



HAL
open science

Estética Modernista, Crítica Decolonial e Criação Musical: Hans Joachim Koellreutter, Enrique Dussel e a minha Prática Compositiva

Carlos Eduardo da Silva

► To cite this version:

Carlos Eduardo da Silva. Estética Modernista, Crítica Decolonial e Criação Musical: Hans Joachim Koellreutter, Enrique Dussel e a minha Prática Compositiva. Musicology and performing arts. Universidade Federal do Acre, 2018. Portuguese. NNT: . tel-02511696

HAL Id: tel-02511696

<https://hal-hprints.archives-ouvertes.fr/tel-02511696>

Submitted on 16 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives 4.0 International License



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, LETRAS E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

CARLOS EDUARDO DA SILVA

**ESTÉTICA MODERNISTA, CRÍTICA DECOLONIAL E CRIAÇÃO MUSICAL:
HANS-JOACHIM KOELLREUTTER, ENRIQUE DUSSEL E MINHA PRÁTICA
COMPOSITIVA**

Rio Branco - AC

2018

CARLOS EDUARDO DA SILVA

**ESTÉTICA MODERNISTA, CRÍTICA DECOLONIAL E CRIAÇÃO MUSICAL:
HANS-JOACHIM KOELLREUTTER, ENRIQUE DUSSEL E MINHA PRÁTICA
COMPOSITIVA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Acre – UFAC, como um dos requisitos para obtenção do título de licenciatura sob orientação do Prof. Dr. Marcello Messina.

Rio Branco - AC

2018

FICHA CATALOGRÁFICA

Carlos Eduardo da Silva

**ESTÉTICA MODERNISTA, CRÍTICA DECOLONIAL E CRIAÇÃO MUSICAL:
HANS-JOACHIM KOELLREUTTER, ENRIQUE DUSSEL E MINHA PRÁTICA
COMPOSITIVA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Acre – UFAC, como um dos requisitos para obtenção do título de licenciatura sob orientação do Prof. Dr. Marcello Messina.

CARLOS EDUARDO DA SILVA

Banca examinadora:

Orientador Prof. Dr. Marcello Messina

1º Examinador Prof. Dr. Damián Keller

2º Examinador Prof. Dr. Marcelo Brum

Rio Branco - AC

2018

“Porque dele, e por ele, e para ele,
são todas as coisas; glória, pois, a ele
eternamente. Amém” Romanos 11:36

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu Deus, pois o que nós conquistamos com nosso esforço e nosso trabalho é Deus que nos dá e me deu tudo o que eu precisava nesse caminho. Ele é bom o tempo todo. Agradeço a minha família que sempre está comigo, a minha esposa, que é minha inspiração e exemplo; a meus pais e irmã pelo incentivo, força e carinho; a meu orientador que confiou em meu objetivo de estudo e muito contribuiu para minha formação; aos professores, pelo seus ensinamentos e contribuição; aos meus colegas de curso que fizeram parte dessa caminhada; enfim, agradeço a todas as pessoas que fizeram parte dessa etapa em minha vida.

“Salve-se quem souber”. Sem abertura e aventura, a música tende ao conformismo e a mediocridade. “Baste a quem baste o que lhe basta / Bastante de lhe bastar! / A vida é breve, a alma é vasta: / Ter é tardar. “

(Walter Smetak, compositor, pesquisador, inventor, *apud* Campos, 2007)

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma discussão sobre a trajetória do movimento modernista artístico no Brasil, onde muitos dos avanços e tendências na linguagem musical começaram a mudar o rumo do cenário musical brasileiro a partir da iniciativa de um pequeno grupo, a saber o Grupo Música Viva, que se impuseram a propagar a música e a linguagem do seu tempo. Serão apontados conceitos que trazem a tona alguns problemas sobre a "Europa, Modernidade e Eurocentrismo" que permeiam o movimento modernista e grande parte da trajetória de Hans-Joachim Koellreutter no Brasil e internacionalmente, explicando esses conceitos dentro de um referencial teórico, apontando a uma mudança de significado desses termos que são colocados como absolutos e tradicionais na educação, emergindo uma visão colonizadora da história e um questionamento referente a prática de criação musical. Tendo em vista todas essas discussões, podemos romper certos paradigmas que nos prendem a música eurocêntrica para um pensamento musical decolonial.

Palavras-chave: Música; Composição; Decolonialidade; Linguagem; Modernidade.

ABSTRACT

This work presents a discussion about the trajectory of the modernist artistic movement in Brazil. Many of the advances and tendencies in the musical language began to change the direction of the Brazilian musical scene from the initiative of a small group, who were forced to propagate the music and language of their time. Concepts that bring up some problems about "Europe, Modernity and Eurocentrism" that permeate the modernist movement and much of Hans-Joachim Koellreutter's trajectory in Brazil and internationally will be pointed out, explaining these concepts within a theoretical framework, pointing to a change in the meaning of these terms that are placed as absolute and traditional in education, emerging a colonizing vision of history and a questioning concerning the practice of musical creation. In view of all these discussions, we can break certain paradigms that bind us to Eurocentric music for a decolonial musical thought.

Key-words: Music; Composition; Decoloniality; Language; Modernity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1:	14
1. A linguagem e o movimento modernista no Brasil.....	14
2. O avanço da modernidade na arte musical nos anos de atuação do Grupo Música Viva	15
3. As raízes da vocação pedagógica de Hans-Joachim Koellreutter e o desenvolvimento do ensino musical no Brasil	19
4. A nova ideologia na vida e composições de Koellreutter.....	23
CAPÍTULO 2:	27
1. Ideologia grega e a Europa moderna.....	27
2. Os conceitos de “Modernidade”	30
3. A racionalidade moderna e a irracionalidade	31
4. O mito da modernidade presente no cenário artístico Brasileiro	33
CAPÍTULO 3:	37
1. <i>Destempos</i>	39
Partitura gráfica de <i>Destempos</i>	44
2. <i>Fissão Dialogal I</i>	45
Partitura gráfica de <i>Fissão Dialogal I</i>	50
3. Trilhas de movimentos sonoros: jogo de improvisação	51
Modelos de experimentos sonoros	54
Peças criadas pelos alunos	57
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
6. REFERÊNCIAS	61
7. ANEXOS	63

Introdução

Apresento como trabalho acadêmico um texto que discute e reflete sobre a prática artística, mais especificamente, a respeito de três composições minhas, inspiradas na ideologia estética de Hans-Joachim Koellreutter, a saber, no conceito de planimetria e na estética relativista do impreciso e paradoxal, desenvolvido por ele a partir dos anos 60.

A lidimidade do uso da composição musical como pesquisa é um assunto discutido no mundo acadêmico há alguns anos, Messina (2016), em seu artigo "*A Mattanza*": criação musical, estratificações de significação, relações de poder e codificação da violência, aponta alguns artigos publicados recentemente, que discutem sobre a legitimidade da composição musical como pesquisa. Autores como John Croft chegam a declarar que a composição musical não pode ser considerada como pesquisa (CROFT, 2015), gerando assim uma grande discussão e oposição a essa opinião. E de maneira questionadora ao controle e repressão dos métodos de pesquisa, que enfim, são produtos de um processo de dominação colonial e eurocêntricos (MESSINA, 2016), a prática como pesquisa se coloca nessa ruptura simbólica entre a prática e a teoria, unindo, questionando, investigando e rompendo com esse dualismo inventado.

Nesse trabalho de conclusão de curso, utiliza-se a prática como metodologia principal de pesquisa, com o intuito de provar que é possível se colocar nessa ruptura simbólica com uma forma de pensar que visa a complementaridade de conceitos que aparentemente são colocados como opostos.

Inicialmente será traçada a trama evolutiva do movimento modernista no Brasil iniciado na semana de Arte Moderna, efetivada em fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo. O musicólogo Carlos Kater constata o drama de uma nação colonizada buscando sua identidade artística na tentativa de construir uma cultura que possua uma autenticidade (KATER, 2001), em uma análise geral, é perceptível que o movimento modernista artístico brasileiro serviu de fato como uma reunião de artistas e personalidades da época com ideologias estéticas distintas, mas com um pensamento de estarem no mesmo caminho, porém com influências eurocêntricas.

Poucas foram as obras que legitimamente tinham essa "modernidade" pensada na época. Será traçado também os avanços do Grupo Música Viva, na

figura de Hans-Joachim Koellreutter, líder do grupo, que para alguns autores foi o estopim para a chegada da verdadeira "modernidade" no cenário artístico brasileiro. Porém veremos nos próximos capítulos que essa "modernidade" desejada, pode ser considerada um mito.

Em seguida, uma discussão será levantada sobre um deslizamento semântico que envolve os conceitos de "Europa", "Modernidade", com um foco na mudança de significado conceitual sofrido pela influência eurocêntrica e colonial. A racionalidade "moderna", que traz um pensamento de maturidade regional, provinciana e que distingue a humanidade universal e não-universal é, ao mesmo tempo, uma "modernidade" violenta, que em razão de seus mitos, se torna irracional. A presença desses mitos da "Modernidade" nos engajamentos e rupturas entre os artistas brasileiros, mesmo que inconscientemente, torna-se um assunto importante a ser discutido, observando as práticas e declarações de artistas da época.

Logo após a contextualização histórica do movimento modernista artístico no Brasil e a discussão ideológica sobre os mitos que envolvem a modernidade, eurocentrismo e colonialidade, serão apresentadas três peças compostas como consequência a pesquisa realizada na área da música decolonial, tentando evidenciar e confirmar o valor da prática como pesquisa acadêmica.

A primeira peça é *Destempos*, inspirada na estética relativista do impreciso e paradoxal, que ideologicamente traz a libertação do tempo medido, da métrica racional, da duração definida e determinada, em prol de uma realização musical mais contemplativo. A segunda peça, *Fissão Dialogal I*, tem foco na planimetria e na produção de estruturas multidimensionais. A terceira peça, *Trilha de Movimentos Sonoros*, tem como base, também, a planimetria e sua estrutura foi pensada como um jogo de improvisação para a educação musical. Aponta-se aqui que a relação entre criação e educação é baseada no conceito de "poética do oprimido" formulada por Augusto Boal (1991).

CAPÍTULO 1:

1. A linguagem e o movimento modernista no Brasil

O cenário musical brasileiro no início do século XX era bem acanhado, os ares da modernidade, no Brasil, ainda estavam em distinção com a internacionalidade. Os movimentos tendem para uma música provincial, com exceção do Rio de Janeiro que era porto de entrada dos costumes artísticos europeus (KATER, 2001, p.17).

Em fevereiro de 1922, acontece a Semana de Arte Moderna em São Paulo, que historicamente é conhecida como um marco de início do movimento modernista no Brasil: porém, com apenas três dias de duração, é difícil afirmar esse marco histórico. Agora falando sobre o ser “Moderno”, etimologicamente a palavra “Moderno”, de forma bem simples, denota algo do presente, Dazzi vai dizer que essa palavra se refere ao que é contemporâneo, sendo assim definida por sua diferença em relação ao passado (DAZZI, 2017, p.4). Vai especificar também algumas características do artista moderno como o ser capaz de romper os padrões considerados acadêmicos, se afastando da convenção. O artista moderno seria capaz também de ter uma originalidade que transpareceria em sua obra a personalidade, individualidade e seu temperamento (DAZZI, 2017, p.2).

Falando no âmbito musical, Kater aponta que apenas duas músicas estreadas na Semana de 22, como é conhecida a semana de arte moderna de 1922, que deram alguma sensação de modernidade (KATER, 2001, p. 22), no entanto, afirmativas como essa são questionáveis, pois os ares de uma música nova já vêm com muitos compositores do século XVIII e XIX. Kater destaca que os compositores do início do século XX estavam participando de problemáticas em circunstância da evolução da linguagem tonal em completa saturação. Compositores como Gustav Mahler haviam chegado até o clímax da saturação tonal, declarando: “aqui flui a última onda, disse uma vez Gustav Mahler – referindo-se a um rio – a Brahms, quando este falava de um ponto culminante da música numa perspectiva pessimista, considerando tal cume como o último” (SCHOENBERG apud MENEZES, 2002, p.48), porém Liszt já impressionava com sua *Bagatela das tonalidades*, rompendo com o tonalismo tradicional. Em contrapartida, um abandono, ou negação, do tonalismo com o atonalismo-dodecafônico de Arnold Schoenberg abria o caminho

para o novo, uma modernidade que viria a ser difundida no Brasil por Hans-Joachim Koellreutter no grupo música viva. Koellreutter vai introduzir a técnica atonal-dodecafônica em 1940, até então vista com maus olhos por compositores que tinham como prioridade o nacionalismo como forma de identidade composicional. Brito aponta o grande empenho de Koellreutter em mudar a terminologia musical para adequá-la a ideologia criada por seu mestre e professor Scherchen, à música nova (BRITO, 2015, p.24).

Em uma análise sobre sua longa jornada de educador musical no Brasil, é evidente a “coerência presente em seu permanente movimento de ação-reflexão-transformação” (BRITO, 2015, p.25). A autora continua falando do notável confronto e o apreço de Koellreutter por seus alunos destacando que ele era uma pessoa que passava uma grande influência musical, pedagógica, composicional, e de certo que embora fosse um mestre presente era também rígido, tanto que muitos dos seus alunos tinham problemas pessoais com ele.

A época onde o Grupo Música Viva veio à tona com seu manifesto, foram de muitos engajamentos e rupturas (KATER, 2001). Músicos renomados da época como Brasília Itiberê, Wener Singer, Egydio, Camargo Guarnieri e Claudio Santoro, que já vinham experimentando novas formas e estruturas em suas composições, são os representantes do primeiro momento do Grupo Música Viva que, segundo Kater, foi uma fase integradora por excelência, tendo personalidades atuantes e conhecidas na música carioca (KATER, 2001, p. 50).

No segundo momento do grupo, os participantes serão os alunos de Koellreutter. Para atender a uma demanda de membros conservadores que haviam saído do grupo por motivos ideológicos, o grupo é reorganizado para atender as ideologias estético-musical do grupo. Kater vai enfatizar que Koellreutter foi um “reflexo inaugural daquilo que hoje chamamos de música moderna brasileira” (KATER, 2001, p.55).

2. O avanço da modernidade na arte musical nos anos de atuação do grupo Música Viva

O avanço da modernidade no meio musical teve seu estopim na semana de arte moderna, em 1922. O musicólogo Carlos Kater comenta que na fase inicial, esse modernismo musical brasileiro se espelhou em várias tendências, entre as

produções do período de 1920 e 1930. Segundo Kater (2001), um dos expoentes, Villa-Lobos trouxe uma originalidade misturada a procedimentos característicos inspirados na música brasileira popular e urbana, que notoriamente foi uma influência das inovações nas obras de Igor Stravinsky (KATER, 2001, p.14). Destacando a parte musical da semana de arte moderna (semana de 22), foram tocadas, sem exceção, quatorze obras de Villa-Lobos, mas duas obras causaram realmente a sensação da modernidade musical da semana, que foram *Danças Africanas e Quarteto Simbólico* (KATER, 2001, p.22). No entanto, as peças de Villa-Lobos, em uma análise geral, não apresentam uma característica "moderna" que seja comparável com as inovações harmônicas que já vinham sendo exploradas por compositores europeus do século XIX e XX.

Foi com a chegada do jovem Hans-Joachim Koellreutter ao Brasil que a linguagem moderna na música propriamente dita ganhou destaque com as experiências vividas por ele. E encontrando um ambiente propício para a realização e implantação que Kater chamou de uma "ação metódica e sistemática de educação musical" (KATER apud BRITO, 2015, p.23). Destaco que esse conceito de "Modernidade", assim como o de "Europa" e conseqüentemente o conceito de "Eurocentrismo" será discutido com mais cuidado no capítulo seguinte para um esclarecimento mais detalhado desses conceitos, pois podem trazer à tona problemas conceituais e históricos do que seria realmente "Europa, Modernidade e Eurocentrismo". Alemão de Freiburg, Hans-Joachim Koellreutter nasceu em 2 de setembro de 1915, filho de pais médicos e engajados no partido nazista. Aprendeu música logo criança quando achou por acaso uma flauta em sua casa. Sempre enfrentou divergências na família, especialmente por sua família apoiar o partido nazista, que Koellreutter sempre combateu veemente. O rompimento definitivo com a família se deu pelo seu apoio à sua noiva judia que o trouxe ao Brasil em 1937.

