

Música e imagem: construindo relações de sentido

Music and imagery: establishing meaning relations

SILVIA CORDEIRO NASSIF¹

JORGE LUIZ SCHROEDER²

RESUMO: A música é uma forma de linguagem altamente abstrata e possibilita diversos modos de audição, que vão desde uma relação mais sensorial (ouvir predominantemente com o corpo: vontade de dançar, de bater os pés, de se movimentar etc.), passam por apreensões de caráter mais referencial (ouvir estabelecendo relações com referências extrassonoras: lembrar eventos passados, pessoas, situações etc.), podendo chegar ainda a uma escuta mais propriamente estética (ouvir considerando as relações internas à materialidade sonora-musical: relacionar obras a estilos, épocas, formas específicas etc.). Discute-se aqui a possibilidade de que o ouvinte não-músico amplie seus modos de apropriação significativa da música, dando especial ênfase à sua dimensão estética. Com esse intuito, apresenta como recurso metodológico uma aproximação entre a linguagem musical e a imagem (pictórica, gráfica, fotográfica e videográfica), num esforço de oferecer uma alternativa mais “concreta” ao abstracionismo musical, fazendo com que sejam criadas referências que possibilitem atingir uma escuta de natureza mais estética do que apenas sensorial ou referencial. A linguagem imagética é utilizada não apenas por ser absolutamente dominante na sociedade contemporânea, mas sobretudo por guardar profundas relações de sentido com a música,

1. Formação em Letras e em Música, Doutora em Educação. É professora da Universidade de São Paulo, São Paulo/Brasil. E-mail: scnassif@terra.com.br.
2. Formação em Música, Mestre e Doutor em Educação. É professor colaborador no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP. E-mail: gorjeschroder@gmail.com.

que vão desde possíveis associações de caráter até relações mais propriamente estruturais, tais como o ritmo, a energia (variações de intensidades), os modos de organização dos eventos, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Música; experimentação estética; linguagem musical e imagética.

ABSTRACT: Music is a form of highly abstract language and it enables various listening possibilities, which range from a more sensorial approach (listening predominantly with the body: feeling like dancing, stomping our feet, moving around, and so on), to experiencing its more referential potentials (listening and establishing relationships with extra-sonorous references: remembering past events, people, situations, etc.), and even reaching a more properly aesthetical listening (listening considering the internal sound-musical materiality relationships: relating works to styles, time frames, specific forms...). We present, in this paper, the possibility of non-musician listeners expanding their modes of significant retaining of music, with special emphasis on its aesthetical dimensions. In order to achieve this aim, as a methodological resource, we present an approximation between musical language and image (pictorial, graphic, photographic and video graphic imagery) in an effort to offer a more “concrete” alternative to musical abstraction, proposing that references be created in order to achieve listening in a more aesthetical way, beyond its sensorial or referential nature. The imagery language is used not only for the fact it is absolutely dominant in our contemporary society, but above all for keeping deep meaningful relations with the music, ranging from possible associations of character to more properly structural relationships, such as rhythm, energy (variations in intensity), the modes of organization of events, among others.

KEYWORDS: Music; aesthetical experimentation; musical language and imagery.

PALAVRAS INICIAIS

Quando falamos em música, principalmente para pessoas que não são musicistas (ou “leigos”, que aqui chamaremos de “não-músicos”, numa aproximação com um termo utilizado por Phillip Tagg em seus artigos³), enfrentamos pelo menos um problema: um alto grau de abstração. Tanto nas artes plásticas visuais e na literatura, quanto no teatro ou no cinema, é possível encontrar alguns pontos de apoio na aproximação com aquilo que muitas vezes se considera ser a “vida real”. Porém, essa afirmação só parece ser correta se levarmos em conta, como o faz Pierre

3. Principalmente TAGG, 2011.

Bourdieu e Alain Darbel, não exatamente um posicionamento frente a uma discussão polêmica, pelo menos no campo intelectual, sobre a “falsa distinção” entre a realidade digamos “pura” e sua “representação” através dos inúmeros sistemas simbólicos elaborados pelas culturas e sociedades, mas o fato de que algumas obras de arte são mais afeitas à utilização de referenciais mais próximos do cotidiano, referências estas que, por seu lado, se limitam ao “simples reconhecimento do objeto representado” (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p.79), distanciando de certa forma o espectador de uma dimensão estética da obra apreciada (Ibidem, p.69 et seq). Muito embora essa aproximação entre as obras de arte e os “códigos do cotidiano” possa variar muito, dependendo da proposta estética, estilo, gênero ou tendência das áreas artísticas levadas em conta, uma proposta educativa, por exemplo, pode selecionar quadros, filmes, cenas teatrais ou livros que ofereçam alguns eixos de interpretação que se alinhem mais facilmente à nossa vida cotidiana ou a certas situações mais comumente conhecidas, como relacionamentos amorosos, esportes, situações políticas etc., servindo como uma espécie de ponte, de passagem para uma compreensão mais artística da obra oferecida.⁴ O valor desse tipo de procedimento não é, evidentemente, nosso objetivo neste artigo, portanto, basta-nos sublinhar que as aproximações existem e que são educacionalmente utilizadas.

