelidade ao meio ambiente, sem cair na simplória côr local provinciana.

É impossível viver na Bahia e não dar ouvidos ao seu extraordinário folclore. E admirável é o fato de Widmer e Berg terem partido da escuta desse folclore para a construção de uma linguagem pessoal e em dia com o estruturalista "penser la musique aujourd'hui" bouleziano, tão caro aos compositores de nosso tempo, à "neue Musik" ocidental.

Se houve uma Escola de Viena, e mais recentemente, uma Escola de Darmstadt, podemos dizer que também houve no Brasil uma Escola - e continua existindo. A Escola da Bahia, por intrincados caminhos também refletindo o pensamento daquelas escolas germânicas, mas florescendo livre, pela sua força primitiva, à beira de um mar tropical/equatorial, em terras fertilizadas pelo ritmo e pelo canto africanos. Estranho e sedutor afro-expressionismo, esse criado pelos baianos, sensual e preguiçoso, em meio a uma trama armada com todo o rigor enérgico centro-europeu. Widmer e Berg, dois pilares desse expressionismo mulato, que substituiu o "cabaret" pelo candomblé.

Estou pensando nas últimas músicas que ouvi desses dois velhos e queridos companheiros. Em "Relatividade IV op. 83", de Lindembergue, tocada pela Beatriz Román - a quem foi dedicada - no Festival Música Nova de Santos, em estréia mundial. Tenho um cassete da execução dessa obra em New York, pela mesma Beatriz, e acabo de ouvi-la. Magnífica concatenação de acordes tonais cheios, quase um coral, em sutil mobilidade harmônica, que conduz a surpresas, jorros súbitos de música pura, fluente, outras vezes a rudes sonoridades desenhadas por texturas musicais nervosas. Telúrica e generosa, a imaginação de Lindembergue. Penso ainda em "Ritual op. 104", para orquestra sinfônica, que ouvi em 1987, no Festival de Música da UFBA, seu ritmo obsessivo, hipnotizador, massacrante, algo repetitivo-minimalista, mas à maneira baiana, como acontece naturalmente, sem influência "glassiana", nos terreiros de Salvador.

Ainda agora, no último Festival Música Nova de Santos, o jovem pianista Renato Figueiredo se empenhou em descobrir e tocar alguma peça "in memoriam" Lindembergue Cardoso - não existe muita coisa para piano - e foi descobrir uma velha "toccata", admiravelmente escrita, em grafismo novo, adequado ao seu caráter experimental, que já mostrava um jovem compositor absolutamente senhor de seu ofício e por dentro das mais recentes técnicas composicionais da quele momento. Lindembergue jamais se limitou a um folclorismo simplista, suas antenas estavam sempre ligadas, abertas para toda parte. Embora nunca tenha passado uma temporada fora do Brasil, nem mesmo gostava de viajar, me parece. Gostava mesmo era de Salvador. Mas possuiu a total informação de seu tempo, sensível, perspicaz que era. Essa agudeza de espírito que certos sertanejos possuem, a consciência de tudo, do mundo todo, sem sair do lugar on

de vivem. E que companheirão, desprendido, que ele era, como colaborou para a boa performance do meu "Santos Football Music" nas duas vezes em que essa minha obra foi tocada em Salvador, jogando bola no final com o maior empenho e entusiasmo. Para o sucesso da obra de um colega! Isto é raro entre os artistas, notem bem. Nossa raça é de vaidosos, de grandes egoístas...

A Escola da Bahia teve seus notáveis aprendizes e um grande feiticeiro. Penso agora em Ernst Widmer e em seu realismo musical mágico. Ele abordou o folclore baiano com as armas assépticas de um decidido e sem compromissos invasor de códigos sonoros exóticos. E dominou o terreiro, sem problemas. Como um feiticeiro branco, um "benandante" aqui aportado para defender nossas colheitas musicais. Mestre respeitado. Nada de manifestos, o negócio era fazer de tudo, prá valer. Encomendou um outro tipo de ecletismo para os baianos, diferente do paulistano. E depois entrava na luta com eles, em pé de igualdade, competindo em todos os concursos que apareciam, não se importando em tirar segundo, terceiro lugar, nem mesmo em não ser classificado, se fosse preciso, nenhum orgulho - isto também é raro entre artistas - nenhuma importância dada a si mesmo. E como foi importante para toda uma geração!

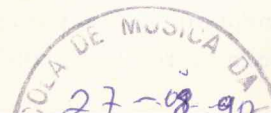
Das últimas músicas de Widmer que ouvi - no Festival de Santos e Bienal do Rio - me impressionaram e ficaram em minha memória o seu grande despojamento, a síntese bem definida que eu senti de todo um pensamento musical, o sortilégio da armação teatral de acontecimentos musicais e cênicos extremamente simples, como o simples amassar de papéis, sua ação, seu ruído, o correr com a mangueira de um secador de cabelos, a movimentação e postura filha de santo de uma cantora anglo-saxã (a versátil Martha Herr), cercada de duendes instrumentistas, os textos tão bem es

colhidos de Jorge de Lima e Gregório de Matos. "Mamãe Máquina" e "Êpa-Dois re-tratos", duas molecagens musicais do melhor humor widmeriano, quase um testamento estético, de um compositor despreocupado das coisas, que entre palavras sérias, sempre vinha com uma brincadeira.

Ernst Widmer amou a Bahia, soube penetrar em suas entranhas, em seus doces mistérios. Uma história de amor feliz, de amor correspondido.

A ESTRUTURAÇÃO TONAL DA CANÇÃO "MEIN HERZ,  
DAS IST EIN TIEFER SCHACHT": UMA APROXIMA-  
ÇÃO ATRAVÉS DA TEORIA SCHENKERIANA

Ilza Maria Costa  
Nogueira



## INTRODUÇÃO

A evolução de uma obra musical pode ser descrita verbalmente. Contudo, a aproximação analítica que se baseia na identificação de cada detalhe da obra em relação à sua totalidade orgânica necessita de uma nova forma de demonstração. Esta compreensão deve ter conduzido Heinrich Schenker a desenvolver uma forma de apresentação analítica do conteúdo da obra musical através de uma linguagem gráfica. Os gráficos analíticos elaborados por Schenker exibem um novo conjunto de símbolos visuais integrados àqueles da notação musical tradicional, que, por sua vez, requerem nova interpretação. Desta forma, tais gráficos constituem um meio único de representar a estrutura musical, levando a um novo modo de ouvir música. Os comentários escritos por Schenker para acompanhar suas análises gráficas também fazem uso de nova terminologia. Não é de admirar, portanto, que músicos bem treinados sintam-se intelectualmente incapazes de acompanhar o raciocínio analítico, ao primeiro contato com um trabalho teórico desta natureza.

Para Schenker, as obras mestras tonais são projeções temporais de um elemento único: a tríade da tônica. Esta projeção compreende dois processos: a transformação da tríade em uma ESTRUTURA FUNDAMENTAL (*Ursatz*), e a ELABORAÇÃO (*Auskomponierung*) dessa estrutura, por meio de uma ou mais técnicas de prolongamento. A estrutura fundamental se constitui de um desenho contrapontístico formado por uma linha descendente direcionada para a nota fundamental da tríade - a "linha fundamental" (*Urlinie*) -, acompanhada por uma voz inferior, constituída do arpejamento dos graus de tônica-dominante-tônica (*Bassbrechung*). A forma de estrutura fundamental mais simples apresenta a linha fundamental iniciada com a terça da tríade:



A elaboração deste contraponto básico, como processo composicional, foi revelada por Schenker já no início de suas especulações, constando do seu volume *Harmonielehre*, publicado em 1906. O método analítico desenvolvido logicamente dos conceitos de ELABORAÇÃO e de PROLONGAMENTO da estrutura fundamental é o de redução. A redução da obra musical a um cerne estrutural mínimo (*Ursatz*), que abarca toda a obra - o inverso de "projeção" -, constitui a operação analítica desenvolvida por Schenker. Esta redução é programada em três níveis estruturais (*Schichten*). O 1º nível de redução, imediato (*Vordergrund*), contém elementos do desenho contrapontístico imediatamente perceptíveis, eliminando somente ornamentação e repetição consecutiva de notas. A redução ao nível intermediário (*Mittelgrund*) registra os eventos imediatamente aquém daqueles que integram o nível anterior, juntando elementos que podem estar bastante distanciados do nível imediato. Finalmente, a redução ao nível remoto<sup>1</sup> (*Hintergrund*) é aquela que controla toda a peça, contendo apenas uma nota harmônica de cada tema ou seção. Como vimos, cada nível de redução subsequente expande ou prolonga o seu antecedente. A análise constitui o processo contínuo de conectar e integrar estes níveis de percepção musical. Deste modo, observamos que a concepção analítica de Schenker baseia-se na demonstração da coerência de uma composição vista como

um todo dinâmico e integrado, não como uma sucessão de momentos ou uma justaposição de partes relacionadas por mera semelhança ou dessemelhança temática ou harmônica.

A apresentação gráfica dos níveis estruturais descritos usa os símbolos da notação musical convencional (embora com sentido não convencional), ligaduras, colchetes e parênteses. Numerais romanos indicam as harmonias enquanto numerais arábicos com acentos circunflexos indicam os graus da escala ( $\hat{1}$ ,  $\hat{2}$ ,  $\hat{3}$ , etc.); ordinais simples são utilizados para enumeração de compassos e indicação de baixo figurado; palavras e símbolos auxiliares também ocorrem na representação gráfica.

O método analítico Schenkeriano foi elaborado para a música tonal. Embora alguns de seus princípios e técnicas possam ser aplicados à música não tonal (F. Salzer, por exemplo, analisou composições medievais, renascentistas e do século XX segundo alguns princípios da teoria Schenkeriana), seria ingênuo testemunhar que as técnicas de Schenker podem se aplicar com o mesmo efeito a todo tipo de música. Por exemplo, a técnica de redução não se adequa à análise de música dodecafônica: o sistema de 12 sons tem sua própria história, sua própria terminologia e técnica analítica. Para tanto, muito contribuíram Milton Babbitt e George Perle. Certamente, enquanto a música continua a ser composta, executada e estudada, a teoria musical é responsável pelo desenvolvimento de novos conceitos e processos analíticos que, adequados à evolução da música, contribuam para sua compreensão.

Etwas bewegt  
Innig  
"Mein Herz das ist ein tiefer Schacht"  
A. Schoenberg  
Mein

Reprodução autorizada pela Editora Belmont (autorização Nº 061087B)

Herz das ist ein tie-ger Schacht drin gräbt die lieb-ste Tag und Nacht

nach seinen ed - len Er - zen, nach seinen led - - - - - len Er - zen



und wie sie pocht auf dem Ge-stein, das kling' her-vor ein Lied-chen klein

14 15 16 17

*pp*

B (2)

(I<sub>3</sub>) [V] VII V II III

18 Ju-belnd aus mei-nem Her-zen, Ju-belnd aus mei-nem Her-zen.

19 20 21

*f*

(2) (3) 2 1

B VI V<sub>4-3</sub> I IV II V I

Obs.: do comp. 22 ao 38, tanto a redução rítmica quanto a análise gráfica são idênticas ao trecho entre o comp. 1 e 17.

22 23 24 25 Und

26 Tag und Nacht und Nacht und Tag führt un-be-küm-mer't aus den Schlag. 27 28 29

30 Die Lieb-ste, froh und mun-ter, die Lieb-ste, froh und mun-ter, 31 32 33 34

35 ist un-er-schöpf-lich 36 doch der Schachtel 37 meinst du, du hättest ihn 38 lehr-ge-macht, steig

39 tie-fer dann hin-un-ter, steig tie-fer dann hin-un-ter. 40 41 42

VI V<sup>6-5</sup><sub>4-3</sub> I V I

### SOBRE O GRÁFICO ANALÍTICO

O gráfico analítico foi elaborado a partir da redução rítmica da peça - primeiro degrau para a compreensão da base harmônica da composição e da distinção entre notas essenciais (estruturais) e acidentais (não estruturais). Comparando a redução rítmica com a composição, operou-se a análise gráfica, contendo os elementos principais da textura tonal - a linha melódica e a do baixo-, e sintetizando os três níveis hierárquicos da estrutura da peça, identificados pela convenção da grafia Schenkeriana.

O nível estrutural remoto - a estrutura fundamental da peça consiste da descendência linear de  $\hat{3}$  para  $\hat{1}$ , sobre o arpejamento do baixo contendo I-V-I; na notação gráfica, ele é representado por notas brancas com hastes, cuja conexão é indicada por travessões ( $\text{J}, \text{J}, \text{J}$ ).

O nível intermediário consiste de eventos diversos com as notas que integram as tríades de tônica e dominante; sua grafia corresponde a notas pretas com hastes, sua interdependência em eventos de relevância sendo demonstrada por travessões. Um desses eventos é a reprodução, em nível sub-superficial, de material do nível superficial (imediato); a reprodução ampliada 2) do "motivo característico" da peça - a bordadura completa superior - acontece na linha melódica, por exemplo, entre os compassos 5 e 7 (tempos fortes), sendo acompanhada por outra reprodução similar na parte do baixo, na terça inferior (lá bemol), indo até o compasso 8. Arpejamentos das tríades de tônica e dominante também constituem um evento de nível intermediário, como ocorre entre os compassos 9 e 12, nas duas partes, em movimento contrário. Outro tipo de evento é o prolongamento de uma nota da estrutura fundamental por repetição não imediata

com ornamentações intermediárias; isto ocorre na voz do baixo, por exemplo, entre os compassos 12 e 19 (prolongamento de V). Finalmente, a reprodução da estrutura fundamental da peça no nível intermediato (c.20-21 e 45-46) constitui mais um evento da camada sub-superficial da composição, desta vez não resultante de uma técnica de prolongamento mas do contrário: "encurtamento".

O nível estrutural imediato é caracterizado no gráfico por notas pretas sem hastes (cabeças-de nota), cujo tamanho traduz sua maior ou menor importância no contexto.

Basicamente, o vocabulário de símbolos da notação analítica Schenkeriana consiste da cabeça-de-nota, da haste e da ligadura, cuja principal função é indicar movimentos lineares partindo de ou conduzindo a notas com hastes. Outros símbolos enriquecem o vocabulário básico, demonstrando especificidades do interrelacionamento e interdependência de notas. Através da descrição abaixo dos símbolos utilizados nesta análise, remetendo-os a sua localização no gráfico, todos os detalhes de importância na estruturação da peça serão apresentados.

A LIGADURA COM LINHA CHEIA: além da sua função principal, já mencionada acima, ela indica o prolongamento do efeito de uma nota em uma determinada extensão temporal e a sua proeminência sobre as outras notas do mesmo contexto. Assim, a ligadura partindo de  $\text{d}\hat{6}$  no 1º compasso indica o prolongamento do seu efeito até o 1º tempo do compasso seguinte, bem como sua preponderância sobre todas as outras notas da linha melódica neste compasso. Observamos que esta ligadura conecta a nota estrutural  $\text{d}\hat{3}$  à nota ornamental ré bemol, sua bordadura superior; esta é outra função do símbolo: indicar correlações entre notas estruturais e ornamentais.