Antes da sua chegada ao Brasil, entre os anos de 1934 e 1936, estudou com muitas personalidades como Gustav Scheck, C. A. Martienssen, Georg Shuenemann, Max Seiffert, Kurt Thomas, Paul Hindemith (em cursos e conferências sobre a composição moderna), Marcel Moyse e concluiu seus estudos com um dos compositores e regentes que iria mudar sua maneira de ver a composição musical, Hermann Scherchen. Scherchen possuía uma personalidade interessante e forte, desenvolvendo uma dinâmica atividade intelectual e cultural segundo Brito (2015,

p.22). Foi ele quem criou o movimento Música Viva nos anos de 1933 e 1936, que tinha como objetivo promover a música nova naqueles tempos.

Por decorrência de suas atividades antifascistas, Koellreutter sai da Alemanha e desembarca no Brasil trazendo consigo as experiências e os objetivos de Scherchen. Em uma entrevista a Kater (1997), Koellreutter diz sobre o seu interesse e engajamento na educação musical brasileira:

Posso definir muito claramente. Logo que cheguei ao Brasil, subloquei um quarto na rua Paissandu, no Rio de Janeiro. Lembro-me de um dia em que estava lá, sentado diante de uma mesa redonda, refletindo sobre as experiências que havia feito nos primeiros meses da minha chegada. Pensei como poderia me tornar útil a este país, que tão generosamente me acolhia, uma vez que vim pra cá como emigrante político e fui, posteriormente, apatriado. [...] vim para cá como flautista, como concertista de flauta, e, por isso, me perguntei até que ponto um profissional desses seria realmente útil num país como o Brasil. Cheguei à conclusão de que não seria importante, em última análise. [...] concluí que aqui deveria se desenvolver uma ação metódica e sistemática de educação musical. Então, a seguir, comecei a estudar a situação da educação musical. Não comecei a trabalhar, comecei a estudar a partir das aulas que dava, de viagens que fiz, como aquela grande turnê pelo norte do país até Manaus, que foi uma das primeiras; e depois outra pelo Sul, a convite da Instrução musical ou Instrução artística, que promovia esses tipos de concertos (KOELLREUTTER apud KATER, 1997, p.131).

Dentre muitos projetos desenvolvidos nesse período, o que realizou de fato o crescimento modernista na música brasileira foi a criação do Grupo Música Viva, cujo nome tinha sido cunhado por Hermann Scherchen e tomado como empréstimo por Koellreutter. O grupo teve seu início no Rio de Janeiro, em 1939, posteriormente em São Paulo, em 1944, e se estendeu até 1950, segundo Brito (2015, p.28) foi "a ação de maior envergadura, quer pelas realizações em seu tempo presente, quer pelas conseqüências posteriores". E de fato, as realizações do grupo preconizava o que estava acontecendo naquele tempo no meio musical que proporcionaram uma influência para as próximas gerações. As questões da opção pelas realizações em seu tempo presente ficam expressas no primeiro manifesto do grupo, onde diz:

O Grupo Música Viva surge como uma porta que se abre à produção musical contemporânea, participando da evolução do espírito. A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano no trabalho artístico do Grupo Música Viva. Música viva, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência. A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a produção contemporânea.

Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente à música nova. Ideias, porém, são mais fortes que preconceitos! Assim o Grupo Música Viva lutará pelas ideias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro. (apud KATER, 2001, p.54)

Foi nesse momento que Koellreutter adotou o emprego do atonalismo-dodecafônico como técnica composicional e a ensinar a seus alunos suas aplicações e implicações. Um dos primeiros alunos de Koellreutter a aplicar essa técnica do dodecafonismo foi Claudio Santoro. Contudo, Brito (2015, p. 28) ressalta que Santoro já possuía em suas obras características seriais antes de algum contato com Koellreutter.

A utilização da técnica dodecafônica trouxe a tona muitos engajados no mesmo pensamento pela nova linguagem a se inserir no cenário da música brasileira que para Koellreutter era prejudicial à sociedade, como destaca Carlos Kater: "O movimento nacionalista constitui um dos grandes perigos, dos quais surgem as guerras e as lutas entre os homens, pois consideramos o nacionalismo, em música, tendência puramente egocêntrica e individualista, que separa os homens, originando forças disruptivas" (KATER apud BRITO, 2015, p. 36). Mas também instigou posicionamentos contrários que originou muitas rupturas no Grupo Música Viva. O compositor Cláudio Santoro foi um dos primeiros a abandonar essa técnica dodecafônica, pois considerava-a imprópria a uma aproximação popular e a uma transformação cultural e política no pós-guerra. Guerra-Peixe também se desligou do Grupo Música Viva e se colocou como um dos adversários mais empenhado contra o movimento. Mas foi em 1950 que Mozart Camargo Guarnieri, compositor paulista e até então amigo de Koellreutter, publicou a Carta Aberta aos músicos e críticos do Brasil, onde alerta sobre a ameaça que sofria a música brasileira pela técnica dodecafônica. Em um trecho Guarnieri fala:

Através deste documento, quero alertá-los sobre os enormes perigos que, neste momento, ameaçam profundamente toda a cultura brasileira, a que estamos estreitamente vinculados [...] Introduzido no Brasil há poucos anos, por elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical, o dodecafonismo encontrou aqui ardorosa acolhida por parte de alguns espíritos desprevenidos (apud KATER, 2001, p.119).

A resposta de Koellreutter a essa carta abordou aspectos que para ele são condizentes com sua postura ideológica da técnica composicional adotada por ele:

"[...] A técnica dodecafônica garante liberdade absoluta de expressão e a realização da personalidade do compositor [...] O verdadeiro nacionalismo é um característico intrínseco do artista e de sua obra" (BRITO, 2015, p.38). O que vale a pena ressaltar sobre o pensamento de Koellreutter sobre criação musical e por consequência a educação, é que ele considerava a criação musical um viés de transformação do ser humano, como indivíduo consciente da sua humanidade e complexidade, e social, como um ser que produz cultura e que está inserido em um meio. Esse pensamento esteve presente nos métodos educacionais de Koellreutter.

3. As raízes da vocação pedagógica e o desenvolvimento do ensino musical no Brasil

Koellreutter vai consolidar sua vocação pedagógica na década de 1950, quando fundou vários cursos e escolas que contribuíram para o crescimento do ensino de música no Brasil. Alguns exemplos desse crescimento é a criação do Curso Internacional de Férias Pró-Arte, que ficava em Teresópolis, região serrana do Rio de Janeiro, a criação da Escola Livre de Música da Pró-Arte, em São Paulo, que ele próprio esteve na direção entre os anos de 1952 a 1958, e a realização dos Seminários de Música da Bahia entre os anos de 1954 e 1962, que posteriormente iria se transformar na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, onde também atuou na direção.

Segundo Amadio (1999, p.51) Koellreutter teve uma diminuição no seu trabalho por conta do grande excesso de atividades e além disso, o compositor passou a viver uma fase onde começou a refletir exponencialmente a estética musical. Esse fator vai refletir em peças como *Mutatione* (1953), *Systáticas* (1954) e *Systase* (1954). Essas três peças exemplificam a evolução na "tentativa de sobrepujar as estacas temporais da escrita musical tradicional" (AMADIO, 1999, p. 51) onde respectivamente, conclui o período anterior com uma escrita depurada, apresenta uma pesquisa apurada na experimentação da organização espacial da escrita musical, onde Amadio (2000) destaca uma vontade do compositor de se libertar da escrita tradicional e por fim, a libertação do compositor da escrita tradicional, possibilitando que o intérprete fique mais livre para uma interpretação mais individual. Isso embate profundamente com as estéticas serialistas celebradas ao interno da Escola de Darmstadt (BOULEZ, 1986).

A autora vai apontar que Koellreutter vai começar a "transpor o portal do tempo dito 'objetivo' para buscar cada vez mais a vivência musical do tempo 'subjetivo'."(AMADIO, 1999, p. 52). E essa característica vai transbordar em seus ensinamentos e ideias sobre a educação no Brasil. Os princípios pedagógicos que orientam a postura de Koellreutter como educador estavam em aprender a aprender dos alunos o que ensinar, estava no questionamento constante, no "por quê? Alfa e ômega, princípio e fim da ciência e da arte" (BRITO, 2001, p.18), e como último princípio, não ensinar ao aluno o que ele pode encontrar nos livros. Para Koellreutter "a música é, em primeiro lugar, uma contribuição para o alargamento da consciência e para a modificação do homem e da sociedade" (KOELLREUTTER apud BRITO, 2001, p. 26). Acreditava que essa nova linguagem musical seria um meio de ampliação da percepção e da consciência, que iriam superar os pensamentos racionalistas, do mercantilismo e do positivismo.

As tendências pedagógicas de Koellreutter estão de acordo com o pensamento de muitos pedagogos, cientista, filósofos como Paulo Freire, Augusto Boal, Edgar Morin, Maria Cândida Moraes, Howard Gardner entre outros, e ele traçou um caminho para a realização de um trabalho interdisciplinar, com um diálogo constante entre a música e outras áreas do conhecimento. Ele mantinha a participação ativa dos alunos, a criação, o debate, a elaboração de hipóteses, análise crítica e o questionamento como princípios básicos em suas aulas e em situações de ensino-aprendizagem. Brito destaca que nos cursos de atualização pedagógica orientados por Koellreutter, direcionava a prática de ensinar "o que o aluno quer saber", sempre com a analogia: "O caminho se faz ao caminhar. Desse modo, cabe ao educador facilitar a situação para uma aprendizagem autodirigida, com ênfase na criatividade, em lugar da padronização, da planificação dos currículos rígidos presentes na educação tradicional" (BRITO, 2001, p. 31). Em outras palavras, é preciso uma metodologia que proporcione o relacionamento entre o conhecimento, a sociedade e o indivíduo. Brito (2001, p. 31) aponta que Koellreutter sempre repetia, "É preciso aprender a aprender do aluno o que ensinar".

Uma das frases notórias de Koellreutter que confrontava os alunos com o seu jeito de ser instigador, provocador e estimulador do pensar é:

Não acreditem em nada do que dizem os livros. Não acreditem em nada do que dizem seus professores. Não acreditem em nada do que vocês vêem ou mesmo pensam, e também não acreditem em nada do que eu digo.

Perguntem sempre por que a tudo e a todos. Tenham uma placa com um "Por quê?" Bem grande escrito, em cima da cama, para lembrarem-se de perguntar 'por que' logo ao acordar (BRITO, 2001, p. 32).

É preciso destacar o cuidado de não confundir esse questionamento, não é um questionamento incessante por exatidão, racional e objetiva, mas o questionamento que Koellreutter propõe consiste em ampliar, transformar, repensar, integrar e lidar com a subjetividade e complexidade que existe em todas as coisas. Em seu artigo intitulado como "Por uma nova teoria da música, por um novo ensino da teoria musical" Koellreutter descreve sobre a subjetividade e objetividade:

A estética e a teoria da música do nosso tempo partem do conceito de um universo sonoro que é considerado como um todo dinâmico e indivisível que sempre inclui o homem num sentido essencial. Estética e teoria partem do conceito de um mundo que deixou de ser ou subjetivo ou objetivo, para tornar-se onijetivo, ou seja, tanto subjetivo quanto objetivo (KOELLREUTTER, 1997, p. 49).

Koellreutter tinha um posicionamento contrário a transmissão de conhecimentos herdados e repetidos, mas compartilhava como já mencionado, de pensamentos de filósofos como Edgar Morin que pondera sobre a necessidade de desenvolvimento de um pensamento complexo, na condição humana, que seria sua complexidade e capacidade de fazer e transmitir cultura. Carvalho (2008, p. 4) aponta que a visão cartesiana - Penso, logo existo - provoca uma ruptura entre o sujeito e o objeto pensado, em outras palavras, essa visão separou o sujeito que pensa da coisa pensada. Edgar Morin com sua teoria do pensamento complexo, indica que esse pensamento complexo assume a tensão entre o sujeito e o objeto, e assim possibilita a construção de novos conhecimentos, mais pertinentes, e o reconhecimento da condição humana (MORIN, 2000, p. 2). E essa visão de educação, onde considera o estágio da sociedade, o desenvolvimento tecnológico e científico, as diferenças culturais que Koellreutter prezava. Em um de seus textos intitulado como " O espírito criador e o ensino pré-figurativo" diz:

Ensinar a teoria musical, a harmonia e o contraponto como princípios de ordem indispensáveis e absolutos é pós-figurativo. Indicar caminhos para a invenção e a criação de novos princípios de ordem é pré-figurativo. Ensinar o que o aluno pode ler em livros ou enciclopédias é pós-figurativo. Levantar sempre novos problemas e levar o aluno a controvérsia e ao questionamento de tudo o que se ensina é pré-figurativo. Ensinar a história da música como consequência de fatos notáveis e obras-primas do passado é pós-figurativo. Ensinar a interpretando e relacionando as obras-primas do passado com o presente e com o desenvolvimento da sociedade é pré-figurativo. Ensinar

composição fazendo o aluno imitar as formas tradicionais e reproduzir o estilo dos mestres do passado, mas, também, os dos mestres do presente, é pós-figurativo. Ensinar o aluno a criar novas formas e novos princípios de estruturação e forma é pré-figurativo (KOELLREUTTER apud BRITO, 2001, p. 36).

O ensino pré-figurativo para Koellreutter seria "a parte do sistema de educação que incita o homem a se comportar perante o mundo, não como diante de um objeto, mas como um artista diante de uma obra a criar" (KOELLREUTTER apud BRITO, 2001, p. 35), ou seja, o desenvolvimento de métodos de trabalho relacional, questionador, transformador, que confronte e estimule a criação que tenha a interdisciplinaridade, a diversidade multicultural e os valores e princípios humanos.

Finalmente vemos a importância do movimento modernista no Brasil, onde muitos dos avanços e tendências na linguagem musical começaram a mudar o rumo do cenário musical brasileiro a partir da iniciativa de um pequeno grupo, o Grupo Música Viva, que se impuseram a propagar a música e a linguagem do seu tempo. Fato esse pouco estudado e pesquisado, cabendo então uma abordagem específica na linguagem musical adotada no período, no movimento modernista da arte musical brasileira e o avanço do Grupo Música Viva, e por fim os métodos educacionais que contribuíram para a propagação da arte.

A linguagem musical desse período era eurocêntrica e classicista, todas as inovações eram no campo da linguagem folclórica e nacionalista, no Brasil, não era de interesse a "nova música" que vinha mudando desde as inovações harmônicas do século XX. A saturação harmônica de Mahler e o cromatismo de Debussy, abriram caminho para a técnica de composição atonal-dodecafônica que revolucionou a linguagem musical desse tempo. E vale destacar as tendências harmônicas de Franz Liszt, assim como outros compositores do século XIX que já vinham experimentando a quebra do tonalismo.

O grupo, liderado por Koellreutter agregou várias personalidades artísticas da época e conseguiram, assim, um início memorável no cenário da música brasileira. O primeiro manifesto do grupo expressa o interesse, em primeiro plano, de fazer com que a obra musical seja pensada como uma das mais altas organizações do pensamento humano, e elevar a música brasileira como expressão do tempo presente, crendo na força criadora do ser humano. O Grupo Música Viva foi um grande marco para a história da música brasileira e merece ser pesquisado mais

profundamente. A atuação do grupo deixou muitas marcas tanto na música quanto na educação, muitos discípulos ainda guardam os ensinamentos e práticas do Música Viva, especificamente dos métodos educacionais de Hans-Joachim Koellreutter. Koellreutter considerava a linguagem musical como um mecanismo de consciência e ampliação da percepção do homem, com respeito a condição humana, ou seja, um indivíduo consciente que faz parte de uma longa linha genética e que produz cultura. Suas ideias de educação contribuíram, e continuam sendo de grande valor e contribuição, para a superação de pensamentos e paradigmas do racionalismo e positivismo que vinham crescendo na educação brasileira do século XX.

