

A potencialidade narrativa de uma “construção” sonoro-musical (2ª parte – Do Processo Criativo)

Pablo Sotuyo Blanco

Relatório do processo criativo

Ficando estabelecida claramente a nossa meta criativa, nos colocamos na tarefa de criar primeiro o enredo a ser sonorizado.

Neste sentido, foi importante poder determinar quais as ferramentas a utilizar para que a narração tivesse mais chances de fazer sentido no ouvinte, na sua versão sonoro-musical.¹

Como já referimos anteriormente, sendo o texto uma montagem de signos codificados, ele é construído (e interpretado) em referência às convenções associadas com um gênero, utilizando um médio específico de comunicação. Embora existam discrepâncias em relação à possibilidade (ou não) de dizer a mesma coisa em dois sistemas semióticos que utilizem unidades diferentes, e sendo conscientes das limitações que tal diferença estabelece em relação aos possíveis códigos utilizados, tentaremos aproveitar tal fato ao nosso favor. Por outro lado, se os diversos sistemas semióticos fossem sinônimos, então a nossa pesquisa não faria sentido nenhum.

Segundo Chandler² as teorias que lidam com a construção dos sentidos na relação entre os leitores e os textos, inclui um leque de opções que vão entre os Objetivistas, para quem o significado está inteiramente incorporado no texto (sendo então o significado simplesmente transmitido para o leitor), passando pelos Construtivistas, para quem o significado é negociado ou construído durante a interação

¹ A determinação das referidas ferramentas foi apresentada na primeira parte deste trabalho, correspondente à Fundamentação Teórica. Ver *Ictus Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA Nº2*. Pp. 51-68. Salvador (Ba): UFBA, 2000.

² Daniel Chandler, *Text and the Construction of Meaning*. <<http://www.aber.ac.uk/~dgc/texts.html>>. 1995.

entre o texto e o leitor, terminando nos Subjetivistas, para quem o significado é recriado por inteiro, segundo a interpretação do leitor. Isto pode ser resumido em duas tendências gerais: as formais e as dialogais.

Seguindo os conceitos de Chandler:

“A text cannot speak for itself: it needs a reader as well as a writer. Research work in cognitive psychology and psycholinguistics has emphasized the creative activity of the reader. Cognitive psychologists explain the interpretative act of reading in terms of ‘schema theory’. The notion of a ‘schema’ (plural ‘schemata’ or ‘schemas’) derives from the work of the British psychologist Sir Frederic Bartlett (1932), who in his classic work, *Remembering*, defined it as ‘an active organization of past reactions, or of past experiences.’ Bartlett explained memory as a creative process of reconstruction making use of such schemas. According to contemporary schema theory, perception, comprehension, interpretation and memory are mediated by mental schemata-hierarchical structures (or ‘frames’) for organizing knowledge. Many psychological experiments have shown the importance of our expectations in making sense of new experiences. Schemata embody such expectations. In the case of reading, they provide mental frameworks which help the reader to go, in Jerome Bruner’s phrase, ‘beyond the information given’. Even the most mundane texts require the reader to go beyond that which is explicitly stated in order to make sense of them, though we are normally unaware of the extent of such interpretation

in our everyday reading. Readers draw upon different repertoires of schemata, partly as a result of relatively enduring differences in background (e.g. experience and knowledge) and of relatively transitory differences in viewpoint (e.g. purposes). For experienced readers reading is a continual process of making inferences, evaluating the validity and significance of texts, relating them to prior experience, knowledge and viewpoint, and considering implications. Such psychological accounts do not suggest that a text means whatever a reader wants it to mean, but simply that readers must make active use of schemata to make sense of the text, and that different readers may employ different schemata and may vary in their interpretations. Reading is not passive ‘information retrieval’ and a text does not have a single, unchanging meaning.” (Chandler, 1995)

Ficando claro como é que **um só receptor** funciona, a questão é então, como construir o texto para que a sua leitura ou recepção por parte de um grupo de ouvintes, possa ser interpretado segundo a nossa idéia original. Isto pode ser colocado da seguinte forma: que pode fazer que um determinado grupo de indivíduos interprete o mesmo significado do texto criado a tais fins? O próprio Chandler nos mostra uma possível solução: o conceito das “comunidades interpretativas”³, isto é, levando em consideração não apenas as características do próprio texto, mas também as características dos “leitores”, da audiência. Neste sentido foi que dirigimos nossa atenção às relações culturais geralmente aceitas (ex. Fúnebre ~ Morte ~ An-

³ Conceito original de Stanley Fish no seu livro *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.

damentos Lentos; Respiração ~ Vida ~ Ritmo Cardíaco, etc.). Para isso nos colocamos no lugar do ouvinte, para reconhecer cada um dos elementos no universo do próprio *background* cultural, o que nos remete à problemática da comunicação dos significados já vista anteriormente. Uma vez resolvida a questão anterior, tivemos que escolher o embasamento formal a ser dado ao nosso texto. Segundo os estudos desenvolvidos em Narratologia a escolha final foi pela estrutura da fábula.⁴

O que é uma fábula?

Segundo Amy Covell “*they are constructions of certain characteristics that relate a tale through an organization of words. This construction includes three discernible layers, the elements that make up the contents of the narrative, and the agent.*” (Covell, 1999) Os três níveis que uma narração pode apresentar são definidos pelos conceitos de fábula, estória e texto. Segundo já foi dito, para este estudo nos estabeleceremos no nível da fábula. É importante então entender o que é uma narração tipo fábula, qual é a sua estrutura básica e como se manifesta.

Em relação aos elementos que fazem parte do conteúdo da narração, sempre segundo Covell, pode-se falar do local, dos atores, dos eventos e do tempo que coloca os eventos no contexto. Isto é, o lugar onde acontece a fábula, qual ou quais são os protagonistas da mesma, o que acontece com eles (as transições entre os diferentes estados que eles experimentam), e como se desenvolve, como se resolvem os eventos no tempo. Um último elemento a levar em consideração seria o agente, que é quem conta a fábula. Tais conceitos serão utilizados tanto na redação da nossa fábula (os quatro primeiros elementos) quanto na escolha de certos materiais sonoro-musicais (o último elemento). Também utilizaremos os referidos quatro primeiros elementos para estruturar a avaliação dos depoimentos escritos pelos sujeitos durante a exposição experimental em duas etapas.

