BRASILIDADE E SEMIOSE MUSICAL

José Luiz Martinez

Resumo: A música erudita brasileira dos séculos XX e XXI é investigada pela perspectiva da semiótica musical (em bases peirceanas). Discute-se a questão da brasilidade na música enquanto processo de significação, ou seja, semiose. Por meio da análise da interação de signos musicais com signos da cultura brasileira em seus diferentes matizes e suas possíveis interpretações, considera-se obras de compositores chamados nacionalistas, os preceitos e algumas obras dos integrantes dos movimentos Música Viva e Música Nova, concluíndo-se com as gerações mais recentes.

Palavras chave: Música brasileira. Semiótica. Representação. Século XX.

> *"Tat tvam asi"* ("Tu és isso", *Chandogya Upanishad* 12.3; 1994: 462)
>
> "It is hard for man to understand this, because he persists in identifying himself with his will, his power over the animal organism, with brute force. Now the identity of a man consists in the **consistency** of what he does and thinks, and consistency is the intellectual character of a thing; that is, is its expressing something." (CP 5.315)

Desde o final do romantismo, a representação musical de elementos da cultura brasileira surgiu em obras de diversos compositores, com procedimentos e técnicas derivados de diversas correntes e estilos musicais. Críticos e musicólogos abordaram questões sobre o nacionalismo musical e a vanguarda cosmopolita. Manifestos e cartas foram publicados e discutidos. Até há poucos anos, ainda se fazia presente a oposição veemente entre esses dois partidos de militância. Ambos devidamente policiados ideologicamente pelos parâmetros respectivos de cada corrente. Ao início do século XXI a querela se dissolveu, talvez diante uma outra questão, o desinteresse da sociedade pela música contemporânea de concerto (vide Coelho, 2005).

No entanto, num momento em que a pesquisa genética pode traçar o movimento da espécie humana em suas migrações pelo globo, creio ser fundamental contrapor a essa o estudo da cultura pelo

DNA das formas sígnicas. Ainda que o nacionalismo musical esteja atualmente fora de campo, creio que existem questões pertinentes para a discussão da música e da cultura brasileira, e creio que a abordagem semiótica pode contribuir com novos paradigmas além da esfera historicista.

Pensar a música com os instrumentos oferecidos pela semiótica consiste em considerar os processos de geração e de interpretação de signos relativos às linguagens musicais. Tecnicamente, de acordo com a teoria geral dos signos de Charles Peirce, esses processos são compreendidos pela idéia de semiose — a contínua transformação de idéias, ações e sentimentos — que caracteriza não apenas a relação do ser humano com o mundo, mas também rege formas de vida animal e vegetal. Semiose musical, de acordo com os paradigmas mais avançados da semiótica da música (vide Martinez 2001, Lidov 2005), abarca os processos perceptivo, cognitivo, psico-motor, criativo, analítico, crítico, educacional, etc., do sentir, fazer e pensar a música.

Um signo musical é principalmente um acontecimento acústico, que apenas existe e funciona como signo porque uma consciência o apreende e o tranforma em outro signo, signo este que Peirce denomina interpretante. Interpretantes são portanto signos processados por uma mente, transformados em outros signos. Uma das classificações de Peirce divide os interpretantes em emocionais, energéticos e lógicos. Assim, um signo musical pode ser interpretado enquanto uma qualidade de sentimento, como a consciência de um timbre, ou de um intervalo, ou de um *cluster*. Um signo musical pode ser uma idéia que é interpretada com um movimento corporal, ou a ação das cordas vocais, ou um gesto sobre cordas tensiondas, causando perturbações físicas que geram outros signos acústicos. Finalmente, um signo musical pode ser interpretado logicamente, considerado em pensamento com relação às suas qualidades e estruturas, suas condições de existência (e identidade), seus

possíveis significados (a relação do signo com seu objeto). Esses três interpretantes musicais são aqui exemplos de semiose que apontam para a complexidade e interrelação de processos processos perceptivos e cognitivos (escuta musical), da execução musical, da composição, da improvisação, da análise e crítica, da educação.

Todos esses processos ocorrem no tempo e espaço, delimitados por uma cultura. A música é sempre um fazer humano e é na consciência e nos corpos de músicos, ouvintes, professores, críticos, *luthiers*, produtores, etc., que se instaura a semiose. Sendo assim, investigar a brasilidade musical como formas de semiose consiste em ir muito além de uma mera consideração da música como produto de uma nação. O que me interessa neste artigo é iniciar uma discussão que focaliza a música brasileira enquanto signos de uma complexa rede dialógica que abarca não apenas os dados das linguagens musicais praticadas neste país, mas um dialogismo mais amplo, incluindo as intersecções da cultura brasileira e sua história com outras culturas, da música brasileira com outras músicas.

