

Dinamismo musical de diferença e repetição: teoria e análise

silvio ferraz (1987) 1991

[dissertação de mestrado realizada sob orientação do Prof.Dr. Olivier Toni, defendida na

ECA-USP, outubro de 1991]

[versão revisada da Parte I, janeiro de 2007]

"Nós não podemos mais escutar a música como uma coisa em si quando as pesquisas em etnomusicologia demonstram claramente que as coisas musicais não são estritamente musicais e que a expressão das relações de sons e estruturas sonoras pode ser secundária e irrelevante vistas as relações extramusicais que tais sons representam". (BLACKING, 1977, p.34)

I. Introdução teórica

1. Análise e repetição

O que faz com que uma pessoa consiga vivenciar uma experiência musical? Que ingredientes são necessários para que o ciclo entre música e homem se feche? Quais são os canais de acesso por onde percorre a empatia entre um e outro? Estas são as questões iniciais desta introdução.

Neste estudo tais questões foram trabalhadas tendo por base a compreensão da música do ponto de vista daquele que a faz, seja ele receptor ou produtor musical (compositor, interprete ou simplesmente aquele que mostra uma música para outro). O mecanismo desse contato, sua empatia, ou mesmo anempatia é por sua vez um caminho para que se compreenda o próprio fazer musical (Cf. BLACKING, 1977, p.35) privilegiando, numa análise musical, não só a resultante sonora (o objeto e a enunciado musicais), mas também quem a está fazendo ou refazendo.

No ocidente, a análise musical voltou-se preferencialmente para a sintaxe da linguagem musical - uma visão em que, supostamente, sintaxe e semântica estariam unidas num só nível¹, no qual a estrutura é o seu sentido, a “mensagem” musical. Isto fez com que o privilegio fosse dado àquelas abordagens analíticas nas quais é imprescindível que a

¹ Cf. BERIO, 195; FERNEYHOUGH, 1987b; DAHLHAUS, 1983.

música esteja fixa no papel², apoiando-se na análise única e exclusiva da relação dos parâmetros elementares do som entre si e suas decorrências em aspectos formais.

Na aplicação composicional, este postulado analítico teve como resultado um compromisso importante porém único com a linguagem musical e sua evolução histórica, resultando numa música cuja linguagem é totalmente personalizada – quase que congelando sobre o próprio produtor a função de receptor, de público (Cf. WÖRRINGER, 1911, p.139; DANIELOU, 1890, p.4).

A música passou a ser então objeto e resultado da teoria musical, uma música teórica que deve ser explicada para ser decodificada. Isto pode ser notado na dimensão teórica da análise e da própria composição em grande parte da produção musical serial e pós-serial (debate que se fez totalmente apartado do público leigo). O resultado é uma música que reflete uma análise abstrata e que raramente se refere ao objeto e ao tempo do fazer musical concreto, em que impera a experiência viva entre a música e o homem, mas apenas à análise do objeto imóvel da partitura.³

Distanciando-se deste quadro, para o presente estudo tomou-se como ponto de partida o conceito de análise que P.Klee permite concluir a partir de sua “Contribution a une théorie creatrice de la forme”. Neste texto, ele chama a atenção para os princípios de gênese da obra de arte, considerando não só o resultado artístico, mas também seu processo e aquele que o realiza, o homem. Descarta-se com isso qualquer possibilidade de “considerar a obra como uma coisa fixa, imutável e eterna” (KLEE, 1970a, p.99). A análise refletiria então a vida da própria obra, o que corresponde aqui a pensar a música como um objeto inacabado, um objeto que se faz, implicando, por sua vez, em ter por referência aquele que a inventa ou reinventa (Cf. KLEE, 1970a, p.19).

² Klee (1970a, p.99) se refere à obra de arte fixa, no caso a pintura, contrapondo a esta uma análise dinâmica que propiciaria uma pintura dinâmica e daria vida aos seus elementos.

³ nota de revisão: Acrescentaria aqui os textos surgidos no início do século XX nos quais compositores comentam sempre a presença dos músicos quase como impecílio para a realização da nova música. Veja-se, por exemplo, as entrevistas com Edgard Varèse.

Para refletir este dinamismo próprio do fazer musical, a análise deve então, assemelhar-se a um “estudo” no qual o objeto, ou melhor, o processo, é reinventado em sua totalidade. Este “estudo” ficaria assim bastante distante da teoria musical tal qual exposta acima na qual, para tornar as coisas mais claras e para explicá-las, recorre-se constantemente à simplificação, aos mecanismos de redução a parâmetros simples (Cf. KLEE, 1970a, p.454). Propõe-se assim uma abordagem que pense a relação entre música e homem como um ciclo vivo no qual a música é vista como que prolongada no corpo do ouvinte e do produtor, como um enunciado não acabado e em pleno movimento.

Este prolongamento, esta ressonância entre homem e música, é pura repetição de um no outro, seja sob a forma de comentário verbal, seja como composição musical, ou ainda como dança, como movimento corporal. Uma repetição de “totalidades variáveis” onde aflora a excesso, a diferença.

Para este estudo entende-se então a repetição a partir dos escritos do filósofo francês Gilles Deleuze (DELEUZE, 1968 e 1969). Para Deleuze a repetição deve ser compreendida a partir da diferença. Não se trata de ver a repetição como sucessão ou desenvolvimento do “mesmo” compreendendo identidade ou semelhança de elementos (DELEUZE, 1968, p.451). Mas sim como uma repetição que desloca um original de um momento para outro, repotencializando este original em diferentes intensidades.⁴ (DELEUZE, 1968, pp.22, 351, 452-453).

Neste mecanismo de repetição está latente a *kinesis* do fazer musical, uma prolongação do enunciado musical no homem e vice-versa, narrando o próprio processo de sua *mise en forme*, um movimento que nasce da própria invenção e reinvenção feita por aquele que canta, toca, ouve, analisa, ou mesmo, compõe a música, já que “toda *mise en forme* é necessariamente movimento” (KLEE, 1970a, 195).

⁴ Recorrendo a outro autor, entenda-se por intensidade a “relação entre duas quantidades energéticas de naturezas diferentes” (AVRON, 1978, p.32).

Para que este movimento se realize, para que o todo retorne e seja dinâmico, invenção e reinvenção estão necessariamente submetidas à empatia⁵ entre o enunciado e o seu receptor-produtor. Resulta daí a multiplicação dos elementos, no caso, musicais, adquiridos pelo homem em sua vida: experiências sonoras, sociais e pessoais presentes em sua prática vocal e instrumental (cantos rituais e cantigas) que põem sons e sentidos em movimento. E, por estar o movimento, a *kinesis* musical, diretamente ligado ao movimento da música, a cristalização deste movimento em estruturas formais e abstratas o anulariam.⁶

Isto posto, impõe-se que a análise não se limite a representar a obra, pois tal noção seria a negativa da multiplicidade de leituras virtuais no contato obra-sujeito fruidor. Para refletir a *kinesis* (Cf. STOĀNOVA, 1978) a análise deve fazer-se dinâmica, repetindo a obra em novas intensidades – diferenças –, repetindo o “ser sensível” da obra (Cf. DELEUZE, 1968, p.421) ao se fazer um canto paralelo que desloca o original de seu pouco conhecido lugar de origem.

Esta análise seria assim repetição, contato dinâmico entre o homem e o enunciado musical⁷ que atualiza o objeto analisado percorrendo suas divergências internas, procurando com isto simular a sua multiplicidade virtual.

Deste modo, o enfoque analítico adotado neste trabalho presuppõe que o impulso original, que leva o homem ao fazer musical, permeia o resultado musical e estimula outros homens ao movimento. Uma ressonância do ato que se perpetua na ação de quem o refaz.

⁵ Entende-se por empatia “a relação panteísta de confiança entre o homem e os fenômenos do mundo exterior” e que, como princípio estético, compreende “a relação entre o indivíduo e a obra de arte que não recebe vida a no ser de seu sujeito fruidor” (WÖRRINGER, 1911, pp.52-58). Ver também CORTAZAR, 1953, p.192 e CORTAZAR, 1954, p.86, onde Cortazar nos fala de “simpatia”, que em muito se aproxima do conceito de empatia de Wörringer.

⁶ “todo esquema formal estabelecido se opõe ao movimento livre no processo de evidenciação sonora” (STOĀNOVA, 1978, p.38-36).