⁴ Segundo o conceito de Mieke Bal (citado em Amy Covell, 1999), uma **fábula** é uma série de eventos narrados lógica e cronologicamente, sendo gerados ou vividos por atores.

No processo de estabelecer o texto, vamos paralelamente definindo os elementos sonoros (e entre eles os não-verbais) e musicais que poderiam ser aproveitados em função das suas possibilidades narrativas (com as suas potencialidades conotativas, designativas, simbólicas, indicativas ou icônicas), com o objetivo de estabelecer uma comunicação direta com o ouvinte. Isto é, vamos estabelecendo os códigos e subcódigos que organizem nosso sistema de signos textuais, procurando conscientemente refletir valores, atitudes, crenças, paradigmas e práticas, a fim de que as relações entre eles no contexto, gerem o sentido desejado nos ouvintes, sendo todos pertencentes à mesma cultura.

Neste sentido, no percurso criativo, fomos observando a necessidade de não ficar apenas nos elementos comumente aceitos e gerais da nossa sociedade. Procuramos incorporar algum elemento que fizesse conexão com as crenças pessoais. O desafio seria maior. É daí que surgiu a idéia de lidar com alguma das questões humanas mais culturalmente inquietantes, entre as que se contam o sexo, a morte, a origem da vida, a existência de Deus (ou de algum tipo de Ser superior a nós), o Além (da morte, da terra, a vida extraterrestre). Dito em termos mais gerais, e utilizando uma terminologia do tipo psicanalítica: a resultante da relação entre Eros e Tanatos, entre a criação e a destruição.

Sendo o local e o ator facilmente definíveis, a questão ficou então na escolha dos eventos e do resultado. Tendo presente os assuntos referidos no final do parágrafo anterior, decidimos incluí-los no campo dos resultados, ficando então a escolha dos eventos em uma relação de causa-efeito com os resultados.

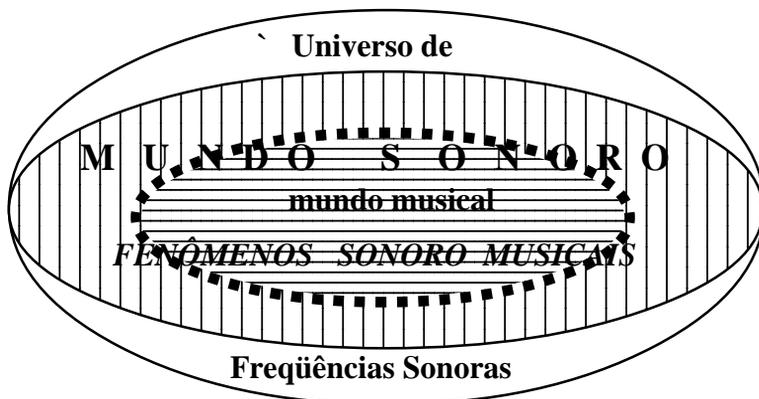
A escolha final dos quatro elementos estruturais da nossa fábula ficou, então, estabelecida da seguinte forma:

- a) **local** - um lugar tranquilo
- b) **ator** - um homem qualquer.
- c) **eventos** - sai de carro e bate com um trem. Morre e vai para “o céu”.
- d) **resultado** - reencarna; volta a nascer.

Tendo agora preenchido o esqueleto básico da estrutura narrativa, nos colocamos na tarefa de definir o nosso material sonoro-musical.

O mundo sonoro-musical

Definiremos agora o mundo dos fenômenos “sonoro-musicais”. Sendo o universo de frequências sonoras o compreendido entre os ultra-sons e os infra-sons (ambos inaudíveis para nós), o “universo aural” inclui o que chamaremos de “mundo sonoro” (isto é, todos os sons audíveis). Se observado desde o ponto de vista do seu uso, a música tem-se servido de um subconjunto desse mundo sonoro (ou mundo musical). Mas o fato de colocar o termo “música” ou “musical”, tanto como substantivo, quanto como adjetivo, significa a aceitação dos limites (nem sempre muito claros) que a nossa cultura define ao redor dele, assim como dos paradigmas que tal conceito traz junto. É por isso que tentamos definir um novo subconjunto do mundo sonoro, cuja fronteira (claramente superando a da música) pode até coincidir com a do mundo sonoro. A simples questão de “o que pertence ao mundo dos fenômenos sonoro-musicais?” é respondida também em forma simples: o seu uso num contexto funcional (no nosso caso, o narrativo criado sem apoio de imagem, nem de fala, verbalizações, nem texto escrito, mas apenas com sons de origem diversa, onde os vários paradigmas musicais têm cabimento, mas não são os únicos que poderão ser aceitos).



Sendo a Música Concreta e a Acusmática, duas tendências que procuram ampliar o conteúdo e os paradigmas do mundo musical, vale a pena lembrar o que o próprio Schaeffer dizia:

“disponemos de la generalidad de los sonidos, al menos en principio, sin tener que producirlos; nos basta con apretar el botón de un magnetofón. Al olvidar deliberadamente cualquier referencia a las causas instrumentales o a la significaciones musicales preexistentes, lo que queremos es consagrarnos entera y exclusivamente a la escucha, y a sorprender los caminos instintivos que llevan desde lo puro “sonoro” a lo puro “musical”. (Schaeffer, 1988, p.59)

Por sua vez, embora provindo da área do cinema, Rawlings especulava da forma seguinte:

“Tal como a poesia do movimento foi explorada pelos primeiros pioneiros do cinema, da mesma maneira talvez os seus sucessores descubram o significado do som de água a ser bebida sôfregamente; o gemido do vento nas árvores; o latido distante de um cão num dia de Verão escaldante; ou o som de aves a levantar vôo. Os sons deste gênero apresentam-se idealmente aos autores de filmes mudos.” (Rawlings, sem data, p.115)

Mas, será suficiente todo o anterior para fazer inteligível nossa construção? Mais uma vez, Schaeffer vem ao nosso encontro quando afirma que “...una música rigurosamente construida debe ser inteligible. Sólo se oponen a ello nuestros hábitos y nuestra obstinación en conducirla a un lenguaje tradicional.” (Schaeffer, 1988, p.22)

Nossos hábitos... nossa obstinação... Como é que podemos ser rigorosos na construção dos códigos que estabilizem, tanto no

gênero quanto no meio utilizado, o entendimento pressuposto da comunicação estabelecida? Eis aqui que Farnsworth nos alerta:

“We must also be careful to distinguish between the messages the composer may desire to send and what he actually does send; the messages received by the conductor, the performer, or both and what they in turn may send; and the messages finally received by the listeners.” (Farnsworth, 1969, p.69)

O que nos leva de volta à preocupação central da relação entre os elementos básicos e a sua articulação no “texto sonoro-musical”. Isto é, numa questão paradigmática em função das escolhas dos signos sonoros e musicais, para concluir na determinação *a priori* da conexão entre significante e significado.