A LIGADURA COM LINHA INTERROMPIDA: este símbolo evidencia a transferência de registro, artifício que constitui uma técnica de prolongamento ativo de notas. Outra função da transferência de registro é dar proeminência a determinada nota; isto ocorre, por exemplo, com o  $\text{f}\hat{4}$  da linha do baixo no 2º compasso, bordadura superior do  $\text{m}\hat{1}$  bemol 3.

A LIGADURA DE PROLONGAMENTO: a ligadura entre notas iguais é utilizada para a conexão de notas estruturais com a mesma função harmônica, indicando, além do prolongamento do efeito da nota, o prolongamento da sua harmonia. Encontramos um exemplo deste símbolo entre os compassos 44 e 45, na linha do baixo, quando a ligadura entre dois  $\text{m}\hat{1}$  bemóis prolonga o acorde de dominante.

O TRAVESSÃO: já foi mencionada a sua função primária no nível estrutural remoto - conectar as notas da estrutura fundamental -, como também no nível intermediato - conectar as réplicas da estrutura fundamental ou os movimentos melódicos por grau conjunto significativos, isolando estes eventos. Em grandes extensões, o travessão pode ser interrompido. O prolongamento do  $\text{m}\hat{1}$  bemol na linha do baixo, entre os compassos 12 e 19, é indicado pelo travessão interrompido.

O COLCHETE (  $\sqcap$ ,  $\sqcup$  ): este símbolo evidencia motivos proeminentes no nível imediato. Para se distinguir vários motivos em uma composição, rotula-se os colchetes com letras minúsculas (  $\sqcap^a$   $\sqcup^b$   $\sqcup^c$  ).

A HASTE INTERROMPIDA: algumas notas neste gráfico receberam esta notação, a qual não faz parte do repertório de símbolos da teoria Schenkeriana, sendo, contudo, afim pela utilização de um elemento gráfico comum a outros símbolos de Schenker: a linha interrompida. Através de has

tes interrompidas, notas são conectadas a travessões que indicam um evento do nível intermediato. A justaposição de hastes cheias e interrompidas nesses contextos indica a simultaneidade de eventos diferentes. Por exemplo, as notas de haste interrompida entre os compassos 8 e 12 re produzem o motivo característico da peça ampliado, enquanto as notas de haste cheia ligadas ao mesmo travessão re produzem o arpejamento do baixo fundamental: I-V-I.

A HASTE COM COLCHETE: utilizada em notas não estruturais, indica sua proeminência ou chama atenção para sua importância no contexto intermediato, ao qual as notas não pertencem essencialmente. No ré bemol 6 do primeiro tempo do compasso 2, o símbolo indica que esta nota desempenha uma função especial em conjunto com o dó que lhe antecede e aquele que lhe sucede; elas formam o enunciado elaborado (ampliado) do motivo característico (a bordadura completa superior). O lá bemol 5 da linha melódica no compasso 18, o ponto mais alto da linha vocal, é um ornamento (bordadura) do si bemol 4 do compasso 19, do qual está separada por seis notas intermediárias, pelo espaço de tempo de cinco pulsações, e pela distância intervalar de uma 7a. menor; por isso, merece destaque no gráfico.

A LINHA DIAGONAL CHEIA (entre as pautas): indica a ligação harmônica entre notas não simultâneas nas duas partes. No 2º compasso, a linha diagonal cheia mostra que o si bemol da pauta superior pertence à harmonia de dominante, que se inicia com o si bemol no baixo, estendendo-se até o mi bemol subsequente. Da mesma forma, a diagonal no compasso 3 indica que o dó da pauta superior pertence essencialmente ao acorde de VI, que ocorre sobre o baixo fá3; o acorde antecedente, no qual o dó soa primeiramente, contendo a nota mi no baixo - nota de passagem para o fá - e si bemol - appoggiatura de lá bemol do acor

de de VI -, não é, pois, funcional e sim ornamental.

A LINHA DIAGONAL INTERROMPIDA: evidencia a troca de vozes, outro artifício que prolonga a harmonia de modo dinâmico.

AS INDICAÇÕES DE PROGRESSÕES HARMÔNICAS (I-VII): são utilizadas com economia, mostrando apenas o desenvolvimento harmônico amplo da frase ou particularizando o interrelacionamento de notas ligadas.

A LIGADURA SINUOSA (sob a linha do baixo): este símbolo indica a progressão harmônica indireta de I para V, através da intercessão de outra harmonia.

LETRAS MAIÚSCULAS: colocadas sobre uma nota, elas auxiliam a distinguir-se, à primeira vista, uma bordadura ("B") ou uma nota de passagem ("P") das notas estruturais às quais estão ligadas.

PARENTÊSES: indicam repetição imediata (Ex: c.14, linha do baixo).

## O PARALELISMO MOTÍVICO EM SCHOENBERG

Na explanação sobre o gráfico analítico, o padrão da bordadura superior completa foi mencionado por várias vezes como sendo o "motivo característico" da peça. Com efeito, este motivo, iniciando uma célula rítmica de quatro colcheias, é bastante evidente no nível superficial da parte de piano, principalmente na mão esquerda. A variedade interválica entre as duas últimas colcheias da célula - segundas maiores e menores descendentes, terças maiores e menores descendentes, terça menor ascendente e sexta maior ascendente - exclui a quarta colcheia da integridade motivica, que se restringe, então, ao padrão tríplice da bordadura superior completa. Suas múltiplas ocorrências no nível superficial da parte de piano acontecem sobre todos os graus da escala de lá bemol maior, tonalidade da peça; algumas vezes ele vem dobrado na terça superior, na sexta inferior, ou na oitava. Na parte vocal, o motivo ocorre somente uma vez na camada superficial: no 1º tempo do compasso 39 (descaracterizado pela alteração rítmica), concomitante à sua réplica no nível sub-superficial.

Tais cópias do motivo no nível sub-superficial da composição, já mencionadas no capítulo anterior, constituem o que Schenker denominou "paralelismo motivico" (motivischer Parallelismus). Observando a sua alta incidência ao lado dos outros artifícios estruturais, constatamos que o paralelismo motivico é o meio de elaboração composicional mais importante da peça. Tal elaboração se faz pela adição de notas ornamentais subordinadas àquelas estruturais, constituindo a ampliação ou prolongamento do motivo.

O primeiro exemplo não é demonstrado no gráfico como o são os outros subseqüentes: através do travessão. Esta omissão deveu-se ao acúmulo de símbolos analíticos utilizados no início do gráfico. Ele ocorre nos três primeiros

compassos, na linha melódica (dó 3 - ré bemol 3 - dó 3).

O segundo exemplo ocorre nos compassos 3 e 4, na voz imediatamente superior ao baixo (lá bemol, si bemol, lá bemol). É interessante notar que cada nota desta réplica encesta <sup>3)</sup> uma reprodução do motivo no nível superficial.

O terceiro exemplo se estende na linha melódica entre os compassos 5 e 7 (dó, ré bemol, dó), sendo acompanhado por uma reprodução paralela na voz do baixo, a qual, entretanto, não conserva a mesma estrutura rítmica: dobra o valor da nota-bordadura. Isto faz com que o exemplo se estenda até o terceiro tempo do compasso 8.

Exatamente neste ponto, inicia-se na linha melódica o quarto exemplo (mi bemol, fá, mi bemol), também alterado ritmicamente e dobrado na linha do baixo duas oitavas abaixo. No gráfico, algumas das notas componentes receberam hastes interrompidas, para distingui-las daquelas que integram um outro tipo de evento ocorrendo simultaneamente: a réplica do baixo fundamental (I-V-I).

O último exemplo ocorre na linha melódica, entre os compassos 15 e 19 (si bemol, dó, si bemol), como mostra o gráfico. Ele também não conserva a regularidade rítmica característica do motivo no nível superficial da composição.

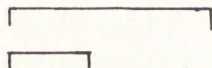
Expansões (alargamentos) de pequenos motivos no nível intermediário, formando estruturas que governam longas extensões da música, constituem uma feição significativa de muitas composições tonais.

## NOTAS

1. A tradução utilizada para os nomes dos três níveis estruturais é proposta por F. Salzer em H. Schenker: Five Graphic Music Analyses. New York, Dover Publications, Inc., 1962, p. 14.

2. Ampliado: termo que traduz a expressão Schenkeriana "vergroes\_sert".

3. O termo "encesta" refere-se à simultaneidade motivica, a qual pode ser grafada da seguinte forma:



4. Beach, David. "A Schenker Bibliography". Readings in Schenker Analysis and Other Approaches, Edited by Maury Yeston. New Haven and London: Yale University Press, 1977, 276.

## ANEXO

HEINRICH SCHENKER (1868 - 1935): músico teórico, austríaco, estudou em Viena com Bruckner, tornando-se um conhecido acompanhador ao piano, camerista, crítico e editor. Schenker nunca se vinculou profissionalmente a nenhuma instituição educacional; manteve-se como professor particular de piano e teoria, tendo sido mestre de Wilhelm Furtwaengler, Anthony van Hoboken, dentre outros músicos de destaque.

Suas atividades pedagógicas desenvolveram-se centralizadas na análise musical. Schenker acreditava que uma composição só poderia ser executada corretamente se o/a instrumentista houvesse compreendido as intenções do compositor reveladas na partitura e desenvolvido uma sensibilidade auditiva para a hierarquia de valores tonais na obra. Seu magnum opus, Neue musikalische Theorien und Phantasien, é na realidade, uma coletânea de textos publicados intermitentemente no período de 34 anos, dedicados ao ensino da harmonia tradicional e contraponto. O ponto inovador da obra é o fato de a metodologia empregada por Schenker levar, passo a passo, à compreensão da totalidade da composição em sua complexidade.

Como editor, Schenker contribuiu impulsionando o movimento modernista em favor de melhores práticas editoriais. Em suas edições das sonatas de C.P.E. Bach (Viena, 1902-3), da Fantasia Cromática e Fuga de J.S. Bach (Viena, 1910), das últimas sonatas de Beethoven - Erläuterungsausgaben (1913-21) e das sonatas completas de Beethoven (Viena, 1934/R1975), ele empregou a técnica, hoje generalizada, de consulta aos manuscritos e primeiras edições; também estudava, quando existentes, gráficos composicionais e cópias revisadas pelos compositores. O estudo de manuscritos desempenhou papel de especial relevância tanto nas edições quanto nas análises de Schenker. Em sua obra Der freie Satz (pág. 33), Schenker atribui a si o crédito de ser o "fundador da ciência de estudos de manuscritos".

É, contudo, como teórico analista que Schenker sobressai. O segmento mais importante de sua obra analítica encontra-se no anexo (Anhang) de Der freie Satz, uma coleção de 550 ilustrações extraídas da literatura de música tonal, incluindo desde exemplos de detalhes a gráficos analíticos de movimentos inteiros de obras extensas. Os artifícios de representação desenvolvidos por Schenker alcançaram aí um grau de refinamento tal, que prescindem de explicações verbais extensas. Incluindo o repertório de símbolos da notação musical tradicional acrescido por setas, colchetes, linhas pontuadas, etc. a maior parte da

informação que os gráficos de Schenker apresentam é prontamente acessível ao músico que não lê alemão, mas tem algum conhecimento da interpretação dos sinais representativos do pensamento do autor.

A maioria das obras de Schenker não tem sido reeditada. Existem poucas edições em alemão e menos ainda traduzidas para o inglês. Isto significa que muitos músicos, especialmente estudantes, são forçados a recorrer a fontes secundárias. Segundo David Beach, "muito poucas dessas fontes ajudam a clarificar suas idéias, e, de fato, elas frequentemente propagam malentendidos. Tal situação dificulta a compreensão dos enfoques de natureza profunda, através dos quais Schenker interpretou a elaboração composicional de grandes obras musicais"4).

Abaixo, uma lista completa dos trabalhos escritos ou editados por Schenker.

#### TRABALHOS TEÓRICOS

Ein Beitrag zur Ornamentik als Einfuehrung zu Ph. E. Bachs Klavier werke (Viena, 1904, rev. 2/1908/R1954)

Neue Musikalische Theorien und Phantasien, i: Harmonielehre (Stuttgart, 1906; ii/2 Kontrapunkt (Viena, 1922; iii: Der Freie Satz (Viena, 1935, rev. 2/1956 por O. Jonas)

Beetrovens Neunte Sinfonie (Viena, 1925/R1969)

Der Tonville (Viena, 1921-4)

Beetrovens Fuenfte Sinfonie (Viena, 1925/R1969)

Das Meisterwerk in der Musik (Viena, 1925-30/R1974)

Fuenf Urlinie-Tafeln (Viena, 1932, rev. 2/1969 por F. Salzer como Five Graphic Music Analyses)

J. Brahms: Oktaven und Quinten u. A. (Viena, 1933) (ed. em fac-simile com comentário, em MS, com notações e observações sobre quintas e oitavas consecutivas)

#### EDIÇÕES

C.P.E. Bach: Klavierwerke (viena, 1902-3)

G.F. Handel: Orgelkonzerte (Viena, 1904)

J.S. Bach: Chromatische Phantasie und Fuge (Viena, 1910)

L. van Beethoven: Die letzten fuenf Sonaten von Beethoven: kritische

Ausgabe mit Einfuehrung und Erlauterung (Viena, (1913-1921), rev. de O. Jonas, 1971-2 como Beetroven Die letzten Sonaten, Op.27Nr.2 (Viena, 1927) ed. em fac-simile do manuscrito com 3 páginas de gráficos; Saemtliche Klaviersonaten (Viena, 1934/R1975, rev. 1974 por E. Ratz

#### ENSAIOS E CRÍTICAS (lista parcial)

Die Zukunft (Berlin)

1892 "Mascagni in Wien" (Outubro)  
"Eine jung-italienische Schule?" (Dezembro)

1893 "Mascagnis 'Rantzau'" (Fevereiro)  
"Notizen zu Verdis Falstaff" (Maio)  
"Friedrich Smetana" (Julho)  
"Der Sonzongno-Markt in Wien" (Agosto)  
\*"Anton Bruckner" (Outubro)

1894 "Ruggiero Leoncavallo" (Janeiro)  
"Konzertdirigenten" (Abril)  
"Deutsch-Oesterreichischer Musikverkehr" (Abril)  
"Verdis Falstaff" (Maio)  
"Tantiemen fur Instrumentalkomponisten" (Maio)  
"Anton Rubinstein" (agosto)  
"Eugen d'Albert" (Outubro)

1896 "Siegfried Wagner" (Fevereiro)  
"Das Heimchen am Herd" Rubin Goldmark (Abril)

1897 "Johannes Brahms" (Maio)

Musikalisches Wochenblatt (Leipzig)

1892 "Brahms, 5 Gesange fur gemischten Chor op. 105" (Agosto)

1893 \*"Bruckner, Psalm 150 fur Chor, Soli und Orchester"

Die Zeit (Viena)

1895 "Zur musikalischen Erziehung" (Setembro)

1896 \*"Mozarts 'Don Juan'" (Abril)  
\*"Über Brahms" (Maio)  
\*"Anton Bruckner"

Neue Revue (Viena)

1897 "Epilog zur Schubertfeier" (Fevereiro)  
"Johannes Brahms" (Abril)

Wiener Abendpost

1901 "Beethoven 'Retouche'" (Janeiro)

Der Kunstwart (Munique) Outros artigos podem ser encontrados em Deutsche Zeitschrift, uma continuação de Der Kunstwart

1929 "Eine Rettung der Klassischen Musik-Texte; Das Archiv fur Photogramme in der National-Bibliothek, Wien" (Março)

1931 "Ein verschollener Brief von Mozart und das Geheimnis seines Schaffens" (Julho)

Der Geist der musikalischen Technik. Uma brochura. Brochura original de propriedade da Gesellschaft der Musik



freunde in Wien.