No caso da música, procurar exemplos que permitam tal aproximação pode ser tremendamente exaustivo e sem muita chance de êxito. Ainda mais se for preciso um número grande de exemplos. Pierre Schaeffer faz uma reflexão muito interessante sobre esse assunto. Nas suas próprias palavras:

O fenômeno musical tem, portanto, dois aspectos correlativos: tendência à abstração, na medida em que a execução possibilita estruturas; aderência ao concreto, na medida em que ele permanece vinculado às possibilidades instrumentais. Pode-se observar a esse respeito que, de acordo com o contexto instrumental e cultural, a música produzida é sobretudo concreta, ou sobretudo abstrata, ou quase equilibrada. (SCHAEFFER, 1993, p.54).

Aqui Schaeffer considera o “concreto” como as possibilidades *concretas* de execução musical, intimamente ligadas às possibilidades dos instrumentos que realizam as músicas (incluindo a voz entre os instrumentos possíveis); e considera

4. Consideramos “uma compreensão mais artística” a possibilidade de atribuição de significados tendo como referência principal os princípios de organização formal da obra em questão.

a “abstração” como as possibilidades de a música organizar estruturas próprias, estritamente musicais, mais ou menos independentes de outros pontos de vista externos (nesse sentido ele aproxima a música da linguagem verbal e dos sistemas simbólicos organizados).

De nossa parte, temos tido várias oportunidades de enfrentar situações em que aparecem com muita evidência a falta de referências musicais específicas (que Bourdieu chama de “códigos”⁵) que, contudo, muitas músicas exigem que tenhamos. Apenas como um breve exemplo, deixemos Michael Foucault se expressar a respeito da sua relação com a música:

Você me pergunta o que foi ter apreendido, pelo acaso e pelo privilégio de uma amizade fortuita, um pouco do que se passava na música, faz agora quase 30 anos? Eu era ali apenas um passante detido pelo afeto, uma certa perplexidade, curiosidade, o estranho sentimento de assistir ao que eu quase não era capaz de ser contemporâneo. (FOUCAULT, 2001, p.387).

Muito embora Foucault esteja se referindo à música de vanguarda do século XX, a impressão de desconforto e até constrangimento, no mínimo de distanciamento, que despertam muitas das produções musicais que nos circundam atualmente não é algo tão incomum assim de sentir.

Um outro ponto importante para destacarmos é sobre essa materialidade da música (à qual Schaeffer se refere como “a aderência ao concreto” sonoro) que, como arte do tempo, é fugidia, não se fixa, dependendo em grande parte da memória do ouvinte para se estabelecer como “concreticidade”. Ao contrário da materialidade plástica pictural, por exemplo, que aparece fixa e na sua totalidade para o público apreciador, pelo menos em grande parte das vezes, os sons que compõem os eventos musicais desaparecem assim que são ouvidos, não restando nenhuma sobra deles a não ser na memória de quem os escutou. Ainda que possamos contar com a ajuda dos sistemas de reprodutibilidade técnica, como as gravações no caso da música, ainda assim esses sistemas não resolvem o problema da efemeridade dos sons.

Essas constatações, talvez episódicas no dia a dia, ou mesmo dentro do campo musical, mas muito intensas e preocupantes no âmbito educacional, nos

5. BOURDIEU; DARBEL, 2003, p.71.

impulsionaram para um trabalho duplo de aprofundamento: primeiro no campo da pesquisa educacional em música e, depois, na atividade da audição orientada.

No âmbito da pesquisa, tem sido possível constatar que são vários os modos como as pessoas se apropriam das músicas, criam com elas vínculos significativos. São distintos os conhecimentos construídos tendo como base o contato com as realizações musicais, e mesmo com os vários modos de construção musical. E o que mais nos chama a atenção é que esses inúmeros e variados modos de apropriação (e até mesmo de realização), nós, os músicos, pouco conhecemos. Talvez até mesmo os tenhamos usado antes da formação musical e nos esquecido deles.

Quanto à escolha das atividades de audições orientadas como estratégia educacional, podemos dizer que fomos levados a elas por conta de percebermos a dificuldade, por várias razões, que vários alunos nossos demonstraram com relação ao aprendizado de instrumentos. A demanda por um contato mais íntimo com a música por parte das pessoas é muito comumente interpretada pelos músicos como sendo um desejo de aprender a tocar instrumentos ou cantar; e isso acontece até mesmo com as próprias pessoas que procuram professores de instrumento ou de canto, reconhecendo este como o único caminho para o aprofundamento musical. Mas nem sempre isto se dá desse modo.