O próprio Saussure enfatizou que não existe conexão necessária, inerente ou natural entre significante e significado. A relação é puramente convencional e dependente das convenções sociais e culturais. Cada linguagem estabelece diversas distinções entre um significante e outro, assim como entre um significado e outro. Isso levaria-nos à questão unidirecional de que o significado seria modelado pelo significante. É aqui que entra em jogo o contexto. A arbitrariedade dos signos abre a porta aos sentidos múltiplos do mesmo signo. Dito em termos da nossa construção, o mesmo objeto sonoro ou signo sonoro-musical pode gerar vários sentidos, transmitindo então diversos significados ao ouvinte. Mas se o contexto condiciona tal sentido (e as convenções sociais e culturais), então só poderemos escolher aqueles objetos ou signos que comuniquem os significados desejados, se antes realizamos as referidas conexões sob a forma da equivalência direta entre os significantes sonoro-musicais e os significantes do texto.

Levando em consideração também os conceitos expostos anteriormente por Knapp⁵, vemos que dentro da classificação primária

⁵ Apresentados na primeira parte deste trabalho, correspondente à Fundamentação Teórica. Ver *Ictus Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA Nº2*. Pp. 51-68. Salvador (Ba): UFBA, 2000.

que ele estabelece, tanto o som do bocejar do sujeito, quanto o som da respiração e o pranto do neném no final da nossa narração, estariam incluídos no item IV (Paralinguagem), ponto B (Vocalizações), pois são “caracterizadores vocais” (Knapp, 1992, p.24). Se segundo afirma Knapp, a conduta não verbal pode elaborar mensagens verbais, então a comunicação fica estabelecida, isto faria a equivalência com outros signos da linguagem.

Finalmente, tal equivalência ficou estabelecida na seguinte lista de sons:

- 1º som - apresentação da 20th Century Fox [~ “Era uma vez”]
- 2º som - pássaros [~ “num lugar tranqüilo e aberto”]
- 3º som - galo cantando [~ “sendo de manhã”]
- 4º som - bocejo preguiçoso [~ “um sujeito acorda”]
- 5º som - começa música (apenas uma nota)
- 6º som - abrindo uma garrafa, servindo e bebendo [~ “e bebe com prazer”.]
- 7º som - continua música levemente modificada
- 8º som - passos de homem [~ “O sujeito se aproxima...”]
- 9º som - carro acendendo e indo embora [~ ...do carro. Entrou nele, acendeu o carro e sai na estrada] (no começo do 6º som termina a música)
- 10º som - vento e trovão [~ “Mas o clima mudou. Começou uma tormenta.”]
- 11º som - carro passando veloz [~ “Ele tem pressa”]
- 12º som - sino de trem [~ “Um trem se aproxima.”]
- 13º som - começa música de “Twilight Zone” [~ aumento de tensão e expectativa]
- 14º som - buzina do carro [~ “Ele tenta atravessar a trilha a tempo, mas...”]
- 15º som - sirene do trem [“... o trem não consegue diminuir a velocidade...”] [~ o acidente]
- 16º som - carro batendo [“... e bate contra o trem em marcha.”]
- 17º som - Marcha fúnebre da Sonata op. 35 de F. Chopin [~ “O sujeito morreu”]
- 18º som - arpeggios de harpa [~ “... ascendeu aos céus...”]
- 19º som - começa seção mais musical tipo “concreta” ou “acusmática” com intercalação do motivo de “Encontros próximos do Terceiro Tipo” [“... mas a sua alma vaga pelos planos espirituais...”]
- 20º som - coração batendo
- 21º som - respiração [~ “... para reencarnar depois ou nascer de novo.”]
- 22º som - neném chorando
- 23º som - voz do coelho Pernalonga dizendo “That’s all folks” e música característica [~ “Fim”]

Entre os sons utilizados na “construção” sonoro-musical poder-se-ia identificar as diferentes categorias de signos sonoro-musicais,

mas deixamos para os semiólogos e semióticos da música a tarefa (ou o desafio) de categorizar cada um deles.

Para finalizar este Relatório do Processo Criativo, e em relação aos eventualmente consideráveis aspectos estéticos da nossa “construção” sonoro-musical, ela pode não ser considerada como música (no senso comum do termo) pois claramente incorpora paradigmas extra-musicais na sua estruturação. Tampouco pertence à Acusmática, pois, o próprio Schaeffer a define como desligada “simbolicamente” de *“toda relación con lo que es visible, tocable y medible”* (Schaeffer, 1988, p.56). Por outro lado – segundo também refere Schaeffer – Acusmático é o nome dado aos discípulos de Pitágoras que durante cinco anos escutaram suas lições, escondidos atrás de uma cortinagem, sem vê-lo, e mantendo um silêncio muito rigoroso (nós não somos tão estritos enquanto à atitude que o ouvinte deve ou não manter em relação à “construção”). Também indica que tal nome dá-se ao ruído que se ouve sem ver as causas donde provêm. (Schaeffer, 1988, p.56). Neste sentido nós trabalhamos também com “objetos sonoros” enquanto integrantes do mundo “sonoro-musical”.⁶

Permítasse-nos concluir com uma nova citação – a maneira de epígrafe – do Tratado dos Objetos Musicais de Pierre Schaeffer, que sentimos muito justa em relação ao trabalho criativo realizado:

“De esta manera hemos asistido al nacimiento de obras incontestablemente nuevas, e interesantes bajo este punto de vista, pero muy decepcionantes en otros planos y de dudosa supervivencia. Puede ocurrir que nuestro oído se haga a ellas (ya conocemos el asombroso poder de adaptación del oído musical), o que no se haga, y que todas estas obras, independientemente de sus cualidades intrínsecas, jamás lleguen a constituir un lenguaje inteligible.” (Schaeffer, 1988, p.22)

⁶ Schaeffer não oferece uma definição positiva do “objeto sonoro”, porém diz o que o objeto sonoro não é (Schaeffer, 1988, pp.57-9).

