

O OUVIDO PENSANTE



MURRAY SCHAFER

Editora
UNESP

© 1986 by R. Murray Schafer
Publicado pela Arcana Editions, Canadá
Título original em inglês: *The Thinking Ear*

© 1992 da tradução brasileira:
Fundação Editora da UNESP (FEU)

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Schafer, R. Murray.

O ouvido pensante/R. Murray Schafer; tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. – São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

Título original: *The Thinking Ear*
ISBN 85-7139-016-9

1. Música – Estudo e ensino. 2. Música – Filosofia e estética. I. Título.

92-1961

CDD-780.7

-780.1

Índices para catálogo sistemático:

1. Música: Estudo e ensino 780.7
2. Música: Filosofia e estética 780.1
3. Música na escola: Estudo e ensino 780.7

Editora afiliada:



Sumário

APRESENTAÇÃO, 9

PREFÁCIO, 13

O COMPOSITOR NA SALA DE AULA, 19

Primeiro Contato, 20

O que é Música?, 25

Música Descritiva, 36

Texturas de Som, 44

Música e Conversa, 51

A Máscara do Demônio da Maldade, 59

LIMPEZA DE OUVIDOS, 67

Ruído, 68

Silêncio, 70

Som, 73

Timbre, 75

Amplitude, 77

Melodia, 81

Textura, 85

Ritmo, 87

A Paisagem Sonoro-Musical, 90

Transição I: Charles Ives e Perspectiva, 96

[Transcrição II: Música para Papel e Madeira, 103](#)
[Quatro Pós-Escritos, 115](#)

[A NOVA PAISAGEM SONORA, 119](#)

[Sim, Mas Isso é Música?, 119](#)
[O Ambiente Sônico, 124](#)
[A Respeito do Silêncio, 128](#)
[Uma Nova Definição de Ruído, 134](#)
[Esgoto Sonoro: Uma Colagem, 139](#)
[Três Limiares do Audível e Um do Suportável, 149](#)
[Além do Audível, 156](#)
[A Música das Esferas, 163](#)
[Esquizofonia, 171](#)
[O Objeto Sonoro, 177](#)
[A Nova Paisagem Sonora, 187](#)
[Epílogo, 194](#)
[Diário de Sons do Oriente Médio, 195](#)

[QUANDO AS PALAVRAS CANTAM, 207](#)

[Impressão Vocal, 208](#)
[Melisma, 209](#)
[Concerto da Natureza, 212](#)
[Palavra-Trovão, 214](#)
[A Biografia do Alfabeto, 216](#)
[Onomatopéia, 220](#)
[Vogais, 224](#)
[A Curva Psicográfica da Alma da Palavra, 228](#)
[Segredos em Pianíssimo, 232](#)
[Poema Sonoro, 234](#)
[Palavras e Música, 239](#)
[Choros, 242](#)
[Texturas Corais, 247](#)
[Haiku, 256](#)
[Canto à Vista, 257](#)
[Luar, 260](#)
[Apêndice: Textos sem Comentários, 267](#)

O RINOCERONTE NA SALA DE AULA, 277

Introdução, 278

Educação Musical: Considerações, 284

Educação Musical: Mais Considerações, 293

Notas sobre Notação, 306

A Caixa de Música, 312

Trenodia, 323

Partindo para Novas Direções, 329

Curriculum Vitae, 338

ALÉM DA SALA DE MÚSICA, 343

Bricolagem, 344

Jonas e o Coro da Comunidade de Maynooth, 353

Carta aos Portugueses, 373

A Orquestra Mágica de Edward, 385

Aqui os Sons Rodam, 391

Apresentação

Alguns dos textos apresentados neste livro já eram conhecidos por mim no início da década de 70. Esse é um fenômeno que ocorre algumas vezes no Brasil: um autor que não é publicado em português passa a ser lido por um grupo restrito que, por acaso, teve acesso a sua obra... Já havia me debruçado, portanto, sobre alguns desses textos e me admirado com a capacidade de invenção e com o pensamento original do autor. Mas quem era ele? Quase nada se sabia no Brasil a seu respeito, apenas que era um compositor canadense que se dedicava também ao ensino, lecionando para crianças e adolescentes. Utilizei, nessa época, algumas de suas propostas em minhas aulas, e elas foram 'curtidas', fruídas pela meninada brasileira...

Quase vinte anos depois é que pude conhecer, durante uma viagem ao Canadá, seu trabalho, sua obra, sua música. Foi lá que fiquei sabendo que, além de suas atividades como compositor e educador, Murray Schafer havia liderado importante pesquisa a respeito do ambiente sonoro, em Vancouver. Esse projeto, chamado "The World Soundscape Project", era um estudo multidisciplinar sobre o som ambiental, suas características e modificações sofridas no decorrer da história e sobre o significado e o simbolismo desses sons para as comunidades afetadas por eles. A grande preocupação de Murray Schafer, nessa pesquisa, era conferir um enfoque positivo à questão da poluição sonora e

do ruído ambiental indiscriminado, questões essas, segundo o autor, geralmente tratadas através de leis restritivas. Sua proposta era a elaboração de um projeto acústico mundial que, através da conscientização a respeito dos sons existentes, pudesse prever o tipo de sonorização desejada para determinado ambiente. O mundo, portanto, seria tratado como uma vasta composição macrocósmica, composta pelos 'músicos', definidos pelo autor, como 'qualquer um ou qualquer coisa que soe'. Nesse projeto seriam discutidas pelas comunidades questões como: 'Quais os sons que queremos eliminar, conservar ou produzir? Essa faceta de Murray Schafer não era conhecida no Brasil; também permanece quase desconhecida entre nós sua vasta produção musical, literária e plástica. Schafer trabalha com formas, sejam elas verbais, gráficas ou sonoras. Sua composição musical explora sons da natureza, sons da neve, da água, do fogo, sons de sinos, sons do luar, sons inusitados, sons do cotidiano. Schafer resgata os sons que não ouvimos mais ou por terem desaparecido, substituídos pelos sons progressistas das novas invenções, ou por estarem tão arraigados ao nosso dia-a-dia que já não são mais percebidos atentamente, pois fazem parte do pano de fundo que constitui o nosso cenário ambiental, sons que fazem parte da enorme massa que hoje compõe o universo sonoro contemporâneo.

Assim, de descoberta em descoberta, de escuta em escuta, tomando contato com seus textos e sua música, vendo-o atuar como professor, tanto lá fora quanto no Brasil, que visitou em 1990, conversando com ele a respeito de sua obra e de suas experiências, fui compondo o meu mosaico compreensivo acerca de Murray Schafer.

Ephtah!...

Se quisesse resumir numa só palavra toda a filosofia, toda a obra de Schafer, essa seria a palavra escolhida.

Ephtah!...

Abre-te! Abre-te, ouvido, para os sons do mundo, abre-te ouvido, para os sons existentes, desaparecidos, imaginados, pensados, sonhados, fruídos! Abre-te para os sons originais, da criação do mundo, do início de todas as eras... Para os sons rituais, para os sons míticos, místicos, mági-

cos. Encantados... Para os sons de hoje e de amanhã. Para os sons da terra, do ar e da água... Para os sons cósmicos, microcósmicos, macrocósmicos... Mas abre-te também para os sons de aqui e de agora, para os sons do cotidiano, da cidade, dos campos, das máquinas, dos animais, do corpo, da voz... Abre-te, ouvido, para os sons da vida...

Ephtah!...

Quais são os caminhos, quais são os meandros que levam um autor, nascido em país de Primeiro Mundo, a elaborar uma proposta de trabalho tão adequada a países como o nosso, que enfrentam toda sorte de dificuldades na elaboração e aplicação de projetos educativos e, principalmente, artísticos? Porque a proposta de Schafer é particularmente possível ao Brasil. E vale talvez a pena examinar-se o porquê dessa afirmação. Em primeiro lugar, não é uma proposta dirigida a alunos especialmente dotados, mas a toda população, independentemente de talento, faixa etária ou classe social. Além disso, Schafer preocupa-se em partir dos elementos mais simples, das observações mais corriqueiras: de quantos modos diferentes pode-se fazer soar uma folha de papel? Ou as cadeiras de uma sala de aula? Como sonorizar uma história de modo a torná-la reconhecível apenas por seus sons? Como construir uma escultura sonora?

A maior parte dos textos que compõem este livro foi escrita há mais de vinte anos. Há vinte anos o Brasil não tem mais a disciplina Educação Musical nas escolas. Uma geração já se formou sem ter tido oportunidade de fazer música, que ficou restrita aos conservatórios e escolas de música. A essa geração está vedado o acesso à prática musical. A música foi colocada num pedestal inacessível, só alcançado pelos especialmente bem-dotados.

Com a proposta de Schafer, abre-se novo campo de possibilidades. Dentro ou fora do sistema escolar de ensino. Os exercícios que propõe podem ser realizados em sala de aula ou em qualquer outro lugar, com grupos de qualquer idade. Pode ser atividade curricular, como pode também ser 'guerrilha' cultural, na qual brincar com sons, montar e desmontar sonoridades, descobrir, criar, organizar, jun-

tar, separar, são fontes de prazer e apontam para uma nova maneira de compreender a vida através de critérios sonoros.

É com muito prazer que apresentamos ao leitor brasileiro um pouco de Murray Schafer. Para ouvir melhor.

Ephtah!

Marisa Trench de O. Fonterrada

Prefácio

A maior parte do material deste volume foi publicada originalmente numa série de cinco livretos. Eles têm sido frequentemente reimpressos com erros e traduzidos para muitas outras línguas. Ao preparar esta edição definitiva de todos os meus escritos sobre educação musical, acrescentei diversos ensaios que anteriormente não estavam disponíveis.

O livro tem seis partes. “O Compositor na Sala de Aula” basicamente ocupa-se da criatividade, talvez o assunto mais negligenciado na educação musical do Ocidente. “Limpeza de Ouvidos” expande os conceitos tradicionais de treinamento auditivo, de modo a preparar o aluno para as mais novas formas de música de hoje e para o ambiente acústico como um todo. Em “A Nova Paisagem Sonora”, a aula de música toca em outras áreas de estudo: Geografia, Sociologia, Comunicação, Assuntos Públicos. Uso a palavra *soundscape** para referir-me ao ambiente acústico. Parece-me absolutamente essencial que comecemos a ouvir mais cuidadosa e criticamente a nova *paisagem sonora* do mundo moderno. Somente através da audição seremos capazes de solucionar o problema da poluição sonora. Clariaudiência nas escolas para eliminar a audiometria nas fábricas. Limpeza de ouvidos, em vez de

* *Soundscape* — Termo criado pelo autor. Nesta edição, será chamado “Paisagem Sonora”. (N.T.)

entorpecimento de ouvidos. Basicamente, podemos ser capazes de projetar a *paisagem sonora* para melhorá-la esteticamente — e que deve interessar a todos os professores contemporâneos.

O título da quarta parte do livro, “Quando as Palavras Cantam”, me foi dado por um garoto de 6 anos de idade, quando lhe pedi para descrever poesia. “Poesia é quando as palavras cantam”, disse. Essa parte investiga o meio caminho entre música e palavras, uma área que tanto os compositores contemporâneos como os poetas “concretistas” estão nos revelando. No capítulo seguinte, “O Rinoceronte na Sala de Aula”, tentei resumir algo do meu pensamento filosófico sobre a música e suas relações com as outras artes e com a vida. O capítulo final, “Além da Sala de Música”, constitui-se de ensaios escritos depois que deixei o mundo do ensino profissional e fui viver no campo. Essa mudança estimulou meu pensamento em muitas direções, levando-me eventualmente a me tornar algo como um animador de música da comunidade, no ambiente rural.

Todos são grandes temas, e apenas arranhei a superfície de cada um deles. Poderia ter dito mais e, na verdade, nas atividades práticas, desenvolvi o material muito além do que seria possível apresentar aqui. Este não é um livro-texto e não pretende sê-lo. Com certeza, não avança passo a passo a partir de um início elementar até alcançar alguma delirante nota aguda de acompanhamento no final. Ao contrário, move-se numa série de círculos cada vez mais dilatados, porque lida com os princípios do progresso da musicalidade. Este, então, é um relato pessoal de um educador musical e não o enunciado de um método para a imitação submissa. É essa a razão pela qual meus textos são descritivos e não prescritivos. Nenhuma coisa, neste livro, diz: “Faça deste modo”. Ele apenas diz: “Eu fiz assim”. Ele pode estimular você a desenvolver o assunto mais além, e espero que isso aconteça.

R. Murray Schafer
Toronto, 1986

Meus sinceros agradecimentos estendem-se aos que seguem, pela permissão de citar suas publicações reservadas ou edições de materiais considerados de domínio público.

Australian Journal of Music Education: de um artigo em AJME (abril, 1972), R. Murray Schafer.

The Globe and Mail, Toronto: um editorial de 1.º de dezembro de 1971, “Costly Cacophony”.

American Guild of Organists: *Music* (AGO e RCCO Magazine), copyright 1970, por “American Guild of Organists”. De “Threnody — A Religious Piece for Our Time”, R. Murray Schafer.

W.W. Norton & Company Inc.: De *Sonnets to Orpheus*, 1, 13, Rainer Maria Rilke, trad. M.D. Herter, copyright 1942, Norton & Company, copyright renovado 1970, M.D. Herter Norton.

Wesleyan University Press: de *Silence*, copyright 1958, 1961, John Cage; Simon & Schuster Inc. de *Report to Greco*, Niko Kazantzakis, copyright 1965.

George Allen & Unwin Ltd.: de “On Noise”, *Studies in Pianissimo*, Arthur Schopenhauer.

Playboy and Max Gunther: Extratos de “The Sonics Boom”, Max Gunther. Originalmente apareceu no *Playboy Magazine*, copyright 1967 by Playboy.

UNESCO de julho de 1967, publicação de UNESCO Courier, dedicado à poluição sonora.

F.E.C. Leuckart (Munich): passagem de "Ein Heldenleben", Opus 40, Richard Strauss.

Oxford University Press: de "Primitive Music", Marius Schneider, in *The New Oxford History of Music*, vol. 1.

The Society of Authors (como representante literário do Estado, de James Joyce) e The Viking Press: de *Finnegans Wake* Copyright 1939.

Arnoldo Mondadori Editore: de "M'illumino D'Immenso", Giuseppe Ungaretti (1969, AME), e de "Teoria e Invenzione Futurista", F.T. Marinetti (1968, AME).

Macmillan Publishing Co., Inc., and George Allen & Unwin Ltd.: de *Language: Its Nature, Development and Origin*, Otto Jespersen.

The New American Library, Inc.: de *The Oedipus Plays of Sophocles*, trad. Paul Roche. Copyright 1958, Paul Roche. Reimpresso por acordo com The New American Library Inc., New York, N.Y.

Oxford University Press (Canadian Branch): de *Selections from the Notebooks of Leonardo da Vinci*, Ed. Irma A. Richter.

Harvard University Press: de *Music in Primitive Culture*, Bruno Nettl (A pequena canção peyote dos índios Arapaho, foi gravada por Zdenek Salzman em 1948).

H.F. & Q. Witherby Ltd.: de *Songs of Wild Birds* por E.M. Nicholson e Ludwig Koch (1946).

Vanguard Recording Society: A Monteverdi "Madrigal", trad. Ettore Rella.

Peter Pauper Press Inc. (Mount Vernon, N.Y.), Poemas Japoneses "Haiku".

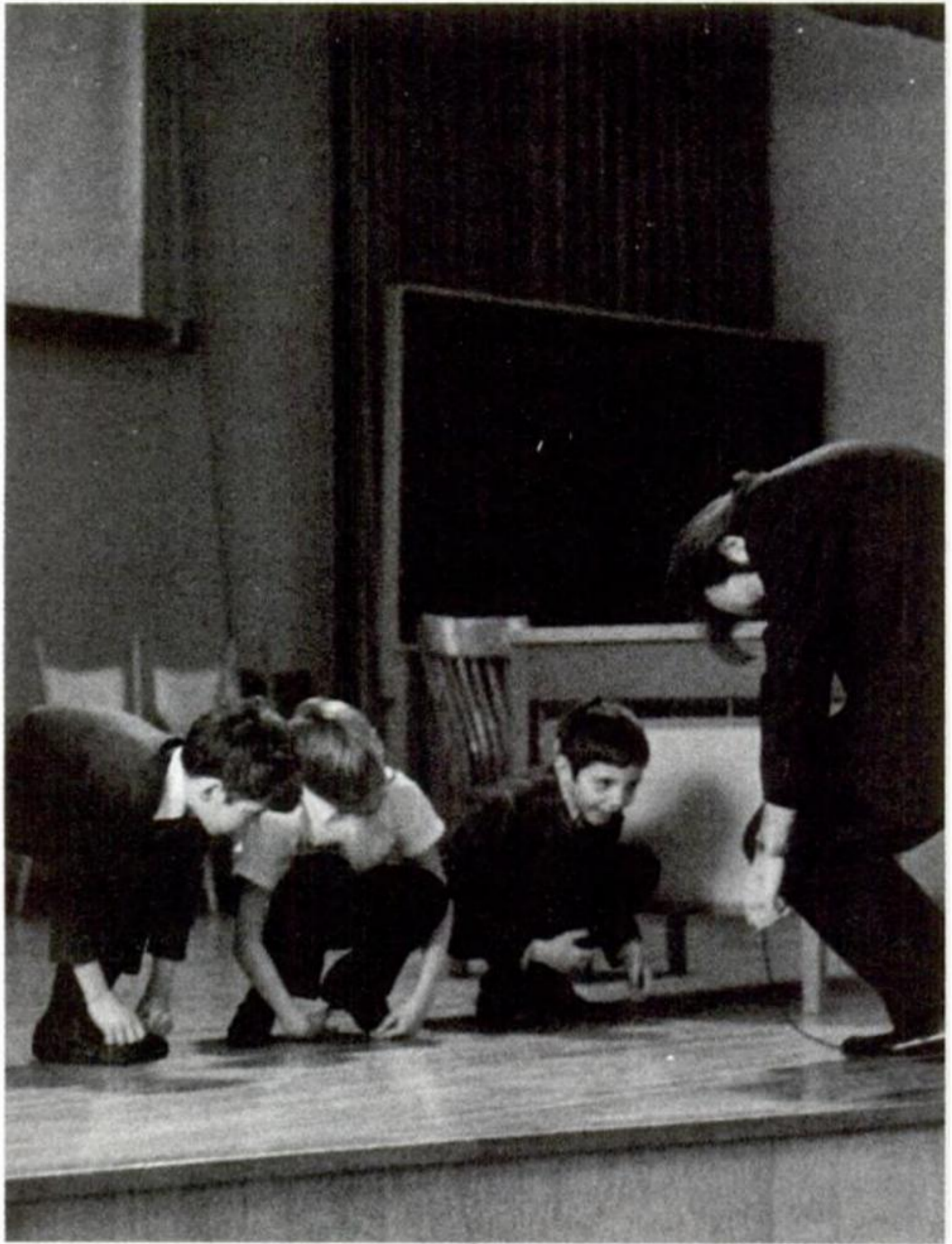
Weidenfel & Nicolson and World Publishing Co., Thomas y Crowell Co. Inc.: de *Primitive Song*, C.M. Bowra, copyright 1962.

Berandol Music Ltd.: "Moonlight" em *When Words Sing*. Copyright 1969 por BMI Canada Limited. Copyright cedido em 1969, para Berandol Music Ltd.

A.D. Peters & Co. Literary Agents (for Little, Brown & Co.): de *Mexico: An Object Lesson*, Evelyn Waugh.

W.W. Norton & Company Inc.: de *Source Reading in Music History*, compilação e ed. Oliver Strunck, copyright 1950 W.W. Norton & Company Inc.

Dover Publications Inc.: de *On the Sensations of Tone [as a Physiological Basis for the Theory of Music]*, Hermann Helmholtz, publicado em Brunswick (1863), London (1875) e New York (1948).



O compositor na sala de aula

As discussões e as experiências relatadas neste capítulo são o resultado de dois convites para trabalhar com estudantes de música nas escolas.

No verão de 1964, fui convidado a fazer parte de um grupo de ensino do North York Summer Music School e, sob o título livre de *Musicianship*, tive duas grandes turmas de alunos de música instrumental e vocal. As quatro primeiras discussões deste capítulo aconteceram por essa ocasião.

Tive também a sorte de ser um dos catorze compositores canadenses escolhidos para realizar um seminário em 1965, patrocinado pelo The Canada Council e organizado pelo The Canadian Music Centre, no qual foram estudadas as relações entre o compositor contemporâneo e a música nas escolas. Grande parte do tempo foi de visitas a essas escolas, onde conversávamos e debatíamos com os jovens, antes de iniciarmos propriamente as atividades musicais com eles. A quinta e a sexta discussões ocorreram nesse ano. Em ambas meu trabalho foi facilitado por um educador muito especial, Sr. C. Laughton Bird, Coordenador de Música da North York Board of Education. Nada teria sido possível sem a sua inclinação à aventura.

