



A diversidade a partir de diálogos com as músicas não ocidentais: relato de pesquisa concluída

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Ana Luisa Fridman
ECA/USP - tempoqueleva@yahoo.com.br

Rogério Luiz Moraes Costa
ECA/USP - rogercos@usp.br

Resumo: Descrevemos aqui a estrutura básica da pesquisa de doutorado finalizada em março de 2013. Nessa pesquisa elaboramos um percurso de estudo para abordar as relações estabelecidas a partir do contato do músico de formação tradicional europeia com os fazeres musicais de culturas não ocidentais. A metodologia adotada para esse estudo foi traçar uma linha do tempo que se inicia na aproximação com a música não ocidental pelos compositores europeus do início do século XX e segue até os contextos formativos da atualidade no ocidente. Ao final da pesquisa propomos um desdobramento desse estudo em workshops de improvisação sob o tema *conexão corpo/instrumento* e recolhemos relatos de participantes para análise e conclusão do trabalho.

Palavras-chave: Música não ocidental, Hibridismo, Improvisação, Conexão corpo/instrumento.

The diversity from dialogues with non-Western musics: report of a concluded research

Abstract: Here we describe the basic structure of the doctoral research completed in March 2013. At this research we developed a course of study to address the relationships established from the contact of the traditional European-trained musician with the music making of non-Western cultures. The methodology adopted for this study was to establish a timeline that begins on the approach to non-Western music by European composers of the early twentieth century and continues until the actual training contexts in the West. At the end of the research we propose an extension of that study in improvisation workshops under the theme *body/instrument connection* and collect reports of participants for review and completion of our work.

Keywords: Non-Western music, Hybridism, Improvisation, Body/instrument connection.

1. Introdução

Se olharmos para outros desenvolvimentos do modernismo na música no início do século XX, antes e concomitante com o desenvolvimento do serialismo de Schoenberg, diferentes estratégias estéticas se tornam evidentes: não uma negação formal absoluta e autônoma, mas várias tentativas para recorrer a outras músicas, para representar o outro, trazendo para a órbita da música modernista os sons do outro¹. (BORN; HESMONDHALGH, 2000: p.12, tradução nossa)

O contato específico com os fazeres musicais das culturas não ocidentais incitou vários tipos de estudos e abordagens, como os estudos da Etnomusicologia e uma série de visões sobre o contato do Ocidente com o Oriente. Um dos estudos mais críticos a respeito desse contato foi feito por Edward Said, em sua publicação, no qual o autor defende a ideia de que a “visão de Oriente” construída no Ocidente alimenta traços de colonialismo, que acabam por subjugar a cultura oriental à cultura ocidental, criando uma falsa representação do Oriente

(SAID, 1990). Em outras abordagens, os estudos sobre o contato com a música não ocidental sugeriram uma espécie de divisão entre “cultura popular” e “arte de elite” nos movimentos musicais do modernismo na Europa. Considerando que estas supostas relações hoje encontram-se mais diluídas, presenciamos atualmente um momento de grande fusão estética, representado pelo que Georgina Born e David Hesmondhalgh denominam como um “desejo de hibridismo” em nível global (2000, p.19). Este “desejo de hibridismo” e as relações estabelecidas a partir dele constituem a principal motivação da pesquisa aqui descrita.

2. Problemática do trabalho: contextos formativos

Um currículo musical centrado no ensino e aprendizagem prática de uma gama razoável de culturas musicais (durante um período de meses a anos) oferece aos estudantes a oportunidade de alcançar um objetivo central da educação humanista: o auto conhecimento através da “compreensão do conhecimento dos outros”². (TITON, 2005, p.35, tradução nossa)