4. Uma nova ideologia na vida e composições de Koellreutter

A década de 1950 para Koellreutter foi um período de grande incubação e fertilização de novas ideias e experimentações como aponta Amadio (2000), sua visita ao Japão em 1953, para participar dos Festivais de Tóquio e de Osaka resultou em uma grande mudança em seu estilo, como o próprio Koellreutter comenta: "Eu vim ao Japão em 1953, ouvi a música japonesa e troquei meu estilo musical" (AMADIO, 1999, p. 76). A partir de então Koellreutter viria a elaborar uma reflexão estética completa que iria intitular de Estética Relativista do Impreciso e Paradoxal, tendo assim uma transformação em sua poética. Brito (2015) destaca que o compositor iniciou nesta viagem para o Japão, uma "transformação em pensar/sentir/atuar" (BRITO, 2015, p. 28) confirmando suas ideias sobre a estética, como afirma o próprio Koellreutter:

A experiência musical e emocional que vivi no ano de 1953, quando, pela primeira vez, estive no Japão, ao entrar em contato com a música da corte japonesa, exerceu influência decisiva em minha atividade criadora e artística. Não no sentido de uma mudança provocada por uma experiência, mas, sim, no de uma confirmação de ideais estéticos que foram os meus, desde a juventude (KOELLREUTTER, 1983, p.17).

O compositor então vai encarar a composição musical de maneira mais livre e abrangente, considerando cada nova peça como uma experiência estética nova (AMADIO, 1999). Realizando ensaios, que é como Koellreutter vai chamar suas obras, que para ele seria um gênero literário que está praticamente liberto de normas, e pode ser tudo e nada ao mesmo tempo, com a possibilidade de poder

sempre mudar.

Koellreutter compõe seu primeiro ensaio em 1960, obra essa que viria a ser o marco divisório na obra do compositor. Seria o seu primeiro ensaio com uma estrutura planimétrica, *Concretion 1960*. Neste ensaio é possível notar conceitos que já estavam conscientizados pelo compositor, como o conceito de silêncio como elemento de expressividade, como o espaço-infinito gerados e facilitador de ocorrências, a ausência de formas preestabelecidas, enfatizando a liberdade do intérprete, superação dos conceitos tradicionais de estruturação musical e todos os princípios dualisticamente opostos. Em 1962, um ensaio de Koellreutter foi executado na abertura do Festival de Música, em comemoração ao novo edifício dos Seminários Livres de Música, *Constructio ad Synesin*, onde trazia o seguinte comentário de Koellreutter no programa do concerto:

"Constructio ad synesin", isto é, composição que atende mais ao sentido do que ao rigor da forma. Organização serial dos elementos sonoros. Ajuste microtonal. Conjunto de estruturas permutáveis. Forma sem forma. Contínuo de som e silêncio. Um nada de possibilidades ilimitadas. Um vazio de conteúdo inesgotáveis. Música como exercício de integração (AMADIO, 1999, p. 81).

Pelo recebimento do prêmio Ford, por seus 25 anos de serviço prestados ao Brasil, em 1962, Koellreutter inicia uma fase de um ano residindo em Berlim, tendo a oportunidade de conviver com Iannis Xenakis, Elliott Carter e Igor Stravinsky (BRITO, 2015, p. 29). A partir dessa viagem, o compositor tem a oportunidade de realizar uma grande viagem pelo Oriente. Entre os anos de 1965 e 1969, Koellreutter foi diretor do Instituto Cultural da República Federal da Alemanha, como representante regional do Instituto Goethe na Índia, Sri Lanka e Birmânia. O ano de 1965 foi um marco na vida do compositor, onde viajou para a Índia e tem a oportunidade de vivenciar em profundidade a cultura desse país e de estudando canto com Pandit Vinay Chandra (AMADIO, 1999, p. 84).

A escola de música ocidental, a Delhi School of Music, foi fundada pelo compositor em 1969, em Nova Déli, Índia. Também entre os anos de 1970 e 1974, representou o Instituto Goethe para o Japão na Coreia do Sul e dirigiu também o Instituto Cultural da República Federal da Alemanha, em Tóquio (BRITO, 2015, p.29), onde além de lecionar no Instituto de Música Cristã e reger o coral Heinrich Schütz. Foi uma fase significativa na carreira de Koellreutter, pois proporcionou ao

compositor um paralelo com outras formas de percepção e consciência da estética da arte no Oriente.

Uma de suas buscas incessantes foi a complementaridade entre os modos de consciência Oriental e Ocidental poderiam proporcionar integradamente, e em um dos seus textos sobre a música ocidental e indiana aponta que: "A integração entre o pensamento oriental e ocidental será a pedra angular de uma nova cultura de integração, uma cultura que traz a promessa de união da humanidade e de um novo humanismo" (KOELLREUTTER, 1968, p. 7). Ele acreditava nesse pensamento de integração de consciência. E essas questões que Koellreutter vivenciou no Oriente, que aprofundaram suas reflexões a consciência, novas descobertas da física e a estética. Estas explorações já vinham sendo feitas por compositores como John Cage (cf. CAGE, 1973).

Em 1975, Koellreutter volta para o Brasil e se divide entre Rio de Janeiro e São Paulo ministrando minicursos de estética, harmonia, contraponto, regência, atualização pedagógica e de composição, além de ministrar em outras instituições pelo país. Até 1980, ele foi o diretor do Instituto Cultural Brasil-Alemanha, que ficava no Rio de Janeiro, e até 1984 dirigiu o Conservatório Dramático e Musical de Tatuí, em São Paulo. Então em 1985, Koellreutter vai fundar o Centro de Pesquisa em Música Contemporânea, na Escola de música da Universidade Federal de Minas Gerais, onde também atuou como diretor e professor.

Os temas de suas pesquisas, assim como suas proposições pedagógicas e composições musicais, tinham como base seus estudos interdisciplinares e sua vivência no Oriente, onde consolidou questões sobre a consciência humana e o novo conceito de tempo em suas relações com o espaço. Ele necessitava expressar a sua orientação em conscientizar a nova realidade vinda do tempo presente com da física, filosofia, para superar preconceitos de pensamentos dualistas que eram consequentes do racionalismo, doutrinárias do positivismo. Como é preciso problematizar o conceito de "modernidade" que inscreve a trajetória artística de Koellreutter, assim é necessário discutir criticamente o conceito de "Oriente" que norteia a produção tardia do compositor. De acordo com Edward Said, as representações do "Oriente" são criadas a partir da imaginação e do dito "Ocidente", que cria e recria continuamente o "Oriente" a partir da negação dos valores ideais que compõem a sua própria imagem de si mesmo (SAID, 1996). Assim, Ocidente e

Orientes são nada mais do que “rótulos”, que condensam “todas as variações possíveis da pluralidade humana”, e reduzem-na “a uma ou duas abstrações coletivas terminais” (SAID, 1996, p. 163). Sem pretender detonar a trajetória artística de Koellreutter, porém é importante tomar consciência das brechas discursivas que caracterizam o seu trabalho. No capítulo seguinte, isso será feito mais detalhadamente a partir do conceito de “modernidade”.

CAPÍTULO 2:

Neste capítulo será discutido conceitos que trazem à tona alguns problemas sobre a "Europa, Modernidade e Eurocentrismo" e que fazem parte da trajetória inicial de Koellreutter no Brasil. Abordando e explicando esses conceitos com um referencial teórico e uma mudança de significado desses conceitos que são colocados como absolutos e tradicionais na educação, emergindo assim, uma visão colonizadora da história.

Será discutido sobre a ideia de "modernidade" que de certa forma, também gerou as rupturas e discussões no Grupo Música Viva, liderado por Hans-Joachim Koellreutter, que assumiu uma postura do europeu trazendo o que seria a música "Nova" ou "Moderna". Em contrapartida ao pensamento de muitos compositores e membros do próprio grupo, por acreditarem que a verdadeira "Música Moderna" era a música de cunho nacionalista, com influências da música folclórica e popular brasileira.

Tendo em vista que o pensamento nacionalista brasileiro, com o uso da música folclórica, vem de influências de países europeus através de pesquisas e experiências de certos ícones da música brasileira, e que, como grande parte da educação musical europeia foi baseada na música nacionalista e folclórica, presenciamos aqui controvérsias de ideais que têm origem no mesmo ponto e que geram discussões problemáticas.

O filósofo Enrique Dussel, se coloca como crítico ativo, tanto da modernidade quanto da pós-modernidade. Filósofo argentino, mas exilado no México desde 1975, é um representante da filosofia da libertação e do pensamento latino-americano, crítico do pensamento eurocêntrico contemporâneo. Dussel (2005) irá argumentar sobre o entendimento comum sobre "Europa", no sentido das implicações discursivas desse termo, e polemiza também a ideia de "Modernidade" e suas interpretações hegemônicas, e por fim, a racionalidade e irracionalidade vindas da imagem "Eurocêntrica" hegemônica pela Europa.

1. Ideologia grega e a Europa moderna

Dussel (2005) indica, estritamente em propósito teórico, a mudança de significado sofrida do conceito de "Europa", que em linhas gerais não é estudada por

motivos ideológicos, sendo assim difícil a abordagem do tema em ambientes diversos por sua quebra de paradigmas e desconstrução dos saberes eurocêntricos tradicionais impostos hegemonicamente na educação latino-americana.

O autor desmistifica o conceito de “Europa” a partir da sua mesma genealogia, e dizendo que: “a mitológica Europa é filha de fenícios, logo, de um semita. Esta Europa vinda do Oriente é algo cujo conteúdo é completamente distinto da Europa ‘definitiva’, a ‘Europa Moderna’. Não há que confundir a Grécia com a futura Europa” (DUSSEL, 2005, p. 25), logo, há caminhos distintos para essa Europa “futura”, ou seja, contemporânea: uma proveniente de ascendência fenícia e outras que paralelamente agregaram a futura Europa. Segundo o autor, a Grécia antiga, que não pode ser confundida com a Europa contemporânea, encontrava-se ao norte da Macedônia e da Magna Grécia na Itália. O lugar da futura Europa, que conhecemos hoje, a que erroneamente chamamos de “moderna”, era ocupada por “bárbaros”, que é a Ásia, que é o Império Romano e posteriormente a atual Turquia, e a África, mais especificamente o Egito, que são as duas culturas mais desenvolvidas na época. Ele aponta ainda que essas duas potências na época, Ásia e África, não eram “bárbaros”, no sentido de pessoas que vivam fora do padrão e do costume, “incivilizados”; e que se pensava que homens facultados de saberes pudessem viver, mas também não eram considerados, segundo Aristóteles em sua Política, humanos como os gregos, que seriam “videntes que habitam a polis” (DUSSEL, 2005, p. 25), porém em controvérsia a essa opinião o autor vai dizer que:

O que será a Europa “moderna” [...] não é a Grécia originária, está fora do seu horizonte, e é simplesmente o incivilizado, o não-humano. Com isso queremos deixar muito claro que a diacronia unilinear Grécia-Roma-Europa é um invento ideológico de fins do século XVIII romântico alemão; é então uma manipulação conceitual posterior do “modelo ariano”, racista. (DUSSEL, 2005, p. 25)

Sendo assim, os horizontes para essa Europa “moderna” não se expandem apenas em decorrência as grandes potências da época (Ásia e África), mas sim, com os povos tachados de incivilizados, “bárbaros” e não-humanos, deixando claro que esse fenômeno social que ocorre através do tempo foi hegemonizado ideologicamente no fim do século XVIII no romantismo alemão.

O segundo ponto frisado pelo autor é que não existe um conceito considerável do que vai se chamar de Europa em seguida, pois o “Ocidental” é o

império romano que possui a sua língua o latim que seria a África do Norte, então nesses moldes, o “Ocidental” vai se opor ao “Oriental” que seria o império helenista que fala grego, e que estão as províncias relativas ao oriente, reinos helenísticos e bordas do Indo, assim como o Nilo ptolomaico (DUSSEL, 2005, p. 25), que seria o estado sucessor do império macedônio de Alexandre, o Grande, quando passou a ser integrado no império romano. No terceiro ponto, o autor destaca que “o grego clássico”, que é Aristóteles, é tanto cristão-bizantino como árabe-muçulmano, pois a filosofia helenística serviu para o pensamento cristão-bizantino, no século III até século VIII, e para o pensamento árabe-muçulmano, no século VIII ao século XII. Como descreve Samir Amin (1989): "O cristianismo e o islamismo são, portanto, ambos os herdeiros do helenismo, e permanecem, por isso, irmãos gêmeos, mesmo que tenham sido, em certos momentos, adversários implacáveis" (apud DUSSEL, 2005, p. 34).

O próximo ponto a ter destaque nessa trama descrita pelo autor é que a Europa começa a se diferenciar da África, que é muçulmana, e por consequência faz parte do mundo oriental, que seria o Império Bizantino e dos comerciantes do Mediterrâneo oriental (DUSSEL, 2005, p. 26). Importante ressaltar que, a Europa latina tentou se impor com as Cruzadas, porém fracassaram e permaneceram sendo uma cultura periférica, secundária e isolada pelo mundo turco muçulmano que dominou politicamente grande parte do oriente, de acordo com o autor:

A “universalidade” muçulmana é a que chega do atlântico ao pacífico. A Europa latina é uma cultura periférica e nunca foi, até o momento, “centro” da história; nem mesmo com o Império romano (que por sua localização extremamente ocidental, nunca foi centro nem mesmo da história do continente euro-afro-asiático) (DUSSEL, 2005, p. 26)

Ele comenta que, se algum império assumiu o centro da história na região euroasiática, anteriormente ao mundo muçulmano, foi o império helenista, mas mesmo assim, ele destaca que o helenismo não é Europa, pois não alcançou uma “universalidade” como a muçulmana no século XV. Em quinto e último lugar, o Ocidental latino e o grego Oriental se fundem para enfrentar o mundo turco, que acaba esquecendo da origem helenístico-bizantina muçulmana, e dá origem a uma falsa equação da ideologia eurocêntrica do romantismo alemão, fazendo com que as culturas gregas e romanas virem o “centro” da história mundial, tornando essa visão de mundo falsas, pois não há uma única história mundial, mas sim, histórias

justapostas e isoladas (DUSSEL, 2005, p. 27).

2. Os conceitos de "Modernidade"

Neste tópico Dussel (2005) argumenta a favor de uma discussão sobre a necessidade de opor-nos à interpretação hegemônica da Europa moderna, e não como um assunto desligado da cultura latino-americana, mas problematizando a definição de "modernidade" da identidade latino-americana. Ele vai ressaltar dois conceitos de "modernidade", o primeiro é o eurocêntrico, que segundo seus estudos: "A modernidade é uma emancipação, uma saída da imaturidade por um esforço da razão como processo crítico, que proporciona à humanidade um novo desenvolvimento do ser humano" (DUSSEL, 2005, p. 28), que seria um encadeamento ocorrido na Europa, no século XVIII, que segundo Dussel (2005, p. 28) tem como acontecimentos históricos para a implantação do que ele chama de "subjetividade moderna", o Renascimento italiano, a Reforma Protestante, a Ilustração alemã, a Revolução Francesa, assim como o Parlamento inglês, também acrescentado ao quadro. O autor frisa que: "Chamamos a esta visão de 'eurocêntrica' porque indica como ponto de partida da 'Modernidade' fenômenos intra-europeus, e seu desenvolvimento posterior necessita unicamente da Europa para explicar o processo" (DUSSEL, 2005, p. 28). Esse é um pensamento totalmente eurocêntrico, provinciano e regional que tomou as rédeas para o desencadeamento moderno no século XVIII e posteriormente sua consolidação.