Os artigos acima marcados com asteriscos foram republicados em *Der Dreiklang: Monatsschrift fuer Musik* (editados por Oswald Jonas e Felix Salzer). Viena: Krystall-Verlag, 1936-38. Também inclusos nesta publicação estão os seguintes pequenos ensaios e análises de Schenker:

- "Von Hintergrund in der Musik" (de *Der freie Satz*).
- "Von der Stimmführung im Generalbass" (da versão inédita de *Der freie Satz*).
- "Von der Diminution" (de *Der freie Satz*).
- "Urlinietafel zu Haydns 'Chorale St. Antoni'".
- "Ein Kommentar zu Schindler, Beethovens Spiel betreffend".

#### MATERIAL INÉDITO

Quando Schenker morreu em 1935, deixou um grande número de gráficos e manuscritos não publicados. Um livro incompleto sobre interpretação, "Die Kunst des Vortrags", em posse de Oswald Jonas e para ser publicado na Alemanha pela Editora Universal sob sua supervisão. Os dois manuscritos seguintes estão em posse de Felix Salzer: "Von der Stimmführung des Generalbasses" (Aus dem Nachlass), e "Kommentar zu P. E. Bach's Versuch..." (incompleto). Vários gráficos ficaram inéditos, cuja maioria está em posse de Ernst Oster. A lista seguinte contém parte dos gráficos que ele vem preparando para publicação. Todos estão em sua posse, com exceção do Handel, que está em posse de Salzer.

- |           |  |
|-----------|--|
| Bach      | Suite Francesa em mi maior<br>Concerto Brandemburguês nº 5 em ré maior<br>Moteto: Singet dem Herrn                                       |
| Beethoven | Várias peças para piano, especialmente op. 106<br>(e particularmente a Fuga)   |
| Brahms    | Variações Paganini, op. 35<br>Valsas op. 39<br>Peças para piano, op. 76, 79, 116, 117, 118 e 119   |
| Chopin    | Prelúdios e Noturnos<br>Scherzo em ré bemol maior, op. 31<br>Finale da Sonata em si bemol menor, op. 35<br>Etudes (completo)<br>Mazurkas |
| Handel    | Suite nº 2 em fá maior (Adagio I)  |

## CIDADEZINHA QUALQUER: POESIA E MÚSICA III 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

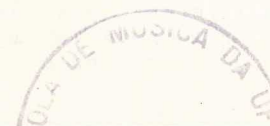
A relação poesia/música em duas canções sobre o mesmo poema. Delineamento de semelhanças e diferenças. Busca de relações com o poema. Cada canção, uma diferente leitura das oposições existentes no interior do poema.

\*\*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 music; 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 extrapolção 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, prosai-

co/poético e lúdico/mítico, confirmando-se as tendências nacionalistas e universalistas predominantes em Guerra Peixe e Widmer, respectivamente.

## 5 - AS CANÇÕES: MÚSICA E POEMA

## 5.1 - Relações entre as canções

Na busca de uma apresentação que ressaltasse os aspectos marcantes de cada canção, foram elaborados quadros que, redução das análises realizadas, tornam as comparações e relações entre os diferentes aspectos abordados nos capítulos 3 e 4 mais evidentes.

Como a influência do texto poético na criação musical deve, necessariamente, ser levada em conta no estudo de uma canção, já foi ela objeto de exame nos capítulos anteriores, aparecendo, conseqüentemente, nos quadros apresentados nas próximas páginas.

Quadro n. 2 - Ritmo

	GUERRA PEIXE	WIDMER
Pulsação	nítidamente perceptível, regular, inalterada ao longo da peça.	vagamente perceptível, regular, inalterada ao longo da peça.
Metro	a ordem "forte-fraco" é nitidamente perceptível e inalterada ao longo da peça; compasso quaternário simples.	a ordem "forte-fraco" é vagamente percebida - a barra de compasso funciona como uma referência; compasso binário simples.
Ritmo	<u>ostinato</u> trocaico (parte instrumental); <u>ostinato</u> trocaico (parte vocal).	diversidade de configurações rítmicas (parte instrumental); diversidade de configurações rítmicas (parte vocal).
Tempo	<u>allegro</u> ; métrico.	muito lento; percebido como amétrico.
Fluxo rítmico	predominantemente estável em cada seção; mais lento na parte B; a atividade rítmica decresce e estanca no final de A e de B e cresce na coda (parte vocal); a atividade rítmica cresce e decresce no final de A, estanca no final de B, cresce no final da coda (parte instrumental).	predominantemente estável em cada seção; mais andado na parte B; a atividade rítmica decresce no final de A e de B e cresce na coda (parte vocal); a atividade rítmica é menor na introdução e na coda e ligeiramente maior na passagem de ligação entre A e B (parte instrumental).
Canto/Poema	efeito de redução dos ritmos do poema ao troqueu.	aproveitamento dos ritmos do poema.

	GUERRA PEIXE	WIDMER
Âmbito	geral: de 8a.; de cada frase: oscila dentro do intervalo de 3a., excluindo-se a anacrusa da 2a. frase e a 3a. fra- se (parte vocal);	geral: de 10a.; de cada frase: varia entre os intervalos de 7a., 8a. e 9a. (parte vocal);
Intervalos constituintes	notas repetidas, conjunções, 3as. e 4as.;	notas repetidas, conjunções, 3as., 4as., 5as., 6as., 7as., 8as. e 9as.;
Natureza	frases pouco tensas, quase planas (exceção da 3a.), repetidas, com pequenas variações;	grandes saltos, ocupando mais de um registro.
	alusão a um dobrado na 3a. frase; presença constante de appoggiaturas.	frases com diferentes graus de tensão, curvas (com partes planas e movimentadas) ou angulares, constituídas com os elementos das séries "cro- mática" e "modal";
Fluxo melódico	pontuação no pólo mi ao final de cada frase (ver- so); atividade melódica estável, cresces apenas na 3a. frase; interrupção na quarta estrofe (gritada).	presença constante de pseudobordaduras. pontuação no pólo fá ao final de cada frase (ver- so); atividade melódica instável, cresce até a 3a. frase e decresce para o final; interrupção na quarta estrofe (falada).
Voz/Acompanha- mento	interdependência melódica e rítmica.	independência rítmica.
Linha melódica/ Massa fônica do poema	ausência de relação.	relação fixa entre alturas e vogais; transformação de ditongos em hiatos; notas prolongadas valorizando determinadas pala- vras.

	GUERRA PEIXE	WIDMER
Estrutura	modal (pólo mi).	cromático-modal (pólo fá).
Textura	homofônica ("acórdica"); acordes em posição estreita (excluindo-se a parte B); efeito de falso bordão sobre nota pedal ornamen- tada no baixo; contraste entre densidade (acordes) e rarefação (oitavas).	polifônica; acordes em posição larga (efeito de rarefação); alternância entre simultaneidade e horizontali- dade.
Fluxo harmô- nico	deslocamento ininterrupto e repetido dos acoor- des ou das oitavas, dentro das mesmas funções, produzindo efeito de suspensão; atividade harmônica estável; crescimento no final de A, com afastamento do pólo mi; retorno ao pólo mi na coda.	predominância, ora de verticalidade, ora de ho- rizontalidade; mudança de disposição das partes dos acordes pro- duzindo a pseudobordadura; efeitos de oscilação e de movimento em extinção;
Fluxo harmôni- co/Poema	efeito de suspensão associado à ausência de ação.	"afastamento" na 3a. frase de A; retorno na coda; expansão e retração gradativas da matéria sonora. oscilação ou movimento em extinção associado à quase inércia.

Quadro n. 5 - Morfo-sintaxe

	GUERRA PEIXE	WIDMER
Forma	binária: introdução, A, B, coda.	binária: introdução, A, B, coda.
Partes da estrutura	contrastes entre A e B enfatizam as características de cada uma delas; semelhanças entre introdução e coda conferem a esta um sentido de retorno.	ausência de contrastes; as diferenças resultam de variações; semelhanças entre introdução e coda conferem a esta um sentido de retorno.
Canção/ Poema	estrofes estruturadas em três blocos; A - primeira estrofe B - segunda e terceira estrofes coda - quarta estrofe; paralelismo entre frase e verso (parte vocal); o inesperado do verso 3 e da estrofe 4 registrado por sensíveis mudanças na escrita musical; forma circular.	estrofes estruturadas em três blocos; A - primeira estrofe B - segunda e terceira estrofes coda - quarta estrofe; paralelismo entre frase e verso (parte vocal); o inesperado do verso 3 e da estrofe 4 registrado por sensíveis mudanças na escrita musical; forma circular.

Quadro n. 6 - Dinâmica e agógica

	GUERRA PEIXE	WIDMER
Intensidade	pequeno grau de contraste; predominância de <u>p</u> (parte instrumental) e <u>mp</u> (parte vocal); fala gritada em <u>f</u> na quarta estrofe.	maior grau de contraste; predominância de <u>pp</u> (parte instrumental) e <u>p</u> (parte vocal); relação fixa entre intensidades e alturas na 2a. série; fala cantada em <u>mf</u> na quarta estrofe.
Fluxo das intensidades	pequenas ondulações repetidas na introdução e em A; <u>crescendo</u> prolongado e mais vigoroso no final de A e coda; pequenos <u>decrecendo</u> em B.	intensidades inalteradas na introdução, A e coda; <u>decrecendo</u> controlado nas pontes (série modal) e <u>crescendo</u> na ponte entre A e B; variações frequentes em B.
Agógica	efeito expressivo de redução de movimento na parte B.	efeito expressivo de ténue aumento de movimento na parte B.

A observação dos quadros chama atenção para o fato de que recursos composicionais diversos, embora com pontos em comum, desvelam afinidades de propósito e, em sentido mais amplo, no contexto linguagem verbal/linguagem musical, virtualidades dos signos musicais.

As diferenças prendem-se à visão de mundo de cada um dos autores, à leitura particular que fazem do texto e a seu estilo, suscitando algumas questões a serem abordadas a seguir. As semelhanças situam-se no plano da forma e evidenciam, quando a esta, a influência do poema sobre as canções.

#### 5.2 - Relações entre as canções e o poema

O fato de que um mesmo texto possa ser musicado de diferentes maneiras, ou, inversamente, uma mesma melodia possa adaptar-se a textos diversos, não significa que, apesar de complexas e não unívocas, as relações entre elas sejam arbitrárias. Trata-se de buscar o sentido das diferenças.

Segundo Verón, no seu estudo da gramática da recepção em jornais e revistas, o trabalho do discurso burguês sobre a matéria significativa apaga os traços do aqui-e-ago-ra, para colocar em seu lugar outros traços de um imaginário ideológico nutrido de um "já lido" e de um "já visto", apontando, pois, para fora dele e para a cultura. Já no discurso popular, a presença de operadores de identificação remete deitivamente ao real.

As afirmações de Verón, projetadas no poema e nas canções, permitem identificar, nas obras em questão, alguns aspectos nacionalistas e/ou universalistas.

Como diz Affonso Romano de Sant'Anna,

com Drummond - diferentemente do que sucedeu com alguns poetas modernistas - ocorreu um equilíbrio entre

o localismo e o universalismo. A província (Minas Gerais, Brasil) é aí apresentada não somente num tom ingênuo, mas, principalmente, através de uma perspectiva crítica. O poeta assume seu papel de habitante de uma região histórica, social e economicamente gauche. Ele se investe de todo provincianismo, incorporando na personalidade do personagem os defeitos do ambiente. Como tal, fornece (criticamente) uma visão ingênua e provinciana do mundo. Olhando o universal, propositadamente, através de um particular mal articulado, o mundo só poderia apresentar uma imagem provinciana, que é a projeção das precariedades da visão míope do gauche.<sup>27</sup>

Esses aspectos, captados com tanta sensibilidade por Affonso Romano de Sant'Anna e presentes no poema "Cidadezinha Qualquer", são, por sua vez, poetizados em cada uma das canções. Nelas, a percepção da regularidade da pulsação e da ordem "forte-fraco" induz a atribuir-se ao "tempo", na composição de Guerra Peixe, a qualidade de "métrico". Como duração vivida, com um começo e um fim, ele pode ser medido, embora seja uma realidade psicológica e subjetiva. Poderia, nesse caso, ser associado à ordem do terreno, do material, do finito, do efêmero, remetendo ao "agora". As perturbações que, em Widmer, tornam vagamente ou de todo não apreensíveis aqueles mesmos fenômenos, levam à percepção do tempo como "amétrico", como um continuum, um fluxo eterno e, por isso, fora do tempo.

Por outro lado, Guerra Peixe, ao evocar um "dobrado" na parte vocal correspondente ao verso 3, que funciona, pois, como um operador de identificação, produz um efeito de reconhecimento, situa o estado de monotonia no "presente" e no "aqui", numa cidadezinha qualquer do interior brasileiro.

Já Widmer faz do poema de Carlos Drummond de Andrade um pretexto para falar da monotonia como idéia mítica ligada à ausência de sentido na repetição da rotina do dia-a-dia, ou seja, para, em termos poéticos, pensar sobre a mo

notonia em qualquer tempo ou em qualquer lugar. Aliás, o tema da passividade, apatia, imobilidade, monotonia, tem inspirado inúmeras criações artísticas, desde o próprio mito de Sísifo, até O Estrangeiro de Camus, ou Em Busca do Tempo Perdido de Proust ou ainda Des Pas sur la Neige de Debussy, para mencionar apenas uns poucos exemplos. "Mítico" aqui está empregado no sentido que lhe dá Hermann Broch em Création Littéraire et Connaissance: o supra-pessoal, a dimensão para além do individual.

A projeção das idéias de Verón e Affonso Romano de Sant'Anna possibilita, como se vê, confirmar a posição de Widmer entre os compositores de tendência universalista e a de Guerra Peixe entre os nacionalistas.