⁷ É pertinente expor aqui a proximidade desta idéia com a seguinte observação de Kari (índio Kamayurá) “Música não fala não, só cantando, só tocando. Aí a gente dança e evocamos nossos modelos” (in DE MENEZES, 1975, pp.106 e nota n 10 da p.134, traduzido pelo autor com colaboração de Takumã, mestre de música Kamayurá).

Uma forma de movimento que se estende, puro ou transformado, naquele que não tendo inventado, reinventa.

Este ponto de vista analítico aproxima-se de um fazer musical que aceite a perpetuação do ato de refazer a origem como acontecimento (como se dá nas culturas tradicionais) na sua atualização dinâmica constante. Nesta perpetuação dinâmica a diferença está na compreensão sincrônica das múltiplas intensidades que afloram da repetição. Compõe-se assim um contraponto onde cada voz é leitura, repetição desdobrada da outra, ou das outras. A esta repetição, esta que se sobrepõe em camadas distintas, denominaremos aqui por contraponto analítico.

2.Música e repetição

No fazer musical o dinamismo da diferença e da repetição pode ser notado em planos diversos, destacando-se dois planos do fazer musical: um interno e outro externo ao enunciado. No primeiro caso a diferença e repetição interna ao enunciado musical (como ocorre no fazer musical em culturas tradicionais⁸), ou seja, ela é uma repetição de elementos musicais que estão concretamente presentes no enunciado resultante deste fazer musical.

No outro caso ela é externa ao enunciado musical e se dá no homem (como ocorre no contato entre o homem, impregnado de sua cultura, e o enunciado musical com sua carga semântica).

⁸ Este fazer musical é dinâmico e perpetua, como acontecimento, os podreses que o geraram. Sem objetivo a não ser o seu devir, “ele se recusa a parar/.../, quer parar e não pode. As pessoas que dançam começam a sentir fadiga, elas querem parar de dançar para ir dormir, mas não podem. Como fazer? Como Como [o fazer musical] vai fazer para parar? Tudo está obrigado, então, a continuar./.../ A repetição do movimento que o caracteriza formalmente torna-se incontrolável, autônoma” (AVRON, 1978, p.163-165). Outro autor, o etnomusicólogo Antony Seeger relata a seguinte experiência: “O Suyá ao meu lado, olhando o último grupo de homens prestes a terminar seu canto, numa voz rouca me diz: 'Tetã , hen va ngere da kidi! (a tradução correta seria: que pena! nossa música e festa acabaram!) - Que pena?... Não eram quinze horas suficientes?’ (SEEGER, 1982, p.38).

No plano interno contrapõem-se no enunciado as repetições de um gesto a um outro gesto, este primeiro, presente no próprio enunciado; seu mecanismo é o jogo de diferenças e a busca do equilíbrio por parte de quem o faz. No plano externo contrapõe-se no enunciado a diferença e a repetição de outros gestos, estes ausentes e só realizáveis se evocados naquele que vive tal fazer musical, que vive a desequilíbrio da diacronia, buscando o equilíbrio pela sincronia. Dois planos de diferença e repetição onde, recorrendo-se aos escritos de Paul Klee, pode-se afirmar que “atribuem à gênese uma duração contínua” (KLEE, 1970b, p.92).

Na análise “genética” que se propõe com este estudo, a energia dinâmica estaria ligada ao modo de percepção musical, ou “modo musical de organização de experiências” onde “prazer e apreciação musical” estariam associados a “outras faculdades intuitivas ou perceptivas de gestalt” (LASZLO, 1989, p.107).⁹ O que se busca com isto é percorrer o próprio dinamismo do processo perceptivo ressaltando as múltiplas diferenças e o jogo de equilíbrios e desequilíbrios, sem amenizar as diferenças para erigir semelhanças.¹⁰

O movimento nasce desta compreensão do “contraponto” entre as diferenças e não, pura e simplesmente, do enunciado musical ou do fenômeno sonoro percebido. Alterações constantes de alturas, timbres, intensidades e durações, não implicam necessariamente em maior ou menor índice dinâmico sem que haja a presença de um receptor ciente de suas funcionalidades.¹¹ Sem a repetição não se estabelece o movimento aqui desejado. Este nasce da repetição que é diferenciada na sobreposição de cada camada do contraponto analítico, num discurso próprio de equilíbrio e desequilíbrio, fase e desfasagem, uma repetição que qualifica, fixa as paixões sonoras e contrapõe instabilidade e estabilidade.

⁹ Ver também WISNICK, 1989, p.50 seq., 88, 96.

¹⁰ nota de revisão: vale observar que o que se pensa aqui por “percepção” não diz respeito à síntese em um fenômeno, mas à vivência do contraponto entre as diversas partições da sensação (idéias, movimentos do corpo, sonoridades, imagens visuais).

¹¹ O alto grau de transformação dos parâmetros sonoros num enunciado musical pode também levar a um equilíbrio estático - resultante de uma instabilidade fundada na falta de referencial fixo - onde o movimento só se estabelece com a presença do homem, de um homem em busca da repetição do mesmo, mas esse não é o caso que perseguimos!

A predominância da *stasis* está na eterna reiteração do mesmo - repetição estática - onde não há um reconhecimento do grau de intensidade nem a busca do equilíbrio, pois este é estável¹² e está, antes de mais nada, no próprio homem que a quer assim.

Composições, análises, interpretações ou ressonâncias são invenções, repetições diferidas, frutos de uma relação subjacente ao homem e à sua existência cultural, social e individual. Considera-se, assim, o fazer musical como condicionado pela empatia entre esses elementos e, compreendê-lo dinâmico é aceitar a perpetuação dessas relações, sempre diferidas, reinventadas interiormente. Esta reinvenção, este eterno retornar no fazer-musical, constitui-se em ponto relevante deste estudo que compreende a empatia entre o enunciado musical e o homem como resultante de uma percepção fundada na articulação clara de diferenças e repetições.

Este fazer musical dinâmico é, então, ressonância da própria vida (Cf. KLEE), que espelha e é espelhada no agente musical. O contraponto analítico, a música como acontecimento, “transmite necessariamente a vontade de *mise en forme*” (KLEE, 1970b, p.67). Eco de uma vontade original, ele intensifica sobre si e sobre quem ouve (ou dança) a energia de seu devir.¹³

¹² No que foi exposto, a diferença não deve ser entendida como variação ou como pequenas alterações (tal qual ocorre na obra minimista de S.Reich) que não implicam obrigatoriamente em *kinesis*. A *kinesis* do fazer musical nasce principalmente nas alterações que desestabilizam o equilíbrio no contraponto entre as componentes do fazer musical (Cf. STONOÏAVA, 1978, p.40).

¹³ Cf. WORRINGER, 1911, pp.62-63 e ELIADE, 1969, pp.24,50-51.

II. O dinamismo da diferença e da repetição no corpo do enunciado

1. Diferença e repetição - a pulso

O que esperar da repetição de um pulso simples reiterada num fluxo constante? Seu comportamento tanto é previsível quanto imprevisível : se a repetição perdura, afirma-se o que era previsto, mas se ela for alterada, o equilíbrio anterior se vê substituído por um quadro de estabilidade precária. A repetição de um padrão constante estipula o grau de equilíbrio, mas a sua ateleologicidade é instabilizante: existe equilíbrio pois o material é e pode ser sempre repetido, mas sua intensidade¹⁴ oscila.

Como já foi visto, a reiteração aqui colocada não se qualifica como repetição de um mesmo elemento com mesma intensidade. Assim, numa seqüência de batidas com um pulso regular, o primeiro ataque (primeiro beat) pode ser considerado como sendo a apresentação, o segundo a sua pura repetição já o terceiro é uma confirmação de padrão, e para cada repetição tem-se um grau de intensidade distinto. Cada repetição é afirmação do modelo reiterativo, mas numa intensidade (expectativa) diferente, configurando um equilíbrio dinâmico que compreende, em si, a instabilidade do material e do enunciado no fazer musical, pois mesmo depois de o padrão ter sido “confirmado” não se tem nenhuma certeza sobre a série que lhe dará seqüência.

Na prática musical de culturas tradicionais é comum que a cada repetição o material sofra variações concretas: são acentos, prolongamentos, resultantes timbrísticas diversas etc. São diferenciações inerentes ao próprio modo de tocar que possibilitam a multiplicidade de expectativas do discurso. A diversidade desse material aumenta o grau de entropia do

¹⁴ nota de revisão: entenda-se por intensidade a intensidade de sensação distinguindo-a da intensidade enquanto amplitude do sinal sonoro ou de sua percepção.

discurso, mas o equilíbrio perdura; sob este ponto de vista a instabilidade da simples reiteração diminui.