Os demais textos são transcrições condensadas de alguns desses encontros. As experiências foram freqüentemente utilizadas para reforçar pontos levantados em discussões e pa-

receram surgir naturalmente dos alunos. À exceção da “Máscara do Demônio da Maldade”, que envolveu alunos da escola primária, estava lidando com estudantes da escola secundária, com idades entre 13 e 17 anos.

PRIMEIRO CONTATO

Como um desconhecido e ansioso para trabalhar de modo não ortodoxo com os estudantes, foi preciso primeiro que eu os deixasse em uma relaxada e boa disposição mental. Daí a necessidade deste contato mais aberto para iniciar a discussão.

SCHAFER: — Gostaria de conhecer um pouco de vocês e de seus interesses musicais. Como sabem, não sou um professor regular, mas um compositor. Pensei que poderíamos começar fazendo uma lista dos gêneros de música que vocês gostam ou não. Todas as pessoas têm um tipo de música favorito e provavelmente repudiam violentamente os outros; não quero dizer peças individuais, mas categorias de música — como música de câmara ou jazz. Enumerem as suas preferidas e as não preferidas e eu vou escrevendo no quadro. Vamos rotular seus tipos favoritos com “aceitas” e as que vocês não gostam com “não aceitas”.

As respostas são dadas e copiadas. Depois de alguns momentos o quadro fica assim:

MÚSICA ACEITA

Jazz
Música Popular
Música de Câmara
Ópera
Música *Country* e do Oeste
Música de Banda
Musicais
Peças Favoritas de Música
Ligeira

MÚSICA NÃO ACEITA

Música Folclórica
Ópera
Jazz
Música Moderna e
Eletrônica
Música Sinfônica
Música *Country* e do
Oeste

SCHAFFER: — Isto é muito interessante. Vejo um bom número de categorias em ambas as colunas. O que vocês acham que indica?

ALUNO: — Mostra que as pessoas têm gostos musicais diferentes.

SCHAFFER: — Você acha que isso é bom ou mau?

ALUNO: — Eu acho que é bom, porque mostra que há muitas personalidades diferentes e um tipo especial de música para cada uma.

SCHAFFER: — Você quer dizer que as pessoas gostam apenas do tipo de música que reflete sua própria personalidade? Você gosta só de um gênero?

ALUNO: — Eu gosto de *country* e do oeste.

SCHAFFER: — Só?

ALUNO: — Também de música de banda.

SCHAFFER: — *para a classe*. Quantos de vocês gostam só de um gênero de música da nossa lista? Mãos? *Ninguém levanta a mão*. Mais de um? *Todas as mãos são levantadas*, agora, deixem-me fazer uma comparação por um momento. Quantas religiões temos representadas aqui nesta classe? *Descobre-se que há um número de alunos de várias seitas protestantes e outros de religião judaica*. Deixem-me perguntar: quantos de vocês pertencem a mais do que um desses grupos mencionados? *Ninguém levanta a mão*. Cada um escolhe somente uma religião. Todavia, ninguém de vocês restringe seu interesse musical a um gênero apenas. É claro, então, que você pode gostar de mais de um gênero musical, sem ter uma crise de consciência por isso. Essa é uma distinção muito importante entre o julgamento de uma manifestação artística e de outro tipo de atividade intelectual. Com a religião — e o mesmo é verdadeiro para política ou filosofia —, você aceita um sistema que lhe parece o mais razoável, porém, fazendo isso, automaticamente nega todos os outros. Não é possível alguém ser comunista e capitalista ao mesmo tempo, assim como ninguém é judeu e cristão. Mas a apreciação artística não é assim; ela é um processo acumulativo; você descobre novos pontos de interesse, porém isso não quer dizer que precise negar o que gostava antes. Alguém pode confirmar esta observação pela experiência pessoal?

ALUNO: — Bem, primeiro eu gostava de jazz e agora gosto de Beethoven também; mas ainda gosto de jazz.

SCHAFFER: — Provavelmente, muitos de vocês tiveram experiências semelhantes. Para as artes em geral, reconhecemos o fato de que pessoas diferentes têm opiniões e entusiasmos diferentes, e aceitamos isso. Todo mundo, a princípio separava os dois tipos de música que você mencionou. A de Beethoven foi escrita originalmente como diversão para a aristocracia européia de cento e cinquenta anos atrás, enquanto o jazz cresceu como a expressão musical dos negros escravos norte-americanos. A princípio, uma forma era para aristocratas e a outra para escravos. Hoje não somos nem escravos, nem aristocratas, e podemos apreciar ambas objetivamente. Não declaramos guerra às nações porque gostam da espécie errada de música.

ALUNO: — Exércitos diferentes, marchando para a guerra, terão hinos nacionais diferentes.

SCHAFFER: — Ah, mas eles não estão fazendo guerra porque não concordam com a melodia de um hino nacional. Este é um caso de música sendo usada para dar suporte a alguma coisa — nesse caso, uma ideologia política. Sim, os homens certamente vão lutar por política, mas ninguém vai atacar um pianista só porque ele está tocando a música errada.

ALUNO: — Mas assim parece que a música não é importante.

SCHAFFER: — E é?

ALUNO: — Bem, eu acho que sim.

SCHAFFER: — Daí necessariamente se segue que não é importante, por que os homens não lutam por ela?

OUTRO ALUNO: — Talvez ela seja importante justamente por isso. Talvez ela faça os homens ficarem juntos em vez de separá-los.

SCHAFFER: — Bom! Mas e essas opiniões diferentes sobre música? Como podemos, vocês e eu, por exemplo, nos entendermos se eu gosto de música de câmara e odeio música popular, e para vocês a situação é exatamente inversa? O que é...

ALUNO DO FUNDO: — *em pé*. Pressupõe-se que professores gostam de música de câmara.

SCHAFFER: — *procurando ouvir*. Alguém lá no fundo fez uma hipótese. Suponham que eu também faça uma. Adolescentes são doidos por paradas de sucessos. Quantos de

Certamente não estou dizendo que vocês devam gostar de tudo o que ouvem ou vêem. Somente um tolo faria isso. Estou simplesmente dizendo que quem quiser descobrir música interessante terá que procurar e achar.

É a mesma coisa que ir à biblioteca. Você pode examinar vinte livros antes de achar aquele que quer ler, mas, se não tivesse passado por todos aqueles, não chegaria ao que procurava. E o mais estranho, é que o livro escolhido este ano não vai ser o mesmo que você vai escolher no ano que vem. O tempo realmente nos força a adquirir novos gostos. Não vamos ler só quadrinhos a vida toda, vamos?

ALUNO: — Algumas pessoas lêem!

SCHAFFER: — O que você acha de alguém que, com quarenta anos, ainda lê quadrinhos?

ALUNO: — Eu diria que é um caso de desenvolvimento retardado. *Risos.*

SCHAFFER: — Certo! E alguém que segue a vida inteira só gostando de um gênero de música, sem desenvolver novos interesses, também é um caso de retardamento.

Uma vez, alguém disse que as duas coisas mais importantes para desenvolver o gosto são: sensibilidade e inteligência. Eu não concordo; diria que são curiosidade e coragem. Curiosidade para procurar o novo e o escondido, coragem para desenvolver seus próprios gostos sem considerar o que os outros podem pensar ou dizer. Quem se arrisca a ser ridicularizado pelos seus gostos individuais em música (e isso vai acontecer) demonstra coragem. As pessoas que gostam de coisas só porque é um costume social chamamos de *snoobs*. Ouvir música é uma experiência profundamente pessoal, e hoje, com a sociedade caminhando para o convencional e uniforme, é realmente corajoso descobrir que você é um indivíduo com uma mente e gostos individuais em arte. Ouvir música cuidadosamente vai ajudá-lo a descobrir como você é único.

A campanha toca.

UM CANTOR: — Não sabemos nenhuma canção de horror.

SCHAFFER: — Digam, o que vocês fariam se alguém pulasse de trás de uma porta e ameaçasse vocês com uma faca?

CANTOR: — Eu gritaria.

SCHAFFER: — Então?

Todos os olhos brilham.

CANTOR: — Quando você atacar o acorde, quer que a gente grite?

SCHAFFER: — Com toda a força dos pulmões! Pronto? Vamos lá!

A seqüência é repetida, dessa vez, com as vozes. O som é tão terrificante que algumas meninas tapam os ouvidos e estremecem. Três pessoas aparecem na porta perguntando “O que aconteceu”? Todos estão certos de que Hitchcock ficaria encantado.

SCHAFFER: — Agora, ninguém tem qualquer dúvida para decidir se esse som foi agradável ao ouvido; com certeza, não foi. Porém, como som, ele serviu perfeitamente a nossa proposta. Considero que foi um som musical porque era a trilha sonora (“musical”) que nos foi pedida para o filme. Mas, se é assim, o que acontece com a nossa definição de música “Som agradável ao ouvido”? Pensem sobre isso até amanhã.

A campainha toca; acabou a aula.

No dia seguinte:

SCHAFFER: — Estamos ainda tentando definir “O que é música”. Ontem fizemos música para um filme de horror. Hoje quero começar tocando uma gravação. Nela há um narrador que é acompanhado por orquestra e coro. Ele é um dos poucos sobreviventes do extermínio dos judeus pelos nazistas, no *ghetto* de Varsóvia. Está descrevendo a cena que tem na memória.

música? *A turma considera pensativamente.* É como aquela velha questão da lata de lixo. Se eu bato nela, estou fazendo música? *Expressões pensativas.* Um carro canta os freios na rua. É música?

ALUNO: — *brilhantemente.* Não, senhor, porque o som dos freios não está organizado.

SCHAFFER: — Bom! Mas isso ainda nos deixa com o carpinteiro martelando e a lata de lixo.

ALUNO: — A respeito da lata de lixo — nós decidimos que poderia ser usada como um instrumento musical, quero dizer, para efeitos sonoros especiais.

SCHAFFER: — Se eu escrever uma peça chamada “Polca da lata de lixo” e quiser ter uma lata de lixo de verdade tocando durante a peça, essa percussão pode ser música?

ALUNO: — Poderia, mas não acho que seria muito interessante.

SCHAFFER: — Isso não vem ao caso. Não estamos fazendo distinção entre música boa ou má, mas apenas tentando descobrir o que é música. Se nessas condições ela pode ser música, porque não o será quando o lixeiro a joga no caminhão?

ALUNO: — Ele não tem a intenção de fazer música.

SCHAFFER: — Essa é a resposta que estávamos procurando! Continue.

ALUNO: — Bem, você decidiu usar a lata de lixo como um instrumento musical e o lixeiro, não. Essa é a única diferença.

SCHAFFER: — Exatamente! A palavra que vale é “intenção”. Faz uma grande diferença, se um som é produzido intencionalmente para ser ouvido, ou não. Não existe intenção de que os sons da rua sejam ouvidos; são incidentais. Se os fabricantes de automóveis pudessem fazer freios silenciosos — estou certo que os fariam, embora, naturalmente, se possa pensar que os freios, do mesmo modo que as buzinas, são sinais de alerta. Isso quer dizer que há intenção de que sejam ouvidos, embora não pelos seus próprios motivos, mas antes porque os sinais nos avisam do perigo iminente. Mas e um som que é produzido incidentalmente e não tem esta outra proposta? e o nosso carpinteiro?

ALUNO: — Ele não está fazendo música enquanto martela

SCHAFFER: — Esta foi uma tarefa absolutamente direta. Posso pedir algo um pouco mais complexo? Um pássaro sai, voa para o céu; canta para sua companheira enquanto voa em círculo e aí, lentamente, desce de novo para a terra. O movimento do vôo poderia ser mais ou menos assim:



Os flautistas não têm medo. Vários tentam com considerável sucesso. Para ilustrar a qualidade do lento movimento circular da subida e descida do pássaro, a maioria usa um idioma melódico altamente cromático. Muitos sustentam a improvisação por vinte segundos ou mais. No fim de cada uma, Schaffer pede sugestões e críticas à classe. A seriedade com que as críticas são colocadas logo devolve aos executantes a necessidade de encontrá-las com esforços mais concentrados. Pouco a pouco, a atmosfera da classe vai ficando de intensa seriedade.

SCHAFFER: — *aos flautistas.* Isso foi muito bom! Vocês percebem naturalmente que nessas imitações de pássaros, cada um de vocês realmente compôs uma peça original de música. *Os flautistas se mostraram agitados com a sugestão.* Vocês estão acostumados a pensar em compositores como pessoas que morreram há muito tempo — Bach, Beethoven e tantos outros. Bem, talvez vocês tenham percebido agora como isso é falso. A composição musical pode ser tão imediata para nós como qualquer outra coisa. Vocês estão ainda muito longe de ser Beethoven, é certo, porém o que vocês estão fazendo foi exatamente o que Beethoven fez uma vez — vocês reagiram a uma sugestão e a transformaram em música original.

Há ainda alguma coisa que poderíamos experimentar?

rem mais adequada. Aqui está uma pequena lista, para começar. Pensem sobre cada uma dessas coisas e as coloquem na categoria correta:

Um mar tempestuoso	Um professor zangado
Um pôr-do-sol	Crianças brincando
Uma brisa suave	Uma bandeira nacional
O edifício "Empire State"	As Montanhas Rochosas
Um cavalo galopando	Uma fundição de ferro
Um cavalo parado	Um riacho murmurante
Uma folha	Um copo d'água
O vento nas folhas	Uma cena de trabalho doméstico
Um cachorro latindo	Fumaça

TEXTURAS DE SOM

SCHAFFER: — Já falamos sobre o modo de usar instrumentos para sugerir ou imitar vários eventos naturais. Agora vamos explorar alguns materiais básicos utilizados pelo compositor para suscitar diferentes respostas emocionais nos ouvintes. Por exemplo, se eu disser "zangado", em que espécie de som musical você pensaria?

ALUNO: — Algo forte.

OUTRO ALUNO: — Algo forte e penetrante.

SCHAFFER: — Quero saber: por que essas qualidades?

ALUNO: — Porque uma pessoa zangada grita numa voz forte e penetrante.

SCHAFFER: — Certamente poderia ser uma razão. Forte e penetrante ou agudo têm seu extremo oposto em suave e grave. Um som suave e grave sugere alguma emoção a você?

ALUNO: — Melancolia.

OUTRO ALUNO: — Amor?

SCHAFFER: — Você não me parece muito certo disso. Por que você disse amor?



Trinado: a ponta do dedo indica o tempo através da oscilação que vai do muito lento ao muito rápido

Todos juntos: tocar qualquer coisa tão rápido e tão forte quanto possível. Movimentos violentos de ambas as mãos na frente do corpo

Schafer experimenta esses sinais e os alunos respondem com seus instrumentos. Uma deliberada atenção é posta na construção de seqüências de sinais, utilizando a maior quantidade de contrastes possível, isto é, um som curto e leve seguido por um longo e forte, e assim por diante.

SCHAFFER: — Agora, vamos acrescentar contraponto a essa seqüência de texturas sonoras que estamos produzindo. Gostaria que um de vocês viesse me substituir na regência, para dar uma outra perspectiva à nossa experiência.

É escolhido um regente assistente e a orquestra é dividida. Cada parte segue os sinais de um regente. Os regentes ficam de tal jeito que um pode ver o outro, e tentam criar contrastes nas texturas sonoras, de modo que cada textura, lançada por um regente, seja inspirada em oposição a do outro. Eventualmente, há três regentes (todos alunos agora), e a orquestra é dividida em três grupos. Os regentes ficam em semicírculo para que possam ver uns aos outros. Schafer vai ao fundo da sala para ouvir os sons.

observação numa conversa e a outra a repetisse com floreios. Vocês podem me dizer de que jeito um compositor pode variar pequenos motivos de duas notas, como esses que vocês tocaram?

FLAUTISTA: — Ele pode alterar o ritmo.

SCHAFFER: — Por exemplo?

FLAUTISTA: — Se o ritmo das duas notas foi longo-curto, ele poderá mudar para curto-longo.

Um exemplo é tocado.

SCHAFFER: — Bom! E que mais?

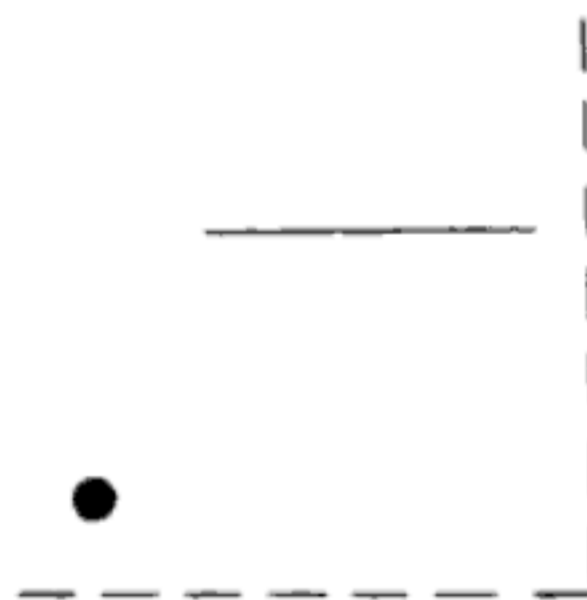
OBOÍSTA: — Mudando as notas e conservando o ritmo.

FAGOTISTA: — Se uma era forte e a outra piano, o compositor poderia invertê-las.

FLAUTISTA: — O compositor poderia virá-las de baixo para cima, ou tocá-las de trás para diante.

SCHAFFER: — Sim, tudo isso seria possível. Deixem-me anotar no quadro.

original



Variações

a) Mudando os valores rítmicos



b) Mudando as alturas



c) Mudando as dinâmicas



d) Invertendo de cima pra baixo



e) Trocando de trás pra diante



A MÁSCARA DO DEMÔNIO DA MALDADE

Todo compositor tem o dever de se interessar pela habilidade criativa dos jovens, mas é preciso ser rápido para captá-la. No nosso sistema de educação musical, a música criativa é progressivamente difamada e passa a não existir. À medida que os professores de bandas escolares executam nas paradas seus esplêndidos Beethoven-Browns e Bach-Smiths, eles estão encobrindo tudo o que é criativo nas crianças com uma camada impermeável. Qualquer classe de escola pública poderá improvisar desinibidamente, mas, quando chegam aos graus 12, 13*, essa habilidade estará completamente abafada por risos nervosos à perspectiva de tocar quatro notas que não estão escritas, uma situação que nos leva diretamente àquele professor cujo único grito parecia ser “*Yeoman Bold, p. 5!*”**

Esta última sessão se deu numa escola pública (grau seis, creio).*** Os alunos estavam sendo treinados pelo método Orff, um método que ao menos encoraja um mínimo de criatividade — ai de mim! nas mãos de pobres professores, na maioria. Porém, a professora dessa classe era excepcional, de outra forma não chegaríamos ao resultado que obtivemos nesse dia de inverno, quando os alunos recusando-se a interromper para o recreio, ficaram aperfeiçoando “nossa” pequena criação — *A Máscara do Demônio da Maldade*.

PROFESSORA: — Como você pode ver, encorajamos os alunos a fazer sua própria música nos instrumentos Orff — formas de “ostinato”, primeiramente, e mais tarde formas rondó. Classe, o Sr. Schafer é um compositor, ele escreve música para outras pessoas executarem e ouvirem. Vou pedir a ele que converse com vocês e talvez componha algo para tocarem.

* No sistema educacional brasileiro corresponde a 2ª e 3ª séries do 2º grau. (N.T.)

** Música folclórica (N.T.)

*** No Brasil, a idade correspondente à 5ª série do 1º grau. (N.T.)

SCHAFFER: — Isso foi muito bem-feito. Haverá outros instrumentos que possam ser acrescentados — os *wood blocks*, talvez?

CLASSE: — Não, eles são muito fortes!

ALUNO: — Podemos usar os tambores se, em vez de bater neles, nós apenas os tocarmos com as mãos, fizermos rulos suavemente.

SCHAFFER: — Essa idéia é interessante! Vamos ouvir como soa!

O som suave dos tambores é acrescentado aos do declamador e dos idiofones.

SCHAFFER: — Mais alguma coisa?

MENINA: — Poderíamos cantar algo?

SCHAFFER: — O quê?

MENINA: — Talvez apenas “que pena”* ou algo parecido com sons graves, como lamentos ou choro.

SCHAFFER: — Vamos tentar. Todo mundo canta “que pena”, soando como um lamento. E fica repetindo, bem suavemente.

A trama suave do som vocal é acrescentada aos instrumentos e ao declamador.

MENINA: — Professor, não acho o canto muito bom.

SCHAFFER: — O que há com ele?

MENINA: — Não gosto de “que pena”. Não soa como som de gemido e não é bonito para cantar.

SCHAFFER: — Você pode pensar em algo melhor?

*Aparecem várias sugestões das crianças. Finalmente, alguém sugere cantar “oh! que dó!”** porque soa mais lamentoso. A observação é perspicaz. De fato, as longas vogais abertas de “oh! que dó!” são mais sugestivas de tristeza do que o “e” curto de “pena”. A classe experimenta “oh! que dó!” e fica satisfeita. O recitante faz as devidas trocas em suas linhas.*

* No original: *Oh pity.* (N.T.)