No que tange à linha melódica, em ambas as canções, fica sensível o afastamento de seus contornos daqueles apresentados no gráfico do segundo capítulo, o que corrobora as afirmações de Dufrenne e Boulez quanto às relações entre voz falada e voz cantada. Essas diferenças podem ser observadas nos gráficos 2 e 3 que se seguem, nos quais, para facilitar a comparação, foi mantido o ritmo da voz falada, mudando-se apenas as alturas. Sobre as linhas inferior e superior foram registrados os pólos mi e oitava acima, no caso de Guerra Peixe, e fá e oitava acima, no de Widmer, pontos de referência a partir dos quais escreveram-se as demais alturas.

A melodia de Guerra Peixe é quase plana, salvo nas passagens do "dobrado" e da estrofe 4, até bem mais plana que a anteriormente proposta para a fala, no caso, uma tentativa de "declamação" do poema, e por isso não tão espontânea quanto seria a fala comum. Esta, provavelmente, poderia soar como um continuum bastante plano e pouco diferenciado, de certa maneira mais próximo da melodia de Guerra Peixe que a concebeu com um mínimo de saltos, ao que tudo

indica, visando a efeitos de sentido já examinados e aludindo, quem sabe, a uma improvisação de cantadores.

Nesta "Cidadezinha Qualquer", em relação ao poema, e com fins expressivos, ocorreria uma redução nos planos rítmico e melódico. Já na "Cidadezinha Qualquer" de Widmer, dar-se-ia o oposto (como pode ser observado no gráfico): o afastamento seria como que uma ampliação, uma extrapolação. (Aliás, o tratamento musical polifônico conferido ao poema, na canção de Widmer, poderia explicar sua liberdade rítmica, enquanto que o harmônico, em Guerra Peixe, justificaria, até um certo ponto, a periodização no canto, uma vez que, como se sabe, o ritmo, no canto gregoriano e nas composições polifônicas, era originário da palavra, vindo a sofrer coerções em consequência do desenvolvimento da harmonia).

Gráfico n. 2 - Movimento melódico da canção de Guerra Peixe

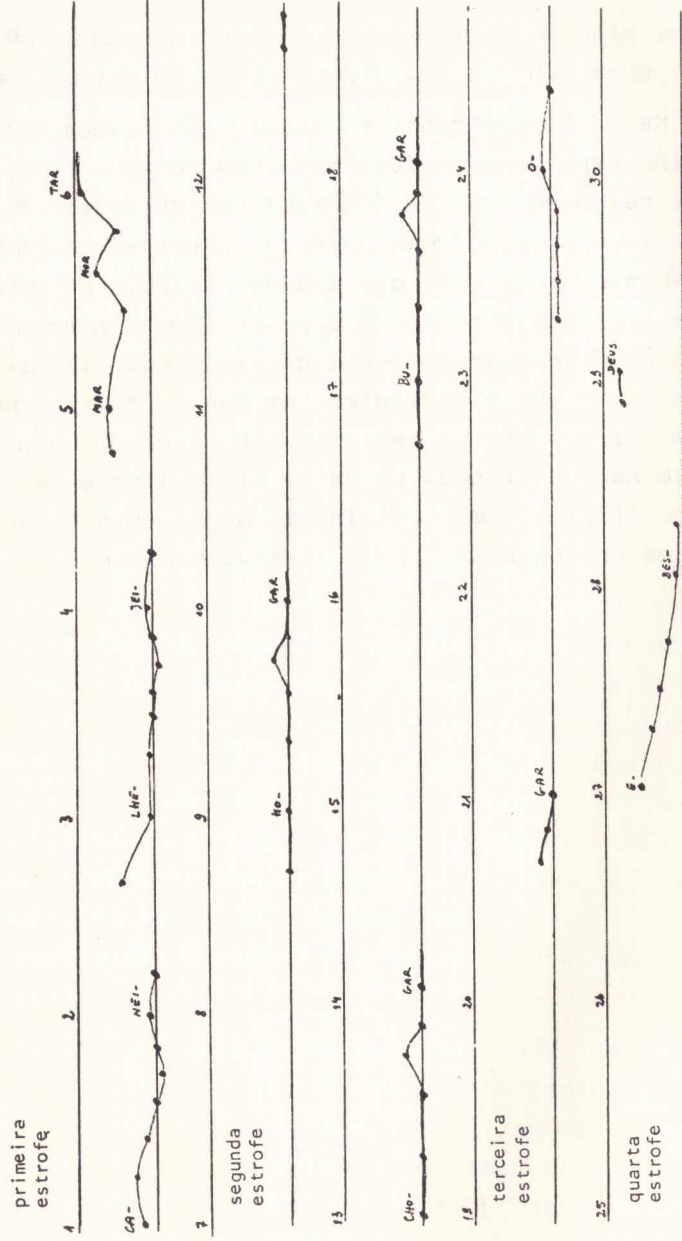
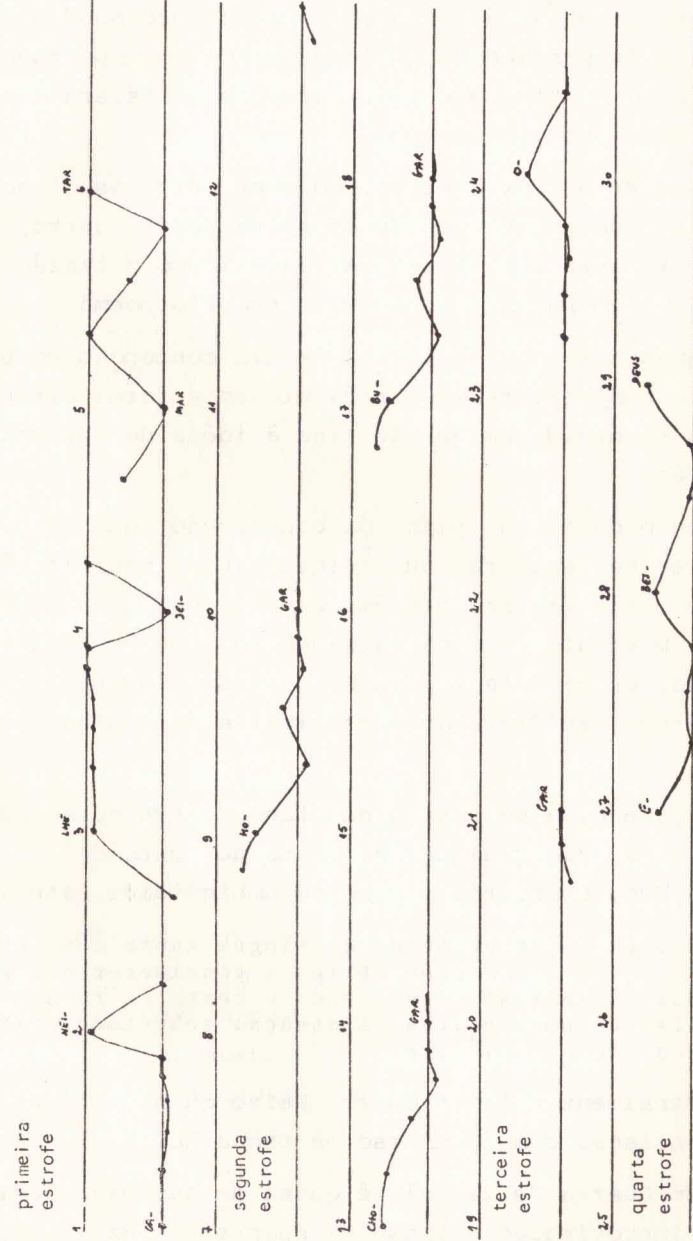


Gráfico n. 3 - Movimento melódico da canção de Ernst Widmer



COLA DE MUSICA DA UFRJ  
 27-08-90



Referindo-se à pontuação, Carlos Drummond de Andrade atribui à "supressão de qualquer elemento de pontuação" tanto o efeito de "flutuação do verso na atmosfera" quando o de "arrastamento na terra".<sup>28</sup>

Widmer e Guerra Peixe, em suas leituras, novamente atualizam, um, o sentido de atemporalidade, outro, o de arrastamento gerado pela rotina, desvelando a tensão entre o poético e o prosaico, implícita no próprio poema.

Quanto à forma, observa-se uma concepção comum ao poeta e aos compositores: os três elegem a forma circular, sugestiva na medida em que se liga à idéia de retorno e de repetição.

As mudanças no plano da construção (que não se saberia dizer se geradoras ou indicadoras de modificações de sentido) traduzem-se, também nas canções, por mudanças na escrita musical (como na passagem do segundo para o terceiro verso, da estrofe 1 para a 2, ou da "neutralidade" do poeta à sua manifestação subjetiva) e determinam a própria forma.

"Quando, a um desvio no plano da expressão corresponde uma alteração qualquer no plano do conteúdo",<sup>29</sup> segundo Umberto Eco, ocorreria o caso de ambigüidade estética.

Uma violação da norma que jogue tanto com a expressão como com o conteúdo obriga a considerar a regra de sua correlação; desse modo o texto se torna auto-reflexivo porque atrai a atenção sobretudo pela sua organização semiótica.<sup>30</sup>

Finalmente, tanto Guerra Peixe quanto Widmer empregam a variação como processo de trabalho.

Em Guerra Peixe, ela é quase de natureza lúdica, próxima à improvisação e conserva sempre nítida a Gestalt trocáica, qualquer que seja o tratamento a ela conferido. A variação é percebida como redundância e cumpre uma função

quase mimética. Não há expectativa (e perspectiva...). Apenas raros momentos de surpresa. A redundância é a própria informação estética. Monotonia.

Em Widmer, a apresentação dos componentes das séries está sujeita, apenas na voz, a uma relação pré-estabelecida com as vogais, abertas ou fechadas, e com o ditongo /ay/. Mas ao ouvido, apesar da redução da entropia, todos soam como equiprováveis. Há, é bem verdade, equilíbrio entre variação e repetição. Mas também é equiprovável a ocorrência da variação ou da repetição. Não há expectativa... (e perspectiva). Apenas raros momentos de surpresa. A imprevisibilidade é a informação estética. Monotonia.

Como se vê, a busca do sentido das diferenças no tratamento do poema evidenciou serem os próprios processos construtivos empregados, por sua natureza, expressivos e geradores de sentido.

### 5.3 - Um problema: o sentido em música

Decorrente das relações anteriormente estabelecidas, levanta-se a questão do sentido em música. Trata-se de uma discussão antiga e polêmica, objeto de reflexão de músicos e filósofos, que no século XIX girou em torno do conceito de Absolute Tonkunst defendido por Hanslick e das idéias de Gesamtkunstwerk de Wagner ou Programm-Musik de Liszt. Absolute Tonkunst corresponde ao ideal de música absoluta, pura, sem referente externo, do qual se afastam todas as formas de composição ligadas à palavra e a representação (descrição) de alguma idéia; a música de programa e o Gesamtkunstwerk, união das artes, especialmente da música, da poesia e do teatro, no drama musical.

Nesse sentido, mesmo obras instrumentais, como as Quatro Estações de Vivaldi, ou a Sexta Sinfonia (Pastoral),

de Beethoven, pela busca de imitação da natureza, ou os poemas sinfônicos, de caráter programático, não poderiam ser considerados manifestações de música pura, absoluta, da qual se procurou até mesmo descartar a idéia de expressão. Assim, além de não dizer respeito a qualquer referente externo, a música absoluta não se relacionaria tampouco a estados da consciência, conquistando alto grau de abstração e total independência. A música absoluta não estaria subordinada a nenhum propósito que não seu próprio e autônomo movimento.

A discussão segue, no século XX, com Strawinsky, Hindemith e o teórico Heinrich Schenker, que identificam o sentido de absoluto com o de objetivo; a música adquiriria objetividade através de sua estrutura, entendida esta como um objeto em si mesmo, sem relação com qualquer significado de natureza semântica, referência ao exterior ou à subjetividade. Estrutura e função seriam, pois, o próprio significado da música, sua compreensão dependendo do desenvolvimento de uma cultura musical adequada.

Desse conceito radical discordava Schoenberg, entre outros, para quem a música era e continuaria sendo um meio essencialmente expressivo.

Da análise das canções e do debate quanto à natureza do conteúdo da mensagem musical, depreende-se que a atribuição de sentido, na obra musical, depende inicialmente de seu gênero, funcionando o próprio título como operador de identificação, que, de certa maneira, já orienta a escuta. Outros fatores determinantes de sentido, de ordem estritamente musical, são a própria organização das estruturas e eventos tais como acontecimento musical inesperado, atraso do esperado ou criação de situações ambíguas.

No caso da obra com palavra - que é o deste trabalho -

a procura de sentido foi orientada pelo poema e mostrou que, segundo o estilo de cada canção, os signos musicais articulam-se, com maior ou menor margem de previsibilidade, de modos específicos, veiculando sentido.

De acordo com Verón, produção e reconhecimento são os dois pólos do sistema de produção de sentido. A produção é determinada pelas coerções de engendramento de um discurso; o reconhecimento diz respeito às leituras possíveis, aos seus efeitos.

Em música, compreender, investir de sentido, seria, em última instância, reconhecer, atividade que pressupõe, da parte do receptor, a capacidade (por sua vez dependente de uma relativa experiência musical) de selecionar, identificar e relacionar os elementos de um continuum. É como diz Décio Pignatari:

O signo poético-semiótico, que vela e revela a natureza da linguagem, que é um possível de formas, que é a linguagem (homem) nascendo - ou que a quase-propõe - é um proto-signo ou quase-signo.

É pré-constelacional, tal como o quasar, fonte de energia dos chamados corpos quase-estelares.

Já não é o caos, ainda não é a ordem. É um primeiro passo, o primeiro bit de informação da linguagem, a primeira precisão da imprecisão, a primeira determinação da indeterminação, entendendo-se por primeiro um processo de ser o primeiro sem ser primeiro sendo primeiro; fosse possível eliminar o verbo ser: primeiro sem primeiro primeiro.<sup>31</sup>

E logo adiante continua:

O quase-signo não é uma coisa, é uma relação, um processo. Está em todas as operações semióticas de base, fundantes - em todas as operações de saturação do código, em todas as traduções, em todas as operações inter e pansemióticas.

É primeiro e último-primeiro.<sup>32</sup>

A discussão a respeito do sentido em música e de suas relações com o mundo objetivo ou subjetivo pretendeu

evitar que se estendesse a todo o universo da produção musical um tipo de inferência válido apenas para um gênero específico, o da música com palavra. Ela mostra que a música tanto pode aludir a um referente externo (quando se faz acompanhar da palavra ou quando é de natureza descritiva ou ainda programática), quanto interno - estados de consciência - (o que os próprios compositores admitem tacitamente pelo uso, em suas partituras, de indicações tais como allegro, con afecto, expressivo, con fuoco, dolce, teneramente e tantas outras) ou, ainda, voltar-se para si mesma, ser um puro jogo de sons e estruturas (como na música absoluta). Em qualquer dos casos, porém, a música certamente repercute no receptor de alguma maneira, segundo sua vivência pessoal.

