Perspectivas musicais de sete compositores brasileiros

Cristina Grossi

Resumo

Este artigo relata uma pesquisa realizada junto a sete compositores brasileiros com o objetivo de investigar suas perspectivas à luz de um modelo teórico proposto sobre as dimensões da experiência musical. É parte de minha tese de doutorado cujo foco foi a problemática da avaliação da percepção musical, que desconsidera a riqueza e abrangência das dimensões de respostas à música. Os resultados validaram o modelo teórico, confirmaram a forma restritiva dos testes perceptivos, assim como demonstraram a interação das dimensões no pensamento dos compositores.

Palavras-chave: Compositores Brasileiros. Natureza da Experiência Musical. Percepção Musical.

Abstract: This paper investigates the musical perspectives of seven Brazilian composers in the light of a theoretical model proposed on the dimensions of the musical experience. It is part of my doctorate thesis which focused on the problem of the assessment of musical perception, that do not take into consideration the richness of musical experience and response. The results validated the model, confirmed the relative narrowness of conventional listening tests, as well as demonstrated the combined dimension in the composers' thinking.

Keywords: Brazilian Composers. Nature of Music Experience. Musical Perception.

Introdução

Este artigo relata parte de minha pesquisa de doutorado, especificamente aquela realizada com sete compositores - Carlos Kater, Estercio Marquez Cunha, Ilza Nogueira, Mario Ficarelli, Marisa Rezende, Raul do Valle e Ricardo Tacuchian[1]. A pesquisa como um todo, foi voltada para a problemática da limitação da avaliação da percepção musical nos cursos superiores de música, cuja ênfase está nos componentes técnicos dos materiais e no pensamento analítico (Grossi, 2001, p. 49), desconsiderando-se outras possíveis dimensões da resposta à música. A coleta de dados aconteceu em 1995, por meio de questionários[2], com o objetivo de determinar que aspectos estão envolvidos na perspectiva musical dos compositores à luz de um modelo teórico provisório.

O modelo teórico

O modelo teórico proposto resultou da combinação do trabalho de Meyer (1967) e Swanwick (1988). Olhando para a diversidade de abordagens estéticas da música ocidental, Meyer (1967, p. 222) identifica três amplas categorias, que denomina de "tradicional", "formal" e "transcendental". Os tradicionalistas têm como finalidade o "conteúdo" da música, manifesto ou simbólico; o valor está na referência da música com a experiência individual e/ou cultural, com ênfase na mensagem, na expressão, nas associações extramusicais e na funcionalidade da música.Os transcendentalistas trabalham com "montagens e acontecimentos – imaginados ou acidentais" (Meyer, 1967, p. 214); o interesse está nos "materiais do som", nos meios com que a música explora sons e sonoridades, com ênfase em suas qualidades mágica/espiritual/transcendental. Para os formalistas, "forma e processo" são tanto os meios quanto os fins a serem alcançados; o critério de valor baseia-se na "habilidade inventiva" e "elegância formal".

Como exposto em Grossi (2001), o esquema de Meyer apresentou alguns problemas com implicações diretas para a pesquisa. Para tentar resolver as deficiências de Meyer, foram incluídas as idéias de Swanwick (1988), especificamente aquelas das quatro dimensões da experiência musical, definidas na "teoria espiral" – material, expressão, forma e valor[3]. Embora existam similaridades entre as dimensões de Meyer e Swanwick, este último faz distinções na abordagem dos materiais – o nível de vivência "sensorial" (relacionado ao transcendentalismo de Meyer) e "manipulativo" (abordagem mais analítica); na expressão, considera a resposta "pessoal" (equivalente ao tradicionalismo de Meyer) e a "vernacular" (reconhecimento dos gestos expressivos da música – não considerado por Meyer). Quanto à forma, há semelhanças na abordagem dos dois autores.
Combinando os esquemas dos dois autores, pôde-se estabelecer um modelo teórico para a análise das concepções e posicionamentos dos compositores. O modelo foi constituído por quatro dimensões – transcendência, material, expressão e forma. A "expressão" inclui o tradicionalismo e o 'vernacular'; a "transcendência" segue as orientações dos dois autores; o "ma-

terial" refere-se à abordagem mais analítica; na "forma" estão incluídas as idéias de ambos os autores (compreendida como uma abordagem mais analítica que envolve a interação estrutural entre os eventos que compõem uma obra musical). A hipótese é que o modelo proposto poderia ampliar o espectro das dimensões a serem consideradas na avaliação da percepção.