Mesmo constatando a existência de um processo de assimilação de materiais da música não ocidental na composição, na performance e em outros fazeres musicais desde o início do século XX³, podemos dizer que grande parte das universidades e institutos de artes que formam os músicos do ocidente não absorveu este processo em sua grade formativa. Desse modo, verificamos que muitos elementos que não fazem parte da tradição clássica europeia – como configurações escalares fora do sistema tonal, parâmetros rítmicos complexos, a valorização da prática da improvisação⁴ e a integração entre corpo e música – não costumam ser abordados nos cursos de formação em música do ocidente. Tecendo ainda algumas considerações sobre o músico *performer*, o psicólogo americano John Sloboda diz que o instrumentista é tão exigido em seu aspecto técnico que, muitas vezes este músico é um sobrevivente de situações de humilhação e ansiedade. O autor nos diz que, para remediar essa situação no ensino formal, devemos lembrar que na música, como em nenhum outro lugar, tanto as experiências prazerosas e as emoções profundas quanto o trabalho árduo e as habilidades técnicas tem igual valor (SLOBODA, 2005: p. 271). Pensando que o sistema de educação formal ao qual o autor se refere está em grande parte pautado nas tradições da música europeia – que prima principalmente pela técnica e pelo virtuosismo – uma abordagem de formação que também explore aspectos ligados à imersão sonora encontrada na prática da improvisação musical, por exemplo, pode trazer um redimensionamento para a área da performance musical. A partir dessas ideias iniciais citamos as questões centrais da pesquisa de doutoramento realizada:

- Como os materiais expressivos e os procedimentos musicais encontrados nas culturas não ocidentais – que influenciaram o trabalho de músicos desde o século passado – podem ser absorvidos no currículo de formação do músico do ocidente?
- De que maneira os materiais e procedimentos musicais que permeiam a música não ocidental – incluindo configurações escalares fora do padrão tonal, procedimentos rítmicos complexos e a interação da música com o movimento para processos de cognição rítmica – podem contribuir para a formação do músico em geral?

Visando fornecer materiais para responder tais questões, preparamos um percurso de estudo que aborda o contato com a música de culturas não ocidentais partindo do trabalho de compositores europeus do início do século XX até as influências multiculturais mais recentes em contextos formativos do ocidente. Ao final da pesquisa, pensando em estabelecer uma visão permeável e abrangente, trazemos também uma proposta para se pensar no hibridismo na música através da prática da improvisação. Para que se compreendam as etapas da elaboração dessa pesquisa, a seguir especificamos sua estrutura básica.

3. A influência de materiais e procedimentos das músicas não ocidentais na obra de compositores do século XX

Iniciamos a pesquisa descrevendo em linhas gerais como ocorreu e o que representou a influência da música não ocidental na obra de compositores do século XX. Abordamos essas influências a partir do início do século XX, onde o contato com a cultura não ocidental contribuiu para o processo que ampliou os territórios de ação dos compositores que antes estavam sob a hegemonia do sistema tonal maior/menor que caracterizou o período romântico. Em seguida analisamos como as estruturas da música não ocidental foram incorporadas e transformadas – o que denominamos por *expansão* – na obra de alguns compositores do século XX. Demonstramos que os compositores do século XX expandiram estruturas da música não ocidental tanto no sentido escalar, com implicações diretas no aspecto harmônico/vertical (expansão tonal/modal), quanto no sentido rítmico, através da utilização e recontextualização de recursos como a polimetria e a polirritmia. Neste estudo referimo-nos à *música não ocidental* como toda música fora do contexto da música europeia que, desde o século XIX, configurava em uma hegemonia de percurso da música erudita, com predominância germânica.