Outro plano de diferenças e variações estaria na constante invenção e reinvenção presente neste fazer musical, o qual compreende a irregularidade da emoção humana. Embora moldado à repetição, a experiência, “universo em expansão” (STOĬANOVA, 1978, p.44.) compreende e prescinde da irregularidade do contraponto de diversidades. Este contraponto é comum nas músicas de algumas etnias africanas onde, por vezes, um ritmo simples, isócrono,¹⁵ aparentemente coincidente com um pulso qualquer, está de fato deslocado deste pulso de referência, mantendo a tensão permanente do fluxo sonoro (Cf. AROM, 1989, p.195).



Fig.1 – a) Pulso de referência; b) contrametricidade da realização; d) realização aparente.

O movimento nasce assim tanto da expectativa de repetições – de sua resolução afirmativa ou não – como também do contraponto entre o pulso subjacente e a resultante sonora reiterada, sejam eles coincidentes ou não, fatos reforçados pela irregularidade das acentuações. Assim, onde repousava uma aparente *stasis* de um som simplesmente reiterado, nota-se o movimento resultante do contraponto das diferenças de intensidade que cada repetição apresenta.

¹⁵ Entende-se por ritmo isócrono aquele de um som reiterado a intervalos regulares (Cf. AROM, 1989, p.183).

Essa interpretação de um som único reiterado, repetido e diferido ao longo do discurso, comporta em si a noção de equilíbrio dinâmico entre as componentes do contraponto analítico e entre o enunciado e aquele que o realiza.

Não se trata aqui de reiteração de módulos rítmicos como na música e na musicologia européias, mas sim da reiteração de um som calcado num pulso constante. Sobre tais reiterações incidem, ou não, acentos, e a amplitude desses acentos molda um quadro que, por si só, pode ser interpretado como polifônico, criando um exemplo concreto de contraponto analítico.¹⁶

Outros quadros polifônicos afloram dos contrapontos entre expectativa e enunciado, entre a pulso e a frequência de reiteração dos sons (Cf. AROM, 1989, pp.186-190), entre acentos e não acentos, multiplicando o que para um estudo musicológico que tenha por referência somente o enunciado musical pareceria monótono, redundante, infantil: uma simples reiteração constante e abstrata de um som. De certo modo esta dupla possibilidade de enfoque (o múltiplo e o monótono) encerra duas visões do fazer musical, uma em que este é resultado da interação entre as partes do contraponto analítico e outra em que o campo de leitura está restrito à obra. Estas duas visões podem ser equiparadas respectivamente com o modo musical das culturas tradicionais e com o modo intelectual europeu¹⁷ sedo que este último refletiria não mais um “modo musical” de organização de experiências sensoriais no plano sonoro, mas o “modo intelectual” de apreensão de idéias. Ele não corresponde à dinâmica da análise do ponto de vista genético (proposto aqui) em que se relacionam enunciado e experiência, mas à revelação de elementos intrínsecos ao enunciado (Cf. LASZLO, op.cit).

¹⁶ Sobre esta contrametricidade, esta polifonia rítmica simulada vale citar aqui duas passagens que nos falam desta questão: “...a ritmologia convida-nos a distinguir imediatamente dois tipos de repetição. A repetição medida é uma divisão regular do tempo, um retorno isócrono de elementos idênticos. Nas uma duração só existe se determinada por um acento tônico, comandada por intensidades. Cometer-se-ia um engano sobre as funções dos acentos se se dissesse que eles se reproduzem em intervalos iguais. Os valores tônicos e intensivos agem, ao contrário, criando desigualdades, incomensurabilidades, em durações ou espaços metricamente iguais. Eles criam pontos relevantes, instantes privilegiados que marcam sempre uma polirritmia.” (DELEUZE, 1967, pp.51-52); “O ritmo divisivo separa a tempo em porções iguais, tendo por resultado uma pulsação regular (como na maior parte da música ocidental). O ritmo aditivo agrega pequenas porções de tempo e durações desiguais com um acento no princípio de cada porção, a qual resulta numa porção irregular.” (JONES, 1974, p.244).

¹⁷ A respeito da contraposição sugerida no texto **ver nota 8?**

No caso apresentado, tendo o pulso como tema, a compatibilização plena¹⁸ está na realização da “batida como sonorização do movimento regular dos pés que corresponde ao passo de base da dança” (AROM, 1989, p.183) – ressonância da música no corpo de quem dança –, um nível analítico que tem por trás de si o substrato de uma cultura e de seu modo de fazer musical; um prazer aparentemente imediato, mas que vem mediatizado pela própria cultura.

Outra característica do dinamismo da reiteração é que num fluxo moldado em infindáveis repetições não há espaço para o esquecimento, condição necessária para que se necessite de uma rememoração. O suporte da memória é o próprio enunciado cujo motor é a atualização do ato original repetido e sempre diferenciado. Com isso, o discurso não é interrompido e não perde o seu dinamismo inicial. Há apenas o contraponto analítico do instante. A memória estaria, como o prazer mediatizado, a cargo da própria tradição, inexistindo, aqui também, um espaço para a rememoração.

Note-se o fato de que esta forma de enunciado impõe que o fazer musical esteja centrado sobre si mesmo, não existindo um espaço que atribua a este a possibilidade de parar, de se deslocar num tempo mnemônico – tempo de recordar ou de remontar o discurso. O fazer musical está, portanto, preso no enunciado, sem espaço para a reflexão, e abre-se à corporeidade que ele invoca culturalmente. Deste modo não se faz necessária a identidade permanente de um ato inicial memorável, seja do enunciado musical, seja do fazer musical ou da própria cultura. Há somente o movimento correspondente ao instante onde a origem está intensivamente repetida. Na multiplicação das diferenças que perpetua a repetição “o tempo deixa de ser o suporte da memória” (LYOTARD, 1979, p. 40) pois o fazer musical é refeito condensando, a cada momento, o que parecia estar esquecido.

¹⁸ As obras musicais são compatíveis ou incompatíveis com nossas “construções” estéticas em diversos graus. Se há compatibilidade, esta nos inspira uma sensação familiar renovada, engendra o prazer musical. Se há incompatibilidade não percebemos senão os sons sem significado e medida estética (Cf. LASZLO, 1989, pp.105-127).

Retomando a questão do pulso, a reiteração constante de um som, regular ou irregularmente acentuado é um indício de movimento. A sua energia não se qualifica nem como dinâmica, nem como estática (a não ser que os acentos contribuam para alterar a noção de tempo e venham a criar ciclos). Cada som, isoladamente ou não, encerra em si o impulso e o repouso, o início e o fim, ocultando o caráter cíclico da energia original que se perde e deve ser renovada. Com isto a pulsação é um mecanismo infinito e a sua repetição é a renovação do pulso em novas intensidades. Embora aparentemente tenha-se uma repetição do mesmo, tem-se, na verdade, uma seqüência de diferenças. Cada pulso sendo, no fazer musical, uma totalidade variável internamente.

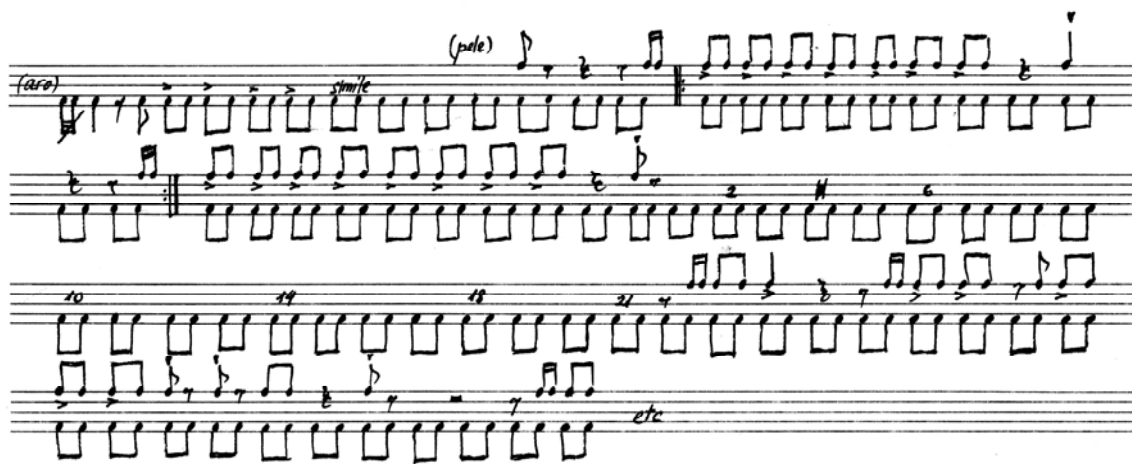


Fig.2 – Tambores *Ingoma*. Burundi

2. Diferença e repetição: a melodia

a. Percepção dinâmica

Para compreender o fazer musical melódico de modo dinâmico valeria, analiticamente, não se ater à percepção da forma perfil¹⁹ apenas, mas da forma conjugada com as forças que a delineiam.²⁰ Na percepção dinâmica são objetos as relações de tensão e relaxamento, de espera e resolução, de contração e expansão tal como se dá numa voltada para o fluxo²¹ e que percebe o curso musical ao invés de perceber parte por parte, trechos interligados ou momentos isolados deste fluxo.