Milton Singer em *Man's Glassy Essence* (1984), adotando o pragmatismo de Charles Peirce, defende uma antropologia semiótica onde a concepção da identidade de um homem, de uma cultura ou de uma sociedade pode ser pensada em termos dos signos produzidos e interpretados na forma de sentimentos, ações e pensamentos. Para Peirce, a "essência vítrea" do homem — sua consciência, "sobre a qual ele é muito mais ignorante do que supõe" — é definida nos seguintes termos: em primeiro lugar, a consciência de um sentimento de vida animal; em segundo, sua consciência como índice de sua identidade consigo mesmo; e em terceiro, a consciência como pensamento, "eu penso" (CP 4.585). Estas são características da identidade humana ao nível de espécie. Redefinindo o foco da semiótica telescópica de Peirce para questão central deste artigo, essas três categorias são agora identificadas

no universo da cultura. Assim, muito além de um conceito primário de nação e estado, é a consistência dos sentimentos, ações e pensamento que define uma identidade (vide CP 5.315, acima). Peirce usa aqui consistência no sentido de caráter, o qual, em última instância, é semiótico. Isto é, consistência diz respeito a continuidade de um processo de significação.

Portanto, para o estudo que proponho iniciar aqui, cabe estudar as formas sígnicas referentes à música erudita brasileira em seus aspectos de sentimento, ação e pensamento. Vou proceder de maneira sintética em relação ao sentimento e à ação, e desenvolver um pouco mais o pensamento da identidade na assim chamada música erudita brasileira. Entre as questões pertinentes, pode-se destacar: numa obra musical, o que a identifica como brasileira? Há gestos musicais brasileiros? Quais são os diferentes projetos estéticos previstos para representar musicalmente o Brasil? Em que medida uma obra de música absoluta, composta por um(a) brasileiro(a), pode ser identificada como representando esta cultura? Há um modo, ou modos particulares de cognição para as músicas brasileiras? Nas três partes que seguem, eu procurarei responder a algumas dessas questões, outras serão respondidas parcialmente ou mesmo delegadas para futuros estudos.

Signos de qualidades de sentimento musicais.

Se há um sentimento de preferência nacional nas representações musicais de suas várias etnias, ao longo de 500 anos de história, este sentimento deve ser a saudade. A saudade dos cantos indígenas em não mais poder exercer livremente sua cultura e viver livremente em sua terra. A saudade dos portugueses de ultramar, expressas em suas guitarras de 12 cordas. O banzo dos africanos escravizados. Segundo Darcy Ribeito, houve no Brasil uma transfiguração étnica, pela “desindianização forçada dos índios e pela desafricanização do negro, se vêem condenados a inventar uma nova etnicidade” (1995: 448-9), e esse processo se estende

no século XX, transfigurando igualmente europeus, árabes, japoneses e outros imigrantes. É claro que há uma variedade multi-qualitativa nos interpretantes emocionais da música brasileira, a saudade sendo apenas um de seus matizes. Mas para não me estender muito, eu poderia citar aqui os 12 *Choros*, repito *choros*, de Heitor Villa-Lobos, o nº 5, para piano, sendo a *Alma Brasileira* (1926). Um outro exemplo, o segundo movimento do *Concerto nº 1 para Piano e Orquestra* (1931), de C. Guarnieri, tem o caráter indicado como "saudosamente". E para aqueles que pensam que a saudade se limita aos nacionalistas, basta uma referência ao *Saudades do Parque Balneário Hotel* (1980), de Gilberto Mendes, para sax alto e piano.

Gestos musicais: movimento, ação e significado.

Em seus estudos sobre a música popular, Mário de Andrade fala em dinamogenias. Ele identificou diversas formas musicais onde o movimento corporal é proeminente. Era claro para o poeta e musicólogo a atuação dos signos da ação corporal em função de signos sonoros ou vice-versa. Nos rituais indígenas a dinamogenia das formas vocais e instrumentais se manifesta nos corpos dos cantores e instrumentistas, os quais se movem em pequenos passos metricamente precisos ao longo do espaço de ação no centro da aldeia. Este signo parece ser tão persistente através de nossa transfiguração étnica que não nos damos conta ao observarmos as mesmas estruturas de movimento no carnaval de rua de Salvador, Recife e Olinda, quando a multidão cerrada de foliões não dispõe de espaço físico além do suficiente para um pequeno passo a cada momento. Os gestos afro-brasileiros igualmente integram nosso repertório. Falo aqui não apenas das danças e dos rituais da umbanda e do candomblé, mas também das dinamogenias musicais determinadas pela força bruta do trabalho forçado. Mário de Andrade conseguiu resgatar algumas das ancestrais cantigas dos carregadores de piano (vide Andrade 2002: 235-268). Este tipo de canção de trabalho — completamente desvinculada da linguagem

do instrumento símbolo da música européia, o piano, carregado sobre os ombros dos ex-escravos — estabelece uma indicialidade do esforço físico coletivo coordenado pela melodia modal e seus acentos, ao mesmo tempo em que o peso do instrumento determina reciprocamente as estruturas rítmicas dessa música funcional.