Procedimentos - Relatório do processo experimental

Sendo conscientes da interferência que o intérprete humano poderia ter incorporado à comunicação da narração sonoro-musical, decidimos nos aproveitar das possibilidades “deshumanizadas” que a tecnologia nos oferece, a fim de controlar a referida interferência.⁷

Mas o anterior não quer dizer que o intérprete tenha desaparecido por completo. Segundo P. Schaeffer “*quien toma el sonido o el operador de sonido, debe plantearse cuestiones que no son ya de pura técnica, sino cuya finalidad se justifica por la escucha sensible y por el juicio musical.*” (Schaeffer, 1988, p.53-4) Então os únicos intérpretes somos nós, manipulando um instrumento aparentemente “estéril” e “inócuo”.

Outro elemento que levamos em consideração na estruturação da situação experimental é a questão da eventual interferência dos estímulos não desejados. Surgiu a pergunta então de como controlar os estímulos? A resposta veio junto à idéia de conforto pessoal.

Explicamos ao grupo de ouvintes escolhidos que a experiência ia ter duas etapas, nas quais eles escutarão quatro trechos “sonoro-musicais” (sendo três deles conhecidos, mas não dizendo os títulos dos mesmos). Pedimos na primeira etapa então, que cada um escreva o que cada trecho lhe sugere, deixando livre o imaginário pessoal. Distribuímos papel e caneta para os participantes. Pedimos a todos ficar o mais relaxados que possam. Oferecemos também desligar as luzes se for necessário. Os sujeitos disseram que não, que preferiam ficar com a luz acesa para poder ir escrevendo enquanto escutavam.

Já na segunda escuta, pede-se para cada um dos participantes escrever o enredo que eles consideravam que o compositor utilizou para escrever a música, e que estaria resumido nos títulos, os que informamos antes da escuta de cada um dos trechos. Já no quarto exemplo, depois da escuta correspondente, e que todos concluíram de escrever os respectivos depoimentos, pedimos para eles acrescentar o título que resumiria a estória referida.

⁷ Ver as pesquisas desenvolvidas por Alf Gabrielsson (1998) e Patrick Juslin (1997) nas áreas performance musical, expressão musical e a comunicação de emoções na Bibliografia Consultada.

Os quatro exemplos usados no trabalho foram:

- 1) *A Sagração da Primavera* - fragmento (I. Stravinsky)
- 2) *As Quatro Estações* (A Primavera) - 1º Mov. (A. Vivaldi)
- 3) *Um Americano em Paris* - fragmento (G. Gershwin)
- 4) *Vidaposvida* (P. Sotuyo)

O enredo que cada compositor utilizou, inclui-se a continuação:

1) *A Sagração da Primavera - Quadros rituais da Rússia pagã* (I. Stravinsky)

Resumo: *Parte I: A adoração da terra.* O telão sobe e deixa ver jovens e moças em grupos separados. O ambiente é primitivo e está dominado pelas escuras forças da natureza. Ao começo as danças são leves mudando para movimentos mais agressivos e selvagens aos poucos. Os jovens possuem às moças levando-as fora de cena. Começa uma briga que termina com a entrada de um velho sábio que acalma os jovens. Todo fica em silêncio, e logo depois os jovens se jogam no chão em adoração. Ao levantar-se começa uma dança ainda mais agitada.

Os quatro elementos a serem reconhecidos pelos ouvintes ficariam definidos da seguinte maneira:

- a) **local** - ambiente primitivo e dominado pelas escuras forças da natureza
- b) **atores** - jovens e moças. Depois aparece um velho sábio
- c) **eventos** - danças leves que chegam à briga e desenfrio erótico
- d) **resultado** - o velho acalma aos jovens. (Tudo se encaminha ordenadamente para a Parte II do balé).

2) *As Quatro Estações* (A Primavera) - 1º Mov. (A. Vivaldi)

Está baseada nas seguintes estrofes do soneto intitulado “Primavera”:

*Giunt' é la Primavera e festosetti
La Salutari gl' Augei con lieto canto
E i fonti allo Spirar de' Zeffiretti
Con dolce mormorio Scorrano intanto:
Vengon' coprendo l'aer di nero amanto
E Lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti;
Indi tacendo questi, gl' Augelletti
Tornan' di nuovo al lor canoro incanto:*

A Primavera chegou e com ela a alegria,
os pássaros a saudam com cantos felizes,
e os riachos, carinhados pelo espirar de Céfito,
fluem com doces murmurações:
O céu está coberto de nuvens escuras,
anunciadas por raios e trovões.
Mas quando se calmam, os passarinhos
voltam a encher o ar com o seu canto:

Os quatro elementos a serem reconhecidos pelos ouvintes ficariam definidos da seguinte maneira:

a) *local* - ambiente camponês

b) *atores* - pássaros, riachos, ventos, nuvens de tormenta

c) *eventos* - pássaros que cantam, riachos que murmuram, vento que “espira”. Depois raios e trovões

d) *resultado* - depois da ameaça de tormenta, volta o canto dos pássaros e a calma.

3) *Um Americano em Paris* (G. Gershwin)

Segundo as Notas de Programa da San José Symphony GALA CELEBRATION do 26 de Setembro de 1998⁸:

Gershwin had collaborated with composer-writer Deems Taylor to produce a detailed program of the music. It is too lengthy to reproduce here, and much of it, allegedly, is afterthought. Yet about three weeks after completing the sketch, Gershwin gave an interview in which he provided the following more general and spontaneous description: “The opening gay section is followed by a rich blues with a strong rhythmic undercurrent. Our American friend, perhaps after strolling into a café and having a couple of drinks, has succumbed to a spasm of homesickness. The harmony here is both more intense and simple than in the preceding pages. This blues rises to a climax followed by a coda in which the spirit of the music returns to the vivacity and bubbling exuberance of the opening part with its impressions of Paris. Apparently the homesick American, having left the café and reached the open air, has disowned his spell of the blues and once again is an alert spectator of Parisian life.

⁸ Realizadas pelo Dr. Michael Fink (Copyright 1998 by Notes Inc).

At the conclusion, the street noises and French atmosphere are triumphant.”

Os quatro elementos a serem reconhecidos pelos ouvintes ficariam definidos da seguinte maneira:

a) *local* - a cidade de Paris

b) *atores* - um cidadão americano

c) *eventos* - começo alegre. O americano entrou num café e bebeu um par de taças, ficando melancólico e com saudades

d) *resultado* - Sai do café e no ar aberto, volta à alegria do barulho das ruas de Paris.