O aprendizado de um instrumento ou, generalizando, a possibilidade da realização musical é, sem dúvida, um dos modos para se aprofundar o vínculo com o mundo musical, para mergulhar numa certa área de conhecimentos que, numa acepção mais geral (contudo nem tão eficaz quanto se pensa), resolveria os problemas e as dúvidas sobre o conhecimento musical.⁶ Por esse motivo tentamos oferecer uma outra alternativa para que os não-músicos pudessem penetrar no mundo das realizações musicais com algum ferramental compreensivo que permitisse certo grau de autonomia na apreciação das músicas: que permitisse uma certa apropriação crítica do universo de gêneros de discurso musicais ao qual temos acesso atualmente. E nessa empreitada nós nos defrontamos com duas situações interligadas.

A primeira delas, parcialmente relatada anteriormente, diz respeito ao alto grau de abstração da música e ao seu material fugidio: o som. Nossa sociedade atual prioriza, com muita veemência, a área visual, a imagem, as realizações plástico-picturais. Num certo sentido, as sonoridades acompanham muitas vezes essa ênfase

6. Pierre Schaeffer também questiona a eficácia do conhecimento teórico musical tradicional como forma “absoluta” de compreensão da música. Cf. SCHAEFFER, 1993, p.27 et seq.

visual, como na TV, no cinema, na internet. Contudo, a dimensão sonora aparece muitas vezes *em função* da imagem, o que favorece um certo grau de dependência do som em relação à imagem. E isso nos leva a uma segunda situação, que é o fato de a música, na vida, aparecer sempre integrada a outras linguagens, seja a visual, seja a verbal, seja a da cena, seja a dos movimentos. Em suma, além da abstração inerente à linguagem musical em si, nosso meio social tende a colocar a música em espaços nos quais ela acontece em cumplicidade com outras linguagens e não de modo autônomo.

A essas situações, digamos provisoriamente, externas em relação ao campo musical mais estrito, existem algumas situações também internas possíveis de constatar. A principal delas, pelo menos a que nos interessa mais de perto, é o fato de que é possível estabelecer várias relações internas entre, por exemplo, a área visual e a área musical. Desde o uso de termos pictóricos e visuais no campo musical (tais como “tonalidade”, “cor timbrística”, “forma”, “paleta orquestral” etc.) quanto concepções musicais da área pictórica (quando se fala, por exemplo, no “ritmo” de uma obra visual)⁷, até correspondências mais próximas da área das impressões, sejam elas sensoriais, referenciais ou mesmo estéticas, que vinculam às vezes fortemente uma música a uma imagem (ou a um filme, a uma cena)⁸.

A partir, então, desse cenário mais geral da situação cultural e educacional da música em relação a outros sistemas simbólicos, passaremos para um maior detalhamento de nossa proposta de audições comentadas, iniciando com as bases teóricas que sustentam nossa proposta.

UM POUCO DE TEORIA

Todas essas constatações foram feitas a partir de uma posição teórica que adotamos. Em primeiro lugar, tomamos a arte como sendo uma produção cultural, o que significa que ela é construída a partir de certas convenções coletivas: valores, significados, procedimentos e escolhas coletivamente partilhados. Mas não é só isso. A arte em geral e a música, em particular, constituem-se em sistemas simbólicos organizados, que produzem sentidos e assumem o papel de mediadoras nas

7. Ver, para uma visão musical da pintura, KANDINSKY, 2001. E, para uma visão pictórica da música, ver CAZ-NOK, 2008.

8. Temos também o caso notável do vínculo íntimo das músicas com as letras das canções, ou mesmo com certas danças específicas. Mas deixaremos estes assuntos para uma outra oportunidade.

interações sociais. Isso aproxima a música das linguagens, principalmente a verbal. Essa aproximação, fizemos através das propostas de Mikhail Bakhtin e seu círculo de colaboradores, quando propõem modos de pensar os sistemas simbólicos culturais a partir da investigação da linguagem verbal.