Em uma breve retrospectiva, antes de 1492, os impérios e sistemas culturais existiam simultaneamente, eram história como antes mencionado, justapostas e separadas, a romana, a da China, a do mundo mesoamericano e incaico na América. A partir de 1492, que é a data de início da operação "Sistema-mundo", todo o planeta se converge em uma só história mundial. O segundo conceito da "Modernidade" tenta desconsiderar esse fato e define como determinação fundamental do mundo moderno o ser "centro" da história mundial (DUSSEL, 2005, p. 28). Em vista de tudo isso, são de extrema importância os fatos que ocorreram a partir de 1492, que impõem a verdadeira unicidade da história: entre outras coisas, a expansão marítima portuguesa desde o século XV, atingindo as Índias e a América do Sul; o descobrimento da América hispânica e a Espanha com o mercantilismo mundial; a revolução industrial do século XVIII e a Ilustração Alemã. A substituição

da Espanha pela Inglaterra, como uma potência dominante e hegemônica, potencializa a segunda etapa da "Modernidade" no século XV - que tem como uma das características o surgimento do imperialismo, aproximadamente em 1870 - no comando da Europa moderna, tornando-se, a partir de 1492, um divisor de águas e iniciando uma história mundial única, o autor realça que:

O Atlântico suplanta o mediterrâneo. Para nós, a "centralidade" da Europa Latina na história Mundial é o determinante fundamental da Modernidade. Os demais determinantes vão correndo em torno dele (a subjetividade constituinte, a propriedade privada, a liberdade contratual, etc.) são resultado de um século e meio de "Modernidade": são efeito, e não ponto de partida. (DUSSEL, 2005, p. 29).

Esta, segundo o autor, seria a Europa Moderna, que se iniciou em 1492, com uma história mundial unida, no "centro" e que assim constitui todas as culturas como sua "periférica" (DUSSEL, 2006. p. 29), que não deixa de lado os avanços de Portugal e a potência hegemônica que foi a Espanha, sendo assim o século XVI, chamado hispano-americano, é considerado sim na visão do autor, determinante fundamental da "Modernidade" em uma interpretação da racionalidade moderna.

3. A racionalidade moderna e a irracionalidade

A "centralidade" na história mundial, advinda de um processo de "Modernidade" da Europa, é entendida como um mecanismo que constitui todas as outras culturas como "periféricas", em que o etnocentrismo europeu moderno é o único que pode se reconhecer como a "universalidade-mundialidade" segundo Dussel (2005, p. 30), mas esse "eurocentrismo" da modernidade, segundo o autor, traz muitos problemas e confusões entre a universalidade abstrata, que seria a falta de reconhecimento de outras culturas e histórias paralelas, e a mundialidade concreta, onde a totalidade deixa de ser abstrata e passa a ser concreta.

A Europa Moderna (Espanha), que desde 1492, assume o lugar de grande potência sobre os povos ameríndios, vai usar essa superioridade na conquista da América Latina com o que Dussel (2005, p. 30) chama de "vantagem comparativa" como razão em relação às culturas antagônicas, como a turco-muçulmana, e essa superioridade tem grande medida por sua grande acumulação de riquezas na conquista da América Latina, como relata o autor:

A Modernidade, como novo "paradigma" de vida cotidiana, de compreensão da história, da ciência, da religião, surge ao final do século XV e com a conquista do Atlântico. O século XVII já é fruto do século XVI; Holanda, França e Inglaterra representam o desenvolvimento posterior no horizonte aberto por Portugal e Espanha. A América Latina entra na modernidade (muito antes da América do Norte) como a "outra face" dominada, explorada, encoberta. (DUSSEL, 2005, p. 30).

E esse novo "paradigma" que a Modernidade traz com a saída da humanidade de um estado de imaturidade regional, provinciana, não planetária, com a compreensão da história, ciência e religião, que o autor destaque como sendo um núcleo racional "ad intra", em contrapartida, essa "Modernidade" vem em um encadeamento que se caracteriza como um processo irracional, "ad extra", com o uso dessa "Modernidade" como justificativa para a práxis irracional de violência (DUSSEL, 2005, p. 30).

O primeiro ponto discutido pelo autor é o etnocentrismo dessa civilização "moderna", a necessidade de se autodeclarar como civilização mais desenvolvida, superior, e com uma cultura acima das outras, com abertura para o segundo ponto, ou seja, a necessidade de "civilização moderna", que se sente superior às outras culturas, e se imagina obrigada a "desenvolver" os que são considerados os "mais primitivos", "bárbaros", "rudes", como uma consciente de "moralizar" esses povos. O terceiro ponto é o pensamento de que o caminho para um processo educativo mais emancipador e de desenvolvimento mais unilinear, é aquele que vem da Europa "Moderna", a necessidade de determinar um etnocentrismo irracional. Voltaremos a discutir esse ponto no próximo tópico onde falaremos sobre os engajamentos e rupturas da época do Grupo Música Viva no contexto dessa "Modernidade" e eurocentrismo presentes no Brasil.

O próximo ponto descreve esse mito da modernidade, como de modo inconsciente, que faz com que a práxis da modernidade exerça em último caso o uso da violência para destruir os obstáculos da "Modernização": fazendo um gancho com o quinto ponto, a violência é tida como um ato inevitável, fazendo com que o colonizador se sinta como "herói civilizador". Assim, o sexto ponto traz o "civilizador moderno", como inocente, e o "bárbaro", como culpado, e assim essa violência se torna "emancipadora" dessa culpa. E em último lugar, esse mito da modernidade, interpreta essa violência e sofrimentos, como um custo a ser pago pela "modernização" por esses povos considerados "atrasados".

Sendo assim, para superar essa "Modernidade" eurocêntrica, e superar também a "Modernidade" que Dussel (2006, p. 31) chama de "subsumida de um horizonte mundial" - onde cumpriu na verdade duas funções distintas, a emancipação e a cultura mítica da violência - será necessário negar esse mito da modernidade. No entanto, segundo o autor, o outro lado, vitimizado e explorado, deve assumir sua inocência e julgar essa "Modernidade" como culpada dessa cultura mítica da violência.

Assim, com a negação da inocência da "Modernidade" e a abertura para a afirmação da alteridade dos povos vitimizados e da dignidade de outras culturas, identidades, raças, sexos e subjetividades, propõe-se assim, a "Trans-modernidade" como projeto mundial de libertação em que a Alteridade, que era coessencial à Modernidade, se realize (DUSSEL, 2006, p. 31).

4. O mito da Modernidade presente no cenário artístico Brasil

Como foi destacado no terceiro ponto sobre o mito da modernidade, o homem civilizado "Moderno", impõe que o caminho para um processo educativo de desenvolvimento deve ser aquele seguido pela Europa, como cultura central na educação (DUSSEL, 2005). Podemos ver esse mito acontecendo, mesmo que inconscientemente, na música nacionalista brasileira e no Grupo Música Viva, liderado por Hans-Joachim Koellreutter. Veremos nas atitudes desses dois grupos uma sede de trazer essa "Modernidade" etnocêntrica e ambígua, associada também a rupturas e dissensões como foi descrito no primeiro capítulo deste estudo.

Desde os primeiros tempos dos jesuítas no Brasil, algumas características são facilmente percebidas em conformidade com a irracionalidade moderna, as características trazidas pelos jesuítas, que foram o rigor metodológico de uma ordem de inspiração militar, e imposição de uma cultura hegemônica que desconsiderava as culturas e valores locais, substituindo-as pelos valores do colonizador (FONTERRADA, 2008), traz à tona o mito da modernidade em ação.

Consequentemente, no período colonial, a situação ainda permanecia com a educação musical e de forma geral, ainda ligadas à Igreja, com repertórios estritamente europeus, organização e ordenação de conteúdos, repetições, memorizações e averiguação de aprendizado (FONTERRADA, 2008, p. 209).

Estava tudo ligado à prática europeia de educação em qualquer contexto.

Mesmo com a vinda da família real para o Brasil em 1808, que mudou o foco das práticas musicais, deixando de ser restrita a Igreja e estendendo-se para os teatros e outros, as práticas e métodos continuaram no modelo progressivo, ênfase na memorização e confronto entre objetivos propostos e metas alcançadas (FONTERRADA, 2008, p. 210).

A partir do século XX, Anísio Teixeira, que era discípulo de John Dewey, traz a proposta da Escola Nova, conforme a qual, segundo Dewey, a arte deveria ser retirada de um pedestal e colocada no centro da comunidade. Então o conservatório Brasileiro de Música (1845), no Rio de Janeiro, e o Conservatório Dramático e Musical, em São Paulo, são fundados seguindo a mesmo caminho de outros conservatórios americanos e europeus, com muitos professores completamente ligados no que se produzia e pensava na Europa. Só mais tarde, que as ideias nacionalistas viriam à tona e com muita influência no conservatório, com o engajamento de um de seus professores, Mário de Andrade (FONTERRADA, 2008, p. 211).

Então, segundo Marisa Fonterrada, em seu livro "De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação", um sopro de novidade chega ao Brasil em 1920, com Mário de Andrade, que era defensor do movimento "modernista", da função social que a arte tinha em si, e do valor da música folclórica e popular nacionalista. Assim, uma identidade brasileira, era produzida com os esforços de Mário de Andrade, Villa-Lobos, figura que em uma de suas viagens à Europa, conheceu o método ativo de educação musical proposto por Zoltan Kodály, que tinham como características o uso de material folclórico e popular da própria terra (FONTERRADA, 2008, p. 212), assim como outros engajados nessa proposta como Oswaldo de Andrade, Tarsila do Amaral, Luciano Gallet dentre outros. Vemos então uma busca de "Modernidade" eurocêntrica, que traz uma imposição de padrões eurocêntricos na arte brasileira, que veremos nos grandes embates entre o movimento nacionalista e o movimento modernista fomentado pelo Grupo Música Viva.

A ruptura que enfraqueceu o movimento Música Viva aconteceu por um cunho ideológico partidário, onde, como visto antes, Cláudio Santoro escreveu uma carta ao grupo Música Viva gerando o enfraquecimento dos membros e mais tarde

sua ruptura de fato. Santoro está insatisfeito com o rumo que a música brasileira estava tomando. Sua primeira opinião sobre o nacionalismo, vem como forma de protesto diz:

O compositor brasileiro não precisa buscar no folclore inspiração, porque inspirar-se em caracteres, tendências e processos rítmicos melódicos da música nacional brasileira, tem que ser no folclore, daí a contradição do 3o parágrafo com o segundo. Qualquer compositor que tenha uma grande técnica de composição poderá fazer isto sem ser brasileiro [...]. Nós não possuímos ainda uma escola de composição brasileira, nem uma técnica de composição que possa se chamar de brasileira, aliás não poderíamos ter porque é a nossa música muito jovem e isto vem com o século, daí o absurdo dessa questão. (apud KATER, 2001, p. 83)

A longa colaboração entre Koellreutter e Santoro, por ideologias compatíveis no primeiro momento, vai se enfraquecendo progressivamente pelas vias políticas particulares e por consequências estéticas. E a partir desse descompasso as relações internas do grupo produziu uma certa radicalização de pontos de vista, como esse comentado por Santoro em seu protesto à Comissão Prêmio Alexandre Levy, por questões de algumas cláusulas do estatuto do concurso de composição.

Nesse manifesto, Santoro parece não estar de acordo e não reconhece o trabalho do movimento Música Viva. Santoro em um apelo no boletim Música Viva, referente ao congresso de compositores e críticos musicais em Praga, chega a dizer que na música e na vida musical contemporânea é observada uma crise profunda pela oposição entre a música erudita e a música popular, pois segundo ele, elas trazem consigo tendências de caráter cosmopolitas, "abandonando os traços específicos da vida musical das nações" (apud KATER, 2001, p. 86). Santoro via no distanciamento do espírito popular um fracasso para a música brasileira, enquanto Koellreutter, líder do movimento, via a música de grande qualidade artística e forte originalidade, e menos como, unida com um perfeito espírito popular (KATER, 2001, p. 89). Em um de seus programas radiofônicos, pensando em Cláudio Santoro e Guerra Peixe, que compartilhava das mesmas ideias de Santoro, Koellreutter informou:

A arte dos mais jovens compositores brasileiros rompe energicamente com a tradição, concebendo uma arte universalista, sem a preocupação do regionalismo expresso por características especiais de país e raça, integrando-se nas correntes mais avançadas da música contemporânea (apud KATER, 2001, p. 90)

Nessa fala de Koellreutter, vemos como o mito da modernidade vem inconscientemente, referindo a universalidade como saída do regionalismo e das características culturais do país. Em um artigo, Santoro vai falar sobre os "Problemas da Música Contemporânea Brasileira", onde enfatiza a decadência da música contemporânea, condena a influência schoenberguiana e o neoclassicismo de Stravinsky, apontando a fragilidade da música contemporânea pela falta de conteúdo, questionando também a função do músico frente a à luta de classes, questionando as posições estéticas do movimento Música Viva, e enfim voltando-se a aderir à corrente nacionalista tradicional. Então esse embate de ideologias estéticas de substituição do "novo" pelo do "povo" leva à dissolução do grupo de compositores do grupo Música Viva, sem possibilidade de conciliação.

Vimos que Koellreutter não veio ao Brasil como um músico assíduo em corroborar com a mentalidade européia tradicional, mas sim com a possibilidade de transformar e implantar o novo, o arrojado e inventivo europeu (BRITO, 2015, p. 34), e em uma de suas entrevistas para um documentário, Koellreutter vai afirmar que "Toda a música que se faz no Brasil - nova, criativa - é brasileira, e isso não tem nada a ver com folclore, com popular... Isso tudo é bobagem" (BRITO, 2015, p. 38) ou seja, a necessidade de impor um processo de desenvolvimento que venha da Europa ocorre inconscientemente e traz o conceito de "Modernidade" eurocêntrico.

CAPÍTULO 3:

O presente capítulo traz um questionamento referente a prática de criação musical e como, com todas essas discussões, podemos romper certos paradigmas que nos prendem a música eurocêntrica para um pensamento musical decolonial. Traz também um apontamento sobre a importância de influenciar e emancipar o espírito criativo que estão tão presentes na nossa cultura indígena, africana e de outras culturas de países vizinhos, que por motivos ideológicos provenientes do eurocentrismo, acabamos não percebendo a riqueza criativa presente. E a influência das ideias de música de Hans-Joachim Koellreutter, como compositor, proporcionou para o tempo presente.

Sempre pensando no tempo presente, isto é, nas mudanças que o mundo tecnológico proporcionou e numa cultura universal, é que Koellreutter discute sua certeza de que o mundo estava predestinado a cultivar uma cultura universal, e que seria uma espécie de convergência das culturas ocidentais e orientais. Um exemplo é a sua discussão com o Santoshi Tanaka, professor da Universidade de Meisei, Tokyo (Japão), onde se corresponderam, através de doze cartas, entre os anos de 1974 a 1976, discutindo a "necessidade e urgência de um estudo crítico das culturas, a seleção de seus valores característicos, com vista à construção de uma cultura planetária..."(KOELLREUTTER, 1984, p. 7). Em uma de suas cartas, H. J. Koellreutter, aponta que para uma sociedade planetária realmente acontecer, deve-se antes de mais nada, valorizar as características culturais que distinguem as sociedades e, paralelamente, fazer com que o homem se descubra parte integrante de um todo. Em uma outra carta ao S. Tanaka, ele enfatiza uma imposição a "modernidade" dizendo que:

A cultura planetária universal é um acontecimento que se impõe. Ela surge da necessidade de oposição aos perigos do crescimento tecnológico e da automação extremas, através de medidas socioeducativas essenciais e de uma espécie de revolução cultural. Consequência natural de um desenvolvimento social ao qual não podemos mais escapar. (KOELLREUTTER, 1984, p. 35)

Nesse comentário, ele impõe de maneira incisiva o "homem moderno", e que uma posição conservadora seria desfavorável a um desenvolvimento cultural. Mesmo que esse pensamento possa ser eurocêntrico e que traga os vários mitos da modernidade à tona, não podemos nos desfazer de suas ideias de música, de suas

ideias que podem emancipar espíritos criativos nas artes e em outras áreas humanas e também tecnológicas.