4) *Vidaposvida* (P. Sotuyo Blanco)

“Era uma vez, num lugar tranqüilo e aberto, sendo de manhã, um sujeito acorda e bebe com prazer. O sujeito se aproxima do carro. Entra nele, acende o carro e sai pela estrada. Mas logo muda o clima e começa uma tormenta. O homem tem pressa. Um trem se aproxima. O homem tenta atravessar a trilha antes do trem passar, mas o trem não consegue diminuir a velocidade e bate contra o carro na sua frente. O sujeito morre, ascende aos céus, mas a sua alma flutua pelos planos espirituais para finalmente, reencarnar ou nascer de novo. Fim.”

Os quatro elementos a serem reconhecidos pelos ouvintes ficariam definidos da seguinte maneira:

a) *local* - um lugar tranqüilo

b) *ator* - um homem qualquer

c) *eventos* - sai de carro, bate com um trem, morre e vai ao céu

d) *resultado* - reencarna ou volta a nascer.

Resultados

Depois de realizada a experiência com seis sujeitos com as características determinadas anteriormente, os depoimentos de cada um deles, durante as duas etapas inserem-se a continuação.

1a etapa - O imaginário sonoro musical do ouvinte

Sujeito 1

1. *“Um som anasalado é exposto de forma fluente e metro descompassado. Não imagino senão uma idéia musical, apenas. Parece que tudo que acontece depois é proveniente desta exposição. Do fluente e estático, ao mesmo tempo, surgem contrastes estruturais em forma de danças, tal vez. E então eu me pergunto: será que eu posso dançar estes blocos contrastantes? De que maneira? Se são tão desconcertantes. Mas é ritualesca também. Eles me lembram os rituais de filmes que assisti. Sacrifício. Majestoso. Ação. Voraz, a caminho do obscuro. Não posso deixar de ser influenciado pelas audições anteriores que ouvi desta Sagração. O que está acontecendo com a gravação!!!?”*
2. *“Começo perguntando o que perguntei no final do Ex.1. Esta interpretação é de lascar!!! É extremamente afetada. Onde está a elegância desta obra. Bom, mas falando da música, devo dizer: Este é um amontoado de violinos tocando uma estrução.”*
3. *“Coitado de Gershwin, isto parece mais um Americano correndo no centro de Paris após a segunda guerra. O que está acontecendo com a gravação!!!? Você está modificando, Pablo? Se fosse uma audição decente eu iria falar da música negra (jazz, blues) nos EUA que é o que me sugere. Fico por aqui: me recuso a falar qualquer coisa mais.”*
4. *“Eu pensei que nunca mais iria ouvir a Hora do Brasil e ainda mais no meio desses sons concretos de péssimo gosto. Só posso imaginar que, se eu tivesse que imaginar algo com este amontoado de fragmentos, imaginaria um hospício... que não e o caso da música contemporânea de vanguarda, que gosto...”*

Sujeito 2

1. *“Sala de ensaios de orquestra, onde todos estão experimentando o som dos seus instrumentos. Parecem organizados agora é o tema que lembra natureza, floresta encantada, perigo, corrida desenfreada de animais ferozes, outros indefesos correndo na frente. É um pega de surpresa. Um animal ou vários foram atingidos seve-*

ramente. Uma trégua. Mas eles, os indefesos continuam correndo atemorizados ainda. Conseguem driblar e se esconder. Passam por uma aldeia de índios (ouve-se os instrumentos de percussão). A agonia continua. Parece que os principais animais que teriam que se salvar respiram aliviados, agora fora da agonia. Os atingidos são levados para locais de recuperação, em procissão. Alguns são encontrados mortos. O caminho é longo até o destino. É doloroso olhar tantos corpos mortos espalhados. Virou um campo santo de animais e pássaros cantam apenas. Mas, o susto permanece nas memórias dos que ainda sobreviveram. Eles tem ansiedade para que nova paisagem verde e tranqüila apareça. É prá lá que eles se conduzem. Nunca mais que chega. Chegou.”

2. “Traz paz essa obra. Como conhecemos de ouvir bastante, já sente-se que apresenta euforia, segurança, paz, torna-se uma fonte de energia positiva e forte de elevação espiritual, prazer, bem estar. Uma estória não encontrada mas só sentimentos.”
3. “Início de filme alegre, de dançarinos, e jovens. Aventuras, comédia, circo, patinação, jogos, esporte, desbravamentos, mar calmo a vista. Estamos vendo um passeio de esquiitação [?]. Tranqüilo o dia, de sol, tudo com beleza de vista. Pessoas brincando em movimentos circulares na neve (de patinação).”
4. “Amanhecer, alvorada, acordar, escovar os dentes, sair de carro, chuva e trânsito, buzinas, sinos de igreja, trem, acidente. Alguém morreu. É o enterro. A alma subiu. Chegou em outro plano espiritual, muitos sons de sinos. Barulho de outro estágio extra terrestre. O coração ainda sente a vida. Reincarnou outra vez. E ficou muito excitado o bebê com a volta para a terra tão bruscamente.”

Sujeito 3

1. “Numa floresta, à beira de um lago, um animal descansa enquanto seu bando está próximo. Em seguida, animais de outro território se aproximam numa crescente tensão, quebrando a tranqüilidade que ali pairava. Momentos de paz e de tensão crescente se alternam, representados pelo tema inicial, tranqüilo, e pelos momentos subseqüentes de obstinado em f e melodias executadas pe-

los metais.”