O pensamento dos compositores

Raul do Valle – Apresenta um forte senso de individualidade em seus comentários sobre o significado da música. Segundo Meyer (1967, p.218), 'individualismo' é uma noção associada aos tradicionalistas, especialmente ao valor atribuído à 'auto-expressão' e à 'subjetividade'; já os "transcendentalistas" acham meios para remover a subjetividade das atividades dos sons que criam; negam normas tradicionais e rejeitam todas as possíveis limitações associadas à tradição. Como resultado, inovação e originalidade tornam-se metas importantes para a composição e para a análise. As idéias de Valle parecem caminhar para uma interação entre a posição tradicional (auto-expressão e individualismo) e a transcendental (originalidade). Outras perspectivas encontradas sugerem uma associação com a 'transcendência' e o 'material'. Para Meyer, os transcendentalistas utilizam dispositivos eletrônicos para romperem com a tradição e assim, encontram outras possibilidades para explorações sonoras. Nas suas composições, Valle utiliza tecnologia computacional, tendo como características principais uma "notória preferência pelo timbre, explorando as possibilidades dos instrumentos [referência aos 'materiais'], e apelando para o virtuosismo dos intérpretes". "Gostaria que todo ouvinte deixasse fluir a sua música e pudesse apreciá-la sem a preocupação de entendê-la" (aproximação ao transcendentalismo). Características associadas à 'expressão' podem ser também encontradas nas suas declarações sobre os ouvintes. Acredita que "os títulos de suas obras e as breves considerações que faz, podem favorecer uma audição consciente" – essas idéias são relacionadas por Meyer (1967, p. 213) com o tradicionalismo (ênfase no 'conteúdo').

Ricardo Tacuchian – Seu pensamento demonstra similaridades com o formalismo e o tradicionalismo. O primeiro pode ser

visto quando diz que segue certos processos estruturais nos seus trabalhos e é por meio desses que a coerência é alcançada. Para ele, música não precisa de qualquer meta-discurso para justificá-la, o que implica na sua característica de ser auto-explicativa. Recomenda aos alunos seguirem "um ou alguns princípios unificadores que darão organicidade à composição". Sobre o significado da música, declara que "como a música não é um discurso verbal, o seu conteúdo semântico é substituído pelos 'estados estéticos' que propõe. Estes 'estados' são produzidos pela organicidade estrutural da obra (sua lógica interna)". Foi encontrada uma aproximação ao tradicionalismo, embora com traços formalistas. Tacuchian aponta as seguintes vivências estéticas que espera de sua audiência: "anseio intelectual, vivência cultural, necessidade ritual da decodificação de mensagens artísticas e abertura para o novo". Para entender sua música, os ouvintes precisariam de "uma integração cultural dentro do contexto onde determinada obra está inserida". Seus argumentos sugerem um significado fundamentado em bases culturais. Sobre os "materiais tradicionais", afirma utilizar estes de uma forma nova, que vai de encontro à idéia de Meyer – são os formalistas quem mais recorrem aos materiais do passado, modificando-os. Na identificação dos principais desenvolvimentos da composição recente no Brasil, Tacuchian explica que os compositores pós-modernos (ele incluído) valorizam a técnica e procuram o controle sobre os materiais da música (dimensão do 'material').

Mario Ficarelli – Muitas de suas idéias aproximam-se à dos transcendentalistas e formalistas. O transcendentalismo é identificado na sua crença de que "a música lida com o inconsciente das pessoas e extrapola a percepção sensual comum". Acredita que a música tem uma força e 'energia literal' que transcende a pura função de entretenimento – concepção que parece aproximar-se da idéia da música como arte 'autônoma', com ênfase no seu significado 'espiritual'. Valoriza a liberdade do compositor para ilustrar 'realidades' particulares, não mediada por conceitos ou categorias de ordem estética – o compositor deve ser fiel à sua 'verdade íntima'. A filosofia que delineia seu trabalho está fundamentada no "desenvolvimento espiritual dos indivíduos e da humanidade". A aproximação de Ficarelli com o

formalismo aparece na sua preocupação com os aspectos técnicos no processo de composição. Inicia tomando decisões quanto à "instrumentação e duração" da obra; dedica longo tempo para reflexão (trabalho 'entre o inconsciente e o consciente'); depois, volta aos 'materiais', escolhendo "alguns sons que servem de temática". Sua perspectiva quanto aos ouvintes parece ser oposta ao tradicionalismo. Identifica-se com o grupo de compositores que colaboram "para o crescimento moral e espiritual de humanidade" – aqueles "que não criam música para ser entendida, mas para ser apreciada e interiorizada". Seu objetivo não é 'satisfazer' as expectativas dos ouvintes, nem trabalhar com elementos que possam ser 'identificados'. Quanto ao significado da música, parte "do princípio que o compositor deve ser o mais autêntico possível para que sua música espelhe seu pensamento mais profundo e não faça concessões de qualquer espécie"; como compositor, procura "clareza, forma e equilíbrio".