E, finalmente, mais do que responde, discutir o sentido em música levanta questões e implica pensar sua natureza mesma.

## 6 - CONCLUSÃO

Embora se tenha partido da análise das marcas, sem estabelecer, de início, conexões com as condições sociais de produção das canções, tais condições acabaram por emergir do estudo comparado das composições. Através dele, algumas tensões do poema, não percebidas no primeiro exame, puderam ser desveladas.

Como se concluiu no fim dos capítulos 2, 3 e 4, respectivamente, o poeta tanto cria quanto reproduz uma atmosfera de monotonia e imobilidade, e os dois compositores, embora por processos inteiramente diferentes, através da sintaxe e da forma, também atingem esse mesmo sentido, construindo, no entanto, "imagens" diversas. Apesar das semelhanças, cada canção, ao recriar o clima de monotonia da ci-

dadezinha, aproxima-se do poema por um dos pólos das várias oposições que nele habitam. Em esquema:

Guerra Peixe	Widmer
temporal	atemporal
efêmero	permanente
provinciano	universal
prosaico	poético
lúdico	mítico

Vale ainda acrescentar que os processos construtivos empregados por Guerra Peixe - a quase-repetição constante em todos os planos (monotonia) e o efeito de redução de andamento nas passagens que acompanham as estrofes 2 e 3 (nas quais tantas vezes se repete o vocábulo "devagar") - tornam a canção como que mimética em relação ao poema; já os de Widmer - até mesmo por sua preferência pelo conteúdo filosófico ou metafísico - veiculam um elevado grau de informação e encaminham sua canção no sentido do abstrato.

Como já anteriormente dito, o fato de ser um mesmo texto musicado de diferentes maneiras, como as duas canções eloquentemente ilustram, não significa que, embora complexas e não unívocas, as relações entre poesia e música sejam arbitrárias.

Na busca do sentido das diferenças, o presente estudo é uma das propostas possíveis, apenas um dentre os modos do sujeito colocar-se no espaço aberto da poesia e da música e naquele entre ambas, na unidade canção.

## 7 - BIBLIOGRAFIA

1. ANDRADE, Carlos Drummond de. Obra completa. Rio de Janeiro, J. Aguilar, 1967. 1068 p.
2. ANDRADE, Mário de. A lição de amigo; cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1982. 301 p.
3. BARRAUD, Henry. Para compreender as músicas de hoje. São Paulo, Perspectiva, 1975. 165 p.
4. BECHARA, Evanildo. Moderna gramática portuguesa. 25. ed. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1980. 461 p.
5. BOULEZ, Pierre. Relevés d'apprenti; textes réunis et présentés par Paule Thévenin. Paris, Seuil, 1966. 385 p.
6. BROCH, Hermann. Création littéraire et connaissance. Traduzido do alemão por Albert John. Paris, Gallimard, 1966. 378 p.
7. CADERNO DE MÚSICA. Boletim de Documentação Musical. São Paulo, Federação Paulista de Conjuntos Corais e Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, n. 9, jul. 1982.
8. CAMPOS, Augusto de et alii. Teoria da poesia concreta. 2. ed. São Paulo, Duas Cidades, 1975. 207 p.
9. CAMPOS, Geir. Pequeno dicionário de arte poética. 3. ed. São Paulo, Cultrix, 1978. 181 p.
10. CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro, 2. ed. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1962. 795 p.
11. CONE, Edward T. The composer's voice. Berkeley, University of California Press, 1982. 184 p.
12. COOPER, Grosvenor & MEYER, Leonard B. The rhythmic structure of music. Chicago, The University of Chicago Press, 1963. 212 p.
13. CUNHA, Celso Ferreira da. Gramática da língua portuguesa. 5. ed. Rio de Janeiro, FENAME, 1979. 656 p.
14. DALLIN, Leon. Twentieth century composition. 3. ed. Iowa, W.M.C. Brown, 1974. 288 p.

15. DICIONÁRIO da filosofia. São Paulo, Larousse do Brasil, 1969. 344 p.
16. DUFRENNE, Mikel. O poético. Porto Alegre, Globo, 1969. 251 p.
17. ECO, Umberto. A estrutura ausente. São Paulo, Perspectiva, 1976. 419 p.
18. ———. Obra aberta. São Paulo, Perspectiva, 1976. 284 p.
19. ———. Tratado geral de semiótica. São Paulo, Perspectiva, 1980. 282 p.
20. EINSTEIN, Alfred. Essays on music. New York, W.W. Norton, 1962. 265 p.
21. ENCICLOPEDIA Mirador Internacional. São Paulo, Enciclopedia Britânica do Brasil, 1977. 20 v.
22. FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975. 1499 p.
23. JAKOBSON, Roman. "Les chats" de Charles Baudelaire. Trad. de Eduardo Viveiros de Castro. In ———. Teoria da literatura em suas fontes. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975. p. 378-91.
24. ———. Linguística e comunicação. 8. ed. São Paulo, Cultrix, 1975. 162 p.
25. ———. Sound and meaning. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1978. 116 p.
26. KOELLREUTTER, Hans Joachim. Apontamentos de aula do curso de análise da linguagem musical. Rio de Janeiro, Seminários de Música Pró-Arte, 1980.
27. ———. & TANAKA, Atoshi. À procura de um mundo sem vis-à-vis. São Paulo, Novas Metas (no prelo).
28. LA RUE, Jan. Guidelines for style analysis. New York, W. W. Norton, 1970. 244 p.
29. LALANDE, André. Vocabulaire technique et critique de la philosophie. 12. ed. Paris, Presses Universitaires de France, 1976. 1323 p.

30. LIMA, Carlos Henrique Rocha. Gramática normativa da língua portuguesa. 15. ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1972. 536 p.
31. MARIZ, Vasco. A canção brasileira; erudita, folclórica, popular. 4. ed. Rio de Janeiro, Catedra, 1980. 419 p.
32. MARTINS, Helcio. A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1968. 134 p.
33. MEYER, Leonard B. Meaning in music and information theory. Journal of Aesthetics and Art Criticism, (15): 412-25, 1957.
34. ———. Emotion and meaning in music. Chicago, The University of Chicago Press, 1956. 307 p.
35. NEVES, José Maria. Música contemporânea brasileira. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1981. 200 p.
36. THE NEW GROVE dictionary of music and musicians. London, Macmillan, 1980. 20 v.
37. OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Beethoven, proprietário de um cérebro. São Paulo, Perspectiva, 1979. 145 p.
38. PIGNATARI, Décio. Comunicação poética. 3. ed. São Paulo, Moraes, 1977. 60 p.
39. ———. Semiótica e literatura. 2. ed. São Paulo, Cortez & Moraes, 1979. 125 p.
40. POUND, Ezra. ABC da literatura. 3. ed. São Paulo, Cultrix, 1977. 218 p.
41. RAMOS, Maria Luiza. Fenomenologia da obra literária. Rio de Janeiro, Forense, 1969.
42. RIESER, Max. On musical semantics. Journal of Philosophy, (39): 421-32, 1942.
43. SANT'ANNA, Affonso Romano de. Carlos Drummond de Andrade; análise da obra. 3. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980. 269 p.
44. SCHOENBERG, Arnold. El estilo y la idea. Madrid, Taurus, 1963. 285 p. (Ser y Tiempo).
45. ———. Fundamentals of musical composition. 6. ed. London, Faber and Faber, 1983. 224 p.

46. SCHOLLES, Percy A. The Oxford companion to music. 10. ed. London, Oxford University Press, 1970. 1189 p.
47. SCLLIAR, Esther. Melodia. Apostila mimeografada. (s. n.t.)
48. STEINER, George. Language and silence. London, Penguin Books, 1979. 368 p.
49. STRAVINSKY, Igor. Poetics of music. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979. 142 p.
50. VERÓN, Eliseo. Dictionnaire des idées non reçues. Apostila mimeografada (s.n.t.) gentilmente cedida pelo Prof. Milton José Pinto.
51. ———. L'espace du soupçon. Apostila mimeografada (s.n.t.) gentilmente cedida pelo Prof. Milton José Pinto.
52. ———. Le hibou. Apostila mimeografada. (s.n.t.) gentilmente cedida pelo Prof. Milton José Pinto.
53. ———. Matière linguistique et analyse des discours. Apostila mimeografada (s.n.t.) gentilmente cedida pelo Prof. Milton José Pinto.
54. WELLEK, Albert. The relationship between music and poetry. Journal of Aesthetics and Art Criticism, (21): 149-56, 1962.
55. WINN, James Anderson. Unsuspected eloquence. New Haven, Yale University Press, 1981. 381 p.
56. WISNIK, José Miguel. O coro dos contrários; a música em torno da Semana de 22. São Paulo, Duas Cidades, 1977. 188 p.
57. ZUCKERKANDL, Victor. Man the musician. Princeton, Princeton University Press, 1976. 370 p.
58. ———. Sound and symbol. Princeton, Princeton University Press, 1973. 402 p.

## NOTAS

\* WERNER, H. apud KOELLREUTTER, H.J. & TANAKA, A. (no prelo).

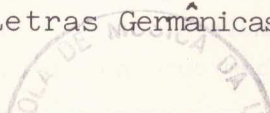
1. DANTE apud ENCICLOPEDIA Mirador (1977) v. "poesia".
2. POUND, E. (1977) p. 11.
3. BOULEZ, P. (1966) p. 58.
4. DUFRENNE, M. (1969) p. 66.
5. BOULEZ, P. (1966) p. 59.
6. CADERNO DE MÚSICA (1982) p. 6.
7. Ibidem, p. 7.
8. CAMPOS, A. (1975) p. 25.
9. WEHRLI, M. apud RAMOS, M.L. (1969) p. 9.
10. FERREIRA, A.B.H. (1975) v. "aspecto".
11. COOPER, G. & MEYER, L. (1963) p. 6.
12. LA RUE, J. (1970) p. 90.
13. THE NEW GROVE dictionary of music and musicians (1980) v. "tempo".
14. LA RUE, J. (1970) p. 39.
15. LIMA, R. (1972) p. 504.
16. ANDRADE, C.D. (1967) p. 603-604.
17. LIMA, R. (1972) p. 470.
18. SANT'ANNA, A.R. (1980) p. 75.
19. ANDRADE, M. (1982) p. 158.
20. SANT'ANNA, A.R. (1980) p. 39.
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, "cantador".
26. FERREIRA, A.B.H. (1975) v. "impassível".
27. SANT'ANNA, A.R. (1980) p. 74.
28. ANDRADE, C.D. (1967) p. 603.
29. ECO, U. (1976) p. 224.
30. Ibidem, p. 225.
31. PIGNATARI, D. (1979) p. 43.
32. Ibidem, p. 44.

TECNOLOGIA EM ETNOMUSICOLOGIA: UM ESTUDO DA  
MUSICA INDÍGENA BRASILEIRA\*

Victor Fuks

\* Apresentado no Encontro do SEM em Los Angeles, outubro de 1984.  
Tradução: Núcleo de Tradução  
Departamento de Letras Germanicas - ILUFBA -  
abril de 1990



## INTRODUÇÃO

Neste trabalho explorarei o uso da tecnologia no estudo da música indígena brasileira. Iniciei minha análise partindo da pressuposição de que uma certa importância é dada pelos índios tupí aos parâmetros musicais de ataque e extinção. Esta pressuposição é resultante de minha experiência pessoal entre os índios Kamyura. Ao tentar tocar um tipo específico de flauta (URUA), provoquei entre meus informantes várias reações negativas e até mesmo engraçadas. Só consegui tocar essa flauta de maneira aceitável depois que alguém me esclareceu como tocá-la corretamente batendo duas pedras uma na outra. Uma vez que os índios tupí têm um sistema detalhado e preciso de classificação de fenômenos sonoros, suspeitei que ataque e extinção eram elementos importantes na sua música. A partir da metáfora chave do bater de pedras, fui motivado a elaborar um método para estudar esses parâmetros musicais, o qual é descrito detalhadamente na parte I deste trabalho. Compreendi, mais tarde que era quase impossível separar ataque e extinção dos harmônicos e dos parciais, e na parte II deste trabalho descrevo o processo de pesquisa e os instrumentos tecnológicos empregados para empreender tal análise.

Neste trabalho tentarei explorar os aspectos, parâmetros, termos e categorias usados para fazer e descrever a música de flauta tupí. Compreender a música dos índios tupí, e por extensão a de qualquer outra cultura, implica em adquirir um profundo conhecimento da própria cultura. Para essa abordagem é necessário investigar tanto a cultura quanto sua música. Isso implica em uma análise completa do maior número possível de parâmetros musicais tais como: altura, ritmo, simultaneidade, timbre, harmônicos, ataque e extinção, etc. bem como no estudo de música e sociedade.

de<sup>1</sup>. Devo também investigar as interconexões entre sistemas de pensamento, conceitos, ordem social e estilos musicais.

As flautas consideradas nesta análise são denominadas URUA e são encontradas entre vários índios falantes do tupi em todo Brasil<sup>2</sup>. São flautas de madeira com 7 pés de comprimento, confeccionadas em diferentes tamanhos e diâmetros. Não têm orifícios para os dedos e conseguem-se variações de tom aumentando a pressão do sopro, produzindo assim uma série de harmônicos dos sons fundamentais característicos de cada tubo.

A estrutura da música de flauta URUA é constituída de um executante que improvisa sua parte enquanto o outro produz um acompanhamento com passagens menos virtuosísticas e dentro de uma extensão melódica mais restrita. O ritmo de sua música é geralmente o da dança, e a métrica e as batidas básicas são determinadas pelos movimentos dos dançarinos e pela batida de seus pés no chão. Devo enfatizar as configurações melódicas e rítmicas surpreendentes que se conseguem combinando apenas cinco sons melódicos e parciais mais altos produzidos através do aumento da pressão do sopro<sup>3</sup>.



## MÉTODOS DA PESQUISA I

Era minha intenção original, usar um melógrafo para registrar ataque e extinção em alguma música de flauta tupi. Entretanto, como isso se torna inviável, fui levado a projetar meu próprio sistema. Ele é o resultado da primeira etapa de um número de experiências para delinear sistemas mais exatos de transcrição da música tradicional. Ainda está longe de ser um sistema preciso e definitivo e muitos melhoramentos precisam ser feitos. Quaisquer sugestões são bem-vindas.

O sistema consiste em acoplar um osciloscópio a um gravador, que por sua vez, é ligado à parte de áudio de um aparelho áudio-visual. Enquanto o osciloscópio mostra a forma da onda da música tocada no gravador, a câmara da televisão, simultaneamente, capta tanto os sinais de áudio do gravador quanto os gráficos do osciloscópio. Ela sincroniza os sons com sua representação visual no osciloscópio<sup>4</sup>. No que diz respeito à sincronização entre som e imagem, parece haver uma demora de aproximadamente um milissegundo, e em relação à unidade de milésimo de segundo usada na representação de ataques, essa demora pode não ser significativa.