2. *“Num jardim florido, em plena primavera, os pássaros se encontram e se mostram uns aos outros para a realização do grande milagre da vida.”*
3. *“Num grande reino, a figura da pessoa que diverte o rei surge repentinamente, adentrando na sala principal através de rodopios e cambalhotas. Outras figuras começam a aparecer, a rainha e muitas crianças, mas todos estão atentos aos passos, rodopios, saltos e caretas do “palhaço”, o qual intercalava momentos de parada, seguidos por gestos lentos e cambalhotas.”*
4. *“Na sala da casa do vovô ouve-se o som da televisão anunciando o início de um filme. A estória que se inicia parece mostrar cenas de uma grande cidade que vão desde os jardins das casas até a fúria do tempo e os momentos de stress no trânsito. Outras imagens começam a surgir, como um funeral e imagens de uma sala de cinema. Parece que o vovô está mudando de canal e nós, que estamos na sala ao lado, não estamos entendendo nada!”*

Sujeito 4

1. *“Essa música me leva a uma rua movimentada onde há camelôs, pessoas passando para diversas direções, movimento de carros, ônibus e alguém perdido nessa confusão procurando por alguém ou por uma saída. Na sua busca e tentativas se depara com diversas pessoas e a cada uma que encontra faz perguntas, e as respostas todas negativas o levam a continuar buscando a pessoa e o lugar onde encontrá-las. A cada tentativa experimenta algo novo e interessante. Às vezes intrigante... às vezes assustador. Passa por momentos divertidos, alegres. É confundido por alguém que pensa conhecê-lo mas na verdade não o conhece. Entra num lugar onde indicaram para ele e acaba no meio de uma celebração não sei de que, onde é empurrado de um lado para outro através de danças e pulos e saltos e cânticos. Finalmente consegue sair. Ufa!!! Que alívio. Senta-se em algum lugar para se recompor e começa a pensar nele e na situação que se encontra. Derrepente toma uma decisão. Farei uma última tentativa em buscar encon-*

trar o que procuro por outro lado. Tem dificuldade de achar o caminho mais decisivamente segue. Anda, anda, sai daquele burburim... continua caminhando na direção que acredita ser a meta.”

2. *“Essa música me faz ter vontade somente de ouvi-la. Como que a música anterior estivesse extinguido a minha mente para novas estórias. Ouvi-la me fez bem. Me fez recarregar a energia gasta anteriormente.”*
3. *“Me faz lembrar circo, palhaço, malabarista no picadino. Cada um se apresentando. O Palhaço fazendo o público sorrir, malabaristas assustando a todos com seus saltos no ar. Ah! A bicharada também estava lá. O elefante, cavalinhos, cachorros adestrados. Acrobatas, mágicos. Um mundo de sons e cores, luzes e brilhos. Finalmente tudo termina e aos poucos as pessoas deixam o ambiente e vão saindo seguindo cada um o seu caminho, para no outro dia tudo recomeçar. Luzes, cores, sons e muito brilho.”*
4. *“Me lembra a história de um homem comum que faz todo o dia a mesma coisa. Dorme, acorda, se apronta para ir ao trabalho e passa por todos os percursos estradas movimentas, trânsito agitado, engarrafamento, e a agitação chega a tal ponto que corre, corre com seu carro para não se atrasar para o trabalho que num cruzamento sofre um acidente fatal. Seu enterro foi concorrido, muita gente estava lá. Imagina-se que foi ao céu e foi recebido por anjos. Tempo depois todos estavam já acostumados com a ausência dele. A vida continua.”*

Sujeito 5

1. *“Um peixinho solitário no oceano. Chegam peixes curiosos, olham, olham, mas se assustam ao ver um peixe maior e muito feio que ronda e observa o peixinho solitário. De repente ataca mas... O peixinho volta a ficar solitário. De súbito o peixe feio ataca, morde, devora os peixes menores, produzindo uma nuvem de sangue. Outros peixes vêm tentar inibir o ataque do peixe feio. Olham, empurram e conseguem afastá-lo. Forma-se um grande balé. Todos dançam, mas de repente a ameaça volta a se manifestar. Ouve-*

se gritos, gemidos e uma fuga em massa. Mas... o inimigo se cansa. Suas forças estão esgotadas. Triste, pesado e sonolento ele vaga pelas águas do oceano, sem amigos, sozinho... Sem que o peixe feio percebesse uma multidão de outros peixes o seguiam, como se ele fosse um rei e os outros menores seus súditos. Mas ele não queria seguidores e sim gostaria de ficar só. Bateu sua cauda ruidosamente e os afastou num só golpe. Porque será que ele O grande peixe feio gostava de ficar só? O peixinho solitário que tinha encontrado outros amiguinhos observava de longe a atitude do peixe que tinha anteriormente os atacado. Num segundo após um grande barulho, uma lança, uma flecha, o que era aquilo... era um grande arpão que atingiu o peixe feio e o puxou para fora do mar, lutando desesperadamente para não sair do mar, para não morrer..."

2. *"Crianças brincando de roda, bolinha de gude, é uma festa. Festa da grande colheita da fazenda. Todos felizes compartilhando a mesma comida, a mesma dança, enfim... estavam felizes."*
3. *"Numa imensa floresta, muitas árvores e flores, coelhos e esquílos soltotando de felicidade. Nasceram seus filhotes. Outros animais se aproximam para ver e admirar os novos moradores. Uma confusão se instala na floresta. Animais de todos os tipos estão se reproduzindo. É o **nascimento** um estado de contemplação, êxtase total. Felicidade, alegria. Depois o repouso, o descanso. 'Eu estou com vontade de sair pulando e saltitando por aí...' "*
4. *"Completo o ciclo de desenhos animados, ou será que começou? - Vamos sair! Rápido a tempestade está vindo. - O trânsito está caótico, infernal. Ouve uma batida, e também mortos, porque isto acontece? A vida continua... estou morto? Vivo? Onde estou? Meu coração bate... o bebê chora. O que é isto?"*

Sujeito 6

1. *"Na imensidão do cosmos brotam sinais de vida: brumas, brumas nos sois de setembro. Brotos de plantas tropicais, escuras ainda, surgem do nada. Disformes brócoles gigantes, pesados, betúnias, grotescas ninfas dançam com sintomas orientais. De*

repente, a vida brota dentro da imensidão; a dança do grande sultão a encanta e os dois ganham o espaço vencendo a escuridão e a bruma. Amantes e apaixonados, levam todos com eles para o além do jardim das mil maravilhas.”