Há claramente uma gestualidade musical brasileira, significada sobretudo nas danças, e quantas danças: *Cayumba*[1]; *Batuque*[2]; *Samba*[3]; *Gaúcho*, *Corta Jaca*[4]; *Farrapos*, *Kankukus*, *Kankikis*[5]; *Caxinguelê*[6]; *Maxixe*, *Congada*[7], *Negrinha*[8]; *Jongo*[9]; *Lundu*[10]; *Coco*[11]; *Maracatu*[12]; *Saramba*[13]; *Azikirê*[14]. Temos aqui as danças brasileiras populares, transfiguradas em música de concerto. Seria interessante investigar o quanto da gestualidade original dessas formas foram transplantadas para a partitura, nas gestualidades da música de concerto, nos corpos de cantores, instrumentistas e regentes. Mas a gestualidade brasileira também pode ser localizada em outras formas de corporeidade musical vinculadas à cultura contemporânea brasileira, evidentes em obras como a já mencionada *Saudades do Parque Balneário Hotel*, de Gilberto Mendes. Naquele hotel, que já foi demolido, *bigbands* e outras formações apresentavam em Santos música para a dança de salão apreciadas nos anos 40 pela juventude urbana. Além dessa, Gilberto Mendes representa musicalmente outras formas de corporeidade musical vinculadas à cultura contemporânea brasileira, evidente em obras como *Ulysses em Copacabana Surfing with James Joyce and Dorothy Lamour* (1988), *Il Samba del Sodato* (1991) e *O Último Tango em Vila Parisi* (1987).

Signos do pensamento musical brasileiro.

O pensamento musical brasileiro se manifestou no século XX como ondas, cada fase apontando identidades e alteridades. Tal como cristas dessas vagas, documentos específicos fazem referência a quatro principais movimentos, representando as bases que os sustentaram e os refluxos causados. A Semana de Arte Moderna

(1922) e o projeto de uma música brasileira fundada na cultura popular, tal como proposta por Mário de Andrade em *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1928 [vide Andrade, 1962]) e mais tarde em *O Banquete* (1944-5 [vide Andrade, 1989]). O movimento *Música Viva* (1945-52), fundado por Koellreutter e incluindo compositores como Cláudio Santoro e Guerra Peixe. A carta aberta de Camargo Guarnieri (1950), defendendo o nacionalismo contra o dodecafonismo supostamente apregoado pelo *Música Viva*. E o movimento *Música Nova* (1963), assinado por Damiano Cozzella, os irmãos Duprat, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, entre outros. *Música Nova* propôs a atualização estética, técnica e tecnológica da música de vanguarda brasileira. Em todos esses movimentos, as questões musicais são vinculadas a diferentes posicionamentos político-sociais defendidos pelos participantes. As gerações mais recentes têm se manifestado individualmente, cada compositor fala por si. Cabe aqui considerar os signos do pensamento musical brasileiro, uma vez que os detalhes históricos, em seus aspectos estéticos e políticos, têm sido sistematicamente estudados por autores como Wisnik (1983), Kater (2000), Flávia Toni (1990), Silva (2001), Wolff (2004).

Uma das formas mais criticadas de utilização da música folclórica em obras eruditas é a adaptação de melodias populares à uma forma clássica. Um tipo simplista de metalinguagem musical que ignora os princípios do antropofagismo. Mas a questão tem várias faces. Num artigo publicado em 1930, o compositor Luciano Gallet justifica o porquê de suas *Canções Populares Brasileiras* consistirem em apenas melodias recolhidas e harmonizadas.