Quando Volochínov (BAKHTIN, 2009), por exemplo, propõe abordar a língua “em funcionamento”, ele se distancia tanto daquelas propostas mais objetivas, gramaticais, quanto também daquelas mais subjetivas, espontaneístas (que ele chama respectivamente de “objetivismo abstrato” e “subjetivismo idealista”).⁹ Situação homóloga encontramos na música, quando verificamos também dois polos extremos opostos: as concepções técnico-teóricas, vinculadas mais diretamente ao evento da escrita musical (e aos gêneros de música dela derivados) e as distinções que ela permite observar, e as propostas mais espontaneístas, mais ligadas às propostas da vanguarda erudita. No primeiro dos casos (objetivismo abstrato), a linguagem verbal é concebida como um corpo de conhecimentos com regras fixas e imutáveis, e que exigem seu total domínio para o uso correto da língua. No segundo (subjetivismo idealista), a linguagem verbal é fruto exclusivo da psique humana e, por esta razão, é reiteradamente “recriada” a cada ato de fala. No campo musical algo parecido acontece. Aproximando-se do objetivismo abstrato, podemos tomar as teorias da música, que se constituem também num conjunto de conhecimentos fixos que exigem seu total domínio para a realização musical. Do outro lado, o subjetivismo idealista concebe algo como um estado pré-musical que comportaria uma base de espontaneidade possível de ser desenvolvida em qualquer direção musical existente.

Segundo Volochínov (BAKHTIN, 2009), nenhuma dessas duas vertentes dá conta da língua viva: nenhuma delas dá conta da dimensão significativa, emotivo-volitiva do uso da língua. O caso da música é homólogo. Pierre Schaeffer, autor já citado, refere-se à insuficiência da teoria tradicional nos seguintes termos: “Uma música construída rigorosamente *deve* ser inteligível. Só os nossos hábitos e a nossa obstinação em reduzi-la a uma linguagem tradicional opõem-se a isso” (SCHAEFFER, 1993, p.32). A “linguagem tradicional” à qual ele se refere é a teoria erigida sobre a prática da música escrita europeia.

Dos conceitos e ideias do círculo de Bakhtin sobre a linguagem, aqueles que mais nos ajudaram foram, por um lado, a ideia da arte como *discurso* e todas as implicações envolvidas nessa concepção, e, por outro lado, a ideia dos gêneros de

9. Cf. BAKHTIN (Volochínov) (2009), p.71 et seq.

discurso. Explicando melhor: ao tomarmos a arte como discurso, explicitamos uma característica fundamental dessa discursividade que é existência de uma unidade mínima de significação, que Bakhtin (2003) chama de “enunciado”. Nessa teoria, não nos apropriamos da língua, e nem da música, a partir de seus elementos constitutivos (fonemas, palavras, frases na primeira; notas, acordes, frases melódicas na segunda), mas a partir de sua totalidade significativa. O que essa unidade tem de especial é que não é fixada num só elemento, como na gramática (palavra, frase ou sentença) ou como na música (célula, tema, motivo, frase etc.), mas é variável conforme a situação enunciativa, ou seja, conforme o contexto geral dentro do qual o enunciado aparece.

Na língua falada, essa unidade pode variar desde um “ah!” de um bebê para sua mãe, até um compêndio enciclopédico em 20 volumes. Basta que ela contemple uma totalidade significativa para se configurar como um enunciado. Um gesto de olá com as mãos, nesse sentido, pode constituir um enunciado e, por isso, carregar todas as características significativas de uma unidade de sentido, o que define uma situação discursiva. E esse enunciado passa a participar de uma rede infinita e entrelaçada de outros enunciados. Sim, porque, para Bakhtin, cada enunciado é uma resposta a um outro, ou a vários outros enunciados. O que ele chama de “atitude responsiva” (BAKHTIN, 2003, p.271-272) é o motor da circulação dos enunciados na dimensão discursiva: “O ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva...” (Ibidem, p.271).

A ideia da compreensão responsiva é fundamental para nossa concepção de música. No sentido discursivo “toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante” (Ibidem, p.271). No campo musical, igualmente, o ouvinte torna-se um “falante” não necessariamente musical. Muitas pessoas respondem aos enunciados musicais de várias outras formas: gesticulando, dançando, falando, desenhando, ou apenas se emocionando. Esta é, na nossa opinião, uma das mais importantes contribuições da teoria bakhtiniana da enunciação para a arte e para a música em particular. Primeiro, a própria ideia de enunciado como unidade significativa, e não teórica, da linguagem viva; e segundo, o entrelaçamento dos enunciados na dimensão significativa através das atitudes responsivas dos interlocutores. Um enunciado pode suscitar uma resposta bastante afastada no tempo (de uma era para outra), no espaço (de um país para outro) e até na forma (uma resposta pictórica a um enunciado musical).

Isso nos deixa à vontade para propormos, nas nossas atividades (ver descrição mais à frente), a possibilidade de os participantes responderem aos enunciados musicais e imagéticos que oferecemos das mais variadas formas: falando, desenhando, fazendo gestos, cantando etc.

Bakhtin nos oferece ainda uma outra noção importante, a de *gêneros de discurso*. Dentro da teoria discursiva, cada campo de atividades humanas estabelece seus próprios padrões de expressão verbal mais ou menos estáveis, que Bakhtin nomeia de gêneros de discurso.