2. *“Pássaros conversam, saudando a primavera que chega trazendo flores e esperança. Levam as suas esperanças aos quatro cantos do mundo. Homens celebram o encanto dos pássaros e com eles, voam no infinito para a alegria do Sol e do Som de Deus.”*
3. *“Ha! Ha! Ha! Todos cantam e dançam: de repente chega o mágico que traz a banda e o palhaço que encantam a cidade. E a fanfarra se espalha no circo onde todos os animais alegram a platéia. De repente, a melancolia do palhaço sem teto inunda a tarde, trazendo o ar da tristeza e da incerteza para o coração do menino. Será que ele deve brincar saltar e dançar com o palhaço? A dúvida o cerca.”*
4. *“Um filme começa: alguém acorda e sai na tempestade dirigindo o carro, vem o trem e ocorre um acidente: o homem morre e sobe aos céus. Lá encontra seres de outras esferas e novamente reincarna em outro SER, que RENASCE.”*

2a etapa - A percepção da narrativa sonoro-musical

Sujeito 1

1. *“Um balé / Ritual / Um programa ou uma série de blocos estilizados para dançar.”*
2. *“Uma das Quatro Estações (A Primavera 1º Mov.). Não imagino o que Vivaldi quis passar com esta obra. “Cada um tem a primavera que merece”.”*
3. *“O transporte de tendências musicais provenientes da cultura negra americana para além mar.”*
4. *“Uma gravação de fragmentos. Uma conexão ou desconexão sem propósito.”*

Sujeito 2

1. *“Com o tema de sopros, o autor quer demonstrar um desabrochar de flores pela manhã de primavera. Estão fazendo parte borbole-*

tas, beija-flores e outros pássaros. Insetos se formando em casulos. Todos os tipos de sociedade como vivem na primavera desde aquelas formadas por insetos, pássaros, índios, camponeses, urbanos, ribeirinhos como vivem nessa época, sua vida e costumes nesse período de clima propício para o trabalho, que fornece energia e bem estar para criar, trabalhar, produzir e festejar, assim como repousar para curtir a vida. O canto de trabalho é contínuo e ritmado, porém calmo. É tão forte esse período que até os idosos sentem forças e disposição para saírem de suas redes ou tocas para ver lá fora a vida e tentar ser útil em alguma coisa. Essa obra reflete no autor todo o significado forte que a primavera representa de importância para ele. Quando ele olhou, percebeu e sentiu vontade de exprimir através dos sons.”

2. *“Esta estação para Vivaldi já lhe inspira muitos pássaros e muita alegria. Também anuncia o amanhecer. E todos os elementos se harmonizam: céu, árvores, animais, flores, insetos como os homens também deveriam ficar.”*
3. *“Representa um americano encantado com a beleza diferente de Paris. Outra realidade que nunca imaginava que essa cidade poderia possuir. Parece que o próprio fica meio enlouquecido, até tonto, não sabe nem prá onde olhar. Lembra, que parece estar sonhando.”*
4. *“A estória está na outra.”* [Amanhecer, alvorada, acordar, escovar os dentes, sair de carro, chuva e trânsito, buzinas, sinos de igreja, trem, acidente. Alguém morreu. É o enterro. A alma subiu. Chegou em outro plano espiritual, muitos sons de sinos. Barulho de outro estágio extra terrestre. O coração ainda sente a vida. Reincarnou outra vez. E ficou muito excitado o bebê com a volta para a terra tão bruscamente.]

Sujeito 3

1. *“Idem ao anterior.”* [Numa floresta, à beira de um lago, um animal descansa enquanto seu bando está próximo. Em seguida, animais de outro território se aproximam numa crescente tensão, quebrando a tranquilidade que ali pairava. Momentos de paz e de ten-

são crescente se alternam, representados pelo tema inicial, tranqüilo, e pelos momentos subsequentes de obstinado em *f* e melodias executadas pelos metais.]

2. *“Idem ao anterior.”*[Num jardim florido, em plena primavera, os pássaros se encontram e se mostram uns aos outros para a realização do grande milagre da vida.]
3. *“O compositor parece querer trazer para o imaginário dos ouvintes a figura de um Americano andando pelas ruas da “cidade luz”. A obra alterna elementos que trazem imediatamente à lembrança do ouvinte situações / objetos americanos com sonoridade que trazem à imaginação momentos lúdicos e cômicos.”*
4. *“Idem ao anterior.”*[Na sala da casa do vovô ouve-se o som da televisão anunciando o início de um filme. A estória que se inicia parece mostrar cenas de uma grande cidade que vão desde os jardins das casas até a fúria do tempo e os momentos de stress no trânsito. Outras imagens começam a surgir, como um funeral e imagens de uma sala de cinema. Parece que o vovô está mudando de canal e nós, que estamos na sala ao lado, não estamos entendendo nada!]

Sujeito 4

1. *“Um balé / Inverno / tudo frio / seco / gelado / O Sol começa a brilhar discretamente / A terra aos poucos vai se aquecendo / As folhas verdes começam a surgir / Os rios começam a fluir / Os pássaros a voar / Coelhos correm pela selva / as flores brotam / Toda natureza acorda e desabrochar.”*
2. *“Cânticos dos pássaros, alegres, saudando a primavera. As pessoas saem a rua. Conversando. Cumprimentando umas as outras. O frio passou. Os bichinhos saem de suas tocas. A alegria e regozijo pela beleza que a natureza produz.”*
3. *“Um homem deslumbrado com a cidade. Quer ver tudo. Tudo o impressiona. Passeia pelas ruas movimentadas. Gente. Barulho. Buzinas de carros. Tudo é bem diferente do que está acostumado. Mas não deixa de ser algo fantástico. As lojas. As pessoas. Os pontos turísticos. As avenidas.”*

4. *“O mesmo que escrevi na 1ª etapa.”* [Me lembra a história de um homem comum que faz todo o dia a mesma coisa. Dorme, acorda, se apronta para ir ao trabalho e passa por todos os percursos estradas movimentadas, trânsito agitado, engarrafamento, e a agitação chega a tal ponto que corre, corre com seu carro para não se atrasar para o trabalho que num cruzamento sofre um acidente fatal. Seu enterro foi concorrido, muita gente estava lá. Imagina-se que foi ao céu e foi recebido por anjos. Tempo depois todos estavam já acostumados com a ausência dele. A vida continua.]