> *Perguntaram-me varias vezes, porque fazia canções «armonisadas» em vez de composição sobre esses têmas. Não há duvida que podia servir-me desses têmas que colhia aqui e ali e trabalhal-os a meu geito, Mas, pergunto: sairia brasileiro? E toda a minha educação musical anterior, feita de influencia extrangeira, permitiria que um têma, adaptado ao meu processo anterior não fugiria ao seu feitio próprio?*[15] *(Gallet in Kater, 2000: 206)*

A questão central aqui é a de autenticidade. O pensamento do nacionalismo musical sustentava que o compositor brasileiro deveria ser capaz de compor seus próprios temas de inspiração popular e não deveria recorrer ao folclore diretamente. Mas Gallet, neste artigo, defende um outro ponto de vista. O sistema de referência musical empregado pelos compositores nacionalistas é fundamentalmente europeu. Os recursos oferecidos são os do tonalismo, do temperamento, da instrumentação ocidental, etc. Isto é, esse sistema consiste de legisignos da música erudita européia. A adaptação de um tema folclórico, ou mesmo sua invenção numa obra de concerto, será constituida semioticamente de paráfrases, citações ou alegorias musicais (vide Martinez 1996, 81-83; 2001: 129-134), as quais necessariamente geram significados pelo conflito com o sistema musical e o *umwelt*[16] cultural da música clássica européia. Isto resultará sempre numa transformação metalingüística, cujos interpretantes jamais poderiam remeter a significados semelhantes aos da música brasileira verdadeiramente popular. A preocupação de Gallet é a de que a linguagem da música erudita européia aplicada em toda a sua força contaminaria as formas populares e uma música assim composta não poderia ser realmente brasileira. É difícil concordar com Gallet que a deformação do significado da identidade brasileira seria menor se as melodias das canções fossem meramente harmonizadas. Mas considerando os paradigmas da etnomusicologia, Gallet está certo. Se ele tivesse vivido na segunda metade do século XX, talvez afirmasse que para tocar uma moda de viola, um ponteio, seria necessário que a música fosse executada numa viola caipira e não num piano ou por uma orquestra sinfônica.

No entanto, a música brasileira da primeira metade do século XX não estava pautada por uma noção de autenticidade, mas sim pelo programa que visava a absorção do popular na linguagem tonal européia. Paradoxalmente, o objetivo era a renovação da música erudita brasileira pela recusa a um modelo eurocêntrico, adotado pelos compositores brasileiros sem qualquer questionamento até o

século XIX. Essa renovação não se daria pelo abandono do tonalismo e das formas clássicas, mas pela prática de uma estética da indicialidade, cujos objetos de referência estavam nas formas populares. Num segundo momento, essa referencialidade deveria ter sido absorvida numa música nacional sem ser nacionalista. Mário de Andrade aponta Villa-Lobos como um compositor onde o amalgama resultou em uma nova música de concerto brasileira:

> *[Villa-Lobos] Está criando por isso nesta fase de agora uma musica tão contundente, tão extra-sonora pela sua predominância de ritmo, pelo valor absolutamente imprescindível de timbres, que em certas obras dele [...] cria um compromisso imediato entre som e plástica. Não é à toa que ele fala constantemente em 'blocos sonoros' (Mário de Andrade, in Kater, 2000: 32)*

De acordo com Carlos Kater, em certas obras de Villa-Lobos, "o timbre em si passa a adquirir dessa maneira uma exuberância tal que, em várias obras, se eleva ao primeiro plano da composição" (2000: 34). Nem todos os compositores, no entanto, foram capazes de realizar essa síntese. Em *O Banquete*, Mário de Andrade critica o uso simplista e indiscriminado de referências às danças brasileiras pelos compositores eruditos: "mas já está se tornando insuportável, fatigantíssimo, viciado, recendente de decorativo, o ar de dança, de batuque mesmo, da música brasileira mais complexa, corais, conjuntos de câmara e sobretudo a obra orquestral, poemas sinfônicos, concertos, suítes" (Andrade, 1989: 151). Aqui ele expressa claramente seu descontentamento em relação ao seu projeto apresentado anteriormente no *Ensaio Sobre a Música Brasileira.* Na década de 40, em *O Banquete*, ele menciona apenas Villa-Lobos e Guarnieri como os únicos compositores que teriam realizado com sucesso esse ideal da estética de nacionalização da música de concerto. Mário de Andrade conclui afirmando que:

> *falta universalidade a esses compositores, que vivem de particularismos regionalistas, e de sentimentalismos evocativos. Dado mesmo que o melhor jeito da gente se tornar universal, seja se tornando nacional [...] o problema da nacionalização duma arte não reside na repisação do*

folclore. O problema verdadeiro era 'expressar' o Brasil. (Andrade, 1989: 155)

Mário de Andrade deixou essas questões em aberto. Um novo conjunto de signos de alteridade se apresentou na década de 40. Questionando a concepção cerrada do nacionalismo, um grupo de jovens músicos e compositores, reunidos em torno de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), funda o *Movimento Música Viva*. De acordo com um dos manifestos do grupo, assinado entre outros por Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Koellreutter:

> Musica Viva*, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência. (*Manisfesto Música Viva*, 1944, in Kater, 2000: 54)*