No devir das melodias, as noções de passado e futuro contraem-se num presente que passa constantemente. As forças que delineiam a forma cumprem então sua motricidade e despertam a tendência a retornar ao repouso.

Como num pêndulo, a forma perfil, o perfil melódico, existe graças a forças equivalentes às forças centrípeta e centrífuga em ação tanto no movimento quanto no repouso. A presença dessas forças tanto dinâmicas quanto estáticas é que delineariam o movimento ou a forma estacionária da melodia.

b. Repetição e escuta

Em culturas tradicionais a repetição e a diferença são parte integrante do enunciado musical. Como já foi visto, uma análise puramente estrutural e abstrata deste canto é

¹⁹ Por forma entenda-se aqui o perfil, o contorno, aqueles parâmetros referentes à conformação textural. Para falarmos da forma musical, enquanto sequência de fatos e momentos empregaremos a expressão “forma seqüencial”.

²⁰ Este modo de percepção no processo de composição se apresenta, por exemplo, no musicologia Kamayurá, onde a “realização musical implica no emprego das mesmas categorias que eles (os Kamayurás) usam para discernir a concepção de crianças: uma substância, algo de nuclear, digamos assim, original e anímico /... / e uma elaboração periférica.” Há aqui sempre um retorno para o original.(DE MENEZES, 1978, p.160). Veja-se também a nota n 11.

²¹ Cf. PIAGET, 1972, p.123.

carente do movimento próprio do fazer musical. Uma escuta consciente, construída, dissecar os formantes da resultante musical transportando sua estrutura para um outro plano temporal: um plano de tempo artificial e distante daquele da música, do fazer musical, em pleno curso.



Fig.3 – Forma modular variada em canto masculino Burundi

No fazer musical em movimento o canto de quem canta percorre outros caminhos onde os símbolos lingüísticos, o pulso que impregna as frases musicais e o momento em que cada repetição se efetua, são dinâmicos. Esta repetição é apenas aparente pois a seqüência melódica justapõe, nas contrações de passado, presente e futuro, planos melódicos distintos. Nela, as contrações e expansões do objeto repetido e diferido tornam o movimento possível a partir da expectativa de repetição. Resulta com isto uma música em pleno curso onde cada momento é único e inesperado.

Vale aqui recorrer à figura do tecelão narrada por Deleuze e que facilmente pode ser transposta para o âmbito de um cantador:

“Ele não justapõe exemplares da figura; a cada vez, ele combina um elemento de um exemplar com outro elemento de um exemplar seguinte. No processo dinâmico da construção, ele introduz um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dissimetria, uma espécie de abertura, e tudo isso só será conjugado no efeito final.” (DELEUZE, 1968, p.49)

3. O canto dos pássaros (análise)²²

Um primeiro exemplo para um estudo da diferença e repetição na melodia é o canto dos pássaros compreendido como um modelo original repetido e diferido nas melodias dos homens.²³ Diversos elementos o afastam entretanto da música dos homens, e o canto dos pássaros, ao contrário do canto humano, reflete necessariamente a condição de sua adaptação a seu habitat. Porém, sua resultante sonora, abrandada pela percepção humana, apresenta um perfil melódico semelhante àqueles construídos pelos restritivos módulos escalares do homem e é justamente esta semelhança que conduz esta análise.

Num processo de aproximação entre o canto dos pássaros e o canto humano, é interessante notar primeiramente o que distingue essas duas manifestações sonoras: o que apreende do canto dos pássaros o ouvido humano, como essas melodias podem ter sido retrabalhadas na construção melódica e quais os elementos desses cantos que ressoam na música dos homens.

Uma pessoa que canta ou que toca um instrumento de sopro – manifestações que dependem da respiração e da variação na velocidade e pressão do ar utilizado – deixa em

²² Embora não seja a abordagem adotada neste texto, vale notar aqui que as primeiras pesquisas e aplicações de cunho estrutural dos cantos de pássaros na composição musical teve como pioneiro o compositor Olivier Messiaen (Cf. MESSIAEN, 1986 e MESSIAEN, 1942, vol.1, p.27 e vol.2, pp.17-19).

²³ Quanto à hipótese do canto humano ter "se baseado nos cantos de pássaros" consultar SICK, 1984, p. 56b. Ver também as considerações que F-B. Mache faz sobre a prática da imitação de sons animais em culturas tradicionais (MACHE, 1983, pp. 20, 22), fato que pode ser constatado também entre os índios Kamayurá (DE MENEZES, 1978, pp. 97, 159).

sua, digamos, melodia, fortes impressões de seu esforço, da diferença de energia que cada frequência exige para que seja emitida. Esse esforço geralmente acompanha o nível de tensão do próprio contorno melódico, fato que está ligado ao desenvolvimento de um sistema que reflete o potencial da tensão e do relaxamento da própria corporeidade do canto (Cf. TATIT, 1989, p. 72b). Num pássaro, esta diferença de energia, esta exigência de esforços diferentes para cada frequência, ou melhor, para diferentes regiões da tessitura, não é permeada pelo canto. Teoricamente, ligada à própria respiração do pássaro, qualquer frequência pode ser emitida com o mesmo (e mínimo) gasto de energia (Cf. SICK, 1984, p. 46a). A curva melódica de tais cantos é, então, independente de uma escuta de intensidades, do ponto de vista da variação de amplitude, como se dá no canto humano.

Outra distinção entre estas duas manifestações estaria na velocidade de emissão. Grande parte dos sons conhecidos como trilos, chiados ou simultaneidades de frequências, são impressões resultantes da rapidez com que um pássaro pode re-atacar uma mesma frequência ou modulá-la em ataques distintos.²⁴ Eles têm a capacidade não só de emitir, mas também de decodificar tais passagens, como é o caso do canto de tiziu (*Volatina Jacarina*)²⁵ que para o homem não passa de um rápido chilrear, mas que para os pássaros contém um código com as mais minuciosas variações. Com isto note-se que, o que o homem consegue reter do canto dos pássaros já vem filtrado pelos limites de sua percepção.

Observando alguns sonogramas pode-se notar que no canto de cada pássaro existem frequências ótimas, a cuja ressonância o pássaro estaria mais apto. A variação de

²⁴ Em sonogramas analisados pelo Prof. Jacques Vielliard (VIELLIARD, 1983) encontram-se: 1) modulações de frequências, classificadas como sons longos e que têm duração entre 140 e 200 ms (o que corresponde em linguagem musical a uma semicolcheia à semínima de 80 MM) e frequência de 3 kHz (*Chrysomitris tristis*, op. cit., p. 16); 2) notas reiteradas em intervalos de 50 ms (*Hyiocharis sapphirina*, id. ibid.); 3) trilos realizados numa frequência de aproximadamente 2 khz, com duração de 250 ms, onde aparecem cerca de 60 ataques (sílabas) alternados entre duas frequências diferentes (*Leucochloris aibicolis*, ex. a, idem, p. 18). Outro exemplo citado por Sick descreve a repetição de até 45 sílabas por segundo no canto de passeriformes (SICK, 1984, p. 46a).

²⁵ Comunicação pessoal do prof. Jacques Vielliard, UNICAMP, 1988.

intensidade resultante é praticamente imperceptível sem o auxílio de instrumental adequado mas tais notas assumem grande importância na construção melódica do canto dos pássaros.