Sendo assim, com o relacionamento dessas concepções de mundo, música e educação proporcionados por esse estudo, foram compostas três peças que abrem caminho para uma abordagem de pesquisa na área de criação musical, trazendo ideias de música presentes no contexto do mundo presente, o nosso tempo.

A peça Destempos, traz com ela uma discussão sobre a "estética relativista do impreciso e do paradoxal" e a relação que essa estética tem nas implicações na música do nosso tempo. Foi pensada como um plano aberto e que podem ser interpretados por um solista ou mesmo por uma formação aberta. A peça requer dos intérpretes ideais estéticos como a concentração extrema da expressão, a libertação de um conceito de tempo racionalmente estabelecido, a consciência do silêncio e a assimetria. A orientação para os intérpretes foi estruturada em uma planimetria onde os diagramas estão dispostos em um caminho aleatório que será percorrido por cada

intérprete.

A peça Fissão dialogal, foi pensada no processo de fissão nuclear (reação de colisão nêutron-núcleo) que ocorre quando um nêutron incide em um núcleo, e a partir de interações com os núcleons (prótons e nêutrons), o núcleo se deforma e se divide em dois núcleos filhos e nêutrons emitidos como produto final da fissão, além da emissão de alguns fótons que carregam excesso de energia. Pensando nessas interações entre prótons e nêutrons, a peça toma essas interações de núcleons com a ideia de relacionamento dialogal (BRITO, 2001), que pode ocorrer em duplas ou grupos de instrumentação aberta. O relacionamento dialogal seria a vivência de circunstâncias ou conjunturas, no relacionamento humano como um mecanismo que representa uma planimetria. Diante disso, a peça pode ser desdobrada com utilização de vários materiais que sejam rítmicos, melódicos ou harmônicos.

A peça Trilha de movimentos sonoros, foi baseada na pesquisa de H. J. Koellreutter, situada entre os anos de 1965 e 1974, quando ele esteve dirigindo o Instituto Cultural da República da Alemanha. Na mesma época, Koellreutter representou o Instituto Goethe na Índia, Sri Lanka e Birmânia, em Tóquio e na Coreia do Sul. Segundo Brito (2015), o confronto com outras maneiras de percepção

e de consciência pela sua vivência no oriente teve uma importância enorme na sua forma de pensar a vida pessoal e uma significativa mudança na forma de pensar a música. Em um de seus textos intitulado Música Ocidental e indiana: expressões de diferentes níveis de consciência, ele afirma: “A integração entre o pensamento oriental e ocidental será a pedra angular de uma nova cultura de integração, uma cultura que traz a promessa de união da humanidade e de um novo humanismo” (KOELLREUTTER, 1968, p. 7)

1. Destempos

Destempos está organizada em uma partitura gráfica que serve de guia para a improvisação dos intérpretes/coautores, que se orientam por caminhos aleatórios ao longo de uma planimetria com diagramas dispostos nesse caminho. A forma e a instrumentação são abertas, fazendo com que os intérpretes, que assumem o papel de coautores da peça, possam escolher a ordem dos movimentos e fonte sonora para a execução. A inspiração vem dos conceitos de planimetria e estruturalismo desenvolvidos por H. J. Koellreutter, que entendia a composição planimétrica como um "plano" que existe quando há sons, e o canal para as ocorrências sonoras, é o silêncio. O plano, vai manifestar os eventos sonoros, as variações, as transformações, e vai passar a existir a partir do silêncio. Dentro dessa perspectiva, os intérpretes têm que ter uma relação com a estética musical proposta por Destempos, que envolve a libertação do tempo medido, livre da métrica racional, da duração definida e determinada, assim, o sentido da realização musical será menos rígido, mais contemplativo, e requererá uma vivência de relações emocionais das ocorrências musicais.

O conceito de planimetria era definido como uma técnica de composição que usa como base a "Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxo" (KOELLREUTTER, 1987), que seria uma maneira de ordenar a música estruturalista, onde a estética do impreciso corresponde a tendências que substituem ocorrências definidas anteriormente, e o paradoxal corresponde a conceitos estéticos que aparentemente são contraditórios. Com três pontos a serem considerados, o conceito de que os componentes da composição musical não podem ser pensados independentemente uns dos outros, mas como assumindo relações mútuas, o segundo seria que as tendências podem substituir ocorrências

definidas, e em último lugar a complementaridade de conceitos que aparentemente são opostos.

A peça “Destempos” segue a mesma proposta, mas com uma ênfase em proporcionar caminhos relativos, imprecisos e paradoxais. A peça torna-se uma desconstrução de práticas tradicionais, eurocêntricas e colonizadoras, e um fomento à consciência do continuum espaço-tempo, uma inter-relação entre som e silêncio em caminhos e direções possíveis. Destempos foi pensada como um plano aberto, diferente da planimetria em diagramas de Koellreutter que oferece caminhos em um plano circular, podendo ser interpretados por um solista ou mesmo por uma formação aberta. A peça requer dos intérpretes ideais estéticos como a concentração extrema da expressão, ou seja, o foco na expressão musical dos gestos e não nas suas características quantitativas; a libertação de um conceito de tempo racionalmente estabelecido, ou seja, amarrado às quantificações tradicionalmente incorporadas na notação da música erudita europeia; enfim, a assimetria. A orientação para os intérpretes é estruturada em uma planimetria onde os diagramas estão dispostos em um caminho aleatório que será percorrido por cada intérprete.

Para a realização dos diagramas os intérpretes deverão obedecer às seguintes simbologias propostas para a execução de alturas de notas, acordes e clusters:

○- Sons de curta duração △- Sons de média duração □- Sons de longa duração

Os traços deverão ser executados como um jogo de relações entre sons e silêncios proporcionando um movimento dinâmico e uma consciência no “continuum espaço-tempo”, sendo assim, o intérprete será coautor realizando e sugerindo andamentos e dinâmicas que saem fora dos critérios racionalmente estabelecidos. De forma opcional, start da peça poderá ser através de glissandos e crescendos nas pontas da partitura gráfica de “Destempos”, assim como a finalização. Nos gráficos abaixo está um pequeno exemplo dos caminhos no “continuum espaço-tempo” de Destempos.

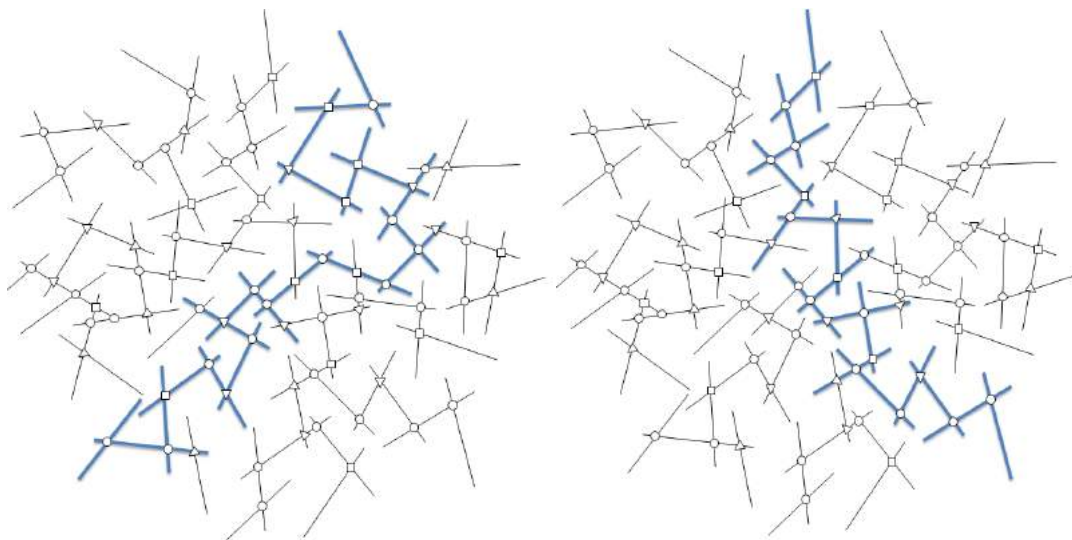


Figura 1: Alternativas para os caminhos aleatórios. Fonte: próprio autor

Para a execução da peça, os intérpretes devem observar os elementos gráficos propostos. Os intérpretes começarão observando as linhas que possuem tamanhos diferentes e que podem ser interpretadas inicialmente (start da peça) por glissando, crescendo ou diminuindo.

_____ (2) Gliss., cresc. ou dim. Curto (duas unidades de tempo)

_____ (4) Gliss., cresc. ou dim. Médio (quatro unidades de tempo)

_____ (6) Gliss., cresc. ou dim. Longo (seis unidades de tempo)

Os números em parênteses são os números das unidades de tempo dos traços na peça. Em geral, durante a peça as linhas deverão ser executadas como um jogo de relações entre sons (que podem ser alturas de notas, acordes e clusters) ou silêncios. Os números inteiros e fracionários irão ajudar como unidades de tempo para os sons e silêncios, mas isso não quer dizer que exista um andamento determinado.

_____ (2) Som ou silêncio de dois tempos

_____ (5) Som ou silêncio de cinco tempos

_____ (1 1/2) Som ou silêncio de um tempo e meio

Instrumentos que não produzem sons prolongados poderão decidir se tocar repetidamente, produzir sons pontuais com longa reverberação, empregar técnicas estendidas para produzir sons longos (por exemplo, utilizando o arco com percussões metálicas), etc.

Os elementos geométricos podem seguir o mesmo padrão, tendo em vista que os intérpretes da obra terão o papel de coautores da peça, ou seja, a peça requer a realização pessoal dos intérpretes com ideais estéticos próprios, como a concentração extrema da expressão, a libertação de um conceito de tempo racionalmente estabelecido e a assimetria. Por exemplo, as decisões sobre alturas de notas, acordes e clusters e são submetidas à ordem simbólica pessoal de cada intérprete, e dependem dos diferentes olhares de cada um deles.

Diferentemente do padrão do compositor H. J. Koellreutter, as formas geométricas não foram inseridas com tamanhos distintos (apontando diferenças na dinâmica) para dar mais independência aos intérpretes, sendo deles a escolha de dinâmicas apropriadas para suas próprias frases.

○ Som ou silêncio de uma a duas unidades de tempo

△ Som ou silêncio de quatro a oito unidades de tempo

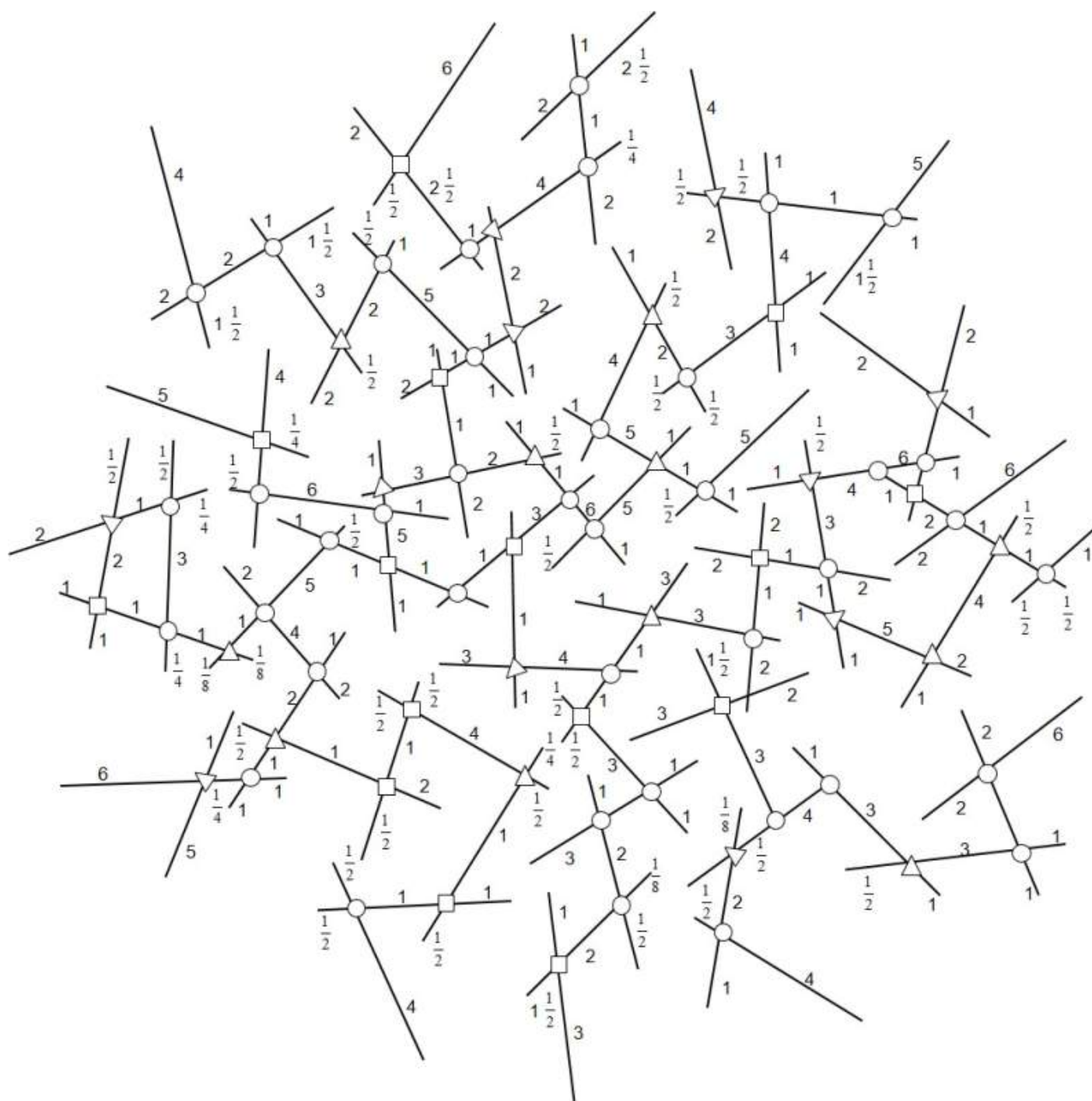
□ Som ou silêncio de dez a vinte unidades de tempo

As unidades de tempo são estabelecidas independentemente por cada executante e cada escolha não precisa ser sincronizada com a escolha dos outros participantes, em outras palavras ninguém precisa saber o que os outros participantes estão fazendo no momento e a interação sonora é totalmente aleatória. A proposta da peça Destempos não traz consigo indicações sobre o comportamento dos intérpretes no palco: mesmo assim, performances corporais e elementos cênicos podem ser integrados pelos intérpretes. A bula para execução da peça está disponível nos anexos do presente trabalho.

Em 2017, Destempos foi executada pela primeira vez no Encontro de estudos Linguísticos e Literários da Região Norte (GELLNORTE), evento organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras - Linguagem e Identidade (PPGLLI), em Rio

Branco. O trabalho foi apresentado de forma oral, com o tema, Destempos: rumo a uma música descolonizadora, e em seguida, executada com o apoio de músicos convidados: entre eles, João Veras, Deivid de Menezes, Jairo Souza, Carlos Eduardo Silva e Marcello Messina. A peça foi executada também no Simpósio Internacional de Música (SIMA), em 2017, na Universidade Estadual do Amapá, e os intérpretes foram integrantes do SIMA 2017.

Carlos Eduardo: Destempos para uma formação aberta



2. Fissão dialogal I

Fissão Dialogal I foi organizada em uma partitura gráfica que serve de guia para a improvisação, onde os intérpretes se orientam por um caminho aleatório. A forma foi composta utilizando uma sequência de caracteres que representam ideias para a realização musical, uma ideia para a improvisação, compondo assim a forma preestabelecida da peça. A instrumentação da peça é aberta, porém para a gravação foram escolhidos o violão sete cordas, piano e teclados sintetizadores. A inspiração direta vem dos conceitos de planimetria e estruturalismo desenvolvidos por Koellreutter e a grande influência de outras áreas do conhecimento como a teorização da física nuclear.