Utilizando o aparelho de vídeo, pude voltar atrás e parar nas partes que considere relevantes para minha análise. Isso foi feito de acordo com os sons ouvidos na fita. A questão da sincronização e da reinterpretação de gráficos é a maior vantagem do meu sistema, uma vez que temos condições de "ver" a música que estamos "ouvindo" e, consequentemente, de fazer tantas pausas quantas forem necessárias à análise e aos propósitos da transcrição. Minha análise teve então prosseguimento na tela de um grande televisor com vários comandos de controle, e com o acréscimo de gráficos. Escolhi trinta e duas imagens de gráficos dife-

rentes representando ataque, situação estável e extinção, quatro das quais estão incluídas no apêndice II. Com base nos gráficos, isolei três tipos de ataque e extinção: um incisivo, um suave e um intermediário. Para atingir nossa finalidade, eles foram divididos de acordo com o ângulo que as ondas sonoras formam em relação ao tempo. Essas categorias foram igualmente subdivididas em intervalos de oito graus, de tal modo que os ataques suaves formem um ângulo de até oito graus, os intermediários, de nove a dezesseis, e os incisivos, de dezessete a vinte e quatro graus. Essa análise demonstra que tivemos três casos de ataques suaves, doze de intermediários e três de incisivos. No que se refere a extinção, tivemos três suaves, três intermediários e quatro incisivos. Incluindo ataque e extinção, de um total de vinte e oito casos, tivemos seis suaves, quinze intermediários e sete incisivos. Vide gráfico no apêndice I. Meus resultados são qualitativamente significativos e mostram uma preferência geral para os casos intermediários de ataque e extinção.

Como passo inicial para estudar esses parâmetros musicais, minhas experiências têm uma certa validade. Entretanto, diversas modificações devem ser introduzidas a fim de se conseguir um maior grau de exatidão da análise e a relevância de meus métodos para finalidades etnomusicológicas. Como se apresentam, meus métodos podem não proporcionar o quadro mais exato dos parâmetros em que estou interessado, mas certamente ilustram diversos outros parâmetros que poderiam ser relevantes para se compreender uma música em particular.

Um problema básico desse método é a ausência de precisão e de boa qualidade dos gráficos. É também importante questionar quais as paradas da fita de vídeo que representam de modo mais claro esses parâmetros musicais. Não se

pode ter certeza da precisão dos gráficos relativamente a alguns milissegundos que ilustram o ataque e extinção musicais. Considerando que há vinte minutos de música gravada e que o ataque ocorre em um milissegundo, há 1.200.000 (um milhão e duzentos mil) traços diferentes de osciloscópio a serem considerados. Esse número pode ser diminuído excluindo-se os trechos que não apresentem muito ataque e extinção ou concentrando-se naqueles que se acredita serem importantes para a realização desse tipo de análise<sup>5</sup>. Essa é a vantagem do aparelho de vídeo, com sua informação áudio-visual sincronizada. A interpretação de dados e gráficos pode ser simplificada com a ajuda de computadores que possam traduzir essa grande quantidade de dados em termos de tabelas, diagramas e até mesmo transcrições musicais convencionais. Um possível avanço consistiria em ligar o gravador diretamente a um computador que pudesse fazer a análise de modo mais direto. Isso levaria a uma considerável diminuição da perda de resolução.

Um aparelho adicional poderia ser um osciloscópio que congela as imagens e as traz de volta a cada milissegundo. Um osciloscópio digital atingirá aperfeiçoamentos semelhantes. É certo que esta análise só pode ser feita se as fitas de áudio forem de resoluções consideravelmente altas. Caso contrário, minhas futuras gravações de campo deverão ter em vista fitas de melhor qualidade e velocidades mais rápidas. A segunda alternativa consiste em usar uma máquina que diminui a velocidade da música sem alterar suas alturas<sup>6</sup> e prender, preferivelmente, a um analisador harmônico, um anel de fita com os trechos que contêm ataques e extinções importantes, conforme descrito na parte II deste trabalho. Em ambos os casos ser-nos-á possível fazer diversas análises musicais, considerando diferentes parâmetros musicais em tempos distintos. Deve-se afirmar que

ataque, extinção, harmônicos, parciais, alturas e duração musicais têm algum tipo de interrelação e que parte dessa relação poderia também ser revelada. Isso poderia ser extremamente estimulante do ponto de vista musical.

#### Método de Pesquisa II<sup>7</sup>

A partir dos resultados preliminares sobre ataque e extinção fui motivado a implementar meus métodos e a estudar os harmônicos e parciais usados nas flautas URUA. Isso foi conseguido isolando-se a fundamental e os harmônicos através de uma série de anéis de fita magnética onde eu tocava as flautas URUA e com exemplos dos próprios tupí tocando. Esses sons foram então ligados a um analisador harmônico e a um espectógrafo. Os resultados do analisador harmônico e do espectógrafo estão ilustrados respectivamente nos apêndices II e IV deste trabalho. O analisador harmônico ilustra sons medidos em volts decibéis representados na coordenada "y" e de frequências medidas em hertz e ilustradas na coordenada "x". De um modo geral, em todas as figuras com o analisador harmônico, usei uma escala linear e uma logarítmica em decibéis. Ambas as curvas são superpostas para que se chegue a conclusões acústicas sem os cálculos matemáticos necessários. Uma vez que as propriedades acústicas dos sons parecem variar de acordo com as técnicas usadas para tocar, gravei os sons usando as técnicas que pareciam se aproximar mais dos exemplos tupí gravados por estúdios anteriores a mim. Espero apenas que a maneira como toquei esteja de acordo com os padrões tupí.

Já que não se pode produzir um som puro quando se toca a flauta URUA ou qualquer outro instrumento, mas apenas sons compostos de fundamentais e uma série de harmônicos que podem ser estudados quanto às suas frequências, energias ou campos eletro-magnéticos, minha análise tenta isolar as

propriedades físicas dos sons produzidos pelas flautas URUA. A combinação de harmônicos e parciais é o que produz o timbre de qualquer instrumento específico, o que foi confirmado com relação às flautas URUA. A ênfase dada a harmônicos diferentes, que se tornam proeminentes causando a impressão de variação de altura, depende das técnicas usadas para tocar os instrumentos, dos tipos de madeira com seu coeficiente de absorção específico e do ouvido humano ou da acústica ambiental. Um outro elemento importante que influencia os sons é a qualidade da gravação e o grau de resolução usado tanto nas gravações de campo quanto na produção de fitas.

Na primeira fase de minha pesquisa fiz vários trechos de anéis de fita contendo a fundamental e os harmônicos que uma flauta URUA poderia produzir. Recapitulando, nessa parte da experiência, eu era o executor e tocava uma flauta que me havia sido oferecida por um índio kamayura. Os sons resultantes foram então ligados a um "espectógrafo"<sup>8</sup> e a um "analisador harmônico"<sup>9</sup>. Uma série de fotografias foram tiradas do analisador harmônico, as quais estão incluídas no apêndice III. Ilustrações correspondentes dos mesmos trechos do espectógrafo estão incluídas no apêndice IV.

Na segunda fase de minha pesquisa comparei exemplos de execuções musicais feitas pelos tupí e o uso de harmônicos e parciais nas flautas URUA. Os sons de uma fita contendo várias execuções de flautas URUA foram isolados, regravados em anéis de fita, que, por sua vez, foram analisados da mesma forma que os sons na fase 1, no analisador harmônico e no espectógrafo. Nessa fase fui capaz de indicar um pouco da complexidade harmônica existente nas flautas URUA, quando executadas pelos índios. Em todos os exemplos há um erro de 4% numa escala linear, que pode ser explicado ou subtraído dos resultados finais. Isso se deve aos ruídos de

fundo bem como a várias outras razões possíveis, tais como perda de resolução e a incorporação de ruídos extras sempre que se tirava cópia de uma cópia. A fita de última geração usada nesta análise tem um nível de ruído e perda de resolução consideravelmente maiores do que a de primeira.

O espectógrafo é geralmente usado em análise linguística para mostrar as características das vogais no discurso normal. Em nosso caso, ele mostra também os vários harmônicos que são enfatizados em trechos diferentes dando assim a impressão de variação de altura. Deve-se notar também que quando os índios tocam as flautas URUA, a configuração harmônica é mais complexa. Isso resulta provavelmente das diferentes técnicas de soprar que eles usam em suas execuções. Outra variável é a umidade da madeira que parece ter diminuído bastante em minha flauta<sup>10</sup>. As ilustrações incluídas no apêndice IV (feitas com o espectógrafo) indicam parte da constituição harmônica dos sons URUA. A coordenada "Y" indica frequência e é medida em Hertz, e a coordenada "X" representa tempo em milissegundos. As linhas claras deslocadas horizontalmente com uma determinada frequência ilustram intervalos de mil hertz. Os resultados finais são indicados pelas linhas horizontais mais escuras, que representam os harmônicos bem como variação de altura. A primeira figura do apêndice III ilustra que, enquanto o primeiro harmônico está sendo enfatizado, a fundamental e o segundo harmônico também estão presentes e em frequências semelhantes. Deve-se notar também a presença de outros harmônicos. Uma ilustração semelhante se encontra na gravura 1 do apêndice IV, a qual foi analisada no espectógrafo com o mesmo exemplo da flauta URUA tocada por mim. Na figura 2 do apêndice III, que apresentou os mesmos dados contidos no analisador harmônico e incluído na figura 2 do apêndice IV, temos uma ilustração semelhante de

certos harmônicos enfatizados em tempos diferentes. Na ilustração do espectôgrafo, as linhas escuras demonstram que, no trecho do meio, são destacados harmônicos diferentes dando a impressão de que vários sons são ouvidos simultaneamente. Deve-se notar que nesse exemplo a flauta foi tocada por um índio. No início, estão presentes o primeiro, segundo, terceiro, quarto, quinto, sexto e sétimo harmônicos e somente perto do fim é que a fundamental pode ser registrada no espectôgrafo. Nesse caso fomos capazes de medir a diferença de frequências existente entre os harmônicos e registrar que o segundo harmônico tem uma frequência de aproximadamente 350 Hz e o terceiro, de 580 Hz. A diferença de 230Hz é a do intervalo de um quinto (o mais comum na música de flauta URUA), que existe entre o segundo e o terceiro harmônicos.

### Conclusões

Este trabalho apresenta novos métodos e técnicas para investigar o que poderia ser considerado estético e cultural na música de flauta tocada pelos índios falantes do tupi. Isolei elementos musicais e criei hipóteses que poderiam ser investigadas no futuro, através de um intensivo trabalho de campo. O próximo passo será investigar o uso desses parâmetros em seus contextos culturais, incluindo termos e categorias possíveis usados por meus informantes. Os resultados das experiências conduzidas nesta pesquisa ilustram um método válido para medir ataque, extinção, harmônicos e parciais em música. Uma possível contribuição desta análise poderia ser a de uma classificação geral de instrumentos musicais baseada em medidas precisas de harmônicos e parciais característicos de cada instrumento. No que diz respeito às flautas URUA em particular, consegui chegar a uma "configuração" geral que está presente em to

das as figuras do apêndice III.

Os resultados preliminares a que cheguei com este projeto parecem sugerir uma base concreta para que se proponham hipóteses a serem investigadas no campo. Mediante o isolamento de parâmetros musicais que constituem o conteúdo musical da análise etnomusicológica consegui achar na música de flauta tupi alguns elementos interessantes e provavelmente relevantes para a cultura e para o gosto, a estética e o estilo musicais.

Por diversas razões, as flautas URUA não podem produzir escalas diatônicas, mas sim uma série de harmônicos. Descobri que, pelo menos nos exemplos usados nesta análise, os harmônicos médios são os utilizados com mais frequência e que os intervalos mais comumente usados na música produzida pela flauta URUA são os de uma quinta uma quarta e uma terça maior. Por razões que deverão ser investigadas no futuro, as oitavas são raramente usadas na música de flauta URUA, muito embora sejam as mais fáceis de tocar. É possível que esta conclusão seja verdadeira apenas em relação aos dados que usei neste trabalho e que se pudesse ter chegado a um resultado diferente se tivesse sido utilizado um outro tipo de música URUA. Um estudo mais completo envolveria um número maior de amostras que representassem várias outras peças musicais URUA. Talvez, ao contrário da música ocidental, onde as oitavas sempre foram consideradas como intervalos consonantes, na música tupi elas sejam dissonantes ou intervalos inaceitáveis. Talvez os índios sejam capazes de ouvir e isolar alguns harmônicos que nós temos a tendência de reduzir a uma altura específica.

A questão do uso da média e da tecnologia na transcrição e análise da música tradicional ainda permanece. Mas acredito firmemente que, se usadas criteriosamente, elas poderiam fornecer os meios de revelar vários elementos impor

tantes na música que tenham algum significado para a análise etnomusicológica. Acredito que os instrumentos tecnológicos poderiam ajudar a desenvolver as estruturas analíticas e teóricas necessárias à investigação científica.

#### Material sonoro gravado

Os exemplos usados nesta análise são execuções de índios Kamayura tocando flautas URUA em vários contextos diferentes.

Uma fita magnética usada no presente projeto inclui uma seleção de músicas de flauta tupí com trechos de Indian Music of Brazil, de Simone Dreyfus, que se encontra nos Arquivos de Música Tradicional sob a classificação 69-027-c e ATL 3638, de Music from Mato Grosso, dos irmãos Villas Boas (Claudio e Orlando), encontrado na 'Ethnic Folkways Library', album P446, também disponível nos ATM, sob os números 71-390-C e ATL 5181 (faixa um) e de The Wayapi of Guyane, de Jean-Michel Baudet, encontrado nos ATM com o número 83-874-C e ATL 8012. Uma fita para demonstração contendo os itens analisados neste projeto se encontra à disposição do público em geral nos Arquivos da Universidade de Indiana com o título de "Indian Flute Music from Brazil".

Além das gravações mencionadas, há várias gravações minhas tocando flauta URUA.

#### Apêndice I

##### Quadro de ataques e extinções

Ataque                      Extinção                      Ataque e                      Extinção

0-8   9-16   17-24   0-8   9-16   17-24   0-8   9-16   17-24

1						1		
	2			2			2 + 2	
				3			3	
4						4		
	5						5	
	6						6	
7						7		
				8			8	
9						9		
11						11		
				12			12	
13						13		
14							14	
				15			15	
17						17		
				19			19	
20						20		
21						21		
22						22		
23					23		23	
24						24		
				25			25	
26						26		
28							28	
				29			29	
				31			31	

3   12   3   3   3   4   6   15   7

Este quadro ilustra os diferentes tipos de ataques e extinções que estão agrupados em colunas sob o ângulo que formam em relação à coordenada do tempo. Os números sob cada coluna referem-se aos gráficos do Apêndice III.

## NOTAS

1. Merriam Alan. *The Anthropology of Music*, Evanston. Northwestern University Press, 1964; e Merriam Alan. "Ethnomusicology" Discussion and Definition of the Field" em *Ethnomusicology* Vol. IV nº 3 Set. 1960.