Todos estes fatores afastam a prática musical humana do canto dos pássaros. Porém, mesmo havendo grandes distinções entre a micro-estrutura de cada um dos cantos em questão, perdura no canto humano aquilo que o homem pode captar do canto dos pássaros.²⁶ Se é ou não correta a hipótese de que tais cantos, em momentos primordiais, tenham moldado as melodias humanas com seu perfil mais modulado, servindo como base para a ampliação das próprias gamas de frequências utilizadas no canto dos homens, é fato que alguns cantos de pássaros privilegiam esta aproximação, como o canto dos sabiás.

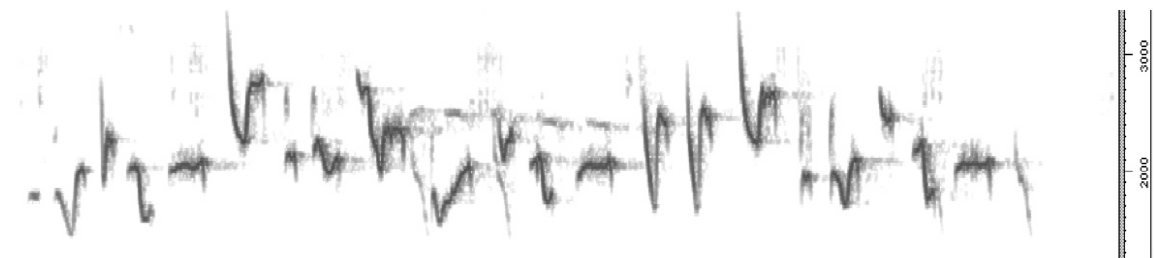


Fig. 4 – Sonograma de canto sabiá laranjeira.

a. O canto específico

Cada pássaro tem seu canto específico. Este canto está ligado às características da própria espécie, mas é sobretudo composto com base na capacidade de percepção e repetição do pássaro, na suas formas de relação com seu habitat. Segundo H. Sick, pode-se traçar para os pássaros “uma relação perfeita entre a altura em que vivem e a frequência de seu canto, a qual diminui de cima para baixo”, nota-se ainda que “a vegetação cerrada da

²⁶ Não fosse a controvérsia da questão, este caso poderia supor uma base para um universal melódico, como o propõe François-Bernard MACHE (MACHE, 1983, pp. 29-25, 61).

mata tropical tenderia a eliminar vozes muito finas e elaboradas, beneficiando a evolução de vocalizações graves e simples” (SICK, 1984, p.48b.).²⁷ Com isso, frequências, durações, ou ainda o perfil e estrutura melódica, estariam diretamente ligados às relações do pássaro com seu habitat. Estas relações impõe a cada espécie uma característica em seu canto: o canto específico. Com o intuito de delimitar seu espaço cada grupo de pássaros imprime em seu canto elementos que possibilitem sua diferenciação dentre os demais pássaros. Entre grande parte dos passeriformes, a base desta diferenciação está em pequenos fragmentos de frases melódicas formados por mordentes, trilos, etc.; pequenos ornamentos característicos aos quais acrescentam-se outros fragmentos ou mesmo pequenas variações que não chegam a alterar a especificidade do módulo melódico em questão. Para a compreensão humana, talvez espelhando a eficácia destes cantos específicos, tais fragmentos melódicos podem ser encarados como gestos, ou melhor, como figurações.²⁸

b. Figurações e multifonias

O que chama a atenção no canto específico de certos pássaros, como por exemplo o de sabiá - em cujo canto a estrutura melódica e o timbre são facilmente compreendidos e mimetizados pelo homem - é justamente o grau de empatia que ele desperta no homem, independentemente das complexas relações frequenciais e harmônicas que apresentam. Suas complexidades frequenciais são amainadas pela percepção e o que o homem capta é a configuração melódica.²⁹ No canto dos pássaros, assim como pode se notar também no canto de algumas culturas tradicionais, o temperamento das alturas é irregular. Na percepção desses cantos, a figura predomina como elemento imprescindível à

²⁷ Esta relação entre canto e nicho é também curiosamente encontrada em práticas humanas como observa Mâche, sobre a prática do *yodel* entre diversas culturas que vivem em montanhas e florestas equatoriais (MÂCHE, 1983, p.36).

²⁸ Por figura entenda-se: "um gesto onde seus parâmetros constituintes [...] mostram uma tendência a se emancipar do contexto específico a fim de se tornar um radical no sentido matemático do termo, significante e independente, livre de se recombinar, de se solidificar em novas normas gestuais..." (FERNEYHOUGH, 1983, p.88).

²⁹ É bastante conhecido o mecanismo de transformação por ampliação que Olivier Messiaen realizava sobre os cantos de pássaros que anotava para convertê-los em material composicional.

compreensão. A empatia repousa justamente nesta figuração dos cantos específicos. O perfil melódico que torna-se figura não é permeável³⁰ à pequenas alterações do parâmetro altura e, conseqüentemente, ao sistema de frequências em questão.

Porém, a complexidade na estrutura melódica dos cantos de pássaros, sua distância da prática modalizante humana, não torna este canto incompreensível ao homem. Diversos fatores determinam a eficácia da melodia para a percepção humana, mas é a o perfil que acaba por garantir a escuta melódica visto a impermeabilidade do modo frequencial, e se coloca como figura, impondo o seu próprio dinamismo e amainando as dificuldades advindas daquela estrutura frequencial.

Observe-se que o que está em questão aqui não é o canto dos pássaros como abstração e sim aquelas características que o homem apreende destes cantos. A estrutura frequencial complexa é, para a percepção humana, compensada pela relevância da construção melódica em perfis. Neste contexto é que desponta a importância da repetição e das constantes diferenciações que se manifestam em fragmentos melódicos de curta duração, reiterados e analiticamente diferenciados, gerando pontos de apoio para uma percepção figural do contorno melódico. De certa maneira a percepção abranda as complexidades do enunciado. Contribui para isto o fato de que geralmente a densidade frequencial e a complexidade do contorno melódico são compensadas numa relação inversa. Como exemplos tome-se desde o canto do sabiá, de poucas notas bem definidas e contorno complexo, e o canto do tiziu, de estrutura frequencial complexa e contorno simples. Ilustrando ainda esta idéia tome-se, por exemplo, um canto de garrinxa (*Thryothorus leucotis*)³¹ onde a complexidade da sequência de alturas é compensada por um perfil melódico bastante claro dada a amplitude frequencial dos módulos melódicos (fig. 5 a, b, c).³²

³⁰ Por não permeabilidade entenda-se: "*a perda de sensibilidade frente aos detalhes.*" (LIGETI, 1958, p.5).

³¹ Canto recolhido pelo Prof. Jacques Vieilliard no Piauí - arquivo do Instituto de Bioacústica, Depto. de Zoologia da Unicamp.

³² Antes de iniciar as análises é importante ressaltar que todas partiram fundamentalmente da escuta direta. O registro em partitura foi posterior, servindo apenas como referencial a quem lê. Com isto, acrescente-se às partituras fixas o fato de que o objeto aqui notado é mutável.

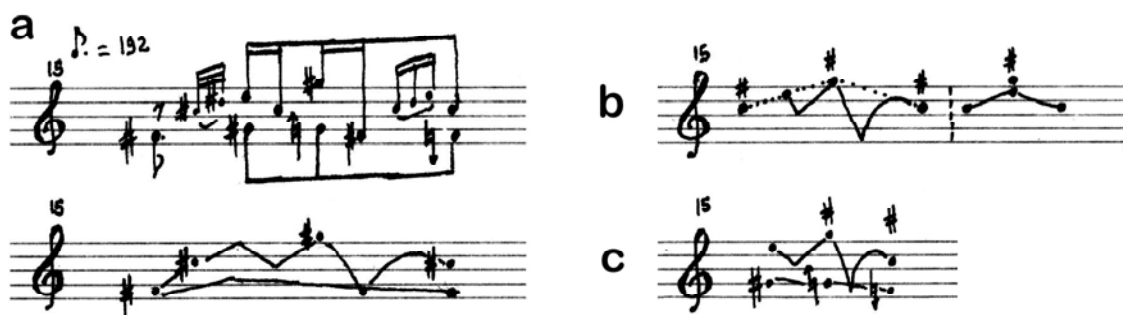


Fig.5 (a, b, c) – Segunda frase de canto de garrinxa (*Thryothorus leucotis*) e contornos melódicos predominantes (a, b, c).