No estudo da física nuclear, têm-se que a fissão nuclear é uma reação que ocorre no núcleo átomo, quando o núcleo pesado (com elevado número de prótons e nêutrons) é bombardeado por um nêutron, que em colisão libera uma imensa quantidade de energia capaz de dividir o núcleo em dois produtos de fissão (SILVA, 2018), além da liberação de novos nêutrons. Os nêutrons originados na fissão irão colidir com novos núcleos, provocando a fissão sucessiva de outros núcleos e estabelecendo, então, uma reação em cadeia. Nesse processo de fissão nuclear, produzida através da reação de colisão nêutron-núcleo, o nêutron incide no núcleo e a partir de interações com os núcleons (prótons e nêutrons) o núcleo se deforma segundo o modelo de gota líquida, dividindo-se em dois núcleos filhos e em média três nêutrons emitidos como produto final da fissão, além da emissão de alguns fótons que carregam excesso de energia (figura 1).

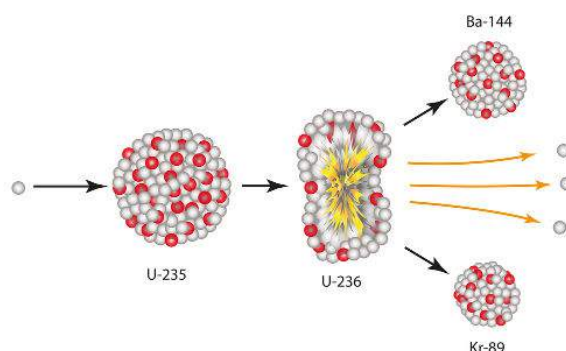


Figura 2: Representação da fissão nuclear em um átomo de urânio-235.
Fonte(<http://escolakids.uol.com.br/fissao-nuclear.htm>)

Pensando nessas interações entre prótons e nêutrons que ocorre no primeiro estágio da fissão nuclear, a peça toma essas interações de nucleons como a ideia

de relacionamento dialogal, que poderá ocorrer em duplas ou grupos de instrumentação aberta. O relacionamento dialogal seria a vivência de circunstâncias ou conjunturas, no relacionamento humano como um mecanismo que representa uma planimetria.

Diante disso, a peça pode ser desdobrada com utilização de vários materiais que sejam rítmicos, melódicos ou harmônicos e outros. A execução musical foi pensada com base no conceito de tempo acrométrico ou acrônico, que é relativo a um conceito de tempo qualitativo, que é realizado fora de um tempo racional. Fissão Dialogal I foi produzida de maneira quadridimensional, ou seja, integrando as dimensões tradicionais, que são a sucessão, simultaneidade e a convergência, em um plano multidimensional. Em seu livro "Terminologia de uma nova estética da música", Koellreutter (1990) vai atualizar o conceito de dimensão no âmbito das relações dos signos musicais, onde na primeira dimensão (monodimensional) se dá a sucessão dos signos musicais, na segunda dimensão (bidimensional) se dá a simultaneidade dos signos musicais, na terceira dimensão (tridimensional) se dá a convergência dos signos musicais e encontramos aqui o princípio de tonalidade, e a quarta dimensão (quadridimensional) se dá a integração dos signos e as ocorrências musicais objetivando a síntese, isto é, a um todo. Essa integração (quadridimensionalidade) é a que busco na execução da peça.

Sendo assim, a possibilidade para a realização da peça em um plano dialogal começou com uma pré-produção, que se deu, em primeiro lugar, na escolha de caracteres (signos) que representassem um diálogo que foi improvisado dentro de um plano dialogal preestabelecido na gravação da peça (a definição planimétrica e estrutural está disponível na partitura gráfica da peça). Esses signos são sugestões para realização musical definidos por Koellreutter (BRITO, 2001). Nesse caso, foram usados para a improvisação, que foi pensada como uma realização musical que abre margem para interferências que não são pré-determinadas (KOELLREUTTER, 1990).



Imitação ou concordância - que adota as mesmas características e ações, como células rítmicas, melódicas e motivos.



Complementaridade - que possuem um isolamento, mas quando unidos se complementam.



Varição - ou seja, que traz concordâncias com outras ideias.



Discordância - que traz contraste, seria uma valorização do contraste musical que implique transformações de intensidade, e não uma discordância agressiva.



Discordância - elemento de oposição, que tenta destruir o que o outro faz.



Indiferença - um ou dois elementos de forma completa enquanto outro se comporta de maneira totalmente indiferente.



Neutralidade - um elemento assimila o comportamento de outros elementos em contradição.



Abandono de um tema para um novo, sugerindo uma mudança de temática.

Então para gravação da peça Fissão Dialogal I, que ocorreu em duas sessões de improvisação, o primeiro passo foi determinar a planimetria gráfica que seguiríamos, sendo a sequência dos signos: pequena parte introdutória, discordância (contraste), concordância (imitação), neutralidade, variação, complementaridade, discordância (oposição) e mudança temática. Os espaços

vazios no plano gráfico foram interpretados como sequência que não é medida temporalmente dos diagramas de relacionamento sonoro.

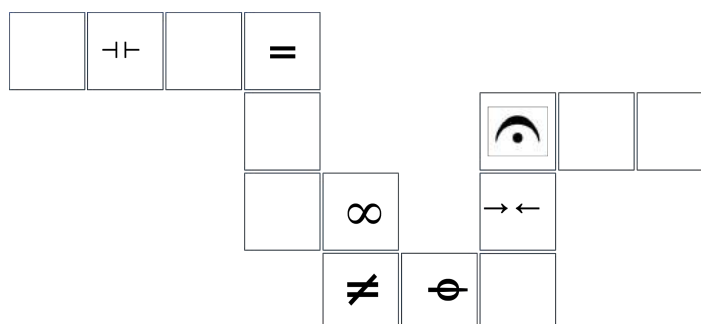


Figura 3: estrutura planimétrica prescrito na pré-produção da peça Fissão Dialogal I. Fonte: próprio autor

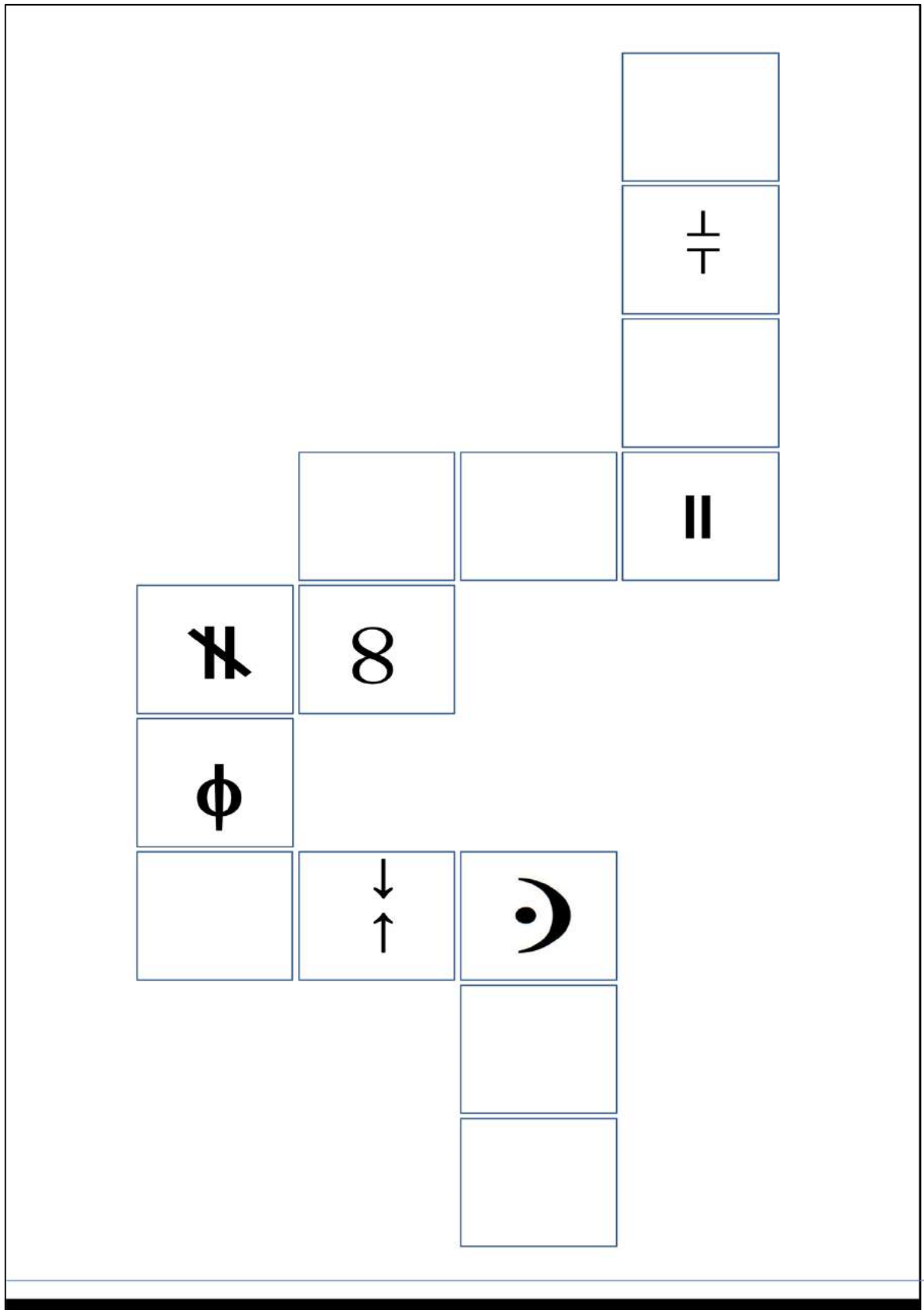
O segundo passo da pré-produção da peça se deu na escolha da instrumentação utilizada para a gravação. Foi utilizado o violão sete cordas Marquês, modelo 0721, e o sintetizador Nord Stage 2 Ex, que apresenta três seções geradoras de som; a seção dos pianos, que além dos pianos acústicos gravados com técnica de amostragem que combina a ressonância das cordas com frequências fundamentais e harmônicas, com as nuances de caráter real dos instrumentos; a seção dos órgãos, com simulações B3 Tone-Wheel; seção synth, com síntese analógica clássica com sondagem dupla, sincronização rígida e modulação de onda de pulso, síntese de FM de três operadores com 32 frequências de modulação diferentes, síntese de ondas com 62 formas de onda e síntese baseada em amostras. Um filtro multimodo de grande som possui filtros de passagem baixa, passagem alta, passagem de banda e entalhe de 12 e 24dB. E com um envelope Amp, um envelope de modulação, um controle LFO e Unison. Como o Nord Stage 2 Ex possui recursos globais, como por exemplo a seção de efeitos abrangentes e os seus botões de função única e visibilidade instantânea das configurações atuais, assim, as seções puderam ser usadas simultaneamente.

Ainda na pós-produção, falando agora na escolha dos timbres, foi usado o violão sete cordas Marquês acústico e sem efeitos; Sessão Pianos - Italian Grand XL 5.3 e EPiano 1 Low Deep 5.3 MKI (figura 1a) ;Sessão Órgão - B3 Gospelly, com ajustes dos Drawbars modificando os harmônicos (figura 2a), com efeito Percussion ativado, gerando o envelope que controla terceiro harmônico, com o tempo de

Decay do envelope ajustado em Fast e as características de Volume ajustadas no modo Soft, scanner de Chorus 3 habilitado, simulação de rotary speaker habilitada com Drive em 1.0 e o efeito Rotor em Fast; Sessão Synth - Synth Pad 2 , String Quartet – Orch, WaveTable Organ 1 e três técnicas de síntese diferentes: Analog - forma de onda triangular com OSC Shape variando entre (0.0 - 10.0) e OSC Detune variando (-12 - +12) (figura 3a), FM (frequency modulation) com o OSC Shape variando entre (0.0 - 10.0) (figura 4a) e Digital Wavetables, com o efeito do tipo Auto Wah 1, variando o rate (12 - 48). Todos os parâmetros ajustados (LFO, MOD ENV, OSC, FILTER, AMP ENV, Vibrato e Voice Mode) estão nas imagens presentes nos anexos do trabalho.

Então as gravações foram de forma direta e ininterrupta, em duas sessões de improvisação obedecendo a estrutura planimétrica estabelecida na pré-produção da peça. Obtemos assim, dois arquivos sonoros (figura 10a) para mixagem e últimos ajustes na pós-produção da peça.

Em seguida na pós-produção, os arquivos sonoros obtidos nas sessões de gravação foram editados ferramentas de corte, envelope e marcação (figura 11a). Foi usada a ferramenta de automação para ajustes e mixagem no Studio One 3 (figura 13a). As imagens dos arquivos obtidos na gravação das sessões assim como a mixagem e edições estão disponíveis nos anexos do presente trabalho.



3. Trilha de movimentos sonoros: jogo de improvisação

Este ensaio foi pensado como uma atividade de composição musical para crianças do ensino fundamental, mas pode ser feito em uma versão mais elaborada para o ensino médio também. Consiste em uma estrutura que possibilita a expansão do espírito criativo dos alunos através de um jogo de improvisação.

Como Messina (2016) aponta que o "processo de criação musical envolve a gerência de estratificações complexas de significação", montamos nessa atividade de composição musical, com pequenos passos de conscientização e execução de sons aleatórios e de experimentação musical. As atividades aconteceram no Laboratório de Educação Musical, na Universidade Federal do Acre, em 2017-2018, em uma proposta de atividade de Educação Musical. Os alunos que participaram da atividade de composição musical tinham idades entre oito e onze anos.

Em seu artigos sobre o espírito criativo e o ensino pré-figurativo, Koellreutter (1984) salienta que o firmamento do ensino artístico é o ambiente que possibilita e estimula o espírito criador, a investigação e a pesquisa. Uma educação capaz de impulsionar o aluno a se comportar perante o mundo, não como se estivesse diante de um objeto, mas como um artista frente a criação de uma obra. Nessa atividade de criação musical, foi proposto ao aluno a investigação e criação de novas formas e estruturas que não se encaixam nos padrões eurocêntricos de composição musical.

Estudos no campo da composição musical na sala de aula, mostram os avanços que muitos compositores tiveram ao se preocuparem com uma estética e performance musical que possibilita a abertura de outras possibilidades sonoras e de escrita musical (SIMÃO et al 2017). Muitos compositores como John Paynter, Peter Aston, George Self, Murray Schafer, Gertrud Meyer-Denkman (SIMÃO et al 2017, p. 12) e além desses, Walter Smetak convidado por Koellreutter em 1957, para trabalhar no Seminário Livre de Música na Universidade Federal da Bahia (PAOLI, 2009), passaram a conduzir suas pesquisas na área de educação musical, onde produziram materiais didáticos para desenvolver o espírito criativo dos seus alunos (SIMÃO et al 2017).

Além da preocupação com materiais didáticos que pudessem ajudar na educação de crianças e jovens, surge uma preocupação com a notação musical onde o desenho torna-se uma forma de representar instrumentos e fontes sonoras,

como salienta Simão (2017) dizendo que "faz parte da criança a representação de situações de seu cotidiano e de seu imaginário através de desenhos" (SIMÃO et al 2017, p. 15). Um dos pioneiros na representação de pinturas e desenhos transformando-os em fontes sonoras foi Iannis Xenakis, por exemplo, em um dos seus trabalhos que chamou de UPIC (1977), foi um dos primeiros sistemas onde um desenho é reconhecido pelo computador e transformado em arquivo de som (SIMÃO et al 2017).

O início da atividade foi de conscientização do som e do silêncio como elemento fundamental da música e, sem o qual, a vivência artística dos alunos não seria possível, pois um dos princípios estéticos que se enquadram na planimetria, é a funcionalidade do som de produzir, enfatizar, intensificar e conscientizar o silêncio. Em uma breve conversa, estruturamos o som em: tom, que seria uma altura determinada, ruído, que seria um som sem altura determinada, mescla, que seria um som com que contém simultaneamente elementos sonoros de altura definida e frações de ruidosidade, e por fim, barulho, que seria um ruído ou som com efeito negativo, que causa incômodo.