O *Música Viva* tinha sobretudo propósitos artísticos e didáticos (vide Kater: 2000). Seu leque de atuação era bastante amplo em relação às linguagens musicais do século XX. Mas foi o dodecafonismo, uma das linguagens contemporâneas introduzidas e ensinadas por Koellreutter, que se tornou um signo emblemático da alteridade musical brasileira. Em 1950, é publicada uma carta aberta de Camargo Guarnieri, questionando o dodecafonismo e indiretamente os preceitos do grupo *Música Viva:*

> *profundamente preocupado com a orientação atual da musica dos jovens compositores que, influenciados por idéias errôneas, se filiam ao Dodecafonismo — corrente formalista que leva a degenerescência do caráter nacional de nossa musica — tomei a resolução de escrever esta carta-aberta aos músicos do Brasil.*
>
> *[...] outros jovens compositores, entretanto, ainda dominados pela corrente dodecafonista (que desgraçadamente recebe o apoio e a simpatia de muitas pessoas desorientadas), estão sufocando o seu talento, perdendo contato com a realidade e a cultura brasileiras, e criando uma musica cerebrina e falaciosa, divorciada de nossas características nacionais. (7/11/1950, Guarnieri in Kater, 2000: 119-20)*

Entretanto, nenhum dos compositores do *Música Viva* aderiu de maneira completa ao dodecafonismo, sendo essa apenas uma das linguagens contemporâneas estudadas pelo grupo. O conteúdo da carta revela tardiamente posições políticas baseadas no realismo socialista e, de acordo com Carlos Kater, "teria por meta essencial aglutinar os nacionalistas sob a bandeira da orientação stalinista" (2000: 126). A polêmica prosseguiu ressoando por décadas em toda a comunidade de músicos brasileiros, sendo apenas desvinculada da obra de Guarnieri após a sua morte. Atualmente, a obra do compositor nacionalista foi resgatada e publicações enfatizam suas realizações musicais, as quais recebem novas e cuidadosas interpretações.

No início da década de 60, outros jovens compositores se empenharam em renovar a linguagem musical brasileira. O grupo *Música Nova*, composto por Damiano Cozzella, Rogério e Régis Duprat, Julio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, entre outros, publica em março de 1963 um manifesto cuja tônica é: "música nova: compromisso total com o mundo contemporâneo" (in Kater, 2000: 351). Nesta quarta onda de pensamento musical, o compromisso de compositores como Gilberto Mendes e Willy Correia de Oliveira era com linguagens como o serialismo integral, o aleatorismo e a música eletroacústica. Todos esses sistemas sígnicos da alteridade, caso os pensemos segundo o prisma nacionalista. Mas essas linguagens, de origem européia e norte-americana, não caberiam também na cultura brasileira, na medida em que a nossa é também uma cultura ocidental, urbana, tecnológica e não exclusivamente formada pela música folclórica rural?

Os conceitos estéticos e políticos do grupo *Música Nova* foram a princípio radicais, vinculados a um policiamento estético que recusava quaisquer composições que pudessem remeter aos signos consagrados pelo nacionalismo. Mas aos poucos a vigilância foi cedendo, em função de questões mais preementes, como a ditadura

militar e os problemas sociais do Brasil. Mais tarde, o domínio da cultura de massa reduziu as querelas da música contemporânea aos seus próprios círculos, graças à marginalidade crescente desse tipo de música na sociedade ocidental em geral.

Os mesmos compositores do *Música Nova*, duas décadas mais tarde, se viram diante da necessidade de atuar socialmente, conforme as linhas de seus manifestos que defendiam a consciência crítica da cultura e da sociedade. Dessa forma, suas diversas composições engajadas na crítica ou na militância se submeteram aos parâmetros técnicos da música funcional, utilizando o tonalismo ou um atonalismo menos radical, para protestar contra o autoritarismo, o domínio do capital e a desigualdade social. Willy Corrêa de Oliveira aderiu a essa nova posição, deixou de escrever obras para concerto, e dedicou-se à música para ações político-sociais. Gilberto Mendes, apesar de não se considerar um compositor engajado, participou igualmente com obras como *Beba Coca-Cola* (1967), uma ferina e humorística crítica ao consumismo, tão eficiente que resultou na necessidade de mudar o título para *Motet em Ré Menor*, diante da pressão da empresa. Entre suas obras destaca-se *Vila Socó Meu Amor* (1984), para coro a capela, sobre o trágico incêndio numa vila operária em Cubatão, assim como *O Último Tango em Vila Parisi* (1987), outra vila de Cubatão, marcada pelo abandono e pela miséria. De um outro modo, o princípio de utilidade pregado por Mário de Andrade (1989: 130) reaparece na segunda metade do século XX, na obra dos compositores que foram em certo momento os mais radicais pela renovação da linguagem musical em moldes da refinada cultura de vanguarda do primeiro mundo.