Estabelecendo uma ponte entre essa ideia e algumas noções do sociólogo Pierre Bourdieu (1998, 1999 e 2003), podemos dizer que essas formas mais ou menos estáveis de expressão verbal se articulam com os valores e sentidos cultivados dentro do campo correspondente de atividades socioculturais. Isso acaba por configurar o que Bourdieu chama de *processo de autonomização* dos grupos socioculturais que, com maior ou menor grau de interdependência, se constituem em campos sociais específicos. Não iremos adentrar na discussão sobre a existência ou não de um campo especificamente musical (embora haja vários indícios que ele poderia ser pensado assim), mas é mais ou menos claro o vínculo que várias atividades musicais (que vamos chamar a partir de agora de gêneros de discurso musicais) mantêm com vários campos de atividades sociais, como por exemplo, o religioso, o do entretenimento, o do trabalho, o jornalístico, até o da saúde, dentre outros.

Em cada um desses campos, a música desempenha um papel diferenciado, o que implica muitas vezes uma música diferenciada. É possível, apenas para darmos um exemplo simples, diferenciar as músicas produzidas com a função de serem dançadas e aquelas produzidas para serem fruídas numa sala de concertos. Nesse sentido, inclusive, é possível diferenciar a noção de gêneros discursivos bakhtiniana da noção de gêneros musicais. Sob a visão dessa teoria, vários gêneros musicais poderiam ser agrupados num só gênero discursivo, como, por exemplo, os vários gêneros musicais que foram apropriados pelo *jazz* americano e acabaram constituindo um gênero único que podemos chamar provisoriamente de “gênero instrumental popular”, e que, principalmente no Brasil, mas não só, congrega desde o *blues* tradicional até o baião ou mesmo o samba (fora os ritmos cubanos e o *rock*).

Portanto, podemos dizer que a diversidade de gêneros de discurso musicais se aproxima dos gêneros de discurso artísticos que com eles mantêm características formais e expressivas semelhantes. Esta é uma das chaves para as nossas propostas de audição comentada: o fato de estimularmos aproximações e distanciamentos entre a

música (como já vimos, com um grau avançado de abstração) e, neste caso em particular, as imagens, tanto plástica-pictóricas quanto videográficas. Isso porque a noção de gêneros de discurso nos abre as portas para certas relações de sentido que os próprios participantes das nossas atividades podem demonstrar ao comentar, por exemplo, as razões pelas quais associou uma música ouvida com uma das imagens oferecidas propositalmente para estimular essas associações. Permite-nos também abordarmos uma diversidade maior de músicas e imagens a partir de um critério, digamos, mais significativo, discursivo, que as aproxima. Partimos agora para a proposta específica que levamos ao 18º Congresso de Leitura do Brasil – o 18o COLE, em 2012.

O MINI-CURSO: BREVE DESCRIÇÃO

Entramos na sala, instalamos no computador os arquivos que usaríamos, testamos o som e esperamos os alunos chegarem. Quando a monitora que acompanharia o curso chegou, iniciamos a aula. Apresentamo-nos como músicos, enfatizando que o que faríamos ali se tratava de uma experiência de escuta musical e que as imagens seriam usadas como instrumentos a serviço da música. Pedimos também que cada pessoa se apresentasse e dissesse alguma coisa sobre seu interesse particular num curso como aquele. A turma era bastante heterogênea (professores de diversos níveis de ensino, coordenadoras, diretoras, pós-graduandos e uma professora aposentada).

Iniciamos, então, a primeira atividade. Colocamos expostas na sala algumas imagens que incluíam pinturas consagradas de artistas diversos (algumas bem conhecidas, outras nem tanto) e algumas fotografias. A proposta era que ouvíssemos uma música e cada um escolhesse a imagem que, de acordo com o seu ponto de vista e segundo critérios livres, mais se aproximasse da música ouvida. Enfatizamos que não havia uma “resposta certa”, que todas as imagens poderiam ser associadas a qualquer música. Colocamos, então, para tocar a música “O Fortuna”, primeira peça da suíte *Carmina Burana*, do compositor alemão Carl Orff. Trata-se de uma música para coro e orquestra, de caráter grandioso, com ritmo bem marcado e grandes oscilações de dinâmica musical (trechos em *pianíssimo* – bem fracos, quase inaudíveis –, trechos em *fortíssimo* – que usam todo o peso do coro e da orquestra¹⁰).

10. Fato interessante nessa primeira audição é que, aos primeiros fortíssimos da música, fomos interrompidos por uma pessoa da sala ao lado que viera solicitar que usássemos um volume mais baixo, pois estávamos “atrapalhando” a outra aula. Já acostumados com esse tipo de reclamação (“ossos do ofício”), abaixamos o volume.