Marisa Rezende - Valoriza o conteúdo emotivo e humano da música – 'emotivo' no sentido amplo, "de gamas variadas, despertadas por via de nosso mecanismo sensorial – corpo, bagagem cultural e alma". Entende a música como "um veículo pelo qual se expressa como pessoa", o que permite 'revelar os níveis mais profundos do seu ser'. É possível encontrar semelhanças com a 'transcendência', 'expressão' e 'materiais' em muitas de suas idéias. Diz que o modo ideal para compor seria deixar que as idéias fluíssem, "guiando-se pelo prazer e vontade". Seu trabalho é delineado pela filosofia da "livre expressão". As duas principais características de sua música são: a valorização do componente estético (o prazer da expressão e da audição) e do conteúdo expressivo (ênfase nos 'fins'). Quando compõe, procura um "equilíbrio entre o impulsivo (as primeiras idéias) e o racional (o controle dos materiais selecionados)". Na perspectiva de Rezende sobre a audiência, pode-se encontrar relação com todas as dimensões do modelo proposto. Entende que suas composições são relativamente acessíveis "porque trabalha com elementos que podem ser reconhecidos", o que "faz com que haja uma aproximação maior com o público". Entre as características das suas composições que poderiam ser reconhecidas, estão: "percepção de contrastes entre regiões menos e mais tensas" (uma tentativa de "comunicar estados psicológicos hu-

manos" – posição que combina o formal e o tradicional); "se o ouvinte tiver qualquer forma de conhecimento prévio, pode reconhecer os materiais básicos da obra e suas derivações" (consciência dos componentes técnicos); e, "reconhecimento do uso efetivo de timbres" (uma possível associação com o transcendentalismo). Trabalha com a tradição e com a inovação; acredita que seus "materiais básicos têm muito dos tradicionais, mas a pesquisa formal que realiza segue um caminho próprio".

Carlos Kater – Tem forte convicção no poder da música para expressar os vários estados da consciência do compositor. Em última instância, todas as modalidades de vivência só podem ser "verdadeiramente úteis, se ao transmitir 'verdades maiores', a música for capaz de propiciar 'vida' para aquele que ouve e participa direta e/ou indiretamente de sua 'criação'". A música deve "impulsionar ou 'simplesmente' possibilitar aos indivíduos a re-significação de suas experiências anteriores", podendo assim, transcenderem aos limites dos significados (perspectiva dos transcendentalistas, de que a arte deveria ser uma 'afirmação de vida' - Meyer, 1967, p. 75). Acredita no caráter transformacional e transcendental da música. Cada um de seus trabalhos lida com uma 'problemática' específica; cada obra é uma "testemunha viva de um estágio de consciência do fazer/sentir criativo do ser humano". O começo efetivo para compor "é sempre um impulso forte e arrebatador, próprio de um insight, de uma tomada de consciência sobre um padrão, uma forma de ser, agir, fazer, sonoro ou não". Tais afirmações sugerem uma integração entre o aspecto social/humano (a 'problemática' associada ao 'conteúdo'), e a 'transcendência' de situações cotidianas e significados tradicionais. O ouvinte não precisa de qualquer tipo de conhecimento musical para entender sua música, mas "apenas do desejo sincero e despojado de ouvir, ver, conhecer e compreender o fato criado e a si mesmo". A audiência pode compartilhar e interagir com a 'problemática' apresentada e, assim, alcançar uma melhor compreensão de seu tempo, lugar e situação particular.

Estercio Marquez Cunha – Define música como uma linguagem artística, construída sobre sons e ritmos organizados. "A

música adquire autonomia, uma vez que 'prepara estados', colocando o ouvinte em contato com ela". Não acredita que "compositor e público, devam 'falar' uma mesma linguagem". O compositor usa da(s) técnica(s) para estruturar sua obra e a audiência, em contato com a obra, pode, talvez, vivenciar "seu momento estético – o da percepção". Suas composições "oferecem aos ouvintes, idéias, imagens formalizadas". Com a prática, o compositor adquire habilidade para negociar com a "poética" da música; as estruturas que constrói (na obra) podem "provocar momentos estéticos" no ouvinte. Sinais de 'transcendência' ou de 'formalismo' são encontrados na sua perspectiva sobre a audiência. O ouvinte não precisa de qualquer conhecimento musical específico para entender suas composições, "apenas ter o hábito de audição concentrada". Entre as características que poderiam ser reconhecidas estão: a "fragmentação melódica" e a "formação de texturas sonoras pelo controle da movimentação das partes". Diz que não está preocupado com uma "auto-análise", mas com a "fazer". "A análise musical é apenas uma ferramenta"; o que "importa realmente é o fato musical". Um critério importante na análise seria "a constatação e aceitação por parte do analista, de que o fenômeno ouvido é música". Estas afirmações parecem coincidir com a idéia dos transcendentalistas de que a música possui vida própria.