2. Dentre outras tribos falantes do tupi no Brasil, de vemos mencionar os Wayapi (ou Oiampi), Tupinambá, Arawete, Parakana e Tapirape.

3. Para um estudo detalhado dos índios Kamayura, vide Rafael de Menezes Bastos, *A Musicológica Kamayura*. Tese de Mestrado pela Universidade de Brasília, Brasília, 1977.

4. Sou grato a diversas pessoas e instituições que for neceram o material básico e uma valiosíssima ajuda para as experiências. Foi inestimável a ajuda do Prof. M. Mirolti, do Departamento de Fisiologia da IU e do Sr. Schick, técnico responsável pelo equipamento eletrônico dos laboratórios de fisiologia da IU. Eles forneceram o osciloscópio, um TEKTRONIX modelo 7623A, filtro e outros tipos de ajuda. A Biblioteca do Condado de Monroe emprestou-me uma câmera de vídeo-cassette NEWVICON WV - 3160 e um gravador vídeo-cassette PANASONIC. O ATM forneceu uma fita Scotch 208 gravada em 7.5 ips, com os exemplos usados na presente análise. Finalmente, Dr. Ronald Smith emprestou-me um gravador SONY de carretel e ajudou-me em várias etapas do projeto.

5. Estou ciente de que se eu excluir trechos que não mostram exatamente o que eu quero, estarei submetendo meus dados a erros estatísticos, entretanto, já que posso ouvir a música que está sendo representada no osciloscópio, os trechos que parecem apresentar importantes ataques e extensões podem ser destacados e usados na análise.

6. Vide Jairazbhoy. Nazir A. "Electronic Aids to Aural Transcription" em *Ethnomusicology*, Vol. 21 nº 2, 1977, pp. 275-282. Dentre os instrumentos sugeridos por Jairazbhoy estão os seguintes: O VSC ("variable speed control" - controle de velocidade variável), que diminui e compensa a queda de frequência e é um tipo de alongador musical, capaz de diminuir a velocidade da música preservando a altura, a amplitude e o espectro sonoro geral originais. Ele sugere também o "Varispeech" e o Harmonizador, que são instrumentos semelhantes usados na produção de cinema.

7. Esta pesquisa foi possível apenas com a ajuda das seguintes pessoas e departamentos, aos quais sou muito grato.

to. Dos Arquivos de Música Tradicional gravei a fita de demonstração com exemplos musicais e produzi vários anéis de fita com sons isolados, que foram analisados posteriormente. O Prof. Anthony Seeger emprestou-me um gravador de fitas cassette Sony, modelo 5M com microfone e fios. Dr. Port do Departamento de Linguística, e o Sr. Jonathan Dolby, do Laboratório de Fonética, colaboraram cedendo-me várias horas de uso do estúdio, que foram gastas na produção de anéis de fita, na gravação de trechos nos quais eu tocava as flautas, com a valiosa ajuda do espectógrafo modelo VII, série 700, fabricado por Voice Identification Incorporated. Finalmente, Dr. W. Kretje e o Sr. Thomas Roberts, do Departamento de Física, muito ajudaram colocando à minha disposição seu "Analisador Harmônico" modelo 3580A, fabricado por Hewlett Packard, gravadores e uma câmera Polaroid, com os quais nos foi possível registrar os gráficos ilustrados pelo analisador.

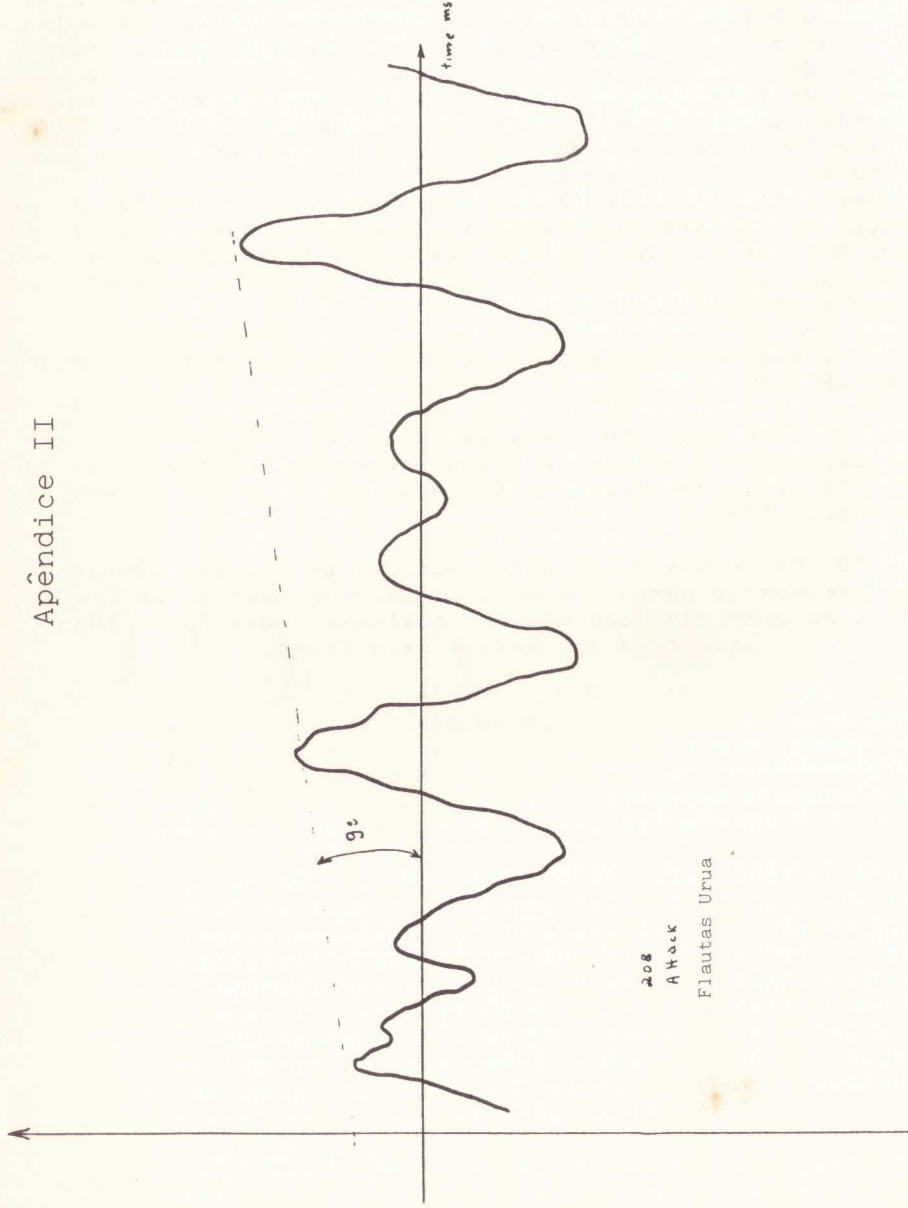
8. Modelo VII, série 700, fabricado por Voice Identification, Inc.

9. Este aparelho é também conhecido como um "Analisador de Espectro" e eu usei o que pertence ao Departamento de Física da Universidade de Indiana, que é um modelo Hewlett Packard 3580A.

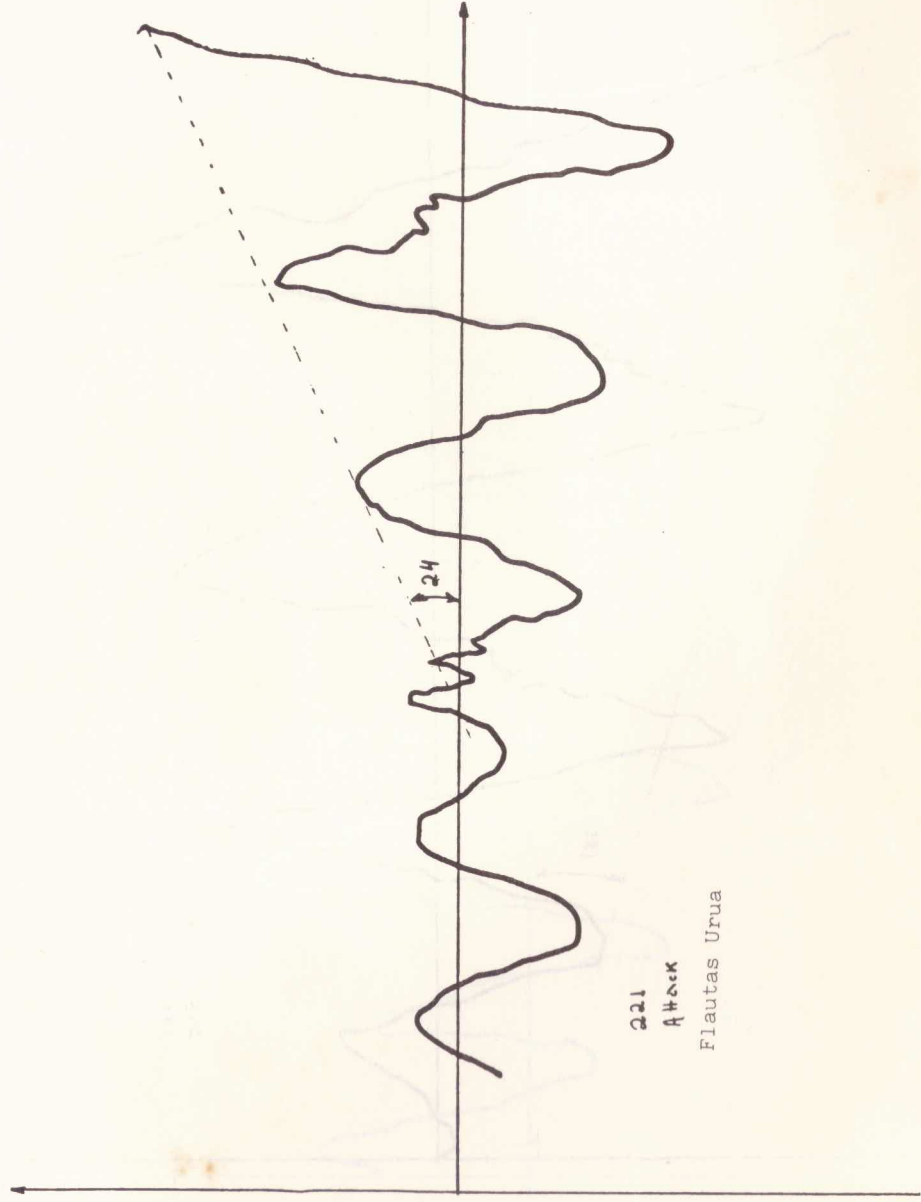
10. Os índios quase nunca guardam as flautas por um longo período de tempo. Após utilizarem-na por algum tempo, eles as usam como uma madeira qualquer, para fazer fogo a fim de se aquecerem nas noites mais frias.



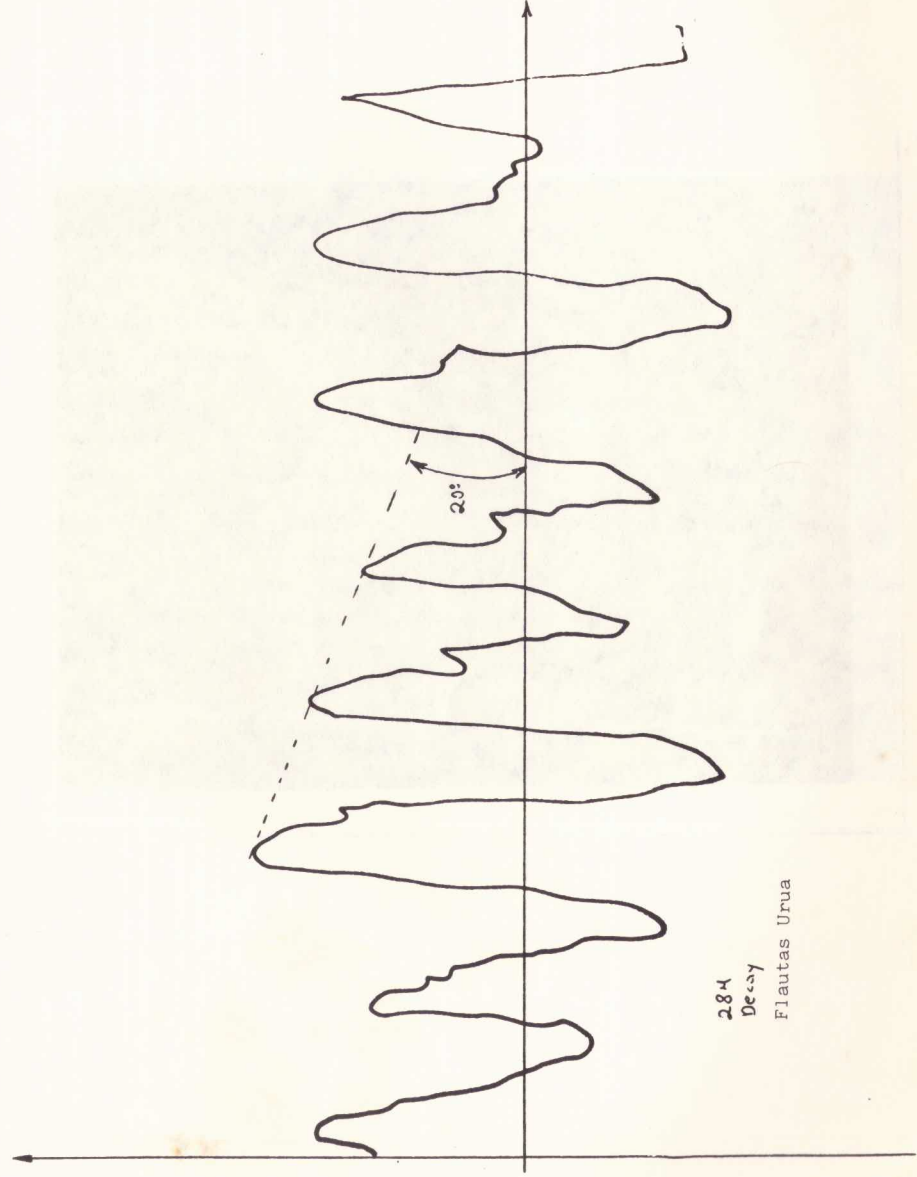
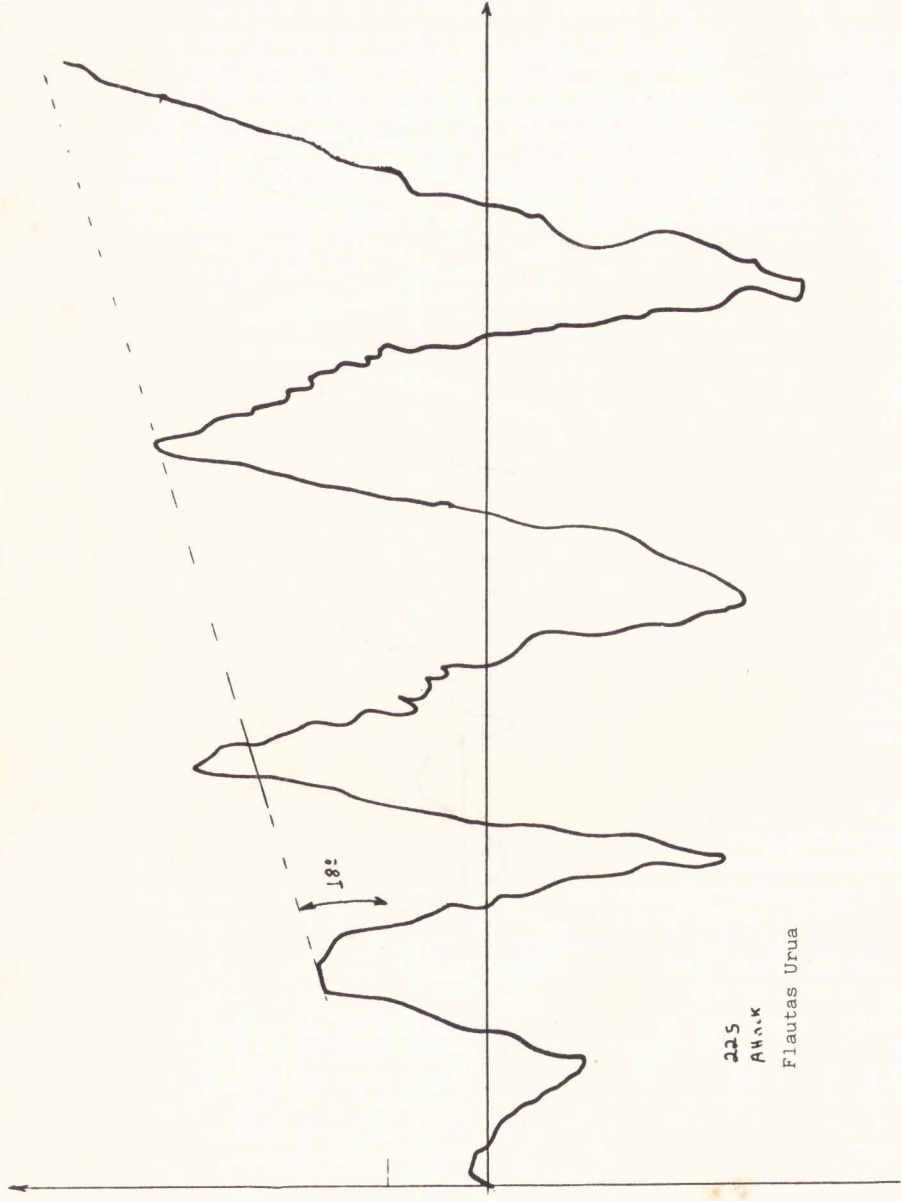
Apêndice II