** No original: *Oh sorrow.* (N.T.)

tra época, geração e/ou indivíduo. A dissonância mais antiga na história da música foi a Terça Maior (dó-mi). A última consonância na história da música foi a Terça Maior (dó-mi).

Ruído é qualquer som que interfere. É o destruidor do que queremos ouvir.

Schopenhauer disse que a sensibilidade do homem para a música varia inversamente de acordo com a quantidade de ruído com a qual é capaz de conviver. Ele quis dizer que, quanto mais selecionamos os sons para ouvir, mais somos progressivamente perturbados pelos sinais sonoros que interferem (por exemplo, o comportamento de um auditório barulhento num concerto).

Para os insensíveis, o conceito de ruído não é válido. Alguém que dorme como uma pedra não ouve nada. A máquina é indiferente ao ruído porque não tem ouvidos. Explorando essa indiferença, a música de fundo foi inventada para homens sem ouvidos.

Por outro lado, para alguém verdadeiramente emocionado com uma música, mesmo os aplausos podem se constituir numa interferência. Seria como chorar ainda diante de uma crucifixão.

Para o homem sensível aos sons, o mundo está repleto de ruídos.

Vocês sabem o que eles dizem sobre o silêncio.

EXERCÍCIOS

1. Experimente gravar uma discussão em sala de aula. Volte a fita. Concentre-se na audição de sons que não teve a intenção de gravar. Que outros sons (ruídos) você nota?
2. Questão para discussão: Se você não gosta de uma peça de música, ela é ruído?
3. O texto que segue é para ser lido por um aluno de frente para a classe, em voz normal. Durante a leitura, o professor incentiva a classe para que de vez em quando atrapalhe o leitor com explosões de ruídos, como urros, berros, assobios, silvos, vaias, risadinhas, guinchos, arrasta-pés, gargalhadas, aplausos etc..

Vamos chamar o momento do impacto sonoro de *ictus*. O ataque do *ictus* separa o silêncio da articulação. É como o ponto no vocabulário do pintor ou o ponto final de uma frase.

Essa divisão entre o silêncio e a articulação deve ser uma experiência das mais excitantes. Na Medicina, o *ictus* se refere a um golpe ou ataque súbito.

Na criação, é dada ao indivíduo a possibilidade de ter um gesto livre. Depois é que vem a disciplina para estabelecer conexões. Estamos ainda no ponto do gesto livre. Somente no instante em que cortamos o silêncio com o som, é que nos sentimos terrivelmente livres.

Passando o *ictus*, o som se expande numa linha horizontal em altitude constante (frequência).

Na linguagem, o som é chamado fonema. Este é o mais elementar dos sons da fala. A palavra fonema, por exemplo, tem seis sons: F-o-n-e-m-a.

Porém estamos ainda considerando composições com um som só.

O som sozinho é bidimensional. É como uma linha branca se movimentando de modo regular através de um espaço negro, silencioso.

Nesse comportamento, no entanto, existem limites precisos de interesses.

Como o som se afasta dessa monotonia?

EXERCÍCIOS

1. Suponha que você ficou mudo por muito tempo. Experimente sentir a vibração de cortar o ar com o som mais primitivo — a assustadora liberdade do *ictus*.
2. É dado um som à classe. Quão expressiva pode ser uma composição só de um som, feita simplesmente pela sua pontuação com silêncios? O som pode ser curto ou longo, repetido rítmica ou arritmicamente. Os alunos são solicitados a dirigir a classe. Com um dedo, o regente criativamente insere som dentro do silêncio.
3. Sustente o som por um longo tempo, pelo menos até que o fastio total se sobreponha a ele. A classe deve sentir o som

Por meio das diferenças — forte, fraco, crescendo ou decrescendo, lento ou rápido, mudanças bruscas, efeitos de eco etc. —, o regente dá forma ao som, criativamente.

2. Será observado que os extremos de intensidade são raramente atingidos. Quase tudo fica entre meio forte, meio fraco. É nesse ponto que a execução do famoso crescendo de uma só nota do *Wozzeck*, de Alban Berg, será útil. Aqui cabe um breve resumo da trama: Wozzeck acabou de assassinar sua amante, Maria, por causa de sua infidelidade. A cortina começa a baixar e, no escuro, é ouvido um único som, que vai crescendo, crescendo, tomando gradualmente conta de toda a orquestra, sempre crescendo, até o ouvinte ser literalmente pulverizado pela força desse único som elementar; então ele pára bruscamente, levanta-se a cortina e, imediatamente, estamos numa alegre cena de taverna. O efeito desse exercício é logo reconhecido se a classe se voltar à produção de seus próprios crescendos, de apenas um som.

3. Já fomos bastante para o forte. E quanto à música feita de sons suaves? Vários alunos são chamados à frente da classe e solicitados a cantar um som em *bocca chiusa*, o mais suave possível. A classe fecha os olhos. Ao ouvirem o som, deverão levantar as mãos. Agora, a amplitude do som será progressivamente reduzida até que, uma a uma, as filas de mãos vão se abaixando e apenas um ou dois que estiverem bem em frente aos cantores é que vão conseguir ouvir e, portanto, manter as mãos levantadas. Este é, então, o efetivo limite ao qual um pianíssimo pode ser estimulado, o ponto imediatamente anterior ao desaparecimento do som em silêncio, acima do horizonte acústico.

4. Em música, geralmente se reconhecem três graus de suavidade: *P*, *PP*, *PPP*, e três níveis de forte: *F*, *FF*, *FFF*.

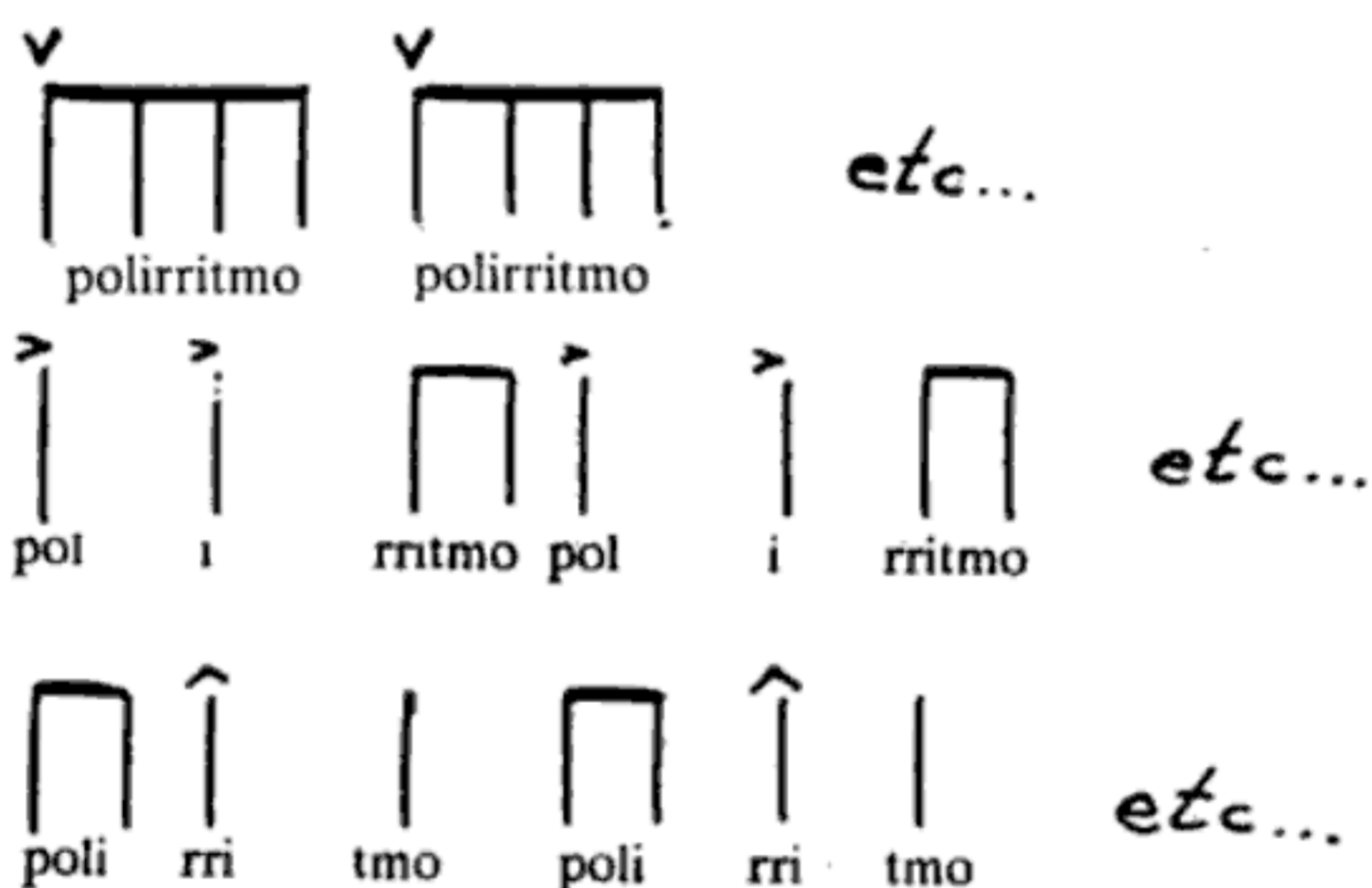
Quantos graus distintos de suavidade você pode produzir com a sua voz? E com seu instrumento? Quantos de forte?

5. Como tornar interessante uma composição de apenas um som, empregando-se amplitude, timbre e silêncio, como recursos de cor e forma? Vários alunos são solicitados a preencher o conteúdo de um minuto de silêncio com uma interessante composição feita de um único som.



lidade. Vale notar que, enquanto vivemos sob o encantamento e totalitarismo do relógio, fazemos de nós mesmos uns pobres relógios. O homem realmente aspira ao conceito fluido do que chamamos tempo virtual. Isso pode ser ilustrado num simples exercício que os alunos podem tentar executar: movimentando o braço na direção do ponteiro do relógio, descreva uma curva absolutamente regular, de duração arbitrária — digamos, sessenta segundos —, chegando ao ponto de partida no tempo! Isso pode ser feito? Veja nossa demonstração na Transcrição 2, p. 103.

2. A palavra “polirritmo” é dada à classe. Recitando a palavra de modos diferentes, construa um coro de polirritmos. Por exemplo:



Experimente juntar os seguintes movimentos corporais para realçar os diferentes ritmos:

estalar os dedos	∨
bater palmas	>
bater pés	∧

3. No Ocidente, o treinamento rítmico está muito longe do melódico. Existem muitos exercícios excelentes de Hindemith e de outros autores, destinados a melhorar nossa reduzida capacidade rítmica. Aqui está um bom exercício elementar, possível de se usar em aula, feito por Gabriel Charpentier — a quem, incidentalmente, pode ser creditada a invenção do exercício do relógio.

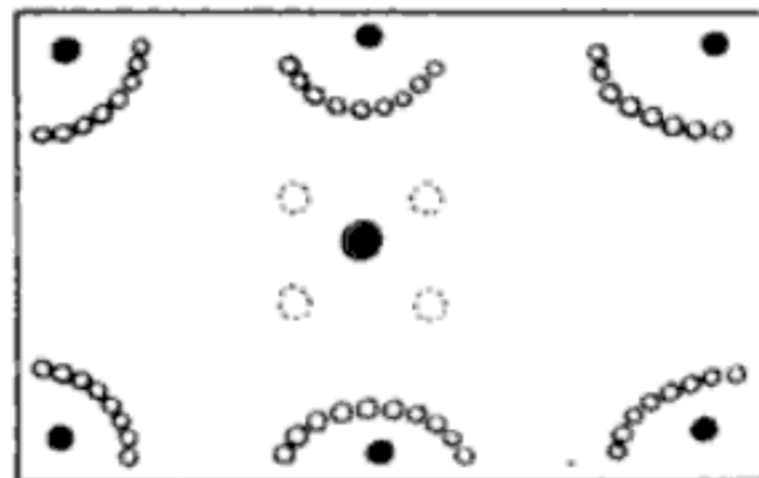
São dados dez minutos aos grupos, para experimentação (preferivelmente em salas separadas). Nenhuma restrição, apenas que o som deve envolver todos os participantes. Pode ser consonante, dissonante, curto, longo — o que quiserem. O instrutor deve estar preparado para esperar alguns sons nada comuns. Numa ocasião, por exemplo, instrumentistas de metais produziram efeitos curiosos, tirando partes dos tubos de seus instrumentos.

Os grupos voltam. Tocam seus sons. Os demais atuam como críticos. Se o som produzido não foi interessante, o grupo em questão é mandado para fora outra vez, para achar um melhor. Quando todos passaram pelo teste, é dada uma segunda tarefa: encontre um som contrastante.

Esse deverá ser um contraste tão completo quanto possível. Novamente, nenhuma restrição. Depois de dez minutos, a segunda série de sons é trazida de volta à sala e eles são executados, discutidos, criticados. Muitas vezes, percebe-se que não contrastam suficientemente com o primeiro som; nesse caso, alguns grupos voltam para fora, a fim de procurar sons melhores.

O exercício é repetido até que cada grupo tenha cinco sons, cada um substancialmente diferente de todos os outros; por exemplo: um agudo forte, um grave piano, um melodioso, um áspero etc.

Os grupos são agora separados em volta da sala com as costas para o centro, como indicado na ilustração. Os regentes ficam na frente de seus grupos, olhando para o centro. O instrutor, como chefe dos regentes, fica no centro da sala.



O instrutor pode agora apontar qualquer um dos sub-regentes com sua mão esquerda, indicando pelos dedos que

ca pictórica. Podem pensar em uma palavra que descreva a situação que essa peça apresenta, acontecimentos num plano mais perto e outros mais longe?

ALUNO: — Perspectiva.

SCHAFFER: — Exatamente. E como um compositor pode criar essa ilusão? Pelo...?

ALUNO: — ...controle do volume.

SCHAFFER: — Este é um recurso muito importante, não? Quando um compositor quer que algo sobressaia, faz com que isso fique mais forte do que o resto da música. Podemos dizer, em certo sentido, que é como colocar em primeiro plano o que deve aparecer. Um som suave movimentase para o fundo, onde não será apreendido tão claramente. Foram os pintores do Renascimento que descobriram a perspectiva como um recurso para separar planos mais e menos importantes numa tela. Se vocês observarem a pintura da época medieval, muitas vezes terão dificuldade em perceber quais são as coisas importantes e quais as secundárias. Isso porque elas todas dão a impressão de estar na frente, num primeiro plano, ao mesmo tempo. Na música, se você quer algo forte e presente, isso é empurrado para a frente, enquanto um som suave fica no fundo, distante. Vocês acham que existe perspectiva na música?

ALUNO: — Quase todas as peças de música têm passagens fortes e suaves.

SCHAFFER: — Vou tocar outra peça para vocês. É uma marcha para banda, que data da época de Napoleão.

O disco é tocado. Como toda marcha militar, é consistentemente forte do começo ao fim.

SCHAFFER:— Em relação à questão da perspectiva — está presente ou não?

ALUNO:— Acho que não. Era bastante forte o tempo todo.

SCHAFFER:— Quase como uma banda escolar? *Risos.* Todo mundo forte para si mesmo, determinado a ser ouvido, sem considerar se tem um papel importante ou não. Ouvindo essa última gravação, você provavelmente tem a im-

alunos limpam tanto seus ouvidos para ouvir os sons que os rodeiam que já podem partir para um estágio posterior e passar a analisá-los. Quando o processo de análise foi acurado, é possível reconstruir sinteticamente, ou ao menos imitar, um som que se ouve. Esse é o ponto em que a limpeza-de-ouvidos dá lugar ao treinamento auditivo.

Várias folhas de papel são distribuídas pela classe. Schafer começa a escrever no quadro uma mensagem sem sentido.

XOMYBAF ABND FERITOOM YBLLL ZIPVP

Pelo menos um aluno, invariavelmente, começa a copiar. Schafer vira-se de repente.

SCHAFFER: — O que você está copiando?

ALUNO: — Não sei. Só pensei que...

SCHAFFER: — Você pensou que o natural é que uma folha de papel seja coberta com letras escritas, mesmo que não saiba o que significa. Suponham que eu diga a vocês que este papel que estou mostrando não vai ser coberto com nada escrito. É um instrumento musical.

CLASSE:— ?

SCHAFFER: — Vocês já pensaram em um pedaço de papel como um mecanismo de produzir som?

ALUNO: — Não, não exatamente.

SCHAFFER: — Aqui está uma oportunidade. Cada um tome a sua folha de papel e experimente um som com ela. Quantas maneiras diferentes vamos achar para produzir sons?

Muitas são as descobertas. Alguns amassam o papel devagar, outros rapidamente; rasgam também devagar e rápido, dobram, assopram; fazem um canudo, batem, com um dedo ou lápis, dão pancadas etc etc. Tiveram algum tempo de liberdade para descobrir o papel como som.

SCHAFFER: — Acho que pude ouvir alguns sons muito engenhosos, mas, naturalmente, como vocês experimentavam todos de uma vez, era um tanto confuso. Vamos tomar de

ALUNO: — Depois do ataque, o som vai morrendo aos poucos, até ficarem umas batidas fracas no final.

SCHAFFER: — O som decai gradativamente até morrer, ao longe completamente. E como ele começa?

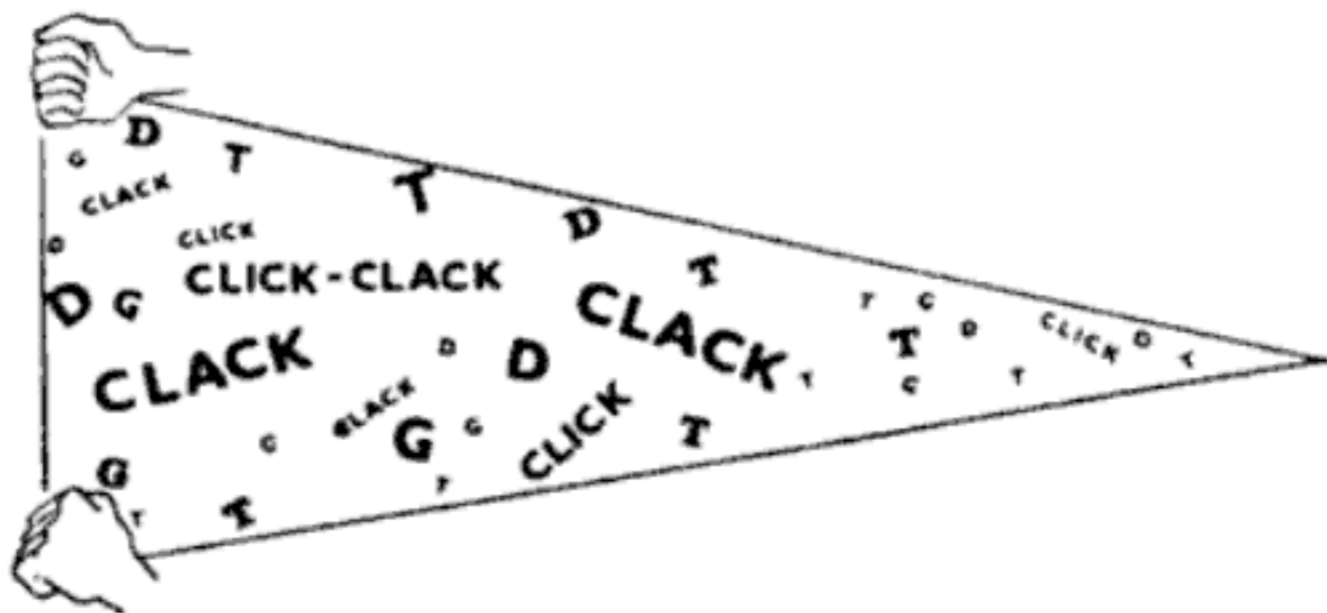
ALUNO: — Muito abrupto. De um silêncio absoluto surge uma súbita explosão de som.

SCHAFFER: — *apontando*. Você poderia repetir o som, observando tudo isso?

Esse outro aluno vem à frente e expõe que, quando ele fizesse com as mãos o gesto de fechar um envelope, a classe deveria ir diminuindo o som até acabar. Mas e o ataque inicial? O aluno, de pé, estende os braços, empurrando o ar. Não acontece nada.

SCHAFFER: — Você está medindo alguma coisa ou regendo? Desculpe interrompê-lo, mas sinto que preciso chamar sua atenção para a relação que existe entre a cabeça e o corpo. Um bom regente está sempre consciente do efeito preciso que o seu gesto vai provocar na resposta psicológica dos executantes. Uma passagem calma e fluida é comunicada com um gesto lírico das mãos. Um som brusco e súbito, com um gesto vigoroso. Sobretudo, não se esqueça de obter a atenção dos executantes antes de começar. Você disse que o ataque era explosivo, percussivo. Não o apresente como se estivesse empurrando o ar. Fique preparado, seja firme. Ataque.

O aluno entende. Indica à classe para atacar o som com os punhos fechados; depois, fazendo um movimento de apertar com os braços, conduz o som, que vai diminuindo de intensidade até o silêncio.