Sujeito 5

1. *“Não sei informações históricas sobre a composição.”*
2. *“Não sei informações históricas sobre a composição.”*
3. *“Não sei informações históricas sobre a composição.”*
4. *“O compositor pretende relatar os acontecimentos de um dia, um dia qualquer... ou seria o dia da morte.”*

Sujeito 6

1. *“As plantas adormecidas no solo, sentem o Sol nascer e o sentimento da vida começa a dançar nas entranhas da Terra. De repente, chega o movimento dos Zeus indomados que leva o cortejo das Musas da Primavera para o campo das flores. Lá, todos entram em transe e depois dançam o perido. Na luta, os deuses da primavera conseguem afugentar os Indomados. Depois, as musas dançam para festejar, no cúmulo da fecundidade. Celebram a conquista e o surgimento da vida. É o milagre da multiplicação.”*
2. *“Manhã de primavera: os pássaros brincam ao Sol e festejam as flores.”*
3. *“Um Americano vai a Paris e se encanta com os cafés nas ruas, o Mardi Gras. Ele celebra o sentimento da alegria e do amor. Apaixona-se.....”*
4. *“Uma vida acorda e sai de carro na tempestade; bate-se com um trem e morre. Seu espírito vai para outra esfera: outro ser é gerado.”*

Avaliação das Respostas e Considerações finais

Considerando os enredos originais e os quatro elementos que os enredos utilizados têm, podemos estabelecer a avaliação da forma seguinte: dar uma pontuação de 1 (um) ponto a cada parte descrita de acordo com o enredo descrito anteriormente (ou mesmo aproximada, expondo o sentido geral), ou de 0 (zero) ponto quando não escreveu nem mesmo o sentido geral. Quando comparamos os textos dos seis sujeitos (nas duas etapas), obtemos os resultados incluídos na tabela e nos gráficos das páginas seguintes.

Mesmo que os sujeitos tivessem um *background* acadêmico e cultural significativo (como se supõe de todo aluno de qualquer Programa de Pós-Graduação em Música), na hora de perceber ou poder “interpretar” a narração incorporada nos exemplos da tradição musical, observamos que a pontuação ficou muito por embaixo daquele exemplo que foi construído com aquela finalidade específica.

Por outra parte, das diferenças entre cada um dos três primeiros exemplos, podemos inferir que a linguagem estética e composicional foram elementos que influíram na potencialidade narrativa de cada um deles. A linguagem tonal-modal de Gershwin no pior dos casos, ficou igual que a tonal de Vivaldi.⁹ No resto dos casos, sempre superou em pontuação a dos outros dois exemplos. Isto quer dizer que os elementos constitutivos ficaram mais facilmente percebidos pelo ouvinte.

Os baixos valores da primeira etapa mostram a capacidade imaginativa dos sujeitos (com a exceção constante do primeiro sujeito, quem ficou quase fixo no plano racional). De qualquer forma, observando esses mesmos resultados, parece-nos que a nossa fábula sonoro-musical tivesse se “imposto” ao imaginário individual dos ouvintes, igualando valores com Vivaldi (sujeitos 3 e 5) ou sendo o único

⁹ Segundo Rawlings, “quando George Gershwin escreveu *Um americano em Paris*, introduziu nessa vibrante partitura uma série de notas dissonantes, notas essas que imediatamente foram reconhecidas como sendo os ruidosos táxis de Paris.” (Rawlings, sem data, p.132) Mesmo assim, só um entre os ouvintes escreveu a palavra “buzina” que é o elemento sonoro mais característico e facilmente reconhecível da peça.

exemplo cujos elementos foram reconhecidos em termos gerais, como no caso do sujeito 4.

Dos valores observados na segunda etapa, e levando em consideração a influência que o conhecimento do título de cada obra implica para a percepção do mundo sonoro-musical, reiteram-se as observações realizadas para a primeira etapa, mas agora, os elementos narrativos do exemplo de Gershwin foram mais reconhecidos. Devemos destacar que o único caso onde um outro exemplo superou em pontuação a nossa fábula, foi o do sujeito 3 nesta segunda etapa.

Observando agora as respostas relativas exclusivamente à nossa fábula sonoro-musical, e levando em consideração o Processo Criativo assim como a natureza dos signos utilizados, é interessante destacar que durante a primeira etapa, dois sujeitos pontuaram 4 pontos, isto é, reconheceram os quatro elementos da fábula (incluindo a reencarnação do ator). Já na segunda etapa, curiosamente um desses mesmos sujeitos (o número 6), não tendo colocado no seu depoimento nenhuma alusão à reencarnação, diminuiu a sua pontuação. Em termos gerais fica claro que aqueles elementos que não dependem da crença pessoal de cada indivíduo são facilmente reconhecíveis pela maior parte dos ouvintes (com a exceção expressa do sujeito 1 e do sujeito 5).¹⁰

Recomendamos replicar o experimento com uma população maior assim como a incorporação de outros exemplos, dispondo de um tempo maior para a realização da experiência, com a finalidade de não criar fadiga auditiva, nem cansaço mental, como aparentemente aconteceu com o sujeito 4, durante o segundo exemplo da primeira etapa.

Bibliografia consultada

- Chandler, Daniel. (1995) *Text and the Construction of Meaning* <<http://www.aber.ac.uk/~dgc/texts.htm>> [Novembro 1999].
- Covell, Amy. (1999) *Defining a Narrative* <<http://www.msu.edu/user/covellam/195/web10.html>> [November 1999].

¹⁰ No caso do sujeito 5, durante as duas etapas experimentais, observamos uma certa disposição “preguiçosa” o que explica a baixa pontuação geral do referido sujeito.

- Farnsworth, Paul R. (1969) *The social psychology of Music*. 2ª Ed. Ames: Iowa State University Press.
- Fink, Michael. Notas de Programa da San José Symphony GALA CELEBRATION (26 de Setembro de 1998). San José (Ca): Notes Inc., 1998.
- Fish, S. (1980) *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Gabrielsson, Alf. (1999) Studying emotional expression in music performance. In *Proceedings of the 17th Research Seminar ISME*. Pp.234-44. Johannesburg: University of the Witwatersrand Press.
- Juslin, Patrik N. (1997) Emotional communication in Music Performance: A Functionalist Perspective and Some Data. In *Music Perception* Vol. 14, N°4, Pp.383-418. California: University of California Press.
- Knapp, Mark L. (1992) *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Trad. de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Paidós (4ª edição).
- Rawlings, F. (sem data) *Como escolher música para filmes*. Trad. de Filipe Montenegro. Lisboa: Prelo, [196? - 197?].
- Schaeffer, Pierre. (1988) *Tratado de los objetos musicales*. Trad. de Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza.
- Saussure, Ferdinand de. (1993) *Curso de lingüística general*. Ed. por Ch. Bally e A. Sechehaye. (com a colaboração de A. Riedlinger). Trad. por Mauro Armiño. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Sotuyo Blanco, Pablo. (2000) “A Potencialidade Narrativa de uma ‘Construção’ Sonoro-Musical (1ª Parte – Fundamentação Teórica)”. In *Ictus Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA N°2*. Pp. 51-68. Salvador (Ba): PPGMUS-UFBA.