Realizamos uma primeira audição sentados e em silêncio. Em seguida propusemos que eles se aproximassem das imagens (que estavam na frente da sala e tinham o tamanho de uma folha A4) para que pusessem ver os detalhes. Ouvimos a música novamente, desta vez percorrendo as imagens. Após essa segunda audição, sentaram-se novamente em seus lugares e iniciamos a conversa sobre as impressões de cada um. Como já era mais ou menos esperado, não houve um consenso geral da turma, mas alguns consensos de grupos menores, ou seja, das 16 imagens em exposição, apenas 6 foram indicadas. Comentamos que isso geralmente acontece porque, vivendo cotidianos próximos e, inclusive, partilhando as mesmas profissões, partilhamos também significados musicais. Começamos, então, a “puxar” de cada um as razões de suas escolhas para que eles pudessem passar de uma impressão primeira, mais intuitiva, a uma reflexão mais profunda, que permitisse uma aproximação com questões específicas musicais. Entendemos que, sem esse momento inicial, onde cada um fica totalmente livre para construir suas próprias relações de sentido, qualquer análise que oferecêssemos de antemão pouco efeito teria sobre as pessoas envolvidas. Por outro lado, só esse envolvimento de natureza mais emotiva não é suficiente que para que elas ampliem suas possibilidades de escuta. Nesse sentido, foram as discussões posteriores sobre as associações construídas que possibilitaram que adentrássemos na linguagem musical propriamente dita. Assim, por exemplo, a escolha da imagem (fotografia) de uma paisagem urbana noturna feita por algumas pessoas levou a uma discussão sobre possíveis aspectos sonoros da peça (ritmos, construção melódica, uso da orquestra e do coro etc.) que pudessem remeter a aspectos da imagem, como a ideia de movimento, grandiosidade, imprevisibilidade. E assim, sucessivamente, a cada impressão relatada, procuramos extrair informações que nos permitissem estabelecer pontes entre imagem e aspectos da linguagem musical.

Ainda dentro dessa proposta, ouvimos mais uma peça. Foi uma música tradicional da Bachkiria, bastante lenta, de caráter monótono, que possui uma base harmônica fixa e uma melodia solada por um fagote. Dessa vez propusemos que as escolhas fossem feitas em pequenos grupos, ou seja, que cada duas ou três pessoas tentassem chegar a um consenso sobre qual a melhor imagem para aquela música. Nossa expectativa era de que, nas negociações para decidir as escolhas, eles já fossem obrigados a estabelecer pontes mais reflexivas. Como a música dava menos margem a interpretações díspares, achamos que as impressões seriam bem semelhantes e que as imagens eleitas seriam aquelas que remetiam à aridez do deserto ou à solidão de uma

paisagem na neve, por exemplo. Entretanto, fomos surpreendidos com um grupo que optou por associar a música em questão a um quadro de Renoir que representa uma festa no campo. Provocadas sobre as razões dessa associação, as pessoas do grupo disseram que a música tinha-lhes passado uma sensação de paz e tranquilidade, tal qual a sensação passada pela reunião social. A percepção da sonoridade, contudo, tinha sido bastante apurada, apenas a associação um tanto inusitada.

A respeito desse fato, vale assinalar que essas pontes que tentamos construir entre aspectos da imagem e da música nem sempre foram possíveis, pois algumas pessoas, fazendo escolhas iniciais de natureza emotiva, quando provocadas a refletir sobre elas, argumentavam introduzindo novos fatos de natureza também emotiva. Assim, por exemplo, uma senhora associou a segunda música a um quadro de Renoir que relatava duas meninas folheando alguns livros. Quando indagada sobre tal escolha, a senhora nos disse que a música lhe havia trazido uma sensação de tranquilidade que a fizera lembrar a sua infância, quando brincava com a irmã. Tentando trazer à tona questões musicais, perguntamos, então, o que havia na sonoridade musical que lhe causava essa sensação de tranquilidade e a senhora, então, continuou a contar sobre seu passado, sua vida atribulada de professora e o quanto ela necessitava de momentos de paz. Tomando a música como se fosse uma vidraça, essa senhora não foi capaz de olhar *para* ela, mas apenas *através* dela. Não foi capaz de ouvir a música, mas apenas de, pela música, ouvir a si mesma. Consideramos esse tipo de acontecimento extremamente elucidativo, pois nos faz lembrar como é difícil obter o distanciamento necessário e criar uma perspectiva para ouvir música do modo que propomos. Em alguns casos, um curso rápido como este não chega nem perto de conseguir isso.