A nova paisagem sonora

Entreouvido no saguão, depois da primeira apresentação da *Quinta* de Beethoven: — *Sim, mas isso é música?*

Entreouvido no saguão, depois da primeira apresentação do *Tristão* de Wagner: — *Sim, mas isso é música?*

Entreouvido no saguão, depois da primeira apresentação da *Sagração* de Stravinsky: — *Sim, mas isso é música?*

Entreouvido no saguão, depois da primeira apresentação do *Poème électronique* de Varèse: — *Sim, mas isso é música?*

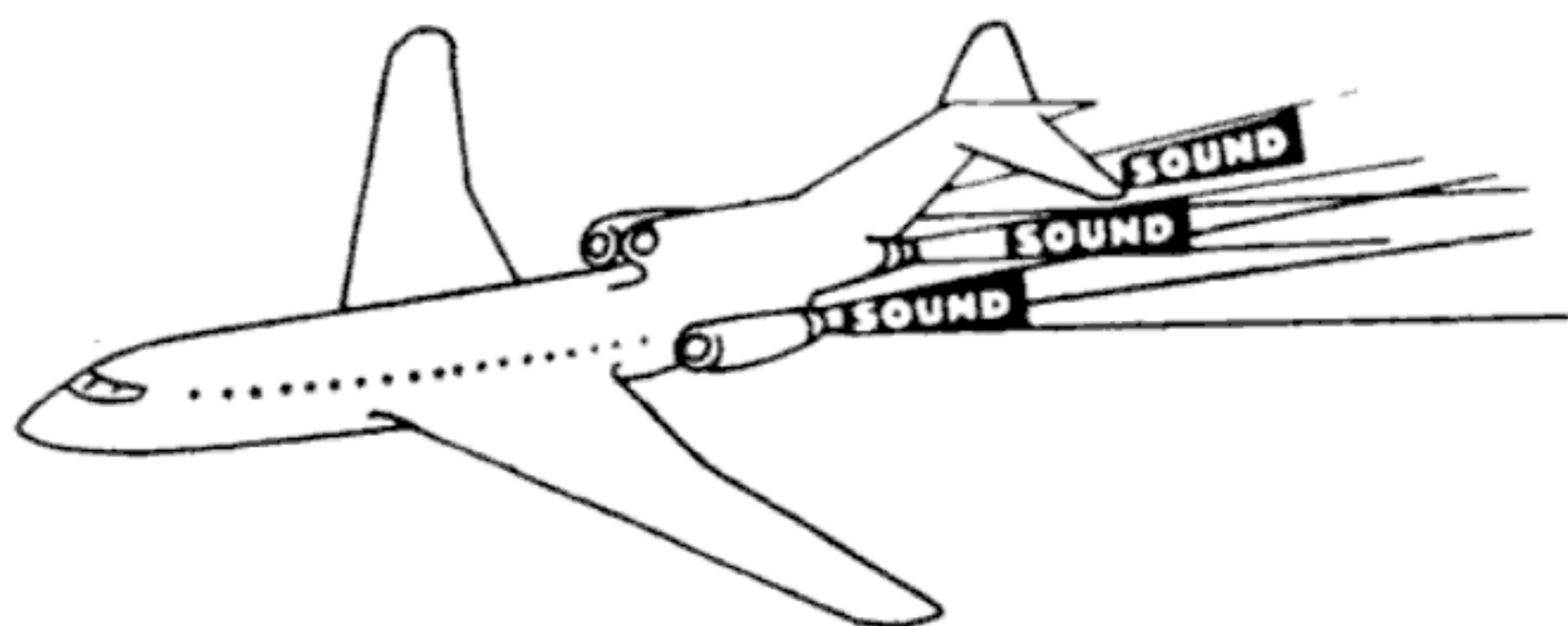
Um avião a jato arranha o céu por sobre minha cabeça, e eu pergunto: — *Sim, mas isso é música? Talvez o piloto tenha errado de profissão?*

SIM, MAS ISSO É MÚSICA?

MÚSICA: Arte de combinar sons visando à beleza da forma e a expressão das emoções; os sons assim produzidos; som agradável, por exemplo o canto de um pássaro, o murmúrio de um riacho, o latido de cães (*The Concise Oxford English Dictionary*, 4.^a edição, 1956)

moderador. É que eu considero a questão de prevenção sonora inevitável e urgente.

“A Nova Paisagem Sonora” não é um texto técnico. Ele se constitui de algumas incursões preliminares, em pensamento, pelas linhas da questão que acabo de levantar. Pode ser que, de vez em quando, alguns de meus alunos do primeiro ano da universidade se tornem participantes. Por que não? Eles estão à minha volta enquanto escrevo.



O AMBIENTE SÔNICO

Qualquer coisa que se mova, em nosso mundo, vibra o ar. Caso ela se mova de modo a oscilar mais que dezesseis vezes por segundo, esse movimento é ouvido como som.

O mundo, então, está cheio de sons. Ouça.

Abertamente atento a tudo que estiver vibrando, ouça.

Sente-se em silêncio por um momento e receba os sons.

A classe tinha feito isso por quatro dias seguidos, dez minutos a cada dia, cadeiras voltadas para a parede, recebendo mensagens sonoras.

No quinto dia, foi-lhes pedido que descrevessem o que tinham ouvido. Àquela altura todos tinham ouvido um bocado de sons — passos, respiração, movimento de cadeiras, vozes distantes, uma campainha, um trem etc. Mas eles estavam descrevendo o que tinham ouvido? Aquilo não era meramente uma lista de palavras comuns? Todo mundo sabe como é que soa um passo, ou uma tosse, ou uma campai-

ve, no inverno. Olhar-se-ia para as estrelas ou para o planar silencioso das aves e ficar-se-ia em paz.

Estava subentendido que cada ser humano tinha o inalienável direito à tranqüilidade. Este era um artigo de grande valor, num código não escrito de direitos humanos.

“Apoiando-nos em nossas sólidas bengalas de carvalho, bornais às costas, subíamos a estrada calçada de pedras redondas que levava a Karyés, atravessando uma densa floresta de castanheiras meio desfolhadas, pistacheiros e loureiros de folhas largas. O ar cheirava a incenso, ou assim nos parecia. Sentíamos que havíamos adentrado uma colossal igreja composta de mar, montanhas e floresta de castanheiras, e cujo telhado era o céu aberto em vez de uma cúpula. Virei-me para meu amigo; eu queria quebrar o silêncio que começava a pesar sobre mim.

‘— Porque não conversamos um pouco?’ sugeri.

‘— Estamos conversando,’ respondeu meu amigo, tocando de leve o meu ombro.

‘— Estamos conversando, mas com o silêncio, a língua dos anjos.’

Então, de repente, ele pareceu ficar zangado.

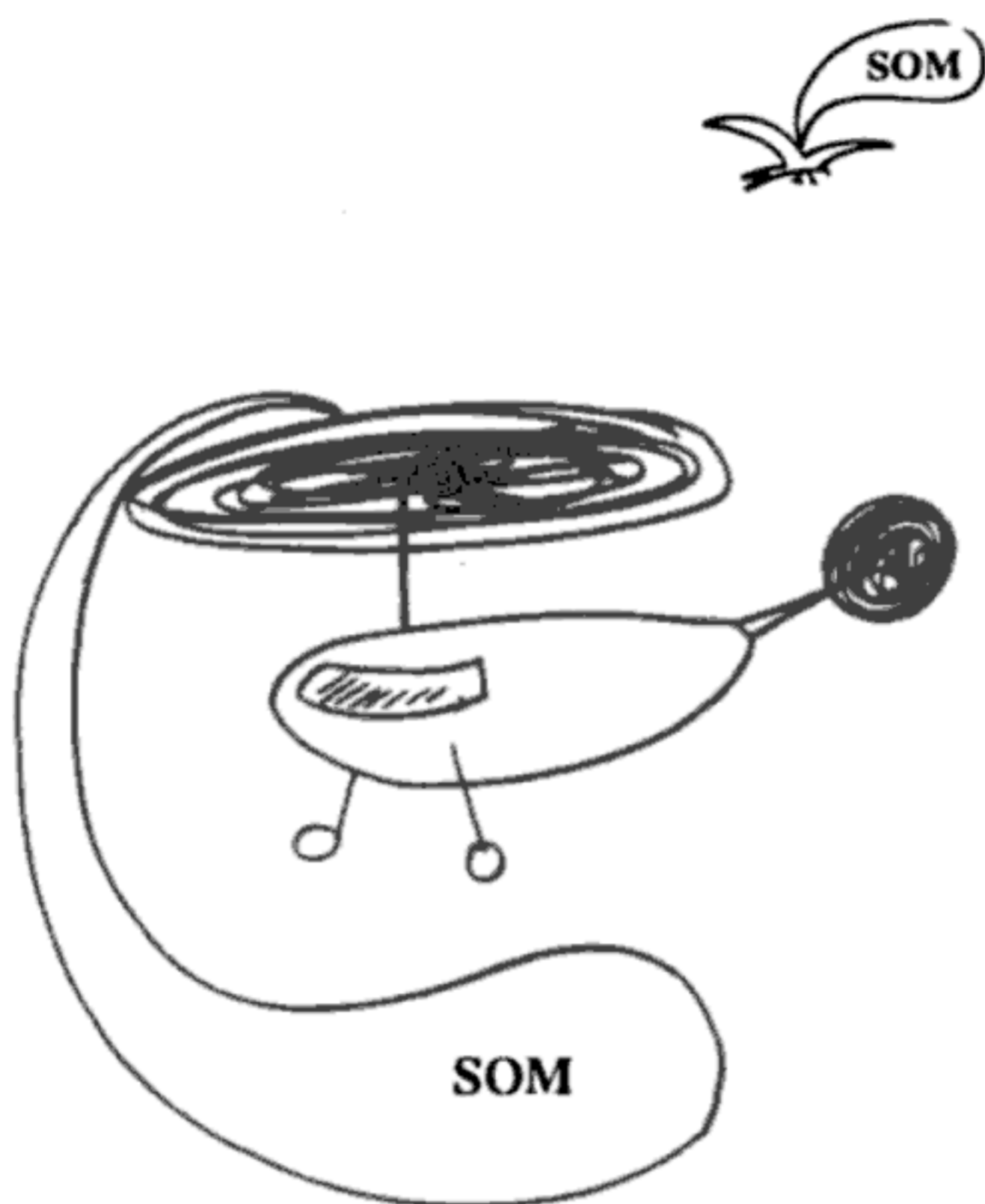
‘— O que você espera que digamos? Que isso é bonito, que nossos corações criaram asas e querem voar, que estamos caminhando por uma estrada que leva ao Paraíso?’

Palavras, palavras, palavras.

Fique quieto!”¹

Até mesmo no coração das cidades havia reservatórios de quietude. As igrejas eram esses santuários, e também as bibliotecas. Na sala de concerto, ainda hoje o silêncio toma conta da platéia quando a música está para começar, para que esta possa ser carinhosamente depositada num receptáculo de silêncio.

1. Nikos Kazantzakis, *Report to Greco*. New York: Simon and Schuster, 1965, p. 189.



UMA NOVA DEFINIÇÃO DE RUÍDO*

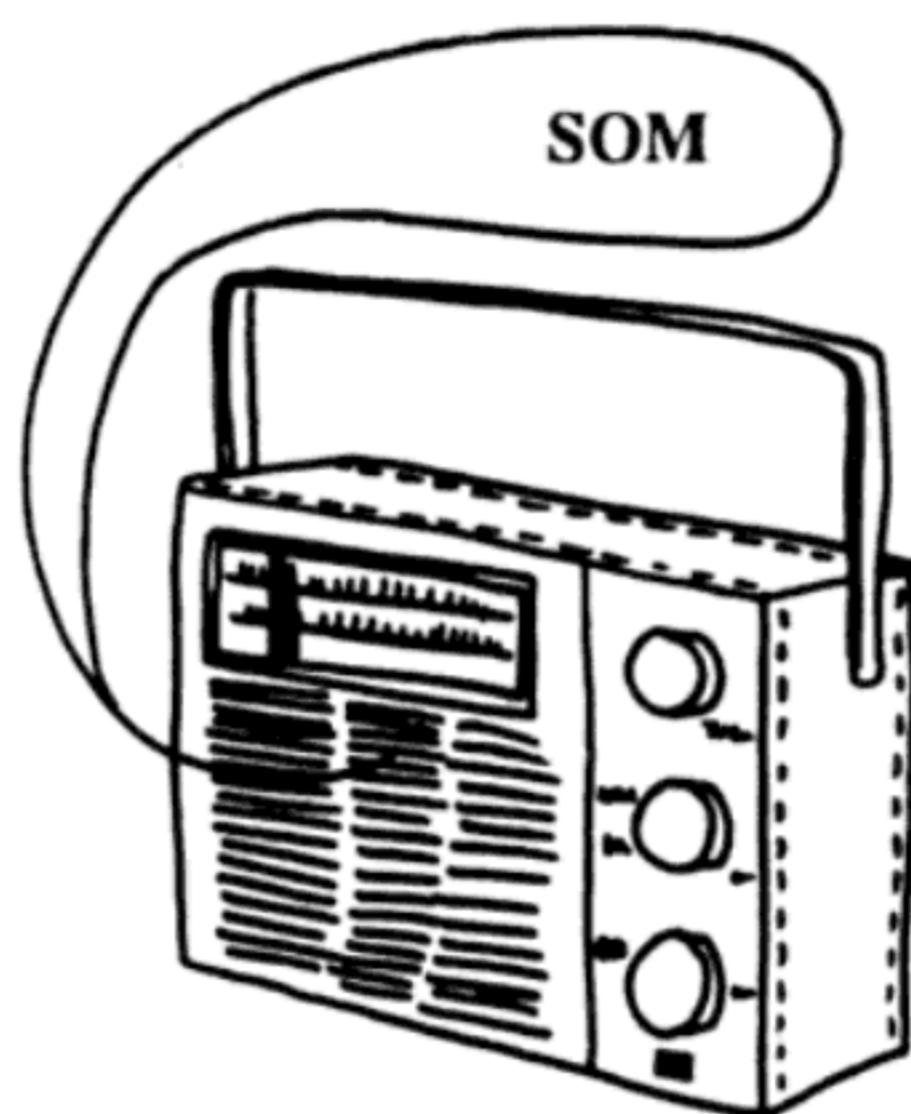
Caminhamos por ali um pouco falando sobre ruído. Doug carregava o medidor de nível sonoro, medindo, medindo. Paramos na esquina de uma rua residencial (35 db), e eu perguntei a Jeff por que ele achava barulhento o rádio de seu vizinho.

JEFF: — Porque ele fica ligado o dia inteiro, e eu não gosto dos programas que eles ouvem.

BARBARA: — Bem, eu não o achei desagradável (a 40 db).

* A palavra *noise*, utilizada pelo autor, pode ser traduzida igualmente como “ruído” ou “barulho”, enquanto o adjetivo *noisy* pode ser “ruidoso(a)” ou “barulhento(a)”. Na presente tradução optamos, na maior parte das vezes, por ruído/ruidoso(a) nos contextos científicos ou formais, e por barulho/barulhento(a) nos contextos coloquiais ou informais. O leitor deve, porém, ter em mente que a palavra original engloba ambas as formas. (N.T.)

lado. — Hein?, respondeu ela. — Deixe para lá, disse eu. — Não estou te ouvindo, ela respondeu.



ESGOTO SONORO: UMA COLAGEM

RUÍDO: Qualquer Som Indesejado.

O prédio está situado numa base militar em algum lugar dos Estados Unidos... Dentro dele há pesadelos.

Num dos amplos laboratórios, dois físicos e um biólogo estão de pé em volta de uma pesada mesa de metal. Estão usando grossos tapa-ouvidos. Sobre a mesa há um dispositivo aproximadamente do tamanho e formato de um televisor, com um mostrador e uma buzina em forma de corneta que sai de um de seus lados. O dispositivo é uma espécie de sirene projetada para gerar um som de alta-freqüência, numa intensidade monstruosa. Os cientistas estão pesquisando os efeitos desse som em objetos, animais e homens. Eles querem saber se o som pode ser usado como arma...

Um dos físicos começa a demonstração apanhando um chumaço de palha de aço com um instrumento em forma de pinça que está na ponta de uma vara comprida. Ele man-

em condições de dar opiniões imediatas e abalizadas sobre questões de alcance internacional, dentro de sua esfera.¹⁷

§

O mais indesculpável e infame de todos os ruídos é o estalido de chicotes — uma coisa verdadeiramente infernal quando é feita nas ruas estreitas e ressonantes de uma cidade. Eu o denuncio por impossibilitar uma vida tranqüila; ele acaba com qualquer pensamento silencioso... Ninguém que tenha na cabeça qualquer coisa semelhante a uma idéia pode evitar uma sensação de verdadeira dor ao ouvir esse estalo estridente e repentino que paralisa o cérebro, despedaça o fio da reflexão e assassina o pensamento.¹⁸

§

As motocicletas são o nosso problema atualmente. Há em nossa cidade uma motocicleta ou motoneta para cada doze pessoas... Em Córdoba, nós estudamos alguns dos aspectos psicológicos das infrações do ruído. Por exemplo: por que é que os motoristas, e especialmente os motociclistas, modificam os escapamentos de seus veículos? Seria porque um desvio de personalidade os leva a apreciar o excesso de barulho? Ou será que o ambiente urbano barulhento lhes dá uma espécie de “sede de barulho?”¹⁹

§

Há uma coisa ainda mais infame do que isso que acabo de mencionar. Com bastante freqüência, pode-se ver um carroceiro andando pela rua, completamente só, sem nenhum cavalo, e ainda assim chicoteando incessantemente — de tanto que o infeliz se acostumou a isso em consequência da injustificável tolerância a essa prática.²⁰

§

Em 1964 fundamos o primeiro *Noise Abatement Council** da Argentina... Primeiramente, nosso novo regulamento municipal anti-ruído faz uma distinção entre ruído “des-

17. Schenker-Sprungli, *op. cit.*

18. Schopenhauer, *op. cit.*

19. G. L. Fuchs, “Cordoba (Argentina) Takes Noise Abatement by the Horns”, ‘Noise Pollution’.

20. Schopenhauer, *op. cit.*

* Conselho para Diminuição do Ruído. (N.T.)

TRÊS LIMIARES DO AUDÍVEL E UM DO SUPORTÁVEL

Um dia, falamos do clavicórdio. O clavicórdio produz sons tão doces e delicados que mal se pode ouvi-los. Com as cabeças voltadas em sua direção, apurávamos os ouvidos para seu trêmulo vibrato.

BARBARA: — Psiu!

Ninguém ousava respirar, enquanto a caixa, frágil como casca de ovo, nos sussurrava uma delicada mensagem musical.

DOUG:— E você diz que Bach realmente preferia isso ao órgão ou ao piano?

SCHAFFER: — Preferia.

DOUG: — Por quê?

SCHAFFER: — O clavicórdio era mais sutil, e ele era um homem sensível.

DOUG: — Mas é tão fraco que a gente tem que apurar tanto o ouvido!

SCHAFFER: — Sim.

DOUG: — Talvez as pessoas tivessem a audição mais aguçada nos dias de Bach.

SCHAFFER: — Talvez. Elas de fato pareciam ficar mais satisfeitas com sons suaves ou moderadamente fortes. Uma das coisas interessantes que percebemos através da história é que a música vai aumentando em volume. Todos os famosos violinos antigos de Stradivarius e outros artesãos foram reforçados durante o século XIX para poderem produzir sons mais fortes. O piano substituiu amplamente o cravo e o clavicórdio, porque produzia sons mais fortes. Hoje, como demonstram a guitarra elétrica e o microfone de contato, não nos satisfazemos mais, de modo algum, com o som natural, mas queremos fazê-lo chegar ao “tamanho família”. Agora estão disponíveis amplificadores com força suficiente para levar os sons além do limiar da dor.

BARBARA: — O que é isso?

ciais expressivos, registrando todas as flutuações de altura e dinâmica. Depois, desenhando na lousa uma versão ampliada do gráfico e usando vários objetos produtores de som, tentamos seguir um ponteiro em movimento, a fim de reproduzir essas sensações, ao menos de um modo geral*.

Fazendo o ponteiro saltar de um extremo a outro em nosso gráfico (digamos, forte e agudo para muito suave e grave), nós penetramos em toda a questão do *contraste*. Qualquer teoria da música cedo ou tarde desenvolverá séries de estudos destinados a esquadrihar as questões do contraste. A música tonal tradicional tinha muitos tipos de contraste, dos quais o produzido pela oscilante alternância (eu quase escrevi “altercação”) entre consonância e dissonância inspirou a maior parte das teorizações.

Toda dissonância exigia sua resolução numa consonância. Toda consonância exigia uma dissonância para perturbar sua vida enfadonha. As duas eram inimigas íntimas.