Ilza Nogueira – Já tendo passado por interesses composicionais distintos, vem trabalhando com processos "relativos à elaboração intertextual e à homenagem musical", cuja principal motivação "é a vontade de trabalhar a idéia e a técnica composicional de uma forma nova" (uma característica dos formalistas). Explica que está "desenvolvendo um interesse pela paráfrase musical" de materiais retirados da tradição. Formam a tradição, "as várias técnicas composicionais empregadas na caracterização dos homenageados pelos compositores da história da música", e a "técnica composicional intertextual (Charles Ives, por exemplo, é parte desta tradição)". Sobre a audiência, faz uma distinção entre ouvintes com e sem formação específica em música. No primeiro caso, as condições necessárias para entender sua obra são: ter uma "compreensão da organização estrutural das peças"; uma "boa dose de conhecimento da teoria pós-tonal"; e, ter "informações sobre as referências culturais da obra (musi-

cais e extramusicais)". Quanto ao segundo tipo, diz que "não considera a informação técnica ou cultural como essenciais à percepção da obra"; deseja que o ouvinte "possa usufruir esteticamente de sua obra" – afirmação que demonstra o valor atribuído possivelmente, ao caráter 'expressivo' e às 'referências extramusicais'. Os argumentos que distanciam Nogueira da 'transcendência' são: a valorização do conteúdo expressivo da música (símbolo de "experiências de vida"); a semelhança que encontra "entre as características estruturais da música (com suas estruturas de tensão e relaxamento) e as características da estrutura psíquica" humana.

Interpretação dos resultados

Levando em conta a totalidade das perspectivas musicais dos sete compositores e evitando criar estereótipos ou generalizações, a análise apontou para os seguintes resultados: o modelo mostrou-se bastante útil; em termos conceituais, ofereceu uma descrição valiosa da experiência musical, estimulando, assim, maneiras de discutir posicionamentos e atitudes; as quatro categorias foram visíveis nas perspectivas dos compositores; encontrou-se forte evidência de que elas aparecem de forma combinada, o que significa que as dimensões, apesar de serem conceitualmente distintas, trabalham de modo integrado, "holístico".

Os resultados geram implicações diretas para a avaliação da audição musical, especialmente em vista da maneira restritiva como a música vem sendo tratada. A abordagem técnica dos "materiais" é apenas um dos lados de um espectro mais extenso de significação e vivência musical. Os resultados oferecem também diretrizes para uma abordagem mais variada, aberta e aproximada à forma real como a música é concebida e criada pelos compositores. A combinação entre as categorias do modelo teórico proposto, que revelou a dinâmica interativa das dimensões da experiência musical, é outro aspecto que deveria ser considerado na avaliação.

Referências bibliográficas:

GROSSI, Cristina. *Assessing musical listening: musical perspectives of tertiary students and contemporary Brazilian composers*. Unpublished PhD thesis, University of London, Institute of Education, 1999.

____ . Avaliação da percepção musical na perspectiva das dimensões da experiência musical.

In: *Revista da ABEM*, N.6, Porto Alegre: UFRGS, pp.49-58, 2001.
_____. Questões emergentes na avaliação da percepção musical no contexto universitário. In: HENTSCHKE, L., SOUZA, J. (Orgs.), Avaliação em música - reflexões e práticas. Cap.9. São Paulo: Editora Moderna, pp.125-139, 2003.
MEYER, Leonard B.. *Music, the Arts, and Ideas - patterns and predictions in twentieth-century culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1967.
SWANWICK, Keith. *Music, mind, and education*. London: Routledge, 1988.

Notas:

[1] Agradeço imensamente a estes compositores pela inestimável colaboração com o trabalho.
[2] No questionário inicial, os seguintes temas foram tratados: o significado da música e a filosofia que delineia o trabalho; o processo composicional; o processo de ensino; os ouvintes; a composição atual no Brasil.
[3] O "valor", por suas características conceituais, não foi considerado no trabalho.

Cristina Grossi - Doutora em Educação Musical pelo Instituto de Educação da Universidade de Londres (Inglaterra - 1999). Mestre em Educação Musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, 1990). Professora do Departamento de Música da Universidade de Brasília (UnB), desenvolve pesquisas no campo da avaliação da percepção musical, música popular urbana na educação musical, formação e mercado de trabalho em educação musical. e-mail: c.grossi@terra.com.br