Após a audição e comentários da segunda música, iniciamos outra atividade. A proposta então era ouvir uma música e tentar registrar graficamente (individualmente ou em duplas) o que foi ouvido. Esse registro poderia ser tanto figurativo, quanto abstrato ou mesmo esquemático, a depender da intenção e possibilidades de cada pessoa ou dupla. O importante é que se pudesse dar a seus autores elementos para falar sobre a música. Escolhemos, para essa atividade, a música “Where is Armo?”, uma das peças que compõem a trilha sonora do filme *O último imperador da China*. É uma música bem melodiosa, com seções definidas e um ligeiro acento oriental. Na gravação usada, foi executada por orquestra de cordas e alguns instrumentos orientais. Não fazia parte da proposta uma discussão sobre o gênero musical em questão, mas percebemos, pelos comentários, que a música foi tomada como pertencente

ao gênero erudito, já que a instrumentação assim indicava.¹¹ Fizemos uma primeira audição da peça e, em seguida, distribuímos papéis (sulfite A4 e A3), giz de cera e canetas coloridas. Cada um escolheu os materiais que gostaria de usar e a música continuou soando, num volume mais baixo, durante todo o período em que realizaram os registros. Predominaram, como é costume acontecer nesse tipo de atividade, os desenhos figurativos, a maioria paisagens e alguns com pessoas. Algumas duplas optaram também por desenhos mais abstratos e apareceram também gráficos. Após realizarem as atividades, cada pessoa ou dupla foi à frente da sala para mostrar e comentar seu próprio trabalho. De modo geral, percebemos pelos comentários que a audição da música foi bastante rica. Embora muitos não dispusessem de um vocabulário próprio para destacar em termos musicais as impressões ou percepções, as narrativas construídas sobre os registros revelaram uma escuta acurada, inclusive de aspectos de natureza estrutural. Em termos bakhtinianos, ao responderem à música numa outra linguagem, aquelas pessoas fizeram emergir significados que talvez não acontecessem numa circunstância puramente musical. Também nessa atividade, tentamos estabelecer as pontes que consideramos pertinentes entre as falas das pessoas e aspectos musicais relevantes para uma percepção estética.

A terceira e última proposta que realizamos no minicurso, semelhante à primeira, consistiu em fazer escolhas sobre associações música/imagem. Havia, porém, duas diferenças: as imagens eram em movimento (filmes de animação) e apresentávamos apenas duas opções de trilha sonora para cada filme. Após assistirmos as duas versões, cada um escolhia a versão que tinha achado mais adequada, ou seja, qual música parecia se integrar de modo mais orgânico às imagens em movimento. Uma vez feita a escolha, também deveriam argumentar a favor ou contra: em que aspectos música e animação concordavam e em que aspectos discordavam?

Nosso primeiro exemplo, nessa atividade, era um filme abstrato que trabalhava sobre figuras geométricas e cores. Usamos como trilha duas músicas de caráter completamente distinto: o 1º Movimento do “Concerto de Brandemburgo nº 3”, de J. S. Bach, e a música “Earth”, do grupo Uakti. Não houve consenso sobre qual seria a melhor escolha, fato já esperado, já que nas duas músicas havia elementos perceptivelmente concordantes com as imagens. Quando trabalhamos com um discurso composto, como é o caso das trilhas sonoras em geral, nas quais som e imagem

11. A esse respeito, é interessante comentar como a falta de familiaridade com o gênero erudito leva a atribuir qualquer música orquestral a ele, mesmo quando se trata de uma música que mais se aproxima do pop.

estão em jogo e em completa cumplicidade, há uma tendência em se interpretar a música pela imagem e a imagem pela música. Em outras palavras, observamos que, como cada música realçava determinados aspectos da imagem (ritmos, movimentos, caráter geral, pontos culminantes etc.), a escolha sobre qual seria a melhor trilha passou muito pelo sentido que atribuíram, em primeiro lugar, à imagem. O apelo visual da imagem, em oposição à abstração do sonoro, levou-os a privilegiar, nessa tensão, a dimensão visual do discurso. Assim, por exemplo, as pessoas que prestaram mais atenção ao movimento das imagens preferiram a segunda música, pois se trata de uma música minimalista, na qual o ritmo é repetitivo e ininterrupto. Já para aquelas que se fixaram na questão das cores, a música de Bach, mais “séria”, estava mais de acordo, uma vez que, embora coloridas, as imagens primavam por tons escuros e combinações frias.

Como segundo exemplo na atividade de trilhas, apresentamos um filme cujas imagens partiam de uma visão borrada de uma paisagem (como se o espectador estivesse em um trem em alta velocidade), que ia se transformando numa paisagem urbana nítida. Entre esses dois momentos, um pequeno trecho abstrato. Nesse exemplo, usamos duas músicas bem contrastantes: uma bem lenta e melancólica (“Solidão”, de Ivan Vilela, viola solo, interpretada por ele mesmo) e outra bem acelerada (o 3º Movimento do concerto “Verão”, de Vivaldi). Apesar da velocidade das imagens, a primeira música-trilha ressaltava uma certa melancolia presente no filme, enquanto que a segunda enfatizava o aspecto temporal. Também aqui as opiniões ficaram divididas e os comentários mostraram a percepção dessa ambiguidade das relações possíveis.