Nos primórdios da música atonal, pensava-se que a dissonância tivesse assassinado a consonância e se imposto como déspota absoluta da música. Agora nos apercebemos de que

* No momento, naturalmente, este é um exercício horrivelmente inexato, pois nenhum de nós tem muita sensibilidade para o reconhecimento de alturas baseado na escala de frequência, ou para o reconhecimento de intensidade baseado na escala de decibéis ou de fons. Isso teria que ser aprendido. A nova teoria musical teria que desenvolver algum método descritivo para identificar e medir o som captado, e pareceria natural que um método em conformidade com a medição científica do som fosse o mais apropriado, pois ele nos daria a flexibilidade necessária para descrevermos nossas percepções de todos os sons, enquanto o vocabulário tradicional da teoria musical não o faz. Afinal de contas, não há nada de sagrado numas poucas intuições italianas a respeito da dinâmica, ou num punhado de símbolos alfabéticos para designar a altura⁺.

Ter ouvido absoluto seria, então, ter frequência absoluta, isto é, saber a diferença entre 440 e 466 cps. Poder-se-ia reconhecer os *clusters* pela extensão aproximada de sua faixa.

A frequência poderia também nos dar a chave da medição de tempo, ritmo, pois a frequência nos informa o número de ciclos por segundo. Se o segundo fosse adotado como medida temporal básica no novo solfejo, poderíamos rapidamente falar de oitavas rítmicas (dobrando a velocidade), e os coeficientes intermediários nos dariam todas as nuances rítmicas necessárias.

A vantagem de se elaborar um solfejo nas linhas que estou sugerindo seria que todos os sons poderiam ser assim descritos, e essas descrições poderiam ser verificadas com rapidez e precisão por meio de equipamentos eletrônicos de teste. (N.A.)

⁺ A notação que se utiliza nos países de língua inglesa é a alfabética:

A B C D E F G
LÁ SI DÓ RÉ MI FÁ SOL (N.T.)

SCHAFFER: — Barbara?

BARBARA: — Um dos mais interessantes tipos de habilidade auditiva na — como se diz? — faixa ultra-sônica é a dos morcegos. Os morcegos usam ecos ultra-sônicos de cerca de 50 000 ciclos para voar em volta de obstáculos sem se chocar com eles. Seus gritos batem nos obstáculos e voltam, e assim eles são advertidos de sua presença e podem precaver-se deles. Os morcegos emitem a espantosa quantidade de cinquenta gritos ultra-sônicos ecoantes por segundo.



O chamado para acasalamento dos Beatles

Também achei alguma coisa sobre a audição dos gafanhotos. Alguns têm pequenas membranas circulares semelhan-

vernava o universo. Se fosse assim, então, obviamente os planetas e as estrelas deveriam fazer sons perfeitos ao se mover, exatamente do mesmo modo que a vibração da corda produzia harmônicos perfeitos.

BARBARA: — Ele conseguiu? Ouvir a Música das Esferas?

DOUG: — Supõe-se que sim, de acordo com seus discípulos. Mas ninguém mais jamais a ouviu.

BARBARA: — Mas não entendo como as estrelas podem fazer música.

SCHAFFER: — Vocês todos já viram piões de crianças, assim, sabem que, quando são girados, produzem um som determinado. Se você os girar mais forte, o que acontece?

BARBARA: — A altura aumenta.

SCHAFFER: — E se eu tivesse um pião grande e um pequeno e os girasse com a mesma velocidade, qual seria a diferença?

BARBARA: — O maior produziria um som mais grave.

SCHAFFER: — Então, você deve ser capaz de determinar o som que qualquer corpo que gire produz, se conhecer seu volume e a velocidade de sua revolução. E, como os céus têm milhões de planetas e estrelas, todas de diferentes tamanhos, e girando a diferentes velocidades, você pode entender por que os antigos pensavam que poderia haver toda uma sinfonia formada por esses sons. Se você tivesse muitos planetas girando à sua volta em diferentes órbitas de modo que, de qualquer ponto, fosse possível ouvi-los, e eles, constantemente estivessem alterando a velocidade e a distância, haveria uma harmonia celestial em som estereofônico, que estaria permanentemente se modificando.

BARBARA: — Mas eu não a escuto. Como poderíamos ouvi-la?

DOUG: — PSSSSS! Ouçam!

Longa pausa

BARBARA: — Você está me enganando. Não escuto nada.

DOUG: — Bem, aparentemente vocês não pensam que podem ouvir alguma coisa. Não sei exatamente por quê. Mas parece que, nos tempos antigos, quase todos acreditavam na Música das Esferas. Eu estava lendo sobre isso num escritor medieval, Boethius, que viveu de 480 a 524 d.C. Ele

que, deve-se começar o som antes do momento de seu nascimento. O universo começou antes que qualquer um de nós tivesse nascido. Talvez haja sons matematicamente perfeitos no universo, que sempre estiveram soando. E, se assim for, talvez nunca possamos ouvi-los, justamente por serem perfeitos. Todos os sons que ouvimos são imperfeitos; isso quer dizer que eles começam e acabam. E por isso trazem em si minúsculas distorções transientes. Não seria possível haver realmente algum tipo de Harmonia das Esferas que não podemos ouvir porque somos seres imperfeitos?

DOUG: — É exatamente isso que os escritores medievais pensavam.

SCHAFFER: — Por muito tempo descartamos essa idéia por achá-la tola. Mas algumas vezes parece que o povo intui misteriosamente uma idéia, sem conhecer exatamente a razão de sua validade, e somente mais tarde é reabilitada e validada pela ciência. O que estou dizendo é simplesmente que esses antigos humanistas acreditavam que um som perfeito seria percebido como silêncio!

Houve um momento de silêncio enquanto aquelas idéias loucas penetravam na mente.

SCHAFFER: — Se alguma coisa está conosco durante toda a vida, ela é tomada como fato porque não se pode tirá-la para fora e medi-la. Por exemplo, todos nós respiramos ar desde que nascemos, mas qual é o cheiro do ar? Ele nos parece perfeitamente natural e inodoro, porque não podemos nos afastar dele. A única coisa que podemos sentir são as impurezas que estão nele. Bem, talvez algo assim ocorra com a Música das Esferas. É perfeita, e nossa música é apenas uma imperfeita tentativa humana de recriá-la.

DONNA: — Isso soa religioso.

SCHAFFER: — E isso é mal?

JEFF: — Mas alguns sons não identificados têm sido colhidos no espaço sideral, não têm?

SCHAFFER: — Fale mais sobre isso.

JEFF: — Realmente não sei, apenas ouvi algumas pessoas mencionarem que misteriosos sinais de rádio têm sido detectados no espaço sideral.

ma antiga lenda chinesa, um rei tinha uma caixa negra secreta, dentro da qual ele ditava suas ordens e as enviava por seu reino, conduzidas por seus súditos, o que, comento, significa que há magia no som capturado.

BARBARA: — Escrever também é uma espécie de som capturado. Nos tempos antigos, somente os sacerdotes e monarcas conheciam seu segredo.

JEFF: — E precisamente por causa disso eles comandavam de forma a assegurar o poder.

SCHAFFER: — Talvez, algo semelhante esteja acontecendo com a música. Como a notação musical tornou-se cada vez mais precisa, os compositores tornaram-se cada vez mais poderosos. O compositor da primeira parte do século XX tendia mesmo a olhar os executantes como autômatos operados por botões; tudo era especificado exatamente na partitura. As páginas dessas partituras são negras de notas editoriais.

Hoje, temos os meios para obter ainda mais precisão: a gravação. A gravação de música é tão importante que está substituindo os manuscritos como expressão musical autêntica. Igor Stravinsky reconheceu esse fato quando decidiu, poucos anos atrás, gravar toda sua música como um guia documental para os futuros regentes.

Mas nenhuma gravação é uma reprodução exata do som vivo. Distorções são introduzidas tanto na produção como em sua reprodução. Mesmo nos equipamentos domésticos mais simples há recursos para influenciar o som. Pelo manejo do botão controlador do volume, o som diminuto do clavicórdio pode ser aumentado às dimensões de uma orquestra inteira; ou uma orquestra pode ser reduzida a sussurros de grama. A maior parte dos bons aparelhos de alta fidelidade possui filtros para reduzir ou incrementar as frequências graves ou agudas. Desse modo, a seletividade é introduzida no ato da audição musical, e os ouvintes estão aptos a influenciar e controlar coisas que, no passado, eram conformadas por leis naturais e estavam muito além de seu controle.

O que faz com que tal ato seja um desenvolvimento espetacular é isso: hoje nos é mais natural ouvir música reproduzida eletricamente do que música ao vivo, que começa a soar não-natural.

Freqüentemente, quando fazemos nossos exercícios teóricos, tendemos a pensar nas notas desse jeito. Num sistema isomórfico, as notas vivem mecanicamente e não têm existência biológica e social (se é que vivem).

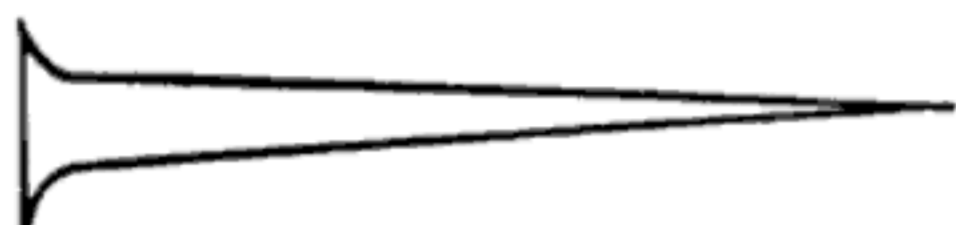


Comparados com tal teoria da música “racional”, os sons variados da nova música, que estivemos estudando, podem parecer “irracionais”. Por outro lado, a teoria tradicional da música subestimou as diferenças anárquicas que existem entre diferentes notas e grupos de notas, pelos costumeiros exercícios de escalas, e insistência nos livros didáticos. Os grandes compositores e executantes certamente entenderam que os potenciais expressivos das notas não são os mesmos quando tocados em diferentes registros, ou por diferentes instrumentos, ou quando atacados e abandonados livremente, ou com diferentes durações, ou em diferentes graus de intensidade.

Dando suporte às intuições dos mestres compositores e executantes, recente obra de acústica e psicoacústica (a partir de Helmholtz) tem nos auxiliado a nos tornarmos conscientes da fascinante variedade do mundo dos sons e o drama de sua vida social.

Nos mais altos graus de abstração, há os estudos de acústica matemática. Nem todos esses estudos são relevantes para o ouvido. Mas o objeto sonoro é um evento acústico, cujos aspectos podem ser percebidos pelo ouvido. Enlaçando e submetendo a “nota” da música tradicional, o objeto sonoro, agora, a substitui, como o termo pelo qual descreve-

As pictografias para os sons podem ser úteis. Mesmo as classes elementares devem ser capazes de desenhar, analisar e classificar objetos sonoros pela pictografia de seus envelopes.



Um objeto sonoro precoce.



Um objeto sonoro bem equilibrado (crescimento e declínio naturais).



Um objeto sonoro saudável, recusando-se a ceder às decrepitudes da idade, cortado repentinamente, no auge de seu poder.

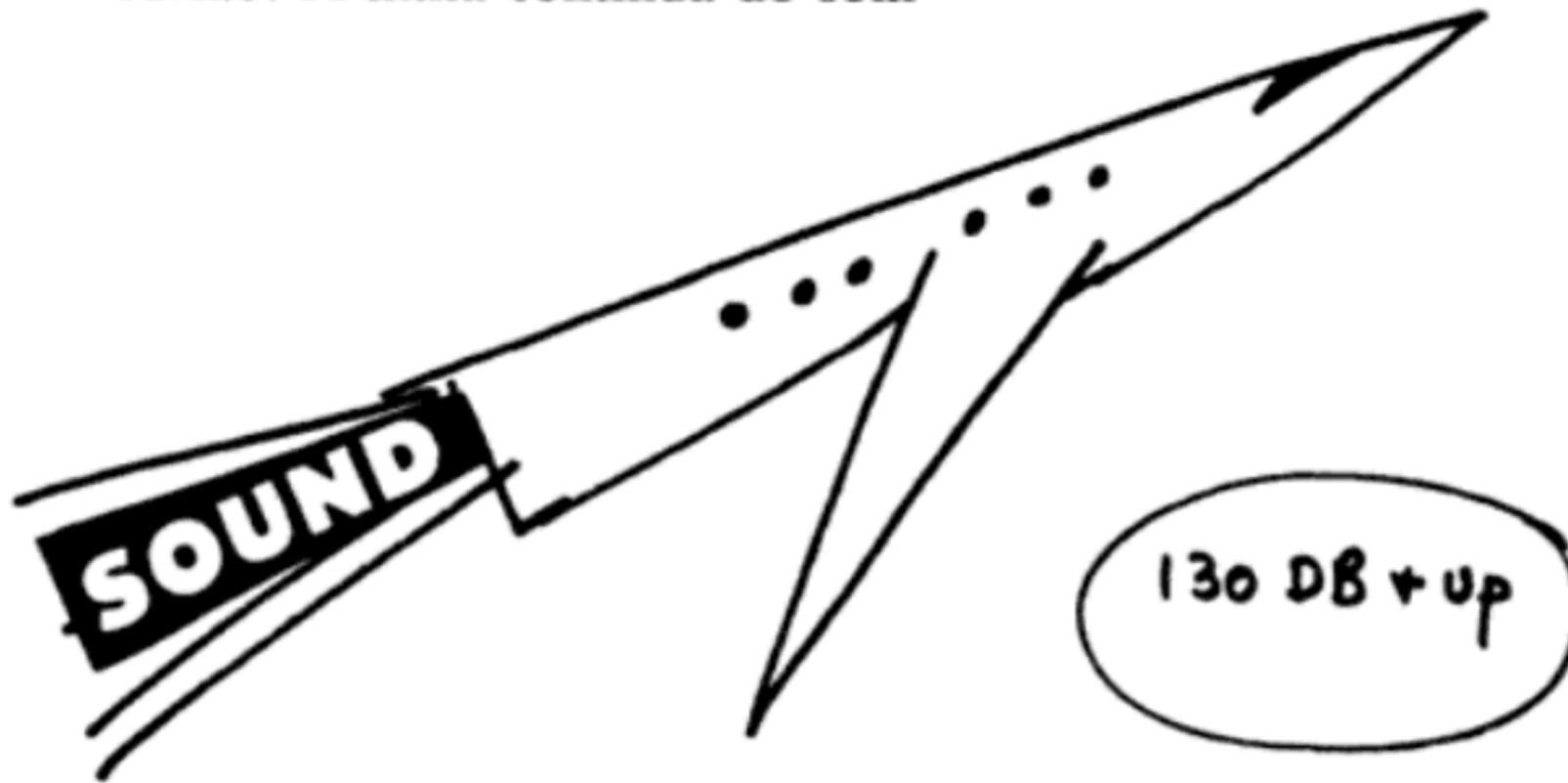
Qualquer pessoa pode fazer isso. Uma escala de tempo pode ser desenhada a partir da base da página, para mostrar a duração relativa do objeto sonoro. As alturas relativas do som podem ser indicadas pela altura; a cor tonal, pela textura ou colorido do envelope, e assim por diante. Então, a classe pode começar a analisar os sons contínuos, interrompidos, descendentes, permanentes, longos e breves, que fazem parte da natureza e de suas vidas.

A SOCIEDADE DOS SONS

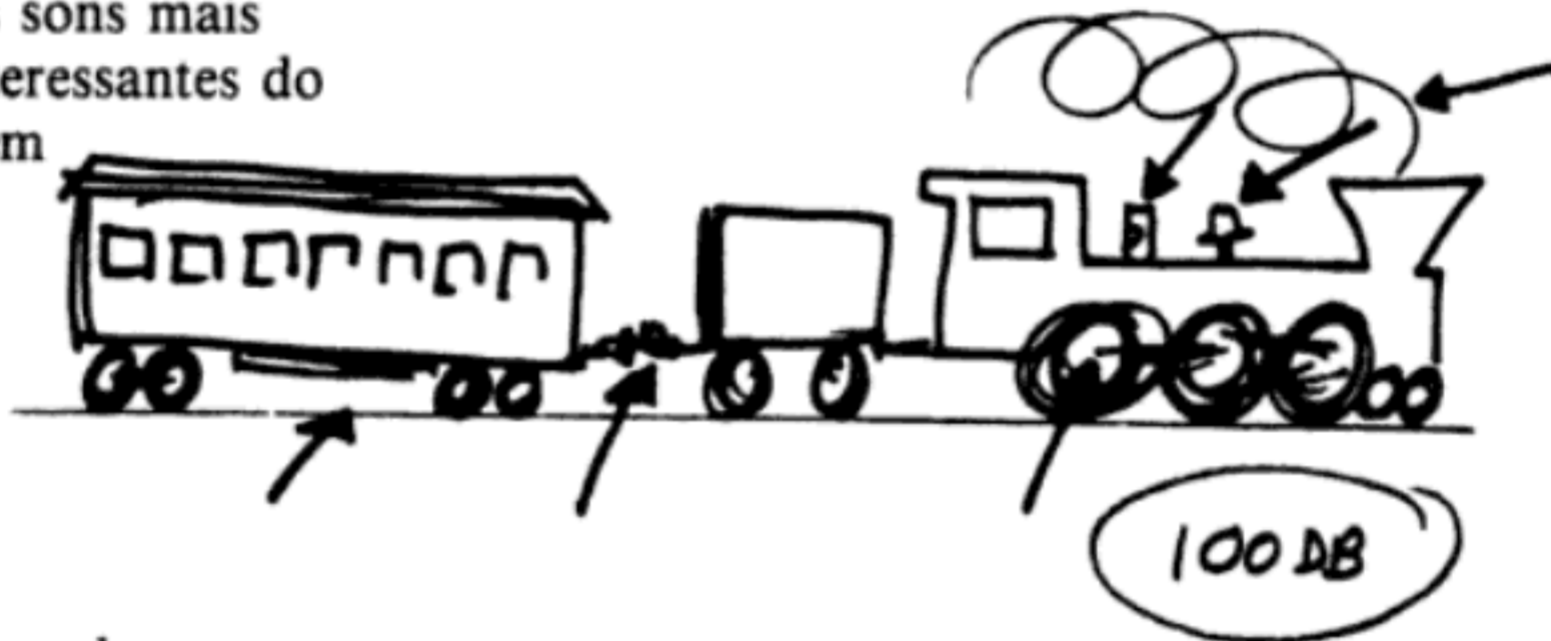
Temos falado da vida de sons individuais. Mas estes são apenas fragmentos dentro da vida social maior, que chamamos de composição.

Um psicólogo social, suspeitando que a música havia descoberto algo importante, pediu-me para falar sobre *harmonia* à sua classe. Examinar o interior das composições do ponto de vista dos sistemas sociais poderia ser um exercício fascinante. Uma composição, como um espetáculo de humanidade. Cada nota, como um ser humano, um sopro de vida.

Avião: A linha contínua do som



Os sons mais interessantes do trem



Os arabescos sonoros dos pássaros



EPÍLOGO

Esse é um longo caminho desde o piano. Durante os últimos duzentos anos, o piano tem sido o ponto focal de todos os estudos de música: o piano como orquestra *Ersatz**, o piano como instrumento acompanhador, o piano como solista líder e heróico em seu próprio direito, o piano como arqui-símbolo de uma era de fazer música e de instituições relacionadas com sua promulgação.

Hoje os pianos, nos subúrbios, estão adormecidos.

Os dedos dos jovens voltaram-se, em toda parte, para a guitarra, o saxofone e o potenciômetro, e o piano começou a parecer um esquite decorativo.

Ah, sim, é verdade que algumas mãozinhas ainda aprendem a tocar *Mistress Mary* para os festivais de música. E então?

“O quê! Dezesseis anos e ainda estuda piano?”, disse a tia, certa vez, a uma jovem francesa que, casualmente, estava me ajudando neste livro.

Hoje os pianos, nos subúrbios, estão adormecidos.

O piano é um instrumento planejado para sala de estar, apontou o sociólogo Max Weber, um divertimento idealizado para os invernos do Norte da Europa. Todas as grandes composições para piano foram escritas por pessoas do Norte. Saindo do frio de arrepiar os ossos, elas vieram esquentar seus dedos bem protegidos nos teclados ardentes.

Os sulistas, que planejam suas casas dissolvidas em jardins, preferem instrumentos portáteis, o violão e o bândolim, que podem ser levados para as alamedas sombreadas ou para os pátios enluarados.

Hoje, novamente, a sala de concerto mudou.

A nova orquestra é o universo.

O concerto de piano é um fantasma em seu reduto. E há algo fantasmagórico nas instituições onde ele permanece.

Mas vamos sempre abrigar alguns grandes pianos em nossa companhia. Seu tesouro-museu é de grande beleza. Vo-

* Substituto — em alemão no original. (N.T.)

meiras sociedades, a maioria dos sons deve ter sido descontínua (interrompida, única), enquanto os nossos são, na maioria, contínuos (onipresentes, aborrecidos). Em que ponto da história o ambiente do mundo deixou de ser dominado pelos sons descontínuos e começou a ser dominado pelos contínuos? Conseqüências.

§

Função do grave em música: hipnotizar. É um narcótico antiintelectual.