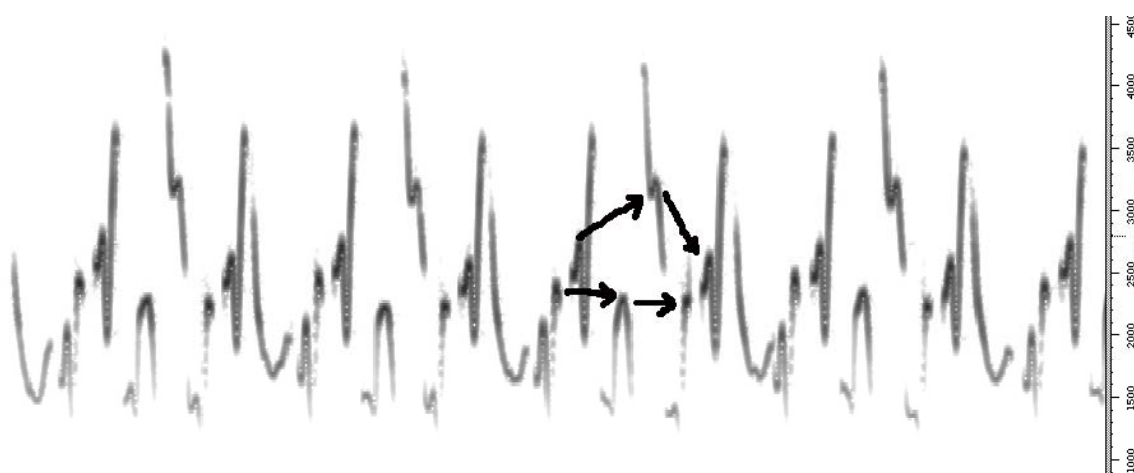


Fig. 5c – sonograma da passagem exemplificada acima. Note-se que aquilo que ouvimos como uma nota, um ataque, é de fato uma varredura que abrange uma larga faixa de frequência, mas que ressoa mais fortemente nas frequências ótimas do pássaro, correspondendo às duas linhas que foram realçadas em 5c, indicadas aqui na sua segunda reiteração.

Para a percepção figural deste curto fragmento do canto de garrinxa, outros elementos são ainda relevantes. Em seu contorno melódico sobressaem dois elementos bem distintos: as apojaturas e as notas longas – no caso as semicolcheias mais agudas. A ressonância própria às alturas de maior duração, no contexto do canto, delimita dois momentos, realçando o contorno: um gesto ascendente para o E (aprox. 2637 Hz) que se resolve sobre o C# (aprox. 2217 Hz), e outro marcado pelo impulso do salto deste C# para G# (aprox. 3322 Hz), novamente resolvido sobre o C# do início da frase (fig. 5b).

As apojeturas que marcam o início e o final da frase possibilitam ainda uma compreensão textural deste contorno, ao criar pontos de apoio estáveis e contribuem para a especificidade deste canto.

A este contorno superior acrescenta-se ainda um segundo decorrente das notas mais graves da melodia, notas que aparecem como um contraponto ao perfil deixado pelas notas mais agudas (fig. 5c). O curto intervalo de duração entre aquelas e as notas mais agudas é tal que, ao ouvinte humano cabe interpretá-las como sons simultâneos. Nestes exemplos ressalte-se a não permeabilidade das figurações melódicas em relação ao sistema de alturas para a percepção humana. As alturas, suas definições frequenciais exatas, não chegam a conferir devida pertinência para a compreensão melódica. A alteração, ou modulação micro-intervalar, em pouco altera a percepção e compreensão do perfil melódico.³³ Outros cantos de pássaros evidenciam tal fato, como, por exemplo, num canto de sabiá coleira (*Turdus albicollis*).³⁴

³³ Algumas aplicações destas observações transpostas para a música humana podem ser constatadas em diversos exemplos: 1) No uso que o compositor Charles Ives faz da não permeabilidade das alturas em certas estruturas melódicas em *Unanswered Question*, USA, Southern Music Pub. Co. Inc., 1953, parte de sopros nos cs. 20, 41-42, 52-55 da guia de cordas. 2) Na observação que J. Blacking faz em *How Musical is Man* de que para os músicos vendas (África do Sul) certas alterações de alturas dentro de um contexto melódico não acrescentam mudanças para a melodia sendo que estes "chegam inclusive a afirmar que não há nenhuma diferença entre dois motivos melódicos aparentemente desiguais" (op. cit., pp. 32-33, 80-82). 3) Na comparação de duas interpretações de uma mesma música, Urubu Kaapor - a canção *Socó* -, uma realizada por registrada por E. Samain (LPM102, *Cantos e pássaros não morrem*, Campinas, Unicamp/MinC, 3 faixa, lado A).

³⁴ Canto recolhido por Jacques Viellard em Jundiá.



Fig. 6 – Diferenciação no âmbito das alturas sem alterar a figuração melódica e canto de sabiá coleira (*Turdus albicollis*).

c. Elementos nucleares e caráter cíclico

Pelo que já foi visto, o canto dos pássaros é susceptível a uma análise basicamente textural, no nível de seu contorno melódico, dada a não-pertinência do sistema de alturas na alteração das figuras melódicas. Nos cantos aqui apresentados constata-se, entre muitos de seus aspectos, a fragmentação nuclear de seus elementos formadores. Esta nuclearidade dos cantos pode ser notada pelo fato de que algumas notas, ou mesmo uma só nota, surgem como eixo em torno das quais gravitam as demais (fig. 7). Ao longo do enunciado esses núcleos são reiterados e diferenciados pelos ornamentos que lhes são acrescentados.³⁵ Este comportamento melódico afirma o caráter cíclico do canto.

³⁵ Ver a proximidade desta observação com músicas de culturas tradicionais, como especifica H. Cameu (CAMEU, 1977, p. 121).

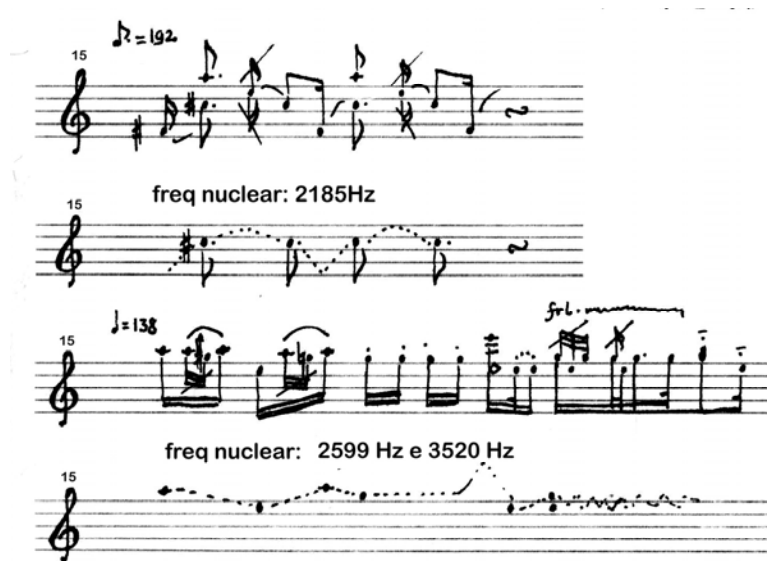


Fig. 7 – notas nucleares em cantos de garrinxa e curió (*Oryzoborus angolensis*), respectivamente, a e b.

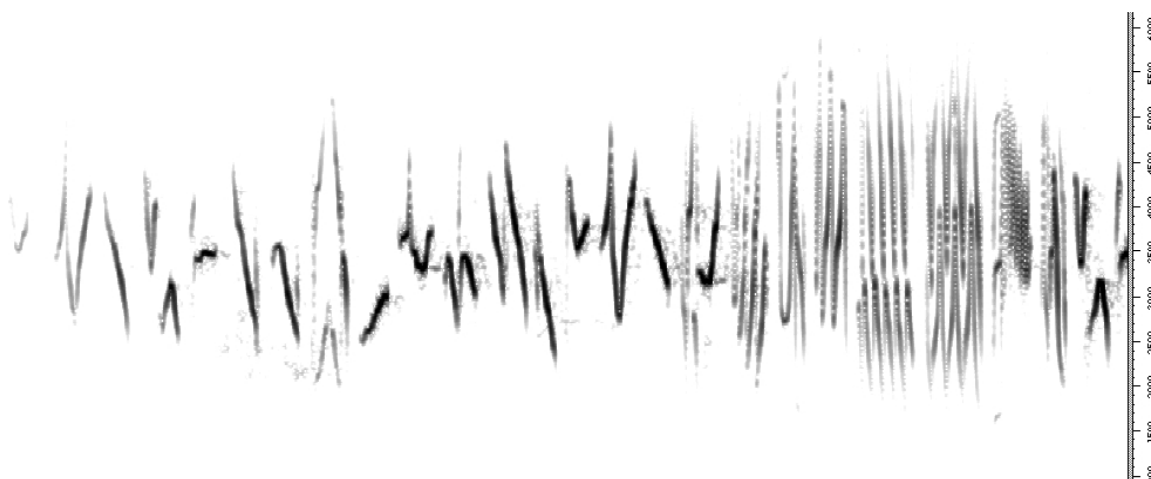


Fig. 7b – sonograma da passagem de *Oryzoborus angolensis*. São dois momentos, aquele que circunda a frequência de 2590 Hz e um seguinte composto de chilros (na partitura notados por um *frulato*).