Surge então a questão de como, em geral, este conhecimento da música não-ocidental pode influenciar o compositor. A influência menos interessante, a meu ver, é imitar o *som* de algumas das manifestações da música não-ocidental. [...] Alternativamente, pode-se criar uma música de sonoridade própria, construída à luz do conhecimento que o compositor possui sobre *estruturas* da música não ocidental.⁵ (REICH apud HILLIER, 2002: p.70, tradução nossa)

Como ressalta Steve Reich, o contato com outras músicas pode trazer influências que contribuem para se pensar em novas sonoridades sem necessariamente apenas reproduzir um procedimento de outra cultura. Nesse sentido o trabalho de compositores como Debussy, Bartók, Stravinsky, Reich, Cage e outros utilizam esse contato com a música de outras culturas de forma original, em busca de sonoridades próprias, influenciados mais por uma forma de pensar do que pelo procedimento ou material em si. Nosso objetivo aqui portanto não foi fazer uma análise completa da obra destes compositores, já que há uma extensa bibliografia com esse propósito, mas sim de apontar como cada compositor dialogou com os materiais e procedimentos das músicas não ocidentais.

4. A música de culturas não ocidentais e a performance a partir da ideia de interações transculturais

Hoje temos acesso retrospectivo a toda produção de música no ocidente e mais toda a música feita em outros lugares do mundo e de origem não europeia. Esta situação cria condições para um desenraizamento da música atual. Este desenraizamento parece apontar positivamente para o advento de novos tempos onde as estruturas mais profundas da arte, da linguagem e do pensamento se desprendem de suas especificidades idiomáticas para expressar formas mais sutis da existência: o "molecular", o cósmico. (XXX, 2003: p.29)

Corroborando a citação acima, sugerimos que o contato com outras músicas e o diálogo entre fazeres musicais pode nos conduzir à música em sua essência. A partir dessa ideia, abordamos nesse trecho as contribuições da música não ocidental na performance musical, estudando principalmente o contato do músico performer com formação baseada na didática ocidental com as músicas de outras culturas. Para ilustrar esse contato citamos alguns exemplos de instrumentistas de formação tradicional que entram em contato com outros fazeres musicais, como o musicólogo australiano Huib Schippers, que descreve sua experiência ao aprender a tocar cítara. O autor descreve uma grande mudança conceitual sobre o aprendizado musical a partir de um estudo de quase vinte anos com o citarista Jamaluddin Bhartiya, observando que sua formação anterior não o preparou de forma alguma para esta experiência. Schippers descreve um processo de desestabilização e desestruturação em relação às suas noções de aprendizado musical, no qual se depara com um universo totalmente distinto do seu (SCHIPPERS, 2010: p.4). Nesse trecho também estudamos,

comparamos e refletimos sobre parâmetros de improvisação em alguns ambientes da música não ocidental, especialmente nas culturas em que a improvisação é considerada como um ápice da performance, como no *raga* indiano (JAIRAZBHOY, 2011: p.28) e no *tarab* árabe, incluindo aqui a importância da participação do ouvinte durante uma performance (RACY In RUSSEL, NETTL, 1998: p.103).

5. Desdobramentos dos materiais da música não ocidental em contextos formativos do ocidente: corporalidade, hibridismo e improvisação

A cultura humana não é algo para ser apenas transmitido, perpetuado ou conservado, e sim algo que está sob constante reinterpretação. Como um elemento vital do processo cultural, a música é, no melhor sentido do termo, *recriacional*: ajudando para que nós e as nossas culturas sejam renovadas, transformadas⁶. (SWANWICK, 2005: p.119)

Nosso foco nesse trecho é o diálogo, a transformação e a recontextualização de elementos da música não ocidental em contextos formativos. Começando pela ideia da corporalidade, forte marca das culturas não ocidentais, vemos como alguns educadores do ocidente abordaram este tema e seu possível desdobramento na formação musical adulta. Em nossos estudos incluímos o conceito de que o corpo funciona como parte ativa nos processos cognitivos, conhecido por *embodied mind*, que sugere uma junção entre corpo e mente, numa rede que integra o pensar, o ser e o interagir com o mundo ao seu redor (VARELA et al, 2001: p. xviii). A seguir observamos como alguns institutos de artes incorporaram elementos da música não ocidental em sua grade curricular, incluindo cursos de graduação em música, cursos de especialização e iniciativas isoladas, como o *California Institute of the Arts*, que possui uma grade curricular multicultural e a *Guildhall Scholl of Music and Drama*, em Londres⁷. Embora a proposta final da pesquisa se concentre na prática da improvisação, estudamos a forma como materiais e conceitos provindos da música não ocidental influenciaram contextos formativos que envolvem a performance musical e os processos criativos em geral.