O próximo passo foi organizar uma planimetria para que os alunos tivessem autonomia e organização nas suas escolhas dentro do plano sonoro que iriam compor. Então, distribuimos folhetos A4 para uma atividade inicial que tinha como objetivo conscientizar o plano sonoro na partitura gráfica. Assim, realizamos sequências de sons graves e agudos feitos por instrumentos, objetos e a voz, para que os alunos fossem marcando com "x" na linha superior para sons agudos e na linha inferior para os sons graves na folha, assim, a escrita planimétrica foi conscientizado pelos alunos.

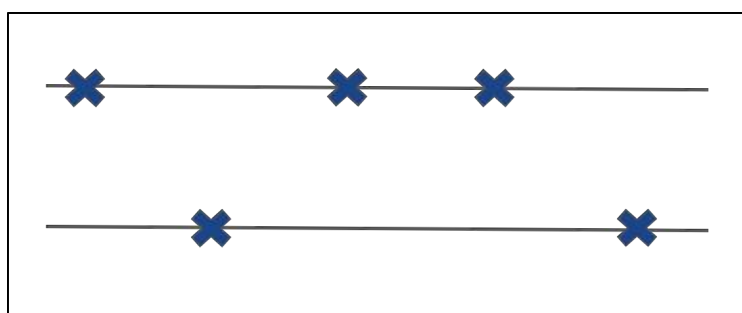


Figura 4: Exploração sonora dos alunos na folha A4. Fonte: próprio autor

Em seguida, foi apresentado alguns modelos de experimentos sonoros para que os alunos pudessem ter uma base para a composição. Com os modelos, foi feito uma bula, para especificar cada representação gráfica e um exemplo de como seria a sonoridade de cada um. Assim, foi concordado com os alunos como cada modelo poderia ser executado nos instrumentos disponíveis no Laboratório de Educação Musical, assim como outros objetos. A instrumentação disponível no laboratório é bem variada, tendo um conjunto de xilofones, um conjunto de metalofones, instrumentos de percussão bem variados e alguns instrumentos de corda. Cada aluno escolheu um conjunto de instrumentos para realizar seus experimentos sonoros antes de começarem a compor suas obras.

Modelos de Experimentos Sonoros



SONS LONGOS



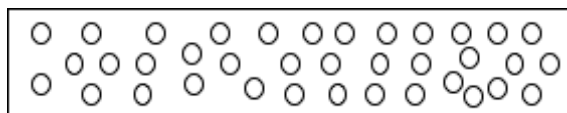
SONS MÉDIOS



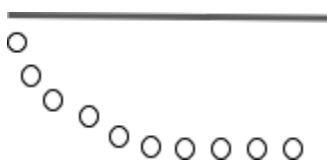
SONS CURTOS



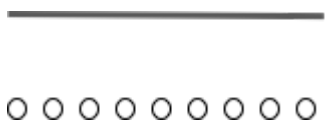
SONS MAIS CURTOS



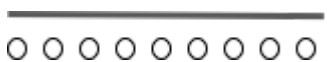
AGRUPAMENTOS DE SONS CURTOS



SONS MÉDIOS NA MESMA ALTURA, COM SONS CURTOS DO AGUDO PARA O GRAVE



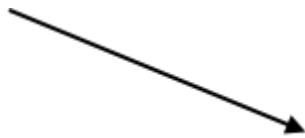
SONS MÉDIOS NA MESMA ALTURA, COM SONS CURTOS NO GRAVE



SONS MÉDIOS NA MESMA ALTURA, COM SONS CURTOS NO AGUDO



GLISSANDO ASCENDENTE



GLISSANDO DESCENDENTE



SONS SIMULTÂNEOS DE CURTA DURAÇÃO



SONS SIMULTÂNEOS DE MÉDIA DURAÇÃO



GLISSANDO ASCENDENTE E DESCENDENTE



BICORDES



CLUSTER

Para o início da realização criativa dos alunos, foram formados grupos e distribuído o material para a escrita gráfica das partituras. Foi usado giz de cera colorido e folhas de ofício A4 que foram dispostas no chão. Para evitar que os alunos ficassem de alguma forma sem direção, e para que todos tivessem a compreensão dos passos da atividade, foi organizado um modelo para que todos vissem as possibilidades de realização criativa.

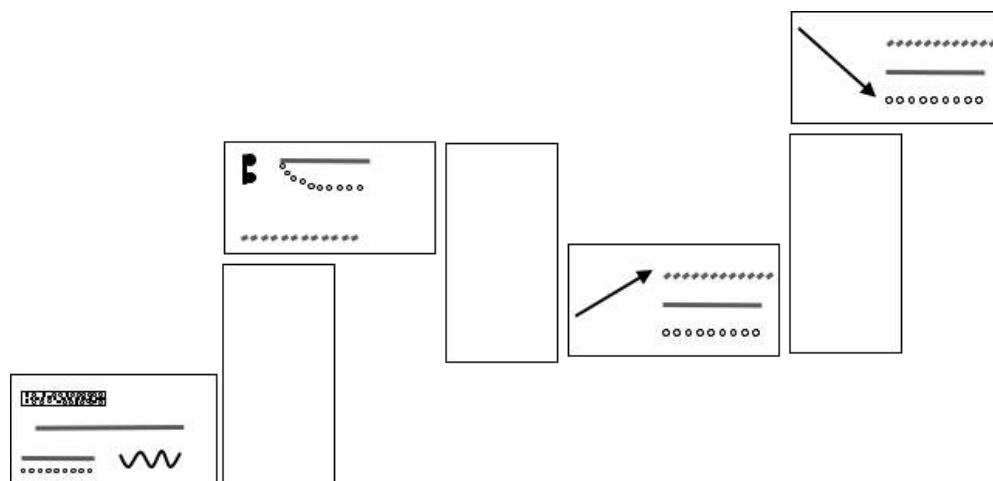


Figura 5: exemplo de realização sonora em um plano onde as folhas em branco são a representação do silêncio. Fonte: próprio autor

Ao final de cada realização criativa dos grupos, foi feita uma sessão de improvisação, onde as peças foram executadas pelos próprios autores. As execuções das peças foram em conjunto, onde todos tocam as peças compostas na aula. As figuras abaixo mostram os esquemas planimétricos criados pelos alunos, como forma de criar caminhos aleatórios.

Esquemas Planimétricos dos grupos

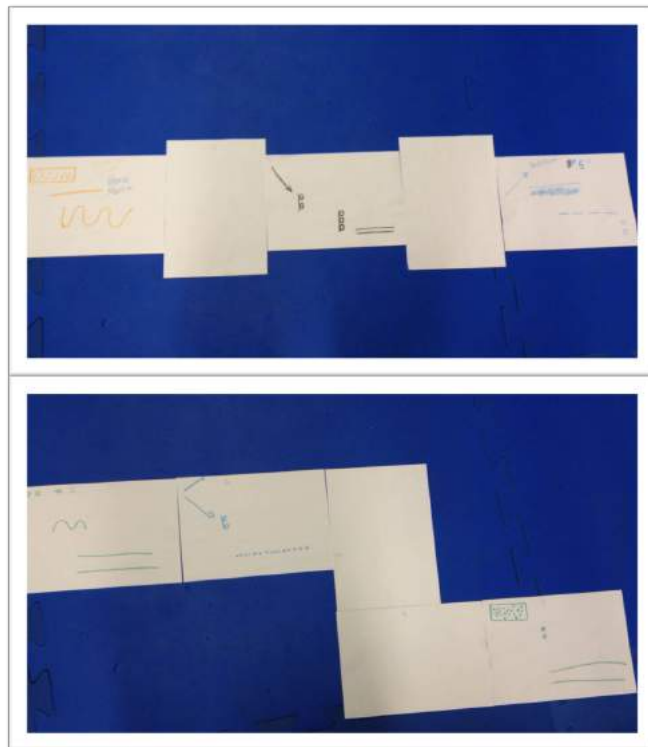


Figura 6: na imagem superior à esquerda, está o esquema planimétrico criado pelo grupo 1; na imagem do canto esquerdo inferior está o esquema planimétrico criado pelo grupo 2. Fonte: próprio autor.

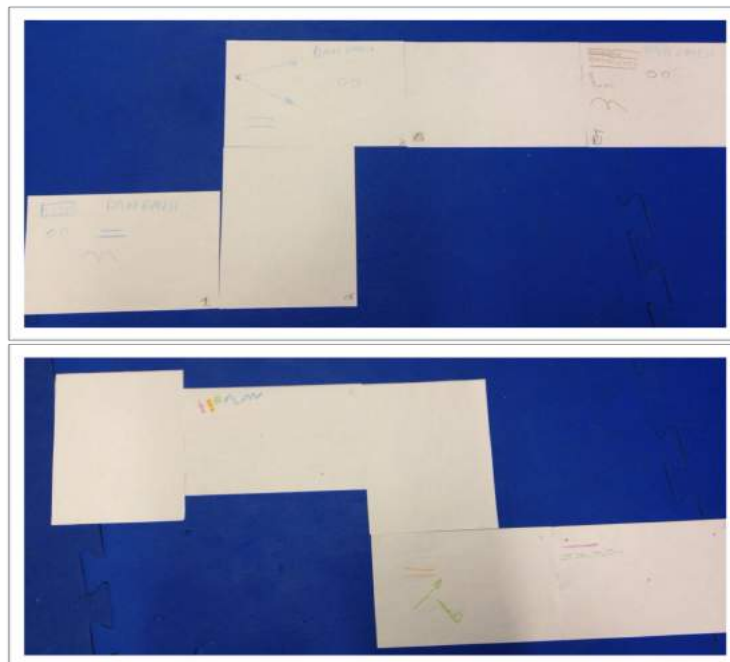


Figura 7: na imagem superior, está o esquema planimétrico criado pelo grupo 3; na imagem inferior está o esquema planimétrico criado pelo grupo 4. Fonte: próprio autor

Considerações Finais

No início do século XX, o Rio de Janeiro era palco dos costumes artísticos eurocêntricos, com uma música provincial e com um ar de "modernidade" que viria soprar na semana de arte moderna, em 1922, e que viria de fato soprar, com um pouco mais de intensidade, nas investidas do Grupo Música Viva no cenário artístico brasileiro. As investidas do grupo em introduzir a nova técnica de composição que fugia dos padrões tradicionais europeus, produziram ondas favoráveis, a chamada "Música Nova", assim como ondas contrárias a essa nova técnica.

A semana de 1922, ficou conhecida como sendo um marco na área artística no Brasil, podemos acrescentar nas outras áreas de conhecimento também, onde o ser "Moderno" foi pensado com um divisor de águas. Podemos inferir a grande contradição no emprego do termo, pois a "Modernidade" pensado pelo grupo de artistas que encabeçaram a semana de 1922, a saber, semana de arte moderna, como um termo dado a artistas que fogem do padrão, da convenção, que carregava certa originalidade. Porém permaneceram na vanguarda eurocêntrica da arte, não admitindo outras ideologias estéticas, como a defendida pelo Grupo Música Viva.

Muitos apontam que a única "modernidade" sentida na época, foram nas peças de Heitor Villa-Lobos, cabendo aqui um estudo detalhado do caráter estético embutidos nessas peças, sendo que as peças carregam uma grande influência tonal. Por outro lado, a problemática da saturação tonal estava abrindo a porta para uma nova linguagem, novos caminhos harmônicos, que viriam a ser possíveis com o abandono do tonalismo e os caminhos do atonalismo-dodecafônico seriam a verdadeira "Modernidade", e que os responsáveis por trazer essa "Modernidade" para o cenário artístico brasileiro, seriam por esforço do Grupo Música Viva, liderados por Hans-Joachim Koellreutter, que sendo europeu e conhecedor da nova técnica, assumiria o papel de difusor da nova música. Vemos nessa atitude, a impregnação do mito da modernidade, onde toda a inovação, o novo, tem que vim da Europa, o papel de difundir o novo tem que ser de um europeu.

Muitas personalidades da música, já conhecidas nacionalmente e internacionalmente, no primeiro momento se engajaram a causa do grupo por motivos estéticos, pois os caminhos do tonalismo já tinham sido traçados, estavam em busca de algo novo, que então, encontraram no grupo um saída. Porém, os

caminhos ideológicos eram distintos, fazendo com que a maneira mais interessante para a difusão da ideologia-estética do grupo ser mantida, era a formação de discípulos, assim, o ponto de partida é através da educação de novos membros do grupo.

Então em uma ação metódica e sistemática, como argumenta o musicólogo Carlos Kater, o Grupo Música Viva permaneceu no seu engajamento com a música nova, na personalidade de Hans-Joachim Koellreutter até então líder do grupo, na área da educação musical sistematizando a nova técnica de composição musical para os alunos interessados em aprender. Assim esses alunos iam integrando de forma ativa e contributiva. Especificamente para Koellreutter, a educação através do incentivo ao espírito criativo, não era apenas criar um exército de pessoas que lutam pela mesma ideologia, mas sim um mecanismo de transformação do aluno como ser humano autônomo e consciente que ele faz parte de todo. Por isso a importância de estudos continuados sobre a importância da arte na educação brasileira, não como uma matéria a parte, mas sim integradora e transdisciplinar.

Koellreutter então começa a refletir sobre sua prática, sobre como poderia transcender o tempo nas formas tradicionais de escrita musical. Começa a compor peças que fogem do padrão de escrita tradicional para experimentar outros tipos de organização espacial da escrita musical, fazendo com que os intérpretes de suas obras ficassem mais livres. Uma liberdade não só na execução, interpretação da obra, mas no espírito criativo do intérprete, fazendo com que essa característica aparecesse nas suas composições. Então ele começa a traçar um caminho que segue para a interdisciplinaridade, tecendo um diálogo com outras áreas do conhecimento. Dentro dessa perspectiva estética, as peças propostas nesse estudo fazem a trama desse caminho para a integração de outras áreas do conhecimento com a arte, que por si já é integradora.

Em Destempos discutimos sobre a questão da superação das estacas temporais, transcendência de uma escrita musical tradicional, a libertação do espírito criativo do intérprete, onde ele se transforma em coautor da obra, acrescentando, uma integração com um outro eixo no ensino das artes, as artes visuais, que em conclusões equivocadas são tidas como distintas, mas sim integradas e possíveis de se relacionar educacionalmente, ponto esse que merece ser melhor aprofundado em estudos futuros.

Em Fissão Dialogal I está presente o diálogo da arte com outra área de conhecimento, a saber, a física nuclear, onde é utilizada uma pequena parte inicial da fissão nuclear, que são as interações de prótons e nêutrons como fonte de inspiração para a improvisação musical, ou seja, um trabalho relacional, confrontando a criação e a transdisciplinaridade é um estudo pertinente para a arte presente na educação. A última peça, Trilha de movimentos sonoros, traz o estímulo ao espírito criativo, a transformação do ser humano, autonomia, inclusão no sentido de que todos podem compor uma obra musical, e que as soluções são resultado de um trabalho conjunto, criando possibilidades inéditas para um mundo que se transforma todo tempo.

Referências

AMADIO, Ligia. **Koellreutter: um caminho rumo à estética relativista do impreciso e paradoxal**. Dissertação de mestrado. Curso de mestrado em Artes do Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, SP, 1999.

AVILA, Danilo Pinheiro de. **Hans Joachim Koellreutter: uma experiência de vanguarda nos trópicos? (1938-1951)**. Dissertação de mestrado (mestrado em história). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca: [s.n.], 2016.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991

BOULEZ, Pierre. **Le système et l'idée**. Inharmonique: Le temps des mutations 1, 1986. Paris, vol. 1, pp. 1-30.

BRITO, Teca Alencar de. **Hans-Joachim Koellreutter: ideias de mundo, de música, de educação**. São Paulo: Peirópolis; Edusp 2015.