O contorno melódico destes cantos descreve uma oscilação entre duas posições de repouso. Como no movimento pendular, a cada repouso corresponde um novo impulso e o reinício do movimento.

O dinamismo constante dessas melodias, nas quais a cada final se dá um reinício, e suas dimensões no tempo, as caracterizam como melodias nucleares. Este fato lembra a prática musical em algumas culturas tradicionais, como está constatado nesta observação de Rose Brandel: “Um tipo de organização proto-melódica ou mesmo pré-organizacional – melodias muito pequenas, latências de melodias – [...] demasiadamente pequenas para que sejam representativas da própria melodia” e cuja repetição “não significa exatamente organizar”.³⁶ São “seriações, sugerindo um encadeamento que pode ser interrompido em qualquer ponto” (BRANDEL, 1961, p. 55).

Assim como nesta observação sobre o caráter pré-organizacional das melodias em culturas tradicionais, os cantos de pássaros também podem ser interrompidos em qualquer ponto sem que com isto se frustre a estrutura e o discurso melódico global. Isto pode ser observado no canto de garrinxa onde as seqüências da primeira e da terceira frase são bruscamente interrompidas, ou ainda no canto de sabiá coleira, cuja frase é cada vez finalizada em pontos diferentes.



³⁶ O que R. Brandel chama aqui de *organizar* é a compreensão de subordinações teleológicas entre os formantes do enunciado musical.



Fig. 8 – a) canto de garrinxa, b) canto de sabiá coleira

Concluindo este estudo referente à análise e escuta do canto de pássaros, vale destacar os fatores que tornam os contornos analisados não permeáveis a variações de altura. Esta afirmação está fundamentada no fato de que tais melodias foram analisadas de acordo com a percepção *gestáltica* da superfície monódica destes cantos. O caráter reiterativo dessas melodias tende a neutralizar as variações de altura apresentadas favorecendo a percepção do contorno melódico e abrandando as complexidades da estrutura freqüencial.

Neste caso, o que torna o contorno não permeável às alturas é o grau de alteração deste parâmetro e sua respectiva funcionalidade na curva melódica. A alteração de no máximo: 1 tom (aproximadamente) de certas notas da melodia não interfere no seu discurso funcional. Aliás, como foi descrito anteriormente, a única função melódica existente é conferida à nota ou motivo nuclear, ponto de partida e de retomada ao canto cíclico.

Funcionalmente falando, esta não permeabilidade textural significa que as variações de altura não alteram nem o contorno melódico nem o discurso embora elas sejam notadas. Sua percepção e escuta se dão em outro plano, onde cada nota alterada introduz diferenças dentro das repetições melódicas. Desta maneira, são a diferença e a repetição

que articulam os elementos analisados.

Os elementos nucleares (motivos e centros melódicos) e suas diferenciações se contrapõem em relações praticamente analíticas.³⁷ As diferenciações remetem e reforçam características originais da frase introdutória ou predominante do canto. Os elementos nucleares são fixados não pela rigidez das suas reiteraões, mas pelas diferenciações que aparecem de modo irregular e são atualizados a cada nova reapresentação. Este processo torna claro não só o contorno, o ciclo, mas também a própria *mise en forme* do canto e de suas especificidades.

A transposição para a composição musical de tal compreensão do canto dos pássaros indica:

- a) A não-pertinência de certas variações de altura num enunciado musical não teleológico;
- b) A contribuição do caráter nuclear de seus formantes nesta ateleologicidade;
- c) A diferenciação como modo analítico de garantir a apreensão melódica.

A partir destes elementos de repetição e diferenciação intensiva pode-se traçar uma analogia entre o canto de certos pássaros e a composição melódica em certas culturas tradicionais. Provavelmente a origem destas melodias possa remontar ao canto dos pássaros, embora outras experiências vitais também devam ter contribuído para a configuração pendular do dinamismo de suas melodias.

³⁷ São repetições analíticas aquelas em que os elementos repetidos são diferidos de forma que se deixe perceber e ainda ressaltar a figura do modelo original. Como exemplo de aplicabilidade, ver nota 30, nº 3.

4. O movimento pendular (análise)

Na sequência de repetições melódicas, sejam elas regulares ou irregulares, o tempo assegura o passado pela repetição de seus elementos e reserva ao presente a espera de uma nova repetição no futuro, ponto do tempo do qual nada se sabe, não se sabe o que do futuro se ligará à nova repetição. Neste quadro é a constante reinvenção do modelo melódico original que desestabiliza o equilíbrio do discurso, colocando-o em movimento. Na escuta melódica este mesmo princípio é repetido, pois nela equilíbrio e desequilíbrio são resultantes do contraponto de diferenças e repetições, cujo dinamismo está no jogo de espera da repetição e na sua quase resolução.

O jogo de equilíbrio e desequilíbrio presente em grande parte das configurações melódicas conhecidas pode ser também comparado ao movimento do pêndulo. Como no pêndulo, existe aqui um ponto de partida – uma nota ou motivo nuclear – do qual a melodia se afasta para depois retornar como no movimento resultante das forças centrífuga e centrípeta do pêndulo (Cf. KLEE, 1970a, p.521).

No intuito de localizar tais forças na construção melódica foram escolhidos três fragmentos de cantos de pássaros que utilizam poucas notas em sua *mise en forme* melódica.



Fig. 9- três cantos de sabiá laranjeira (*Turdus rufiventri*); notação realizada em 1988 no Campus da Universidade de São Paulo.

Para ressaltar as características dinâmicas pendulares destes exemplos são possíveis dois enfoques: um que se refere à curva melódica e implica na relação entre este perfil e o esforço físico de emissão (existente no ato de cantar humano) e outro referente à característica nuclear do canto. Neste último definem-se com clareza notas nucleares ao redor das quais volteia a melodia em movimentos de afastamento e retorno. Note-se que ambos os enfoques remetem antes a características “perceptivas”, e não “construtivas” do enunciado musical.

A reiteração melódica, a curva melódica e o próprio caráter nuclear da melodia evidenciam um dos planos em que transparecem as características dinâmicas do enunciado. Neste plano, o movimento pendular se concretiza pela qualificação de um centro freqüencial do qual o fazer melódico foge, mas sempre retorna. O caráter dinâmico destas melodias advém justamente desta tendência a retornar à esta freqüência central, um hábito de repouso (fig.10).

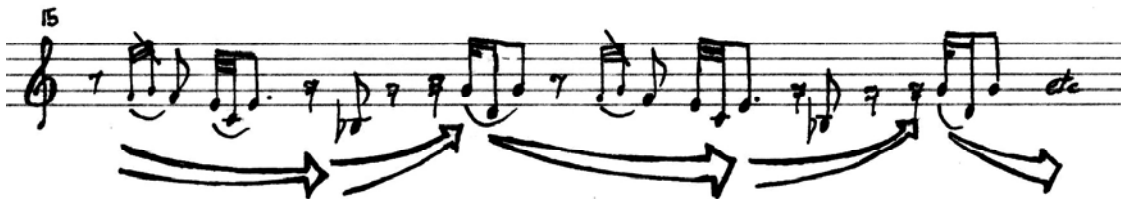


Fig. 10 – Movimento pendular em um canto de sabiá laranjeira; note-se que a cada salto corresponde o fim e o reinício do movimento melódico.

Assim como no pêndulo, a forma, ou melhor, o perfil melódico existe junto às forças de afastamento e retorno em ação tanto no movimento quanto no repouso; são forças dinâmicas ou estáticas que delineiam o movimento ou a forma estacionária da melodia.

Note-se agora que aquilo que foi dito sobre as fragmentos de cantos de pássaros é facilmente aplicável à prática melódica humana.