Ainda uma terceira proposta foi trabalhada a partir de um filme que mostrava um balé de mãos. Usamos como trilha uma valsa de Strauss que tinha uma sincronia rítmica bastante precisa com o movimento das imagens, incluindo pontos culminantes, que coincidiam na música e no filme. A segunda trilha foi feita a partir de uma música africana do Zimbábue. Apesar da sincronia perfeita da primeira trilha, a maioria das pessoas optou pela segunda, pois elas se prenderam mais ao caráter descontraído e gingado da música e não tanto àquele elemento técnico (sincronia). Em se tratando de um público predominantemente de não-músicos, a construção de relações de sentido de modo geral busca elementos muito mais nas experiências da vida cotidiana do que em referências artísticas, as quais com certeza privilegiariam um aspecto técnico importante na dança, que é justamente a questão da sincronia ritmo/movimento.

Encerrada essa atividade, anunciamos que havíamos terminado a aula e perguntamos sobre as impressões das experiências vivenciadas. As pessoas foram bastante afetuosas conosco, agradeceram a oportunidade de participarem e destacaram os benefícios de uma atividade prática depois de “uma semana de palestras” (palavras delas). Saímos com a impressão de que, apesar de algumas incompreensões em relação à proposta (que teve como objetivo de experiência estética e não terapêutica, como alguns acreditaram), nós ampliamos nosso entendimento sobre como pessoas sem formação musical técnica se apropriam da linguagem musical lançando mão de seus recursos disponíveis. Nosso minicurso, nesse sentido, procurou apresentar algumas formas possíveis de usar esses recursos.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV, V. N.). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara F. Vieira. 13ª ed. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BOURDIEU, P. A economia das trocas linguísticas. Tradução de Paulo Montero. In: ORTIZ, R. (org.). *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho d'Água, 2003.
- _____. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. Tradução de Sérgio Miceli. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sérgio Miceli. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- BOURDIEU, P.; DARBEL, A. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo; Porto Alegre: Edusp; Zouk, 2003.
- CAZNOK, Y. B. *Música: entre o audível e o visível*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2008.
- FOUCAULT, M. *Estética? Literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- KANDINSKY, W. *Ponto e linha sobre plano: contribuição à análise dos elementos da pintura*. Tradução de Eduardo Brandão. 2ª ed. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2001.
- SCHAEFFER, P. *Tratado dos objetos musicais: ensaio interdisciplinar*. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.
- TAGG, P. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 7-18, jan/jun 2011.

Músicas usadas:

- BACH, J. S. 1º Mov. do Concerto de Brandemburgo nº 3 em Sol Maior, BWV 1048. In: BACH, J. S. *Brandenburgische konzerte 1-2-3*. The English Concert. Cravo e regência: Trevor Pinnok. CD 410 500-2. Archiv, 1983.
- ORFF, C. O Fortuna. In: ORFF, C. *Carmina Burana*. Royal Philharmonic Orquestra. Regência: Antal Dorati. CD 417 714-2. London/Polygram, 1995.
- SAKAMOTO, R. Where is Armo? In: SAKAMOTO, R.; BYRNE, D.; SU, C. *The last emperor – soundtrack*. CD 41961. Virgin Records, 1987.
- STRAUSS, J. Perpetuum mobile, op.257 (KV 257). In: STRAUSS, J. *Waltzes & Polkas*. Wiener Philharmoniker. Lorin Maazel. CD. Deutsche Grammophon, 1980.
- TERRA SONORA. Chipindura: Música tradicional do Zimbábue. In: TERRA SONORA: música vocal e instrumental de várias regiões do mundo. CD 108.689-002. Independente, 1998.
- TERRA SONORA. Plasavay: Música tradicional da Bachkria. In: TERRA SONORA: música vocal e instrumental de várias regiões do mundo. CD 108.689-002. Independente, 1998.
- UAKTI. Earth. In: UAKTI. *I ching*. CD. Point Music, 1993.
- VILELA, I. Solidão. In: VILELA, I. *Paisagens: viola caipira/ten string guitar*. CD 019 2890610. Independente, 1998.
- VIVALDI, A. Presto do Concerto nº 23 em sol menor RV 315. In: VIVALDI, A. *As quatro estações*. Camerata: Antonio Lucio; Regente: Alun Francis; Violino: Emmy Berhey. Camerata: Antonio Lucio. Diretor: Alun Francis. CD 300.VIV.08349. Folio, 1997.

Recebido em 15 de dezembro de 2012 e aprovado em 07 de fevereiro de 2013.