§

O mar como um símbolo da continuidade e da descontinuidade do som.

§

As mulheres persas são muito quietas, muito graciosas. Nunca riem em voz alta. Nunca dão gargalhadas. Sua fala delicada embaçada por seus véus.

11 de abril — As ruas de Shiraz. O grande silvo das lâmpadas Coleman. A noite chama para orar. O cantar quebrado do Alcorão. Frases curtas, altamente ornamentadas, entre silêncios tensos.

§

Atrás de um estábulo, o borbulhar de um narguilé.

§

Estudantes andam pelo parque, lendo em voz alta seus livros escolares.

13 de abril — Os persas descuidados decoram seu antigo capitólio de Persépolis com um gerador alojado perto das ruínas. Seu zumbido agudo e contínuo pode ser ouvido por toda a região. Também o rumor distante dos caminhões de transporte ecoam nas escarpas das rochas, ao lado do palácio. Lagartos de olhar de aço nos espreitam das pedras, mas não fazem nenhum som.

14 de abril — O som da chuva persa...

15 de abril — O mais bonito edifício do mundo é a Mesquita Shah em Isfahan, suntuosamente elegante com seus

18 de junho — Tema para um projeto de pesquisa mundial: compilar o sonógrafo mundial. Eis como será feito. Equipes de especialistas por todo o mundo (engenheiros acústicos de som, audiólogos, médicos, músicos e biólogos) seriam formadas para preparar uma pesquisa sobre a engenharia e a sociologia de todos os sons do ambiente, para determinar as maneiras, como os diferentes ambientes acústicos afetam as pessoas.

Do mesmo modo como, em arquitetura, Le Corbusier utiliza o corpo humano como seu modelo básico, assim também, em qualquer estudo do ambiente acústico, são o ouvido e a voz humanos que devem servir como medidas básicas, pelas quais tomamos decisões relativas aos sons saudáveis e aos inimigos da vida humana.

Isso não nos leva de volta à famosa classificação da música, na *República* de Platão? Singular paralelo.

21 de junho — Volta para casa em Vancouver. No caminho para lá, na revista *In Flight* aprendo que a Air Canada não será deixada para trás na corrida pelo avião mais rápido: ordens para SST já foram dadas e aceitas.

§

No topo de uma montanha de correspondência, uma cópia da Lei sobre a Diminuição do Ruído de Vancouver — Oeste, n.º 2141, 1967:

“Os falcoeiros, marreteiros, mascates, vendedores ambulantes, jornaleiros, ou qualquer outra pessoa, não poderão, com seus gritos intermitentes ou reiterados, perturbar a paz, a ordem, o silêncio e o conforto público.”

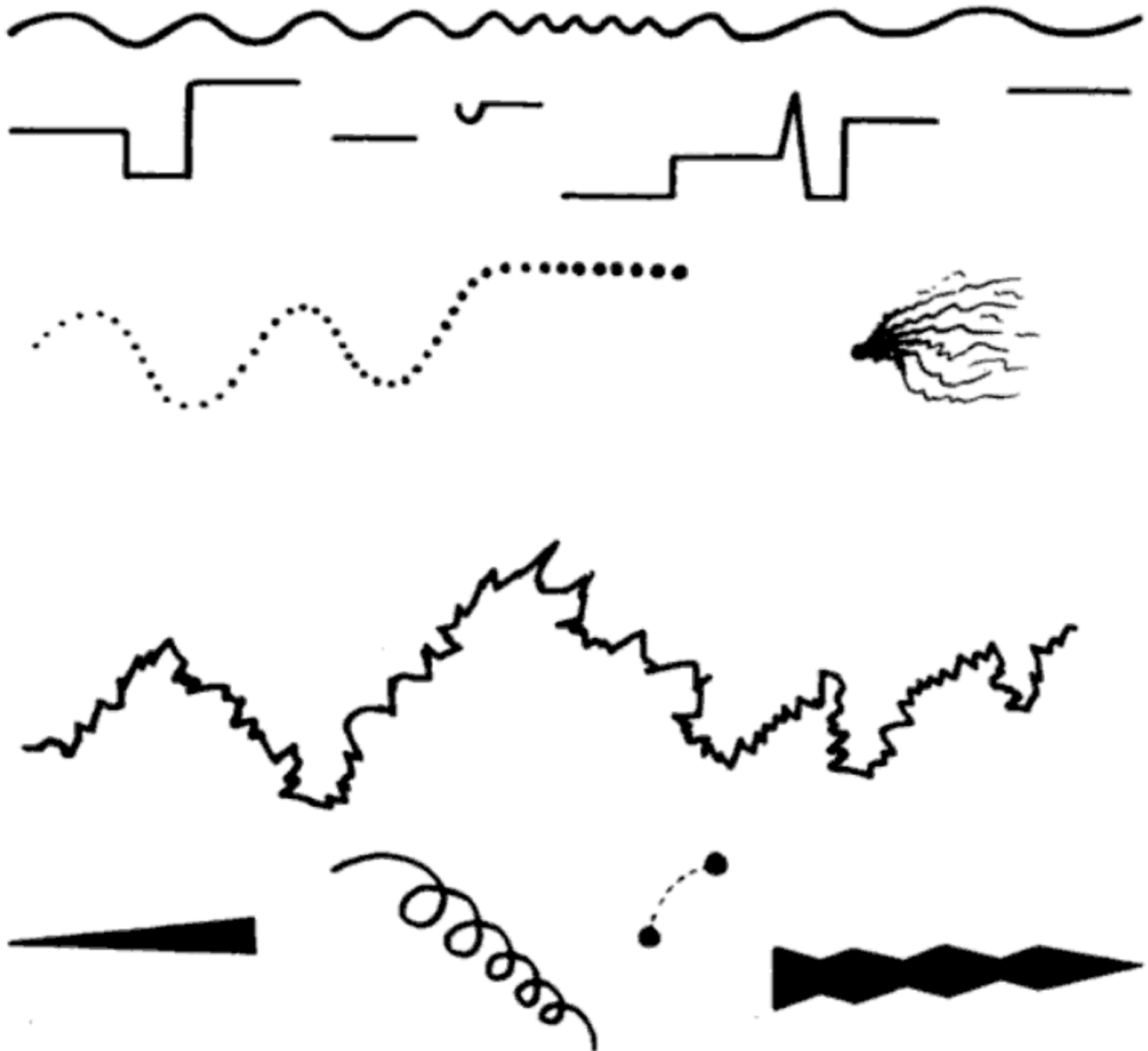
O gato se atreve a ronronar?

12. Um som rítmico, repetido
13. Um som arrítmico
14. Novamente, o som mais agudo
15. Agora, subitamente, o mais leve
16. Gradualmente, module para o mais engraçado

(Você ri de sua voz. Bom. Ouça o som de sua voz rindo-se dela mesma.)

Se tiver um gravador, grave sua voz enquanto executa o exercício acima. Ouça o curioso trinado vocal que você é. Então, toque-o de novo e tente fazer um contraponto com sua própria voz ao vivo, executando efeitos opostos, para cada um dos efeitos da fita gravada.

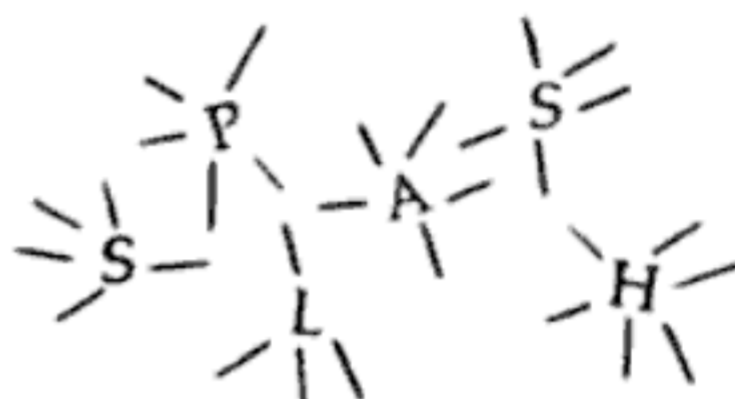
Veja o que faz sua voz a partir dessas formas. Tente executar cada uma delas.



Algumas palavras têm sons contínuos ou repetidos para sugerir movimentos repetidos; algumas são pequenas e secas, para sugerir uma ação repentina ou interrompida. Descubra algumas de cada.

Agora pronuncie sua lista em voz alta. Deixe sua língua dançar em volta de cada palavra, imitando o evento ou a qualidade que sugere. Repita cada uma doze vezes, exagerando e musicalizando-a cada vez mais, a fim de extrair a alma da palavra.

Splash, SSSplash, SplaSHSHSH, SplAAAsh



As palavras onomatopaicas são magnificamente sonoras porque os poetas as inventaram. Mas nem todas as palavras são assim. A palavra *gold* reluz? É a palavra *war* suficientemente feia? Quem você supõe que inventou essas palavras?*

Algumas palavras que não são estritamente onomatopaicas hoje em dia conservam, no entanto, vestígios de cor. *Troubleshooter*** tem inquietude. Suas consoantes secas lutam umas contra as outras. A palavra *bell****, apesar do ‘e’ longo e do ataque em ‘b’, não é talvez a palavra mais imaginativa para esse objeto. Uma vez, um aluno sugeriu um substituto: *Tittletatong*. Obviamente mais colorida, tilinta no início e se propaga reverberando no final. Pode-se procurar a palavra “sino” em muitas línguas diferentes, incluindo-se algumas orientais. Após haver feito isso, chega-se à conclusão de que os criadores de tais palavras realmente ouviram com algum cuidado esse som.

* *gold* - ouro

war - guerra (N.T.)

** *Troubleshooter* - a pessoa que descobre a causa de um problema e o remove. (N.T.)

*** *bell* - sino (N.T.)

são colocadas dentro de um ecoante redemoinho da queda. Com a palavra *exaltavit*, começamos a ir para cima, não porém num único impulso, como um foguete, mas quase que como um pássaro, arqueando a trajetória do vôo cada vez mais alto, até alcançar o ponto culminante da melodia, para, em seguida, cair e enlaçar-se suavemente na relativa maior de *humiles*.

Toquei para a classe uma gravação dessa ária, e todos compararam sua própria versão com a de Bach. Nenhum outro comentário foi necessário. Nenhum amontoado de palavras por parte do professor de música poderia ter estabelecido para a classe o gênio de Bach de modo tão enfático.

EXERCÍCIOS

1. A palavra “Credo” significa “eu creio”. Com esta palavra, você resume todas as suas crenças e convicções religiosas, sociais e morais. É realmente você, toda sua *raison d'être*.* Transponha a palavra “Credo” para música. Mais tarde, você pode querer comparar com a partitura da *Missa em Si Menor*, de Bach, ou com outras partituras de outros compositores.

2. Um poema de Giuseppe Ungaretti, chamado *Morning*** , consiste em um verso cósmico: “*M’illumino D’immenso*”, sugerindo uma imensa iluminação do espírito, à luz da manhã. Qualquer tradução para o inglês falha, não fazendo justiça à curva psicográfica sugerida pelas palavras do original italiano. Transporte-a para música, em italiano.

3. Estude *Mentre Vaga Angioletta*, de Claudio Monteverdi, uma virtuosística exibição de escrita vocal pictórica, de seu *Oitavo Livro de Madrigais* (há uma ótima gravação em Vanguard BC579). O texto traduzido deste madrigal miraculoso encontra-se em *Textos sem Comentários*, no final desta parte do livro.

* Razão de ser. Em francês no original. (N.T.)

** “Manhã”. (N.T.)

Yamana, da Terra do Fogo. Ninguém conhece seu significado, embora seja cantada com grande paixão:

“Ma-las-ta xai-na-sa
hau-a-la-mas ke-te-sa”⁴

Outro exemplo de invocação de encantamento sem significado, dos Vedas da Índia:

“tanán tandina, tandinane
tanán tandina, tandinane”⁵

Na Abissínia cristã, o padre entoa a plena voz, na língua morta Géez, embora não a compreenda. Na China, os sacerdotes budistas também não entendem o Páli, do cânone budista. Nesses casos, o significado da palavra é sacrificado pela sonoridade; as palavras conservam a beleza da emoção não articulada. No Ocidente, o linotipo achatou o estilo vocal humano.

Como podemos liberar a linguagem de seu sarcófago impresso? Como podemos quebrar os ataúdes cinzentos de murmúrios e permitir que as palavras uivem da página, como que possuídas por espíritos? Os poetas tentaram. Primeiro, os dadaístas e futuristas, e agora os poetas concretistas de nosso tempo. Poema dadaísta de Hugo Ball (ca. 1916):

“Gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala
glandridi glassala tuffm i zimbrabim
blassa glassa guffm i zimbrabim...”

Alguns dadaístas e futuristas fizeram experimentações com efeitos originais, tentando arrancar suas palavras-mensagem para fora do invólucro silencioso da linha impressa, como mostra o seguinte trecho de um poema de E. T. Marinetti:

4. C.M. Bowra, *Primitive Song*. (London, 1962), p. 58.

5. *Op. cit.* p. 59.

- ① *Sonshaft of the sssun* _____
 ② *Most resplendent* _____
 ③ *ssssssssun* _____
 ④ *That ever shshshone* _____
 ⑤ *On Thebes, the seven gates of Thebes* _____
 (etc.)

Na palavra *marching*, os exércitos começavam a se aproximar um do outro, a princípio cautelosamente, depois com velocidade crescente, em “precipitado vôo”, até que se podia distinguir individualmente os guerreiros lançando-se à luta, num entrechocar de escudos e armas. O contraponto tornava-se frenético e pugilístico. Mas em nenhum momento tornou-se descuidado ou desordenado. Pois a estratégia do ataque é planejada, e os guerreiros, altamente competentes em seu ofício.

Remeti, então, a classe para outra cena de arte sobre batalha, a batalha no gelo do filme *Alexander Nevsky*, de Serge Eisenstein, pois Eisenstein escreveu muito (em *The Film Sense* e outros) sobre a maneira cuidadosa com que planejou a filmagem dessas cenas. Cada quadro de cada tomada foi premeditado e controlado pela proposta artística. Nada do evento escapou da cuidadosa imaginação do diretor.

Não é necessário descrever aqui exatamente o que fizemos com nosso coro de batalha, pois seria melhor que cada grupo resolvesse seus problemas a seu próprio modo. Vamos simplesmente concluir que, com oito vozes não treinadas, criamos uma cena de batalha de singular entusiasmo, da qual nossa platéia não haveria de se esquecer facilmente, pois *Antigone* teve que ser repetida, a pedido do público.

EXERCÍCIOS

1. Qualquer drama grego fornecerá ótimos textos de climas os mais variados, próprios para o trabalho coral. Tente alguns.
2. Shakespeare também. Análise de *King Lear* de Shakespeare (3.2. 1-7). Há quatro frases, cada uma tem um tempo diferente e diversos tipos de som. O primeiro sugere breves

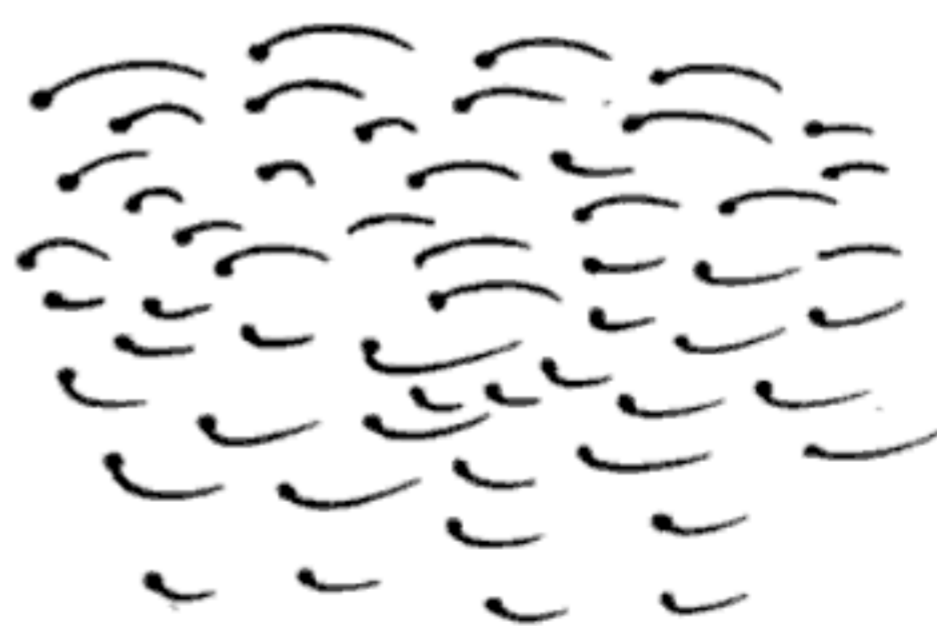
CONSTELAÇÕES

Uma *constelação* sugere estrelas, partículas de atividade rodeadas por espaços. Aqui, a textura se torna rarefeita. Os sons de uma constelação, desse modo, são curtos, pontilhados e expostos. Deveriam fulminar. Deveriam cintilar. A própria palavra *glitter** “G”, “L”, “I”, “T”, “T”, “E”, “R”, poderia ser o texto de uma constelação vocal.



NUVENS

A *nuvem*, pelo contrário, é mais difusa e fofa. Seus sons se sobrepõem, penduram-se na memória do público, com reverberação real ou imaginada. Mesmo os ataques do som podem ser suavizados pelo alongamento. O objetivo seria dar uma qualidade embaçada a todos os sons. Tente elaborar tal efeito para estas palavras: “...*dimples the water*”** (aqui se deverá tomar cuidado para abrandar os próprios sons das palavras, que sejam mais ásperos).



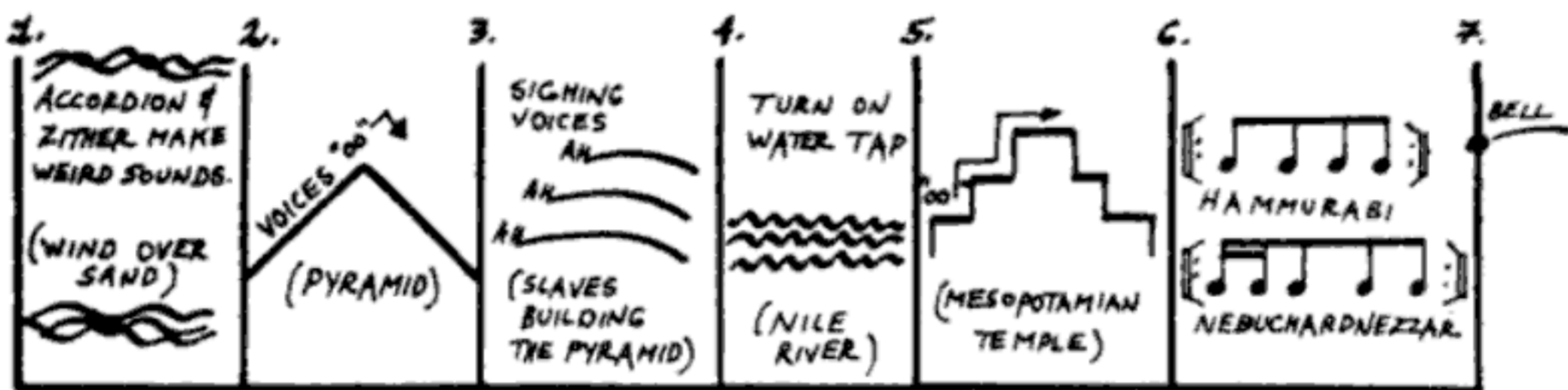
* “*glitter*” - brilho. (N.T.)