Quando repetido e diferido, o modelo dinâmico pendular adquire novas características ligadas à intensividade da diferenciação. Algumas melodias podem chegar a comportar um grau de repetição desconcertante, onde um mesmo elemento é infinitamente repetido praticamente sem nenhuma variação; um “choro” interminável, um fruir prolongado (que na forneceria nenhuma nuance para uma análise que fosse puramente formal). Nesta frase (fig.11) é a curva melódica quem espelha o movimento. A melodia é infinita, pois o possível fim da frase coincide com o seu reinício e o movimento pendular é uniforme. Considerando-se por nota finalizadora, neste caso, o Lá natural da voz inferior, à voz superior cabe o papel de reiniciar, de se qualificar como força centrífuga (fig.12) capaz de desequilibrar o que parecia terminado e imprimir ao enunciado um estado de equilíbrio dinâmico (equilíbrio entre as “forças de resolução e de desestabilização”).



Fig. 11 – Música burundi, Akazéhe a duas vozes femininas.



Fig. 12 – Movimento pendular no Akazéhe a duas vozes; a nota Lá corresponde ao momento de maior energia e o Mi ao impulso inicial do movimento.

Se esta melodia convida ao canto, dá sono ou excita, não vem ao caso. O que importa é que sua “curva” é infinita e que, não havendo um discurso baseado no desenvolvimento, ela não busca uma conclusão. Como já foi dito na introdução, ela se torna uma máquina de movimento infinita, sem finalização plausível a não ser a sua interrupção (ou um *fade-out* como nos registros etnomusicológicos).

A simulação de um movimento pendular está presente em grande parte das melodias infinitas e repetitivas advindas de culturas tradicionais, fato relevante para uma aproximação entre o canto dos pássaros e a melodia humana.

No exemplo, o movimento pendular é constante e uniforme, pois o modelo original é repetido sempre com as mesmas características rítmicas. Noutras seqüências as características rítmicas são contraídas ou expandidas a cada repetição do modelo original impedindo um equilíbrio dinâmico regular e uniforme.

Neste outro exemplo (figs. 13 e 14), a nota Ré aparece claramente como centro modal; ela é uma latência de movimento e ponto de apoio para o qual tende o movimento melódico descendente. Este ciclo é irregular, ficando seu repouso ora retardado, ora antecipado, fato que caracteriza sua dinâmica de espera e resolução. O movimento de acrescimento de energia é sempre igual, pois corresponde ao salto que conduz o contorno melódico para a primeira nota do movimento descendente (saltos de trítono, de quarta e de terça), mas o retorno para o ponto de apoio descreve um movimento irregular dadas suas contrações e expansões rítmicas.



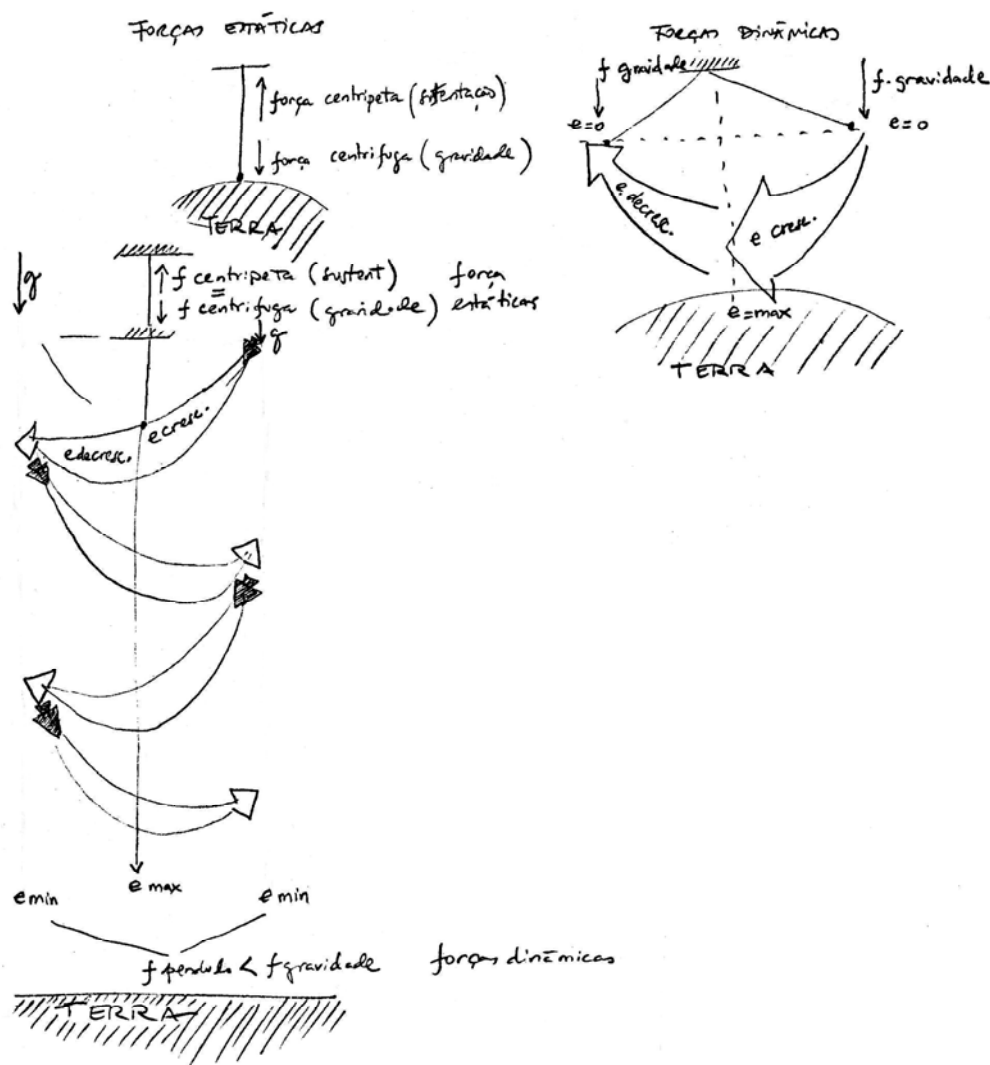
Fig. 14 – Duas notações de melodia de flautas Yaualapiti: notação normal e notação para evidenciar movimento pendular em que a nota Ré corresponde ao momento de maior energia (repouso relativo) que é quebrado com novos impulsos melódicos dados pelos saltos ascendentes.

A esta compreensão melódica do fazer musical cíclico, da repetição musical, outros elementos poderiam ser somados. Isto sem dúvida multiplicaria as possibilidades dos anagramas pendulares propostos acima, o que aconteceria caso a dança ou o ritual que acompanha cada uma dessas melodias fosse também considerado nas análises.

A compreensão musical do movimento pendular não se restringe a uma reinterpretação do contorno melódico. Como pode ser notado com os anagramas apresentados, nem sempre o movimento melódico ascendente corresponde ao seu correlato no pêndulo.

A base analítica do movimento pendular não está na polarização harmônica, mas na compreensão da repetição presente em tais melodias. Até mesmo a repetição de uma só nota compreende uma curva pendular, não significando um momento de *stasis*, mas sim de equilíbrio dinâmico. É claro que na análise da obra de um compositor ocidental, a repetição explícita, em meio a uma repetição quase sempre velada, poderia ser avaliada como uma interrupção do movimento, visto que o princípio do movimento, em tal caso, está no desenvolvimento teleológico da harmonia.³⁸

³⁸ Como exemplo, ouça-se a moteto *Crux Fidelis* do Pe. José Mauricio Nunes Garcia. Em meio ao desenvolvimento harmônico, um motivo melódico de um compasso é repetido três vezes, cancelando o desenvolvimento da peça e deixando o tempo suspenso, parado, já que aqui a repetição é a antinomia orgânica do próprio desenvolvimento da peça. Note-se também que este procedimento foi muito utilizado na música de cena do sec. VIII na Europa.



Representação do pêndulo e do movimento de ganhar e perder energia, de crescendo e decrescendo, distinguindo também as forças estáticas no equilíbrio permanente de centrífuga e centrípeta, onde uma é igual à outra, e forças dinâmicas, ligadas ao desequilíbrio ou ao equilíbrio dinâmico.

Por fim, poderia resumir o movimento pendular num jogo de ganhar e perder energia. Ganha-se energia ao se descer, ao se aproximar da terra, perde-se energia ao afastar-se dela; a terra aqui sendo quase que como um centro, uma frequência polar para onde uma melodia a todo tempo retorna e foge.