_____, Teca Alencar de. **Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical**. São Paulo: Peirópolis, 2001.

CAGE, John. **Silence**. Wesleyan University Press, Hanover, NH, 1973.

CAMPOS, Augusto de. **Música de invenção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARVALHO, Edgard de Assis. **Saberes complexos e educação transdisciplinar**. Educar, Curitiba, no 32, pp. 17-27, 2008. Editora UFPR.

CROFT, John. **Composition is not research**. Tempo, vol. 69, n. 272, 2015, pp. 6-11.

DAZZI, Camila. **O moderno no Brasil ao final do século 19**. In: Modernidade no Brasil Oitocentista. Revista 17. Rio de Janeiro. 2016. P.87-124.

DE PAOLI, Paula Silveira . **Entre música e artes plásticas: as experiências de Walter Smetak na Bahia de Todos os Santos**. In: 50 anos de Lina Bo Bardi na Encruzilhada da Bahia e do Nordeste. Salvador, 2009.

KATER, Carlos Elias. **"H. J. Koellreutter: música e educação em movimento"**. Cadernos de estudo: educação musical n. 6. SP/BH: Atravez/EMUFG/FEA, 1997, pp. 6-25.

_____. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.

KOELLREUTTER, H.-J. **"Por uma nova teoria da música, por um novo ensino da teoria musical"**. In: Educação musical: Cadernos de estudo, no 6, organização de Carlos Kater. Belo Horizonte: Atravez/EMUFG/FEA/FAPEMIG, 1997, pp. 45-52.

_____. **Three lectures on music**. Mysore: Prasaranga/Universidade de Mysore, 1968.

_____. **Estética - à procura de um mundo sem vis-à-vis**. São Paulo: Novas Metas, 1984.

_____. **O Espírito Criativo e o Ensino Pré-Figurativo**. São Paulo: Atravez, 1984.

_____. **Introdução a uma Estética Relativista da Impreciso e do Paradoxal**. São Paulo: IEA - Instituto de Estudos Avançados, USP, 1987. (apostila

produzida para o curso).

_____. **Terminologia de uma nova estética da música**. Porto Alegre: Movimento, 1990.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. 2a. ed. - São Paulo: Cortez; Brasília, DF: 2000.

MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg: tratado sobre as Entidades Harmônicas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MESSINA, Marcello. **"A Mattanza": criação musical, estratificação de significação, relações de poder e codificação da violência**. In: Anais do X Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental. Rio Branco: Nepan, 2016. Disponível em: <http://revistas.ufac.br/revista/index.php/simposioufac/article/view/867/464>

PUIG, Daniel. **Planimetria em Koellreutter e atratores estranhos como metáfora para composição musical com improvisação guiada**. In: Anais do I Simpósio Brasileiros de Pós-Graduandos em música / XV Colóquio de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro: SIMPOM, 2010. P. 997-1005. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2792/2101>

SAID, Edward. W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCARASSATTI, Marco Antonio. **Walter Smetak: O Alquimista dos Sons**. Editora Perspectiva/Sesc, 2009.

SILVA, Domiciano Correa Marques da. **"Fissão Nuclear"**; Brasil Escola. Disponível em <<http://brasilescola.uol.com.br/fisica/fissao-nuclear.htm>>. Acesso em 18 de janeiro de 2018.

SIMÃO, Ana Paula Martos; SPOSITO, Tauan Gonzalez; MORAES, Renato Segati de. **Música eletroacústica na sala de aula**. In: Música na Educação Básica. Londrina, v. 8, no 9, 2017. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/revista_musica/ed9/Revista%20Meb%209_ART_IGO_Musica%20Eletroacustica.pdf. Acesso em: 25/02/2018.

TABORDA, Tato. **Sobre K**. Rio de Janeiro, 2015. Página visitada em 12/05/17. Disponível em: <https://www.latinoamerica-musica.net/>.

Anexos

Bula da peça Destempos

Para a execução da peça, os intérpretes devem observar os elementos gráficos propostos. Os intérpretes começarão observando as linhas que possuem tamanhos diferentes e que podem ser interpretadas inicialmente (start da peça) por glissando, crescendo ou diminuindo

_____ (2) Gliss., cresc. ou dim. Curto (duas unidades de tempo)

_____ (4) Gliss., cresc. ou dim. Médio (quatro unidades de tempo)

_____ (6) Gliss., cresc. ou dim. Longo (seis unidades de tempo)

Os números em parênteses são os números das unidades de tempo dos traços na peça. Em geral, durante a peça as linhas deverão ser executadas como um jogo de relações entre sons (que podem ser alturas de notas, acordes e clusters e que será relativizada) ou silêncios, pois isso vai trazer um caráter mais dinâmico para o grupo executante. Os números inteiros e fracionários irão ajudar como unidades de tempo para os sons e silêncios, mas isso não quer dizer que exista um andamento determinado.

_____ (2) Som ou silêncio de dois tempos

_____ (5) Som ou silêncio de cinco tempos

_____ (1 1/2) Som ou silêncio de um tempo e meio

Instrumentos que não produzem sons prolongados poderão decidir se tocar repetidamente, produzir sons pontuais com longa reverberação, empregar técnicas estendidas para produzir sons longos (por exemplo, utilizando o arco com percussões metálicas), etc. Os elementos geométricos podem seguir o mesmo padrão, tendo em vista que os intérpretes da obra terão o papel de coautores da peça, ou seja, a peça requer a realização pessoal dos intérpretes com ideais estéticos próprios, como a concentração extrema da expressão, a libertação de um

conceito de tempo racionalmente estabelecido e a assimetria. Por exemplo, as decisões sobre alturas de notas, acordes e clusters e são submetidas à ordem simbólica pessoal de cada intérprete, e dependem dos diferentes olhares de cada um deles.

Diferentemente do padrão do compositor Koellreutter, as formas geométricas não foram inseridas com tamanhos distintos (apontando diferenças na dinâmica) para dar mais independência aos intérpretes, sendo deles a escolha de dinâmicas apropriadas para suas próprias frases.

Som ou silêncio de uma a duas unidades de tempo

Som ou silêncio de quatro a oito unidades de tempo

Som ou silêncio de dez a vinte unidades de tempo

A proposta da peça Destempos não traz consigo indicações sobre os comportamentos dos intérpretes no palco: mesmo assim, performances corporais e elementos cênicos podem ser integrados pelos intérpretes.

Imagens das seções geradoras de timbres do Nord Stage 2 Ex definidos na pré-produção da peça Fissão Dialogal I



Figura 1a: italian Grand XL 5.3 e EPiano 1 Low Deep 5.3 MKI na seção piano do sintetizador Nord Stage 2 Ex. Fonte: próprio autor.



Figura 2a: B3 Gospelly com os ajustes de drawbars, chorus tipo 3 ativado e efeitos de percussion com envelope que controla o terceiro harmônico, o tempo de decay em fast e o volume no modo soft na seção organ do sintetizador Nord Stage 2 Ex. Fonte: próprio autor.



Figura 3a: OSC Detune variando (-12 - +12) na seção synth do sintetizador Nord Stage 2 Ex. Fonte: próprio autor.



Figura 4a: frequency modulation com o OSC Shape variando entre (0.0 - 10.0) na seção synth do sintetizador Nord Stage 2 Ex. Fonte: próprio autor.

Imagens das sessões de gravação e pós-produção da peça Fissão Dialogal I

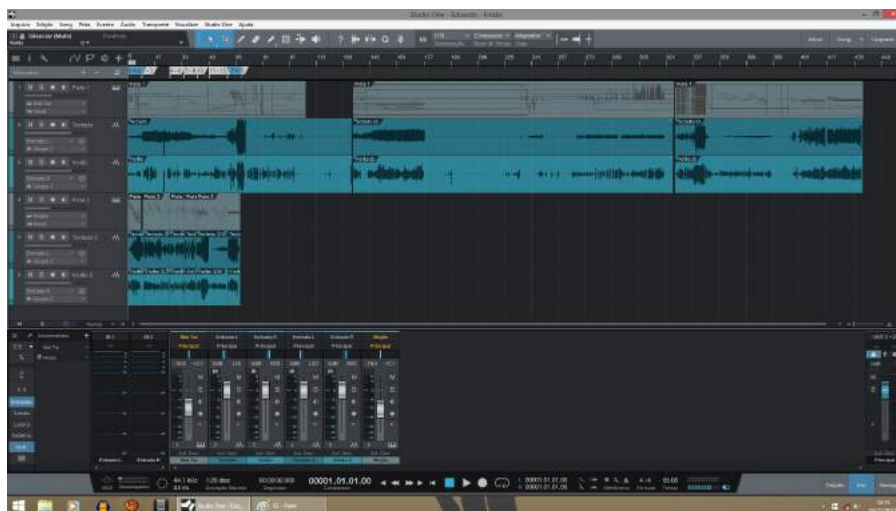


Figura 5a: sessões de gravação no estúdio Telúrico, com duas sessões de improvisação. Fonte: print screen da gravação no Studio One 3.



Figura 6a: edição com recortes e marcações da estruturação da peça Fissão Dialogal I. Fonte: print screen da tela do Studio One 3.

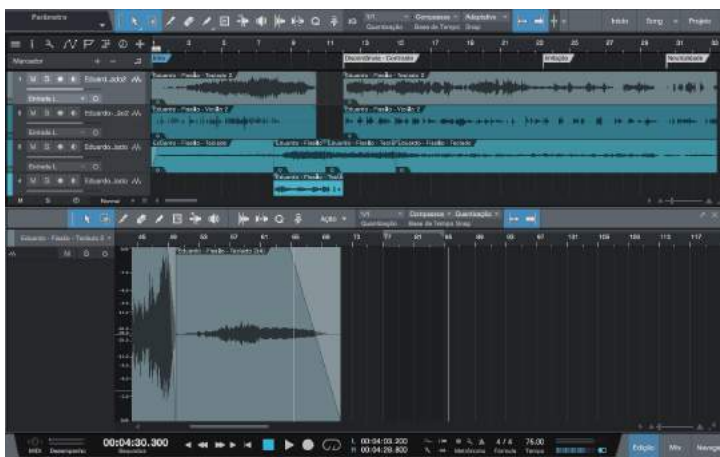


Figura 7a: edição com ferramentas de envelope e marcação. Fonte: print screen da tela de edição do Studio One 3.



Figura 8a: utilização da ferramenta de automação e mixagem da peça. Fonte: print screen da tela de mixagem do Studio One 3.

Digitalização das peças dos alunos

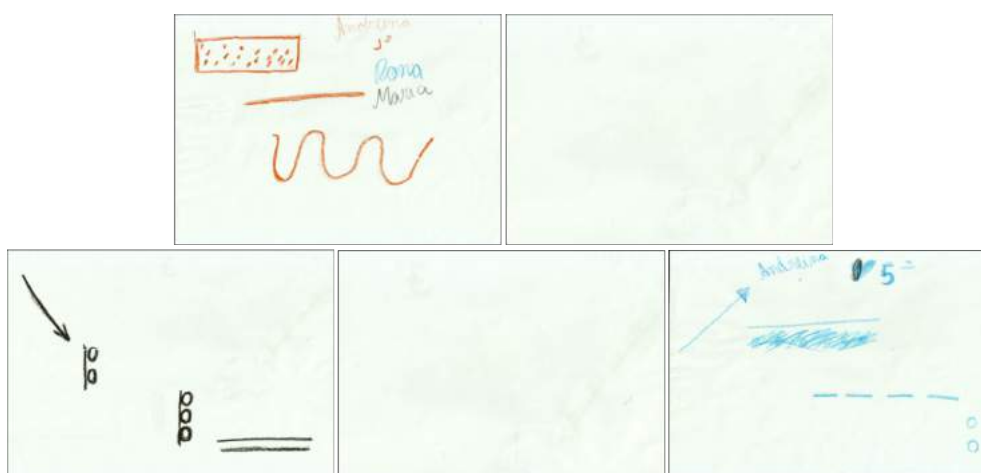


Figura 9a: partitura gráfica do grupo 1. Fonte: peça digitalizada pelo autor



Figura 10a: partitura gráfica do grupo 2. Fonte: peça digitalizada pelo autor



Figura 11a: partitura gráfica do grupo 3. Fonte: peça digitalizada pelo autor



Figura 12a: partitura gráfica do grupo 4. Fonte: peça digitalizada pelo autor

Plano de Aula

Tema da Aula: Criação musical: jogos de improvisação
Objetivo Geral: Que os alunos possam vivenciar a prática da composição musical através de jogos de improvisação
Objetivo Específico: <ul style="list-style-type: none">- Conscientizar o som e o silêncio como elementos fundamentais da música- Organizar a planimetria para a autonomia dos alunos- Conscientizar o plano sonoro na partitura gráfica- Conhecer os modelos de experimento sonoros- Vivenciar a escrita planimétrica e a realização musical através da improvisação
Conteúdo programático: <ul style="list-style-type: none">- Princípios estéticos que se enquadram na planimetria- Estrutura do som (tom, ruído, mescla e barulho)- Escrita planimétrica das alturas (agudo e grave)- Modelos de experimentos sonoros- Realização criativa (improvisação)
Metodologia: <ul style="list-style-type: none">- Atividade 1 - Estética do som e do silêncio - O início da atividade foi de conscientização do som e do silêncio como elemento fundamental da música e, sem o qual, a vivência artística dos alunos não seria possível, pois um dos princípios estéticos que se enquadram na planimetria, é a funcionalidade do som de produzir, enfatizar, intensificar e conscientizar o silêncio. Em uma breve conversa, estruturamos o som em: tom, que seria uma altura determinada, ruído, que seria um som sem altura determinada, mescla, que seria um som com que contém simultaneamente elementos sonoros de altura definida e frações de ruidosidade, e por fim, barulho, que seria um ruído ou som com efeito negativo, que causa incômodo.- Atividade 2 - Planimetria das alturas (agudo e grave) - O próximo passo foi organizar uma planimetria para que os alunos tivessem autonomia e organização nas suas escolhas dentro do plano sonoro que iriam compor. Então, distribuímos folhetos A4 para uma atividade inicial que tinha como objetivo conscientizar o plano sonoro na partitura gráfica. Assim, realizamos sequências de sons graves e agudos feitos por instrumentos, objetos e a voz, para que os alunos fossem marcando com "x" na linha superior para sons agudos e na linha inferior para os sons graves na folha.- Atividade 3 - Modelos de experimentos sonoros - Em seguida, foi apresentado alguns modelos de experimentos sonoros para que os alunos pudessem ter uma base para a composição. Com os modelos, foi feita uma bula, para especificar cada representação gráfica, e um exemplo de como seria a sonoridade de cada um. Assim, foi concordado com os alunos como cada modelo poderia ser executado nos instrumentos disponíveis no Laboratório de Educação Musical, assim como outros objetos. Cada aluno escolheu um conjunto de instrumentos para realizar seus experimentos sonoros antes de começarem a compor suas obras.- Atividade 4 - Realização criativa (improvisação) - Para o início da realização criativa dos alunos, foram formados grupos e distribuído o material para a escrita gráfica das partituras. Foi usado giz de cera colorido e folhas de ofício A4 que foram disposta no chão. Para evitar que os alunos ficassem de alguma forma sem direção, e para que todos tivessem a compreensão dos passos da

atividade, foi organizado um modelo para que todos vissem as possibilidades de realização criativa. Ao final de cada realização criativa dos grupos, foi feita uma sessão de música experimental, onde as três peças formam uma única peça, sendo executada pelos próprios autores.

Recursos didáticos:

Piano, quadro, pincel, datashow, notebook, instrumentos musicais, folhas A4.

Avaliação:

Participação dos alunos, realização criativa e compreensão do conteúdo

Referências

BRITO, Teca Alencar de. *Hans-Joachim Koellreutter: ideias de mundo, de música, de educação*. São Paulo: Peirópolis; Edusp 2015.

BRITO, Teca Alencar de. *Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical* - São Paulo: Peirópolis, 2001.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Three lectures on music*. Mysore: Prasaranga/Universidade de Mysore, 1968.