Mas não apenas de crítica se alimentou a música brasileira contemporânea. Igualmente importante foi o diálogo artístico, muitas vezes paródico, com a cultura do século XX, realizada agora com os meios metalingüísticos da citação e da referência alegórica,

formas sígnicas complexas que dificilmente poderiam ser classificadas estritamente na dicotomia identidade/alteridade. É principalmente na obra de Gilberto Mendes que se encontra esse pensamento musical. Obras como *Viva Villa* (1987) e *Um Estudo? Eisler e Webern Caminham nos Mares do Sul* (1989) para piano, *Peixinho danse le frevo au Brésil* (1999), para saxofones, *Rimsky* (2000), para quarteto de cordas e piano, apontam claramente para uma metalinguagem musical pós-moderna, construída com signos inequívocos de uma brasilidade que reflete nossa complexidade multicultural.

Falar sobre as gerações mais novas implica no duplo risco de, por um lado, faltar com a perspectiva que um distanciamento histórico favorece; e, por outro, desconsiderar o próprio acontecimento da música contemporânea no século XXI, pois os compositores estão a cada momento exercendo o fazer de suas obras, assim como transformando suas concepções a cada nova criação. Mas isso não deve implicar na ausência de um espírito crítico, o qual Mario de Andrade ou Koellreutter não teriam dispensado aos seus contemporâneos. Desse modo, creio ser importante ao menos mencionar parte dos pensamentos musicais de compositores como Jorge Antunes, Marisa Resende, Rodolfo Coelho de Souza, Denise Garcia, Sílvio Ferraz, Flo Menezes, Eduardo Guimarães, Edson Zampronha, Roberto Vitório, Eduardo Reck Miranda, Fernando Iazzetta e muitos outros. Desses, selecionarei apenas dois, antes em função da disponibilidade de material de pesquisa do que com base em quaisquer outros critérios.

Compositor influenciado pelo pensamento musical de Ferneyhough e pela filosofia de Deleuze, as obras de Silvio Ferraz apontam para uma trajetória cada vez mais vinculada à música absoluta. *Conferência*, para sopros, piano, contrabaixo e fita (DAT), e *Trópico das Repetições*, para piano solo, representam estágios dessa linha. Em *Conferência*, num dado momento, a parte eletroacústica enuncia

claramente, numa voz masculina e em francês, a frase "a comunicação como um ato de resistência." *Trópico das Repetições* se afasta desse caminho e aponta para o "pensamento contido nos sons", de acordo com o compositor. Atualmente, buscando um ideal de música que se fundamenta sobre a sonoridade pura, sonoridade esta cuja concepção e escuta reflita uma imprevisibilidade, Silvio Ferraz afirma que: "O diferencial não está na matéria, nem na forma, está sim em uma ação, uma ação que é um fator livre, um fator incontrolado, um fator imprevisível, virtual. Pensar assim é o oposto de pensar no ciclo de tabus da arte do século XX, em que cada nova música foi, e ainda o é para alguns compositores, um tabu a ser evitado." (Ferraz, 2005: 69) A questão que se apresenta aqui é se a música absoluta ou a sonoridade pura, desde que composta por um brasileiro, pode ser considerada pelos parâmetros da identidade ou alteridade nacionais.

Em princípio, o projeto estético de uma música absoluta propõe significados musicais cujos objetos não podem ser analisados em termos de nacionalidade, pois são objetos puramente acústicos. As representações desse tipo de música são, portanto, definidas em termos de ícones puros ou de diagramas de idéias musicais. Já a proposta de uma música que estabelece identidades com a cultura brasileira, toma como objetos de representação elementos dessa cultura. Trata-se de outro tipo de projeto estético, tão válido como o primeiro e possível de ser realizado por diferentes procedimentos de representação musical. Tanto num como noutro caso, as representações musicais estabelecem redes de significados, teias semióticas produzidas pela miríade de interpretantes possíveis (imediatos) e realizados (dinâmicos), em referência aos objetos estabelecidos pelos signos da composição (vide Martinez, 2004).