** “...*dimples the water*” - faz ondas na água. (N.T.)

Algum tempo depois, contei o que havíamos feito a meus alunos universitários. Meses depois, recebi a seguinte carta, de um deles:

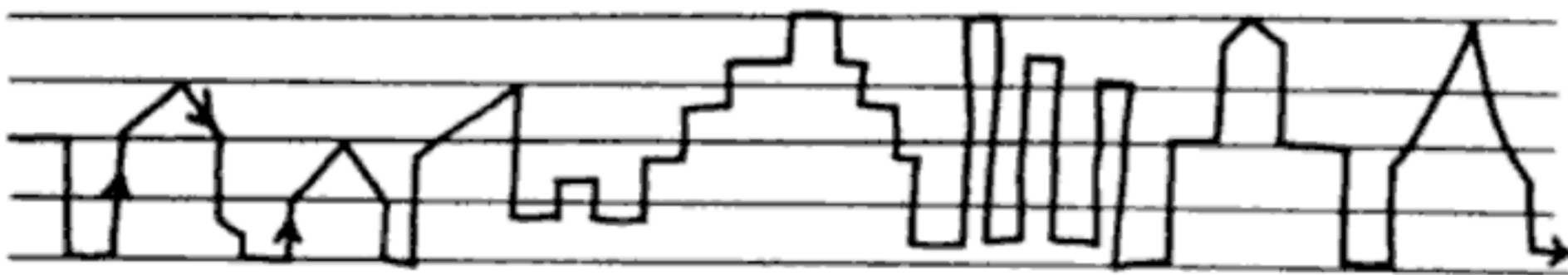
Caro Murray

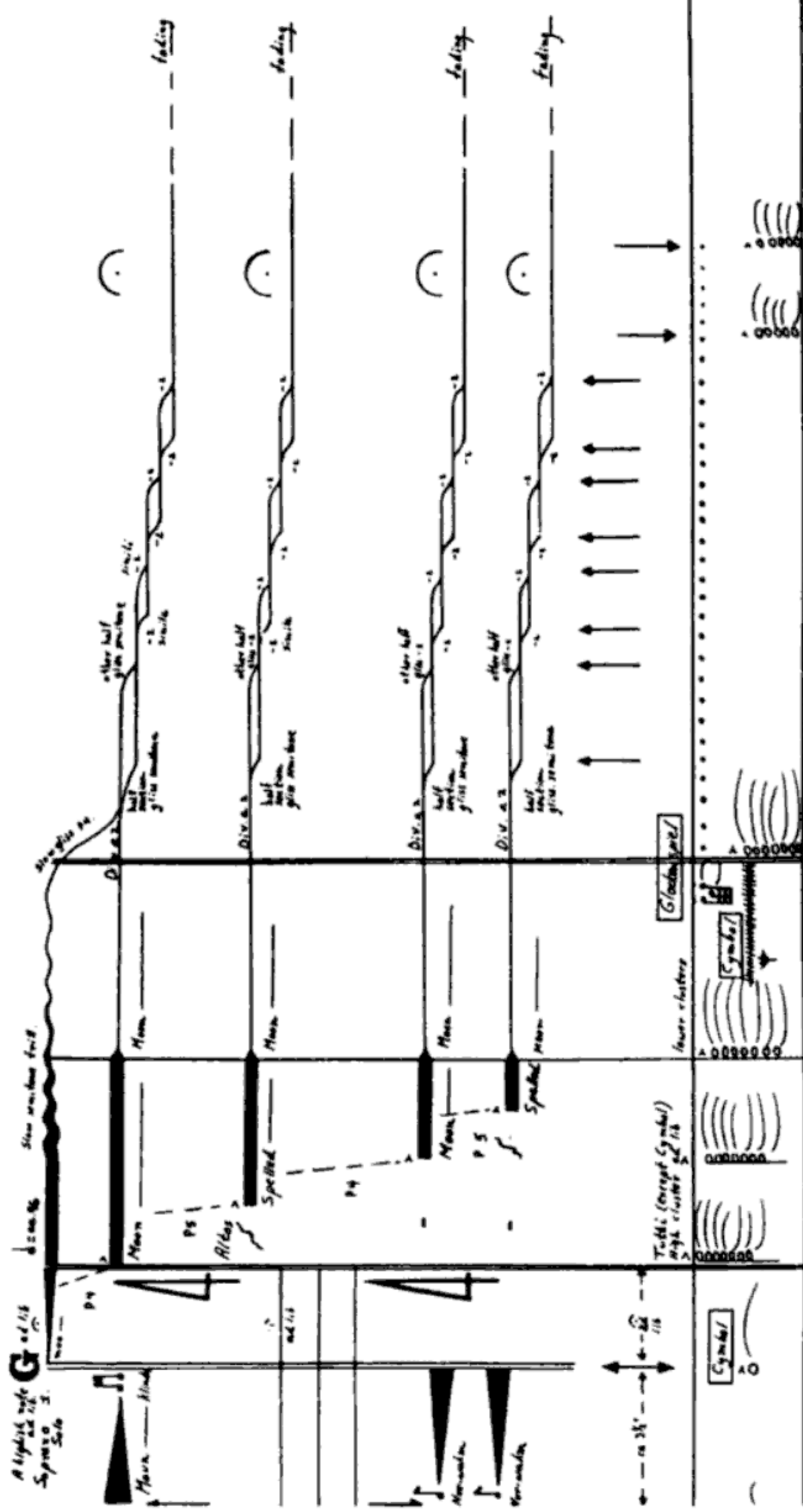
Penso que estamos fazendo algumas coisas interessantes em música. Alguns alunos pensam que eu sou louco, mas eles estão gostando de música. Adaptei sua idéia sobre Manitoba numa classe, para acomodá-la ao curso de Estudos Sociais — neste momento, passando os olhos nas civilizações do Egito e da Mesopotâmia. O resultado:



EXERCÍCIO

Elabore outros exercícios de canto à vista nas linhas de horizonte do mundo.





6. Cruza-bico — chip-chip-chip-chip-gi-gi-gi-gi
7. Emberisa-dos-juncos — Zi-zi-zi-zur
8. Lavandisca-cinza — Gi-gi-gi-gi-gi-zi-zi-zi-zi
9. Pica-pau-cinzento — pi-pi-pi-pi-pi-pi
10. Mejengra — zi-tu, psi-i, tsu-i, tsu-i, ching-si, ching-si, dida, dida, dididida, fipo-bi-uit-si-dida
11. Chapim-azul — di-di-di-dideidiri; pui-pui, ti, ti, ti, ti: si-si-si-di-de-di-de-di-de, dit, tsi tsi-ti-ti-ti-ti
12. Chapim-preto — chi-di, chi-di, chi-di, di, di, di, di, terrugui, terrugui, ui-co
13. Chapim-de-penacho — chi-quillarri-ti-ur-ur-ur
14. Chapim-salgueiro — tchai-tchai-tchai-tis-ai, ai, ai, ai
15. Chapim-do-brejo — ching-ching-ching-ching-ching, tou-ou-ou-ou
16. Regulus-regres — I-ridi-idiridi-i-zi-zi
17. Papa-moscas — tchi-tchi-tu, didu, diduzi, zit-zit-zit, trui-trui-trui
18. Canário — za-vi
19. Canário-vermelho — tuc-tuc, tuir-tuir-tuir
20. Canário-dos-juncos — tchissic
21. Canário-do-pau — dii-dii-dii, dei, it-ti-it-it-it
22. Fêlpisa — zip-zap, zip-zap, trirrr-trirrr
23. Tordo europeu — tri-ui-ri-o-ri; tri-ui-ri-o-ri-o, tri-ui-o-ui-o-ui-o-ui-o-uit
24. Cuco — cu-cu-co, cu-cu-cu-cu, cu-cu-coo, uuff-uuff-uuff, grrorr-grrorr-grrorr
25. Água-mãe — bup
26. Codornizão — crecs-crecs, crec-crec, rep-rep
27. Narceja — tic-tic-tic-tuc-ti-tuc-tic-tuc, chip-it, chic-chuc, yuc-yuc

§

Nossos gritos de dor, luta, surpresa, associados às ações que lhes são próprios, são mais expressivos que qualquer palavra. Darwin, *Descent of Man*, cap. 3.

§

O rinoceronte na sala de aula

Para estar sempre em forma, escrevi e mantenho na minha mesa de trabalho, bem ao alcance, as seguintes máximas aos educadores:

1. O primeiro passo prático, em qualquer reforma educacional, é dar o primeiro passo prático.
2. Na educação, fracassos são mais importantes que sucessos. Nada é mais triste que uma história de sucessos.
3. Ensinar no limite do risco.
4. Não há mais professores. Apenas uma comunidade de aprendizes.
5. Não planeje uma filosofia de educação para os outros. Planeje uma para você mesmo. Alguns outros podem desejar compartilhá-la com você.
6. Para uma criança de cinco anos, arte é vida e vida é arte. Para uma de seis, vida é vida e arte é arte. O primeiro ano escolar é um divisor de águas na história da criança: um trauma.
7. A proposta antiga: o professor tem a informação; o aluno tem a cabeça vazia. Objetivo do professor: empurrar a informação para dentro da cabeça vazia do aluno. Observações: no início, o professor é um bobo; no final, o aluno também.
8. Ao contrário, uma aula deve ser uma hora de mil descobertas. Para que isso aconteça, professor e aluno devem em primeiro lugar descobrir-se um ao outro.

Às vezes não sabemos o que é um fracasso e o que é um sucesso. O que um professor acha que foi um fracasso, pode ser considerado um sucesso por um aluno, embora o professor possa não saber disso até meses ou anos mais tarde.

Algumas aulas são verdadeiros quebra-cabeças. Lembrome de uma ocasião em que, numa aula para adolescentes de doze anos, propus a tarefa: “A música existe no tempo. Não sei o que significa tempo. Falem a respeito da experiência de tempo”. Esse é um tipo de trabalho que frequentemente dou a estudantes universitários, e os resultados sempre têm sido interessantes. Até então eu não havia estudado o trabalho de Piaget a respeito da formação do conceito de tempo nas crianças, e ficou claro quando eles voltaram, no dia seguinte, que a tarefa ia além das suas possibilidades. Além disso, eu queria descobrir até onde a sensação de tempo poderia se estender e, então, perguntei-lhes quanto deveria durar a mais longa peça musical imaginada. “Duas horas”, disse um menino. “Você acha que pode tocar uma música de duas horas de duração?” Como dissesse que sim, pedi-lhe para escolher um instrumento. Escolheu um bombo e começou a tocar. Foi só o que aconteceu até o final da aula. Todos nós o ouvimos durante quinze minutos, então o sinal tocou e a turma foi para casa almoçar. “Quanto já passou?” ele perguntou, já um pouco fraco, às 12h30. “Perto de uma hora”, eu disse; e ele continuou a tocar. Quase às 13 h, dois colegas chegaram mais cedo, trazendo-lhe um copo de leite com chocolate. Para encorajá-lo, começaram também a tocar com ele. A maioria da turma chegou cedo para ver o que estava acontecendo. Quando se passaram as duas horas, o tocador de bombo estatelou-se no chão. O diretor ouviu falar acerca da experiência e, mais tarde, me perguntou: “Para que você fez isso?” Ele costumava fazer perguntas abruptas para pôr as pessoas na defensiva. “Bem”, respondi, tentando transmitir confiança, “pode ser que a educação seja simplesmente a história de todos os acontecimentos mais marcantes de nossas vidas. E, se for assim, tudo o que posso dizer é que essa foi uma lição da qual Marty jamais se esquecerá.”

Esta é uma atitude positiva quanto ao problema da poluição sonora, e eu a considero como a única que tem chances de sucesso. Precisa ser iniciada pelos músicos, pois somos os arquitetos dos sons e estamos interessados em organizar e equilibrar sons interessantes, para produzir os efeitos estéticos desejados.

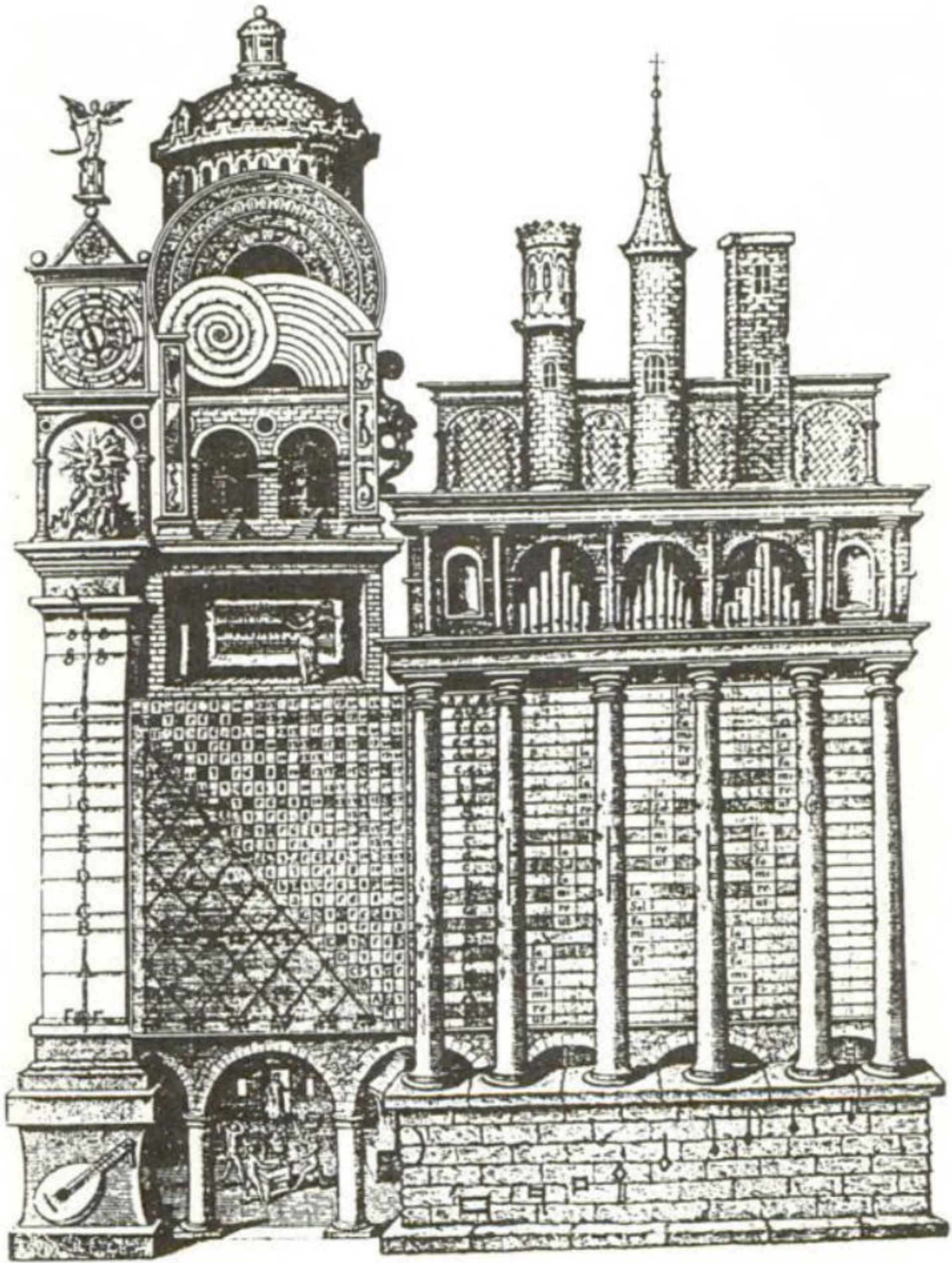
UM PONTO DE ENCONTRO PARA TODAS AS ARTES

Quero sugerir agora uma idéia ainda mais radical. Quanto mais me envolvo com a educação musical, mais percebo a “inaturalidade” básica das formas de arte existentes, cada uma utilizando um conjunto de receptores sensitivos, com a exclusão de todos os outros. As fantásticas exigências feitas para se alcançar a virtuosidade, em qualquer forma de arte, têm resultado em realizações abstratas, às quais podemos aplicar o termo “inatural”, uma vez que não correspondem à vida, tal como a experimentamos nesta Terra. Beethoven não perdeu a *audição*, como comumente se supõe — perdeu a *visão*. São os pintores, cujos trabalhos povoam os espaços silenciosos dos museus, que perderam a *audição*.

Para a criança de cinco anos, arte é vida e vida é arte. A experiência, para ela, é um fluido caleidoscópico e sinestésico. Observem crianças brincando e tentem delimitar suas atividades pelas categorias das formas de arte conhecidas. Impossível. Porém, assim que essas crianças entram na escola, arte torna-se arte e vida torna-se vida. Aí elas vão descobrir que “música” é algo que acontece durante uma pequena porção de tempo às quintas-feiras pela manhã enquanto às sextas-feiras à tarde há outra pequena porção chamada “pintura”.

Considero que essa fragmentação do *sensorium* total seja a mais traumática experiência na vida da criança pequena.

Foi pedido a uma classe de crianças de seis anos que imitassem passarinhos e “voassem” pelo pátio. “*Tuit-tuit-tuit*”, dizem alguns, enquanto “abrem” as asas. “Quietas, crianças!”, diz o professor. Como voam tristes as aves amordaçadas! É trazido então um piano e o professor toca a *Can-*



Modelo A

O perigo desses exercícios sinestésicos é que o excesso de indulgência possa levar à confusão dos sentidos e à acumulação inútil de recursos em detrimento da acuidade da experiência sensorial. Esse é o problema com a maior parte das formas de arte em multimídia hoje. O extenso estudo sobre um ponto, feito por Kandinsky em seu livro *Do ponto e linha ao plano*, precisa ser estendido às outras artes (na música, por exemplo, com um único som) antes de ousarmos embarcar em complexos empreendimentos combinatórios. Devemos voltar às mais elementares formas de qualquer arte — as formas matrizes — cada vez que quisermos avançar em uma nova direção. Somente quando estiverem purificadas e apreendidas claramente será possível lançar-se em um novo programa de estudos integrados.

Como já coloquei aqui, é estranho que os tradicionais departamentos de música sejam os lugares mais indicados para se lidar com educação musical no “tempo presente”, pois seu estudo requer talentos para os quais esses estabelecimentos passaram ao largo. Será preciso, então, procurar outros lugares mais apropriados para que efetivamente se avance nessa área. Dentro de pouco tempo, pode ocorrer até para as universidades, que esses avanços também sejam desejáveis, necessários, inevitáveis.

NOTAS SOBRE NOTAÇÃO

Em 1966, numa tarde ensolarada na cidade de Toronto, me vi diante de uns duzentos estudantes de curso colegial e propus a eles fazer um teste de associação de palavras. Assim que soubessem a palavra-chave, deveriam escrever a primeira coisa que se lhes passasse pela cabeça. A palavra era “música”.

45 estudantes escreveram “notas”.

25 escreveram “som(ns)”.

23 o nome de um instrumento que não o piano.

16 estudantes escreveram “piano”.

para os sons curtos, e brancas, para os longos; duas diferenciações dinâmicas — forte e piano. Barras são empregadas para assinalar as indicações do regente. Todos os potenciais para qualquer tipo de expressão musical foram introduzidos em embrião.

Deve ser possível um desenvolvimento posterior, a partir desse ponto. Por exemplo, pelo acréscimo de mais uma linha se poderá obter cinco regiões de altura, o que resulta num sistema pentatônico, ou, com duas linhas a mais, podemos ter um sistema modal de sete notas. Juntando mais duas linhas e duas claves em várias posições, podemos ter os modos, começando em Fá, Ré e Lá na clave de Sol, e em Lá, Fá e Dó na clave de Fá. Raramente poderiam ser feitas transposições com maior facilidade do que com esse sistema.



Para ser útil, a notação precisa ser objetiva. Notações subjetivas podem ser atraentes, porém, a menos que possam ser comunicadas a outras pessoas, o compositor poderá ter surpresas desagradáveis. Uma tarefa especial dos educadores musicais deveria ser a de inventar uma nova ou mais notações, que, sem se afastar tão radicalmente do sistema convencional, possam ser dominadas rapidamente; para que assim a maldição dos exercícios de caligrafia nunca mais volte a tirar o prazer da criação musical viva.

O som de uma bandeira se agitando ao vento.

O som do edifício mais alto da cidade, caindo.

Converta esta sala em uma orquestra.

A matéria inanimada cresce, quando novas partículas são acrescentadas à *parte externa* das velhas, como uma bola de neve.



A matéria viva cresce quando as novas partículas crescem *entre* as velhas.

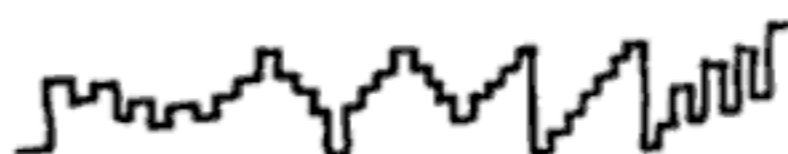


A música está viva ou morta?

Se Chopin é



e Bach é



como são Beethoven, Debussy e Stockhausen?

Todos os pianos dos subúrbios estão adormecidos. Vá acordá-los.

Vamos estabelecer um arquivo de sons que estão desaparecendo.

Quantos deles você poderia gravar em fita?

- penas de ganso no papel;
- cortadores de grama manuais;
- bondes;
- manteiga ao ser batida;
- sino manual de escola;
- máquinas de costura com pedal;
- cavalos em calçamentos de pedra;
- explosão surda de câmeras fotográficas antigas.

Você pode encontrar outros?

musicalidade. *Threnody* foi uma tentativa de solucionar essas questões.

Há momentos em que se é levado a pensar que os grandes dias da música religiosa terminaram. A Igreja foi, em outras épocas, um dos maiores mecenas da música; poderosa, ela podia sustentar os serviços dos melhores músicos. A suntuosa música religiosa de Guillaume de Machaut e Monteverdi, de Mozart e Schubert testemunham séculos de um excepcional patrocínio musical. A partir da época de Beethoven, porém, a música religiosa que foi produzida raramente originou-se nas igrejas, e a maior parte das peças passou a ser executada nas salas de concerto. Um compositor contemporâneo declaradamente religioso como Stravinsky tem sido privado de seu mais autêntico benfeitor; e a expressão vibrante, que ele e outros poderiam ter levado à Igreja, foi rejeitada, muitas vezes em favor de fracos substitutos. Parece que o gosto de Deus tem se deteriorado nos últimos anos.