208  
A Hock  
Flautas Urua

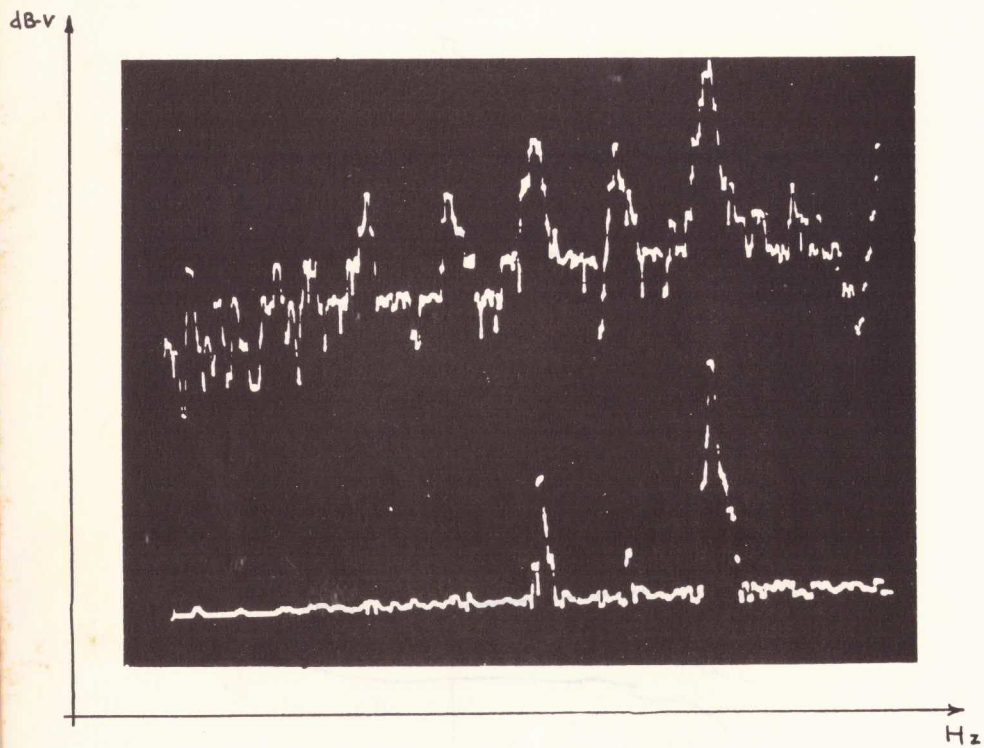


221  
A Hock  
Flautas Urua

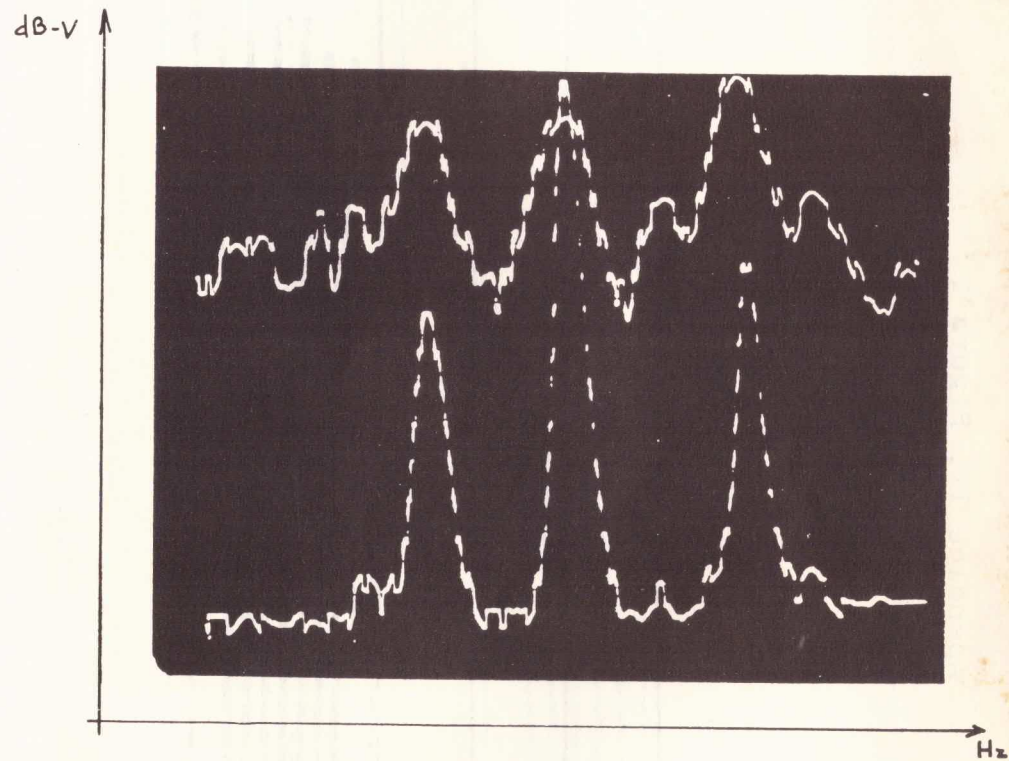




Apêndice III, Figura 1

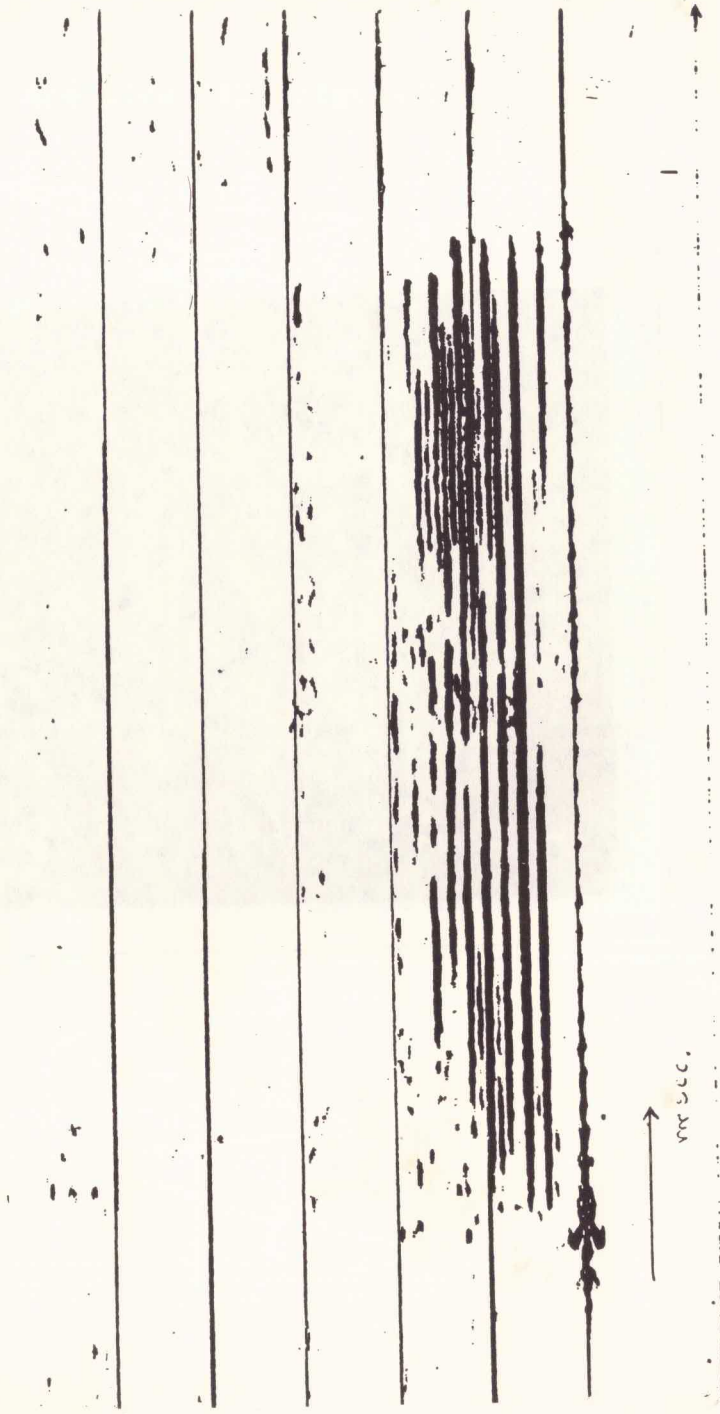


Apêndice III, Figura 2



Apêndice IV, Figura 1

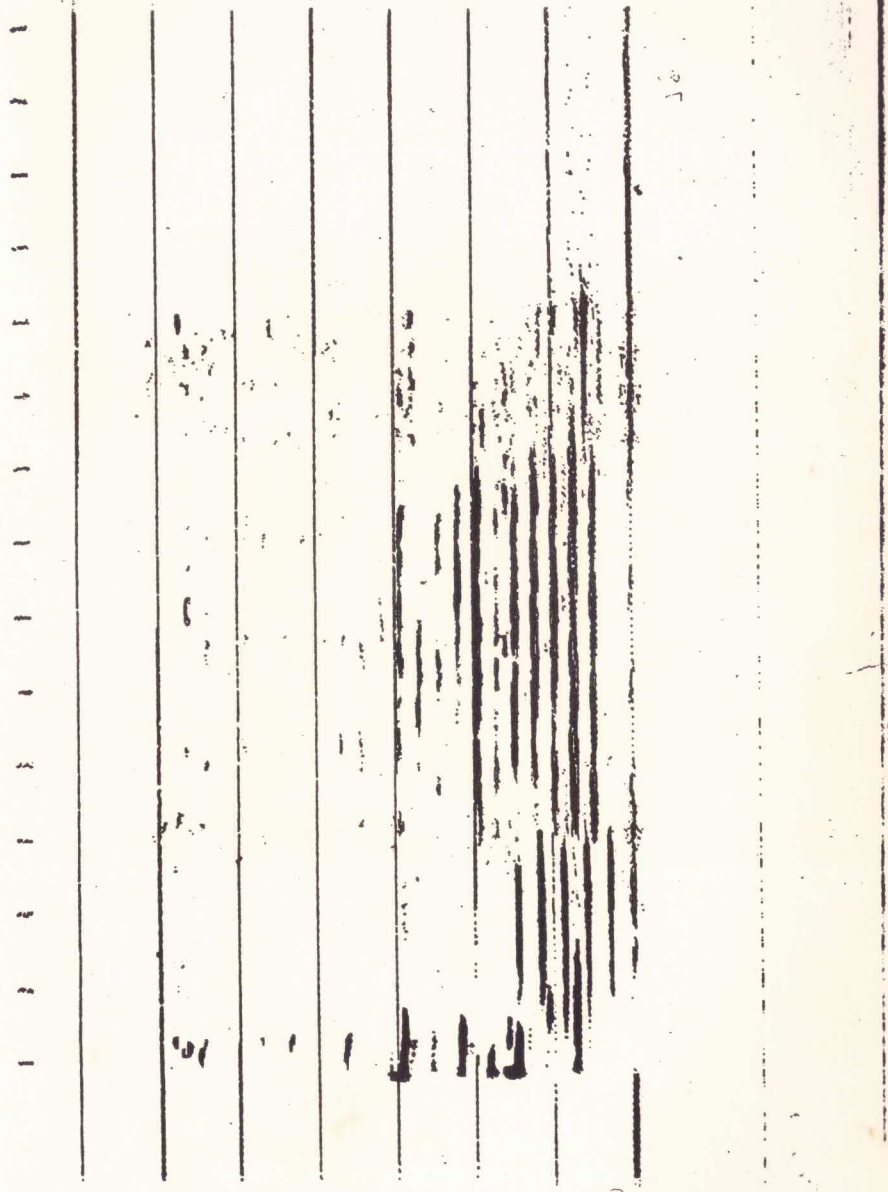
Hz



ms sec.



Apêndice IV, Figura 2



Impresso na Gráfica Univer  
sitária do Centro Editorial e Didático da  
UFBA, Rua Barão de Geremoabo s/n, Campus  
Universitário da Federação, 40.210 Salva  
dor, Bahia, Brasil. Atendemos pelo reembol  
so postal.