Mas aqui, cabe considerar um aspecto da cognição musical que diz respeito justamente ao entendimento da música e como ela é habitualmente escutada. Não seria a escuta da música absoluta,

ou mesmo a acusmática, uma forma de cognição determinada por um paradigma cultural? Paradigma esse que representa um modo cognitivo que pode ser caracterizado como produto de determinadas concepções musicais não necessariamente compartilhadas por outras culturas (ou mesmo grupos dentro de uma mesma cultura)? Para culturas onde a música é consistentemente praticada e pensada como formas sígnicas cujos objetos de referência não são exclusivamente acústicos, o significado veiculado na forma de sentimentos, fatos da natureza, gestualidade e movimento corporal, elementos da mitologia, religião, arte, literatura, etc., são aspectos indeléveis do fazer musical. Como exemplo, pode-se citar os *ragas* da música clássica da Índia, o gamelan indonésio, toda a ópera, a *polska* escandinávia, a canção de protesto, o tambor de criola, entre muitas outras linguagens. Do ponto de vista do signo musical, qualquer música pode ter como interpretante uma forma de escuta cuja cognição fará referência apenas aos dados acústicos e estruturais, portanto absolutos. Mas do ponto de vista das comunidades de ouvintes, músicos, teóricos de diversas culturas, a música absoluta é um projeto específico. Em culturas tradicionais, a escuta da música sempre envolve planos de significado cujos referentes estão além do puro aspecto da materialidade musical. Exponho essa argumentação aqui na forma de esboço, mas me parece que as suas hipóteses justificariam investigações sobre a existência de um modo específico de cognição da música brasileira.

O problema da representação e da cognição musical me faz retornar aqui à obra de Silvio Ferraz. Em *No encalço do boi* (2002), para clarinete baixo e percussão, o motivo inicial da obra deriva de um fragmento de música popular, tocada por músicos caiçaras e escutada pelo autor. O fragmento, já transfigurado e praticamente irreconhecível, é apresentado nos primeiros compassos e logo a seguir cada vez mais submetido a processos composicionais que transformam o significado indicial do motivo em qualisignos e legisignos, cuja referência é a pura materialidade acústica da forma

inicial. De acordo com o encarte da gravação a intenção de Ferraz não foi escrever uma obra nacionalista. Tal como um relojoeiro, o compositor "desmonta um mecanismo para chegar a sua alma". A argumentação forte visa orientar o ouvinte a perseguir os rastros sonoros. Um outro problema semiótico se apresenta aqui. Nada impede que a escuta de uma obra como *No encalço do boi*, ou qualquer outra de qualquer projeto composicional, possa ser escutada como música em si mesma. Os modos de geração de interpretantes são em grande medida abertos e dependentes das redes de referências que um ouvinte pode ou quer estabelecer. A identidade ou alteridade musical em relação a uma cultura ou a um país, depende fundamentalmente dos modos de percepção e cognição, pois certas representações musicais apenas são deflagradas em relação a uma determinada semiosfera.

Gostaria de concluir com uma outra visão sobre este tema, uma visão igualmente manifestada por um compositor brasileiro da geração nascida nos anos 60. Flo Menezes, influenciado pelas idéias musicais de Boulez, Pousseur, Berio e Xenakis, tem como projeto composicional o *maximalismo*, a alta complexidade da música de vanguarda mais recente. Obras de Menezes como *Pan: Laceramento della Parola (Omaggio a Trotskij)* (1987-8) e *La (Dé)marche sur le Grains* (1993), constituem diálogos com as metalinguagens de importantes compositores europeus da vanguarda e com o pensamento contemporâneo. Signos musicais que, sem dúvida, podem ser identificados com a alteridade, se seguirmos os cânones do nacionalismo. Segundo Flo Menezes, "Ainda há muita gente sofrendo influências maléficas de uma concepção nacionalista tacanha, antiga, provinciana, procurando raízes nacionais, quando deveríamos é alavancar a linguagem musical para desterrar todas as raízes, não para negá-las, mas para arremessá-las na direção do cosmo". (in Coelho, 2005: D9) Aqui Flo Menezes aponta as influências nacionalistas, ainda fortes em alguns autores, como elemento estagnador.

Mas além disso, o que me parece mais interessante e frutífero é a imagem sugerida pela idéia de "desterrar as raízes e arremessá-las ao cosmo." Esta permite leituras que considero pertinentes ao estado da questão no início do século XXI, e à qual, como compositor, eu mesmo assumo. O epigrama de Flo Menezes possibilita a interpretação que eu proponho aqui. A situação da música ao redor do planeta — em face dos novos meios tecnológicos e a interatividade das redes de hipermídia — é de uma alta densidade musical e complexidade em suas redes de significação. Não se admira a importância que a semiótica da música vem adquirindo nas últimas décadas. Diante de tal variedade de tradições, vanguardas e códigos musicais, como se poderia considerar a questão das identidades culturais e seus sistemas de signos sonoros (não verbais)? Do ponto de vista da análise e do pensamento crítico, o papel das diversas teorias semióticas da música é evidente. Do ponto de vista da livre criação (repito, livre), esta complexidade de identidades e alteridades indica a possibilidade de se trabalhar com as raízes musicais de forma inventiva, onde o confronto de culturas não se torne conflito, mas metáforas brilhantes de uma nova consciência planetária, que é ao mesmo tempo cosmopolita, consciente e respeitosa da diversidade local das raízes. Raízes no plural, eu acrescentaria, pois nada impede compositores brasileiros de deglutir antropofagicamente e de transformar em obras de invenção signos de outras culturas ao redor do globo, frutos de outras raízes.