Apesar do desinteresse da Igreja em patrocinar as mais contemporâneas ou ambiciosas formas de expressão musical, os compositores não têm mostrado desinteresse equivalente deixando de compor música religiosa.

Espero que sob a égide de música religiosa se possa entender qualquer peça que tenha forte ética cristã e implicações humanitárias. Enquanto escrevia o parágrafo anterior, pensava menos nas deliciosas obras de compositores como Benjamin Britten, com textos que glosam aspectos da Bíblia ou da Liturgia, e mais nos inúmeros trabalhos de compositores modernos (populares e clássicos), que adotam posições morais a respeito dos problemas contemporâneos, tais como guerra, discriminação racial e todo o tipo de comportamento humano indigno — pois o Cristianismo tem soluções para esses problemas. O trabalho que vou descrever é desse tipo. Existem dois propósitos principais na execução, dos quais apenas um é musical. A música é utilizada aqui como o meio mais rápido de transportar o público a um ponto emocional a partir do qual ele passa a se dar conta da estupidez da guerra, de todas as guerras, de todas as apologias das guerras.

abdômen. Há um sentido visceral? Sente-se, fique imóvel e sinta o seu almoço movimentando-se através dos movimentos de seu estômago; sinta o sangue correndo nas veias, os nervos nos ouvidos. Sinta a inquietação e o elã dos músculos e vísceras. Ouça o som de suas pálpebras batendo; cheire a pele de sua mão; conte os pêlos de seu braço.

Sente-se em silêncio e receba as mensagens do universo.

São os sentidos que nos dão informações do mundo exterior e do bem-estar de nosso próprio corpo. O tema nos absorve numa discussão.

“E sobre a percepção extra-sensorial?”, pergunta um aluno. Nesse caso, a informação é detectada do mundo exterior, aparentemente sem a intervenção de nenhum receptor conhecido. Ondas cerebrais sintonizadas a uma rede eletromagnética. Discussão mais animada.

Muitas vezes descobrimos que desenvolvemos uma consciência aguda de um sentido receptor eliminando os outros. Assim, foi pedido aos participantes para vendarem os olhos e tatearem o caminho em volta da sala. Finalmente, descobrimos a textura dos assentos nos quais estivéramos sentados durante semanas com os traseiros embotados. Que largura tem esta parede? Não pode vê-la? Pois então *sinta-a* com a mão, num movimento lento, registrando cada imperfeição da pintura, com delicadeza sismográfica.

Digo à classe que coloquei alguém no centro da sala e peço que o descrevam, utilizando todos os sentidos, menos a visão. De que tamanho é seu nariz? Qual é a textura de seu cabelo? Trocou de meias há pouco tempo? Fuma? Sua pele é salgada? O que mais?

Peço à classe para voltar no dia seguinte e trazer cinco texturas interessantes. Deverão continuar com os olhos vendados até encontrarem a saída do prédio. Eles se disper-sam, com cuidado.

No dia seguinte, com a classe de olhos fechados, circulam de mão em mão centenas de pequenos objetos peludos, espinhudos, escorregadios, em flocos, lisos, com cerdas, enrugados. Um aluno trouxe carne crua. Algumas garotas gritam quando a tocam e se recusam segurá-la.

Ao tornar-se desconhecido, o conhecido escapa à monotonia; assim se revitaliza o mundo.

CURRICULUM VITAE

É possível institucionalizar a criatividade? É o que as instituições que esperam movimentá-la precisariam se perguntar.

Mas muitas delas não querem fazer isso. Esperam viver para sempre estacionárias como se fossem monumentos. Sustentam as tradições e costumam agir como se estivessem paradas no tempo, animais empalhados. Poderíamos chamá-las de reacionárias ou confinadas à autoridade, mas elas são barreiras contra a anarquia e a obstinação. Somente em épocas de mudanças violentas ousamos questionar seu funcionamento em público.

Quando eu era jovem, fui à universidade para aprender. Não alimentava ilusões de aprender ali muitas coisas novas e, durante algum tempo, me conformei com aprender coisas antigas. Quando isso deixou de me interessar, tive problemas com alguns professores, e assim, um dia, me vi sentado diante do diretor. Ele era um alemão spengleriano secretário e estava muito irritado. Mantinha os punhos fechados para se conter. Foi me dizendo que era preciso escolher: parar de perturbar os professores ou ir embora.

Era um dia de inverno claro e brilhante. O sol resplandecia e a neve começava a derreter. Estava a ponto de responder-lhe quando notei o sol brilhando através de suas orelhas. Elas eram grandes — o que os franceses chamam “*les étoiles*”*. Podia ver todas as pequenas veias da orelha do diretor.

Então aconteceu algo estranho. Ri. Foi uma dessas risadas nervosas que atacam as crianças antes de serem castigadas.

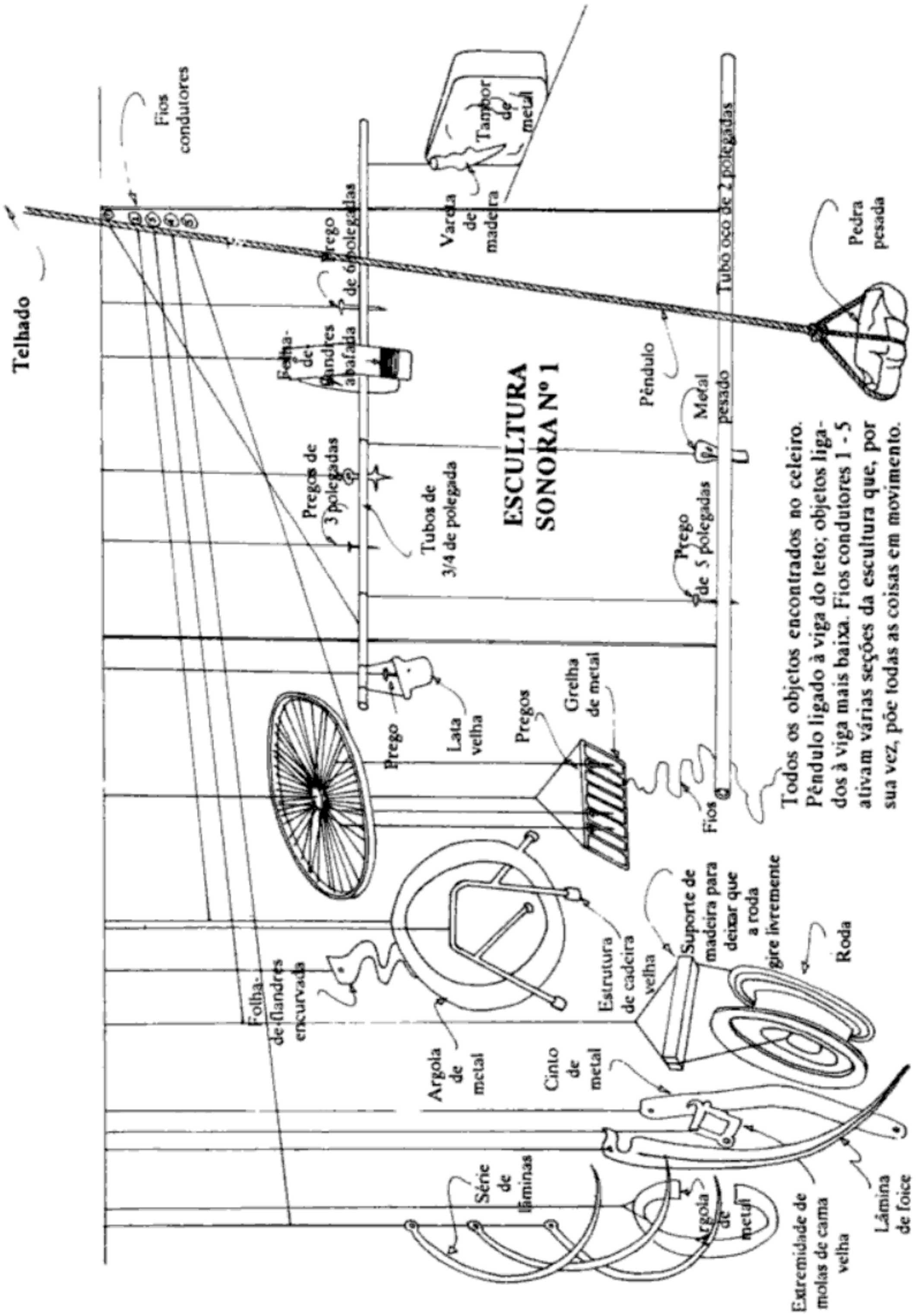
— “Saia!”, disse o diretor.

— “Posso ver o sol pelas suas orelhas”, expliquei.

— “Fora!”

Assim foi o fim de minha educação formal, e, por muitos anos, mantive-me o mais afastado possível de toda e

* Estrelas. (N.T.).



Todos os objetos encontrados no celeiro.
 Pêndulo ligado à viga do teto; objetos ligados à viga mais baixa. Fios condutores 1 - 5 ativam várias seções da escultura que, por sua vez, põe todas as coisas em movimento.



Yehudi Menuhin e o autor ouvindo uma parte da Escultura Sonora nº 2.

Eu era severo no que diz respeito à frequência e tinha que sê-lo, porque, no início, esta era muito irregular. Algumas atividades temporárias, como preparar o feno, interferiam, possivelmente, mas havia também o caso de pessoas que saíam de casa para vir ao ensaio, encontravam-se com alguém na estrada e resolviam ir pescar, em vez de vir. Avisei, então, que qualquer um que faltasse a três ensaios sem uma desculpa válida seria excluído, e logo depois mandei um homem embora. Pouco a pouco, a mensagem foi captada.

Agora eu tinha um coro que cantava a várias vozes. Gravei as linhas de contralto, tenor e baixo do hino de que gostavam mais, e, a cada semana, um dos membros levava emprestado o gravador cassete, que havíamos comprado com o fundo do coro, e levava a fita para casa, para poder estudá-la. O Natal estava chegando, e foi proposto um concerto ecumênico. As moças da Igreja Católica estavam ansiosas para vir, e o ministro do Plymouth Brethren Tabernacle foi recomendado como solista das canções do Evangelho, nas quais ele se acompanhava ao violão. Havia também três irmãs que cantavam canções religiosas arranjadas ao velho estilo *country* e do oeste e que já haviam aparecido na TV, em Penbroke. Para nosso repertório, preparamos *Silent Night* (que cantávamos em alemão), *Quem Pastore* (que cantávamos em latim) e alguns outros números tirados do *Livro de Canções de Natal*, de Oxford.

Apesar do caráter sofisticado de nosso repertório, os resultados de nosso trabalho ficaram evidentes para todos naquela noite; a jovem regente do coro católico aproximou-se e perguntou ingenuamente como poderiam unir-se a nós. Eu não sabia o que responder. Os grupos religiosos e étnicos mantêm-se fechados em si mesmos, no campo. Os católicos provinham de diferentes extratos étnicos, eram na maioria irlandeses e poloneses. Concordou-se que viessem, mas não houve muito envolvimento.

Decidi discutir o assunto com o Padre Castelli, o padre católico, um homem competente e profundo conhecedor do bem-estar da comunidade, onde estava há trinta anos. Discutimos o péssimo estado da música na Igreja Católica hoje em dia. Ele confessou-me seu amor pelas missas grego-

4º MARINHEIRO: — Bem, nem tudo pode ser perfeito.

JONAS: — Aquele barco está partindo? Gostaria de navegar.

3º MARINHEIRO: — Ele quer velejar?

4º MARINHEIRO: — Pra onde você vai?

JONAS: — Pra onde vocês estão indo?

O primeiro marinheiro levanta-se vagarosamente.

1º MARINHEIRO: — Direto pro inferno, rapaz, quer vir?

2º MARINHEIRO: — Você já viajou por mar, marinheiro de primeira viagem? Sabe ao menos onde fica Tarshish?

JONAS: — Não, mas isso não importa. Ajudarei no trabalho, se me levarem.

2º MARINHEIRO: — Ele está brincando?

4º MARINHEIRO: — Nosso barco é pequeno. Não temos quartos.

1º MARINHEIRO: — Sim, e viajar custa dinheiro.

2º MARINHEIRO: — Não temos comida. Quatro semanas é muito tempo.

JONAS: — Tenho prata. Pagarei a vocês dez moedas de prata.

3º MARINHEIRO: — Dez moedas! *Risos de escárnio.*

1º MARINHEIRO: — Por alguém do seu tipo?

2º MARINHEIRO: — Ele quer navegar para Tarshish por dez moedas?

4º MARINHEIRO: — Precisamos, pelo menos, de cinquenta!

3º MARINHEIRO: — Não se esqueça que temos que alimentá-lo, sabe?

JONAS: — O.K. Darei a vocês trinta moedas de prata. Talvez possamos pescar para obtermos comida, em todo caso.

3º MARINHEIRO: — Talvez a gente o use como isca.

JONAS: — Vamos, vamos agora. Jeová, meu Deus, é o Senhor da terra e do mar. Ele nos protegerá.

2º MARINHEIRO: — Jeová?

3º MARINHEIRO: — Jeová?

4º MARINHEIRO: — Nunca ouvimos falar dele.

1º MARINHEIRO: — Ele não é meu Deus.

E então, eles teriam testemunhado o triunfo final de Jonas sobre seu orgulho. E teriam visto sua dança de alegria e louvor a Deus, com todo o coro, no final. Isso teria agradado ao conselheiro dissidente? Frequentemente penso nisso.

Jonas foi apresentado na Igreja Luterana de Cristo, em Maynooth, nos dias 29 e 30 de agosto de 1979. Foi um evento comunitário que envolveu cerca de quarenta pessoas. Considerando-se que a população total da área de Maynooth é de, provavelmente, cerca de duzentas pessoas, a participação *per capita* nesse evento foi, provavelmente, superior às marcas nacionais. A Igreja estava lotada em ambas as apresentações. Vieram pessoas de vários quilômetros ao redor. Pode-se imaginar que foi semelhante ao modo como as pequenas cidades executavam os autos de milagres, na Idade Média. A obra foi também executada em outros lugares, e há uma partitura impressa.²

Gostaria de poder dizer que Jonas foi somente a primeira de uma série de obras concebidas por e para a pequena comunidade, pois necessitamos muito desse tipo de repertório. Mas no ano seguinte fui convidado a dirigir uma produção de *Apocalypse*, na muito maior comunidade de London, Ontário, e, desde então, meu trabalho tem me mantido longe de Maynooth. O coro continuou a funcionar por um certo tempo e apresentou duas novas peças de teatro musical, uma das quais foi escrita por eles mesmos, baseada numa lenda da história local. Mas não havia realmente uma liderança, e, pouco a pouco, o grupo se desintegrou. Atuou por aproximadamente quatro anos, desde o dia em que começamos até a produção de Jonas. Não foi tempo suficiente para o grupo desabrochar, mas bastou para que produzissem algo único. Para que o grupo prosseguisse, teria sido necessário a orientação cuidadosa de uma pessoa que combinasse as habilidades de trabalhador social, planejador comunitário e professor de música.

Através do país, todas as pequenas cidades estão perdendo a sensibilidade porque não são grandes centros, mas estão apenas na periferia das grandes cidades, que as despo-

2. Available from Arcana Editions, R.R. 2 Indian River, On, Canada, Kol 2Bo.

bons nisso. Mas, desde que o espaço passou a ser considerado pela nova música de hoje como um procedimento estrutural, freqüentemente tão importante quanto a harmonia ou a melodia, seguir sons enquanto se movem pelo espaço é uma técnica que merece atenção.

Bati no ombro de um de vocês. “Ache um som e mova-se pela sala, produzindo-o continuamente.” Um chaveiro tilintou pelo espaço; acrescente um segundo som. Outra pessoa tomou uma folha de papel, movendo-a de diferentes maneiras. E eu fiz vocês seguirem um dos sons com a mão direita e o outro com a esquerda. O exercício tornou-se particularmente difícil quando dobramos o número de sons que viajavam pela sala, e pedi às mulheres que seguissem dois deles, e aos homens, os outros dois. Mas, com a prática, pude ver que vocês estavam melhorando. O mais difícil de todos foi quando quatro pessoas cantaram as notas de um acorde de sétima de dominante, e cada grupo tentou seguir duas dessas notas e ignorar as outras, mas, ao menos agora, vocês entendem como o exercício poderá relacionar-se com o programa tradicional de treinamento auditivo.

Fomos ouvir as vozes uns dos outros. “Quando eu bater em seu ombro, repita seu nome quatro vezes, lentamente. Seus nomes longos, elegantes, fascinaram meus ouvidos.” “Maria de Lourdes Pereira de Andrade... Maria Izabel Gonçalves da Costa... Maria Arminda de Moraes Marques... José Alexandre Gomes Azevedo Reis...” Então, de repente, um nome diferente foi pronunciado, um nome que nenhum de vocês esperava. “Schmuu-hel... Schumuu-hel... Schmuu-hel...” Seus olhos se abriram para ver o homem de nome esquisito.

Shmuel Hakohen tinha vindo de Israel para assistir a nossa aula. Quão bem-vindo ele era! Eu sabia que ele entendia meu trabalho e receava que muitos de vocês não o compreendessem. Receava? Sim, eu estava apavorado com vocês no primeiro dia. Havia cento e dez de vocês amontoados numa sala, onde o espaço era apenas suficiente para as pessoas se moverem por entre as filas de cadeiras. Em meu terror, choquei vocês com um arriscado estratagema. “Recuso-me a

FRIOLI O LI BI BI TITU TI DIDU DI

Foi assim que a flauta soou, e terminou ofegante num trinado agudo. Miss Chirp interrompeu a gravação e perguntou à classe com o que a flauta se parecia.

— “Passarinhos”, disse Elaine, a primeira a levantar as mãos. “Um tordo solitário”, disse Patsy, que era sempre tão precisa que quase sempre estava à frente da classe.

Várias crianças deram sua opinião, e então Miss Chirp perguntou a Edward com o que a flauta se parecia. Houve uma longa pausa. Então: “Um cachorro caçando um gato?”, perguntou Edward, não muito seguro de si. Todas as crianças riram. “Bem... disse Miss Chirp, “esta é uma resposta *original*. Mas ela não sabia mais o que dizer e, desse modo, voltou ao aparelho de som e continuou: “Agora, vamos ouvir a clarineta”.

DU DI DU DI DI DU DI DU DIPADI DIPADI BIPUL
BIPUL DIDU DEDU DUDI

Foi assim que a clarineta soou. Edward tentou ouvir, mas ele estava achando muito difícil. E, na hora em que o terceiro instrumento foi apresentado, ele já estava com muito sono. Era o violino, e o suave arqueado de seus sons o deixaram realmente com muito sono.

CHIMIU CHIRALI LU CHIRALI OLI OLI

Cantou o violino, soando mais agudo e mais devagar, mais agudo e mais devagar. Edward teve muita vontade de encostar a cabeça na carteira e dormir, mas, como isso não era permitido, ficou sentado com os olhos meio fechados, sonhando acordado.

Em seu sonho, ele se viu num grande campo. Era noite, mas ele não estava com medo, nem mesmo quando viu um velhinho de pé sobre uma colina, logo a sua frente. À medida que se aproximava, pôde ver, sob o luar, que o velhinho estava com os olhos fechados. Sua cabeça estava levemente inclinada para o lado, como se estivesse ouvindo al-

Ouço os sons a rodar e ir
 Ouço os sons a rodar e ir, quem sabe pra onde
 no ar
 dentro do ouvido
 Tu ouves?
 dentro de teu cabelo
 O som está aí?
 Cuidado
 Está em todo lugar
 preenchendo o ar
 cá e lá
 lá e cá
 por toda a sala
 como perfume
 voa
 adere
 roça tua pele
 Deixa-me entrar
 na tua cabeça
 em teu coração
 Sou parte de ti
 quando estou aqui
 Se minha voz está aqui
 em teu ouvido
 estou aqui
 Mas quando não está
 e eu paro...

Desapareço.

Pausa de quinze segundos

Outra vez o som roda
 Outra vez o som roda

*I hear the sounds go round and out / I hear the sounds go round and out, who
 knows where into the air / into your ear / Do you hear? / into your hair / Is sound
 there? / Beware / it's everywhere / filling the air / It's here, it's there / and there
 and here / throughout your room / like perfume / it flies / it clings / it tickles
 your skin / Let me in / into your head / into your heart / I am a part of you
 / when I'm here / when my voice is here / in your ear / I am here / But when
 it's not / and I stop... / I disappear / Pause fifteen seconds / Again the sound
 goes round / Again the sound goes round /*

A proposta de Schafer é particularmente possível para o Brasil. Não se trata de uma proposta dirigida a alunos especialmente dotados, mas a toda população, independentemente de talento, faixa etária, ou classe social. Além disso, Schafer preocupa-se em particular com os elementos mais simples, com as observações mais corriqueiras: de quantos modos diferentes pode-se fazer soar uma folha de papel? Ou as cadeiras de uma sala de aula? Como sonorizar uma história de modo a torná-la reconhecível apenas pelos seus sons? Como construir uma escultura sonora?

Editora
UNESP

ISBN 85-7139-016-9