Referências bibliográficas:

Andrade, Mário (1962). *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, 2ª edição. São Paulo: Martins.
— (1989). *O Banquete*, 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades.
— (2002). *Melodias do Boi e Outras Peças.* Belo Horizonte: Itatiaia.
Coelho, João Marcos (2005). Que repertório é esse? *O Estado de São Paulo* 17/04/2005*, Caderno 2*, D9.
Ferraz, Sílvio (2005). *Livro das Sonoridades*. São Paulo: 7 Letras, Fapesp.
Kater, Carlos (2001). *Música Viva e H.J. Koellreutter.* São Paulo: Musa, Atravez.
Lidov, David (2005). *Is Language a Music? Writtings on Musical Form and Signification.* Bloomington: Indiana University Press.
Martinez, José Luiz (1996). Icons in Music: a Peircean Rationale. *Semiotica* 110 (1/2), 57-86.
— (2001). *Semiosis in Hindustani Music* (edição indiana revisada). New Delhi: Motilal Banarsidass.

— (2004) Composição e Representação. In *Arte e Cultura* III, ed. Maria de Lourdes Sekeff e Edson Zampronha, 61-74. São Paulo: Annablume.
— (2005). Cognição, Pensamento e Semiótica Musical. In *Anais do 1º Simpósio de Cognição e Artes Musicais.* Curitiba: De Artes, 78-81.
— (2006). Ópera Contemporânea e Seus Arredores. *Arte e Cultura IV*, Maria L. Sekeff e Edson Zampronha (eds.), 15-49. São Paulo: Annablume.
Mendes, Gilberto (1994). *Uma Odisséia Musical: dos Mares do Sul à Elegância Pop/Art Déco.* São Paulo: Edusp.
Nöth, Winfried (1990). *Handbook of Semiotics.* Bloomington: IUP.
Peirce, Charles Sanders (1938-1956). *The Collected Papers*, 8 vols. Hartshorne, Charles ; Weiss, Paul; e Burks Arthur W. (eds.). Cambridge: Harvard University Press. Referências aos *Collected Papers of Charles Peirce* são indicadas por (CP [volume].[parágrafo]).
Ribeiro, Darcy (1995). *O Povo Brasileiro: A Formação e o Sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
Radhakrishnan, S. [ed.] (1994). *The Principal Upanishads*. New Delhi: Indus.
Silva, Flávio [ed.] (2001). *Camargo Guarnieri - O Tempo e a Música.* Rio de Janeiro: Funarte.
Singer, Milton (1985). *Man's Glassy Essence, Explorations in Semiotic Anthropology.* Delhi: Hindustani Publishing Corporation.
Wisnik, José Miguel (1983). *O Coro dos Contrários: a Música em Torno da Semana de 22*, 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades.
Wolff, Marcus (2004). Música, Comunicação e Identidade Cultural em R. Tagore, Mário de Andrade e M.C. Guarnieri. Tese de Doutorado não publicada. São Paulo: PUC.

Notas:
[1] Carlos Gomes.
[2] Alberto Nepomuceno.
[3] Alexandre Levy.
[4] Francisca Gonzaga.
[5] Villa-Lobos.
[6] Luciano Gallet.
[7] Francisco Mignone.
[8] Frutuoso Viana.
[9] Lorenzo Fernandez.
[10] Camargo Guarnieri.
[11] Francisco Casabona.
[12] Hilda Pires dos Reis.
[13] Guarnieri.
[14] Alda Oliveira.
[15] A ortografia original foi mantida.
[16] Ambiente semiótico de um organismo, conforme J. v. Uexküll. Vide Nöth, 1990:128.

José Luiz Martinez - É *Doctor of Philosophy* em Musicologia (Universidade de Helsinki, Finlandia), com a tese *Semiosis in Hindustani Music*. Semioticista da música e compositor, suas principais áreas de pesquisas incluem semiótica musical peirceana, música clássica da Índia e música contemporânea ocidental. Em festivais de música contemporânea tem apresentado suas composições para dança e criado esculturas musicais. Atua como professor no Departamento de Linguagens do Corpo, Faculdade de Comunicação e Filosofia da PUC-SP; coordenador da Rede Interdisciplinar de Semiótica da Música e da lista de discussão Musikeion - fórum internacional sobre significação musical. Website http://www.pucsp.br/pos/cos/rism

E-mail: martinez@pucsp.br