6. A proposta da conexão corpo/instrumento sob parâmetros rítmicos complexos na improvisação

Na última parte de nosso trabalho detalhamos os princípios, os objetivos gerais e as atividades propostas em quatro workshops elaborados ao longo da pesquisa de doutoramento. A temática dos workshops foi a improvisação sob estruturas rítmicas complexas e sua internalização pelas vias do movimento a partir de desdobramentos do conceito de *embodied mind* descrito anteriormente. Denominamos o processo de trabalho que

estabelecemos para nossos workshops por *conexão corpo/instrumento*, que consiste na transição de propostas de improvisação utilizando o movimento e a coordenação motora para a improvisação com o mesmo enfoque no instrumento. Sob esta temática propusemos práticas de improvisação a partir da recontextualização de canções africanas, de parâmetros rítmicos criados a partir do sistema silábico *Solkatu* do norte da Índia, entre outros materiais, criando ambientes híbridos como ambientação para a improvisação. A partir de depoimentos dos participantes dos workshops ministrados ao longo da pesquisa constatamos que a incorporação e interiorização de parâmetros rítmicos pode abrir caminhos para novas experimentações e que nossa proposta gerou uma ressignificação de materiais musicais para a prática da improvisação.

Eu acho que a utilização do movimento como introdução à improvisação foi fantástica. Ela nos tirou do foco específico do som e nos levou para um lugar de extrema liberdade para nos expressarmos. Fiquei realmente inspirada pelo uso do ritmo como ponto de partida para a música. Isso deu ao grupo uma energia ótima e permitiu que a música fosse em qualquer direção conforme a improvisação progredia⁸. (Lindsey Peacock- Mestrado em *Leadership*, Guildhall School of Music and Drama, 2013, tradução nossa)

O fato de utilizarmos extensivamente o corpo nos exercícios nos fez engolir, absorver pela pele e pelo suor, todo aquele mundo musical de outros acentos, outras ênfases e outras visões. Apesar da timidez, todos se soltaram bastante e, já ao final, estávamos muito à vontade. Em mim, foi despertada a importância de sair dos nossos padrões rítmicos e melódicos, alertou para o fato de como estamos condicionados (talvez até presos) ao habitual, e para o fato do improviso em termos de compassos assimétricos poder ser infinito e libertador. (Jacqueline Oshima - Licenciatura em Educação Musical – UNESP, 2013)

7. Considerações finais

A partir da pesquisa realizada podemos dizer que as possibilidades em relação ao diálogo com os fazeres das músicas não ocidentais são inúmeras, incluindo contribuições nas áreas da composição, da performance, da improvisação e reflexões a respeito de contextos formativos para o músico no ocidente. Em relação à absorção e transformação dos materiais, procedimentos e conceitos da música não ocidental, vimos que o contato com outros fazeres musicais pode contribuir essencialmente para um aprofundamento maior acerca da compreensão da música como um todo, ou a música, *ela mesma* (BRITO, 2007: p.55). Nesse sentido, entender outros fazeres musicais amparados pelos estudos da Etnomusicologia, através relato de músicos do ocidente sobre o contato com estes fazeres *in loco*, ou mesmo



pelas iniciativas multiculturais existentes na performance e em contextos formativos, contribui para um desejo (ou mesmo necessidade) de hibridismo. Sendo assim, sugerimos que a ideia do som ou da música em si por trás de todos os fazeres musicais (incluindo gêneros e sistemas constituídos através destes fazeres) é o que possibilita a recombinação, a ressignificação e o hibridismo entre os diversos materiais expressivos, fazeres e procedimentos musicais. Sobre a valorização da improvisação, podemos dizer que, sobretudo esta valorização está presente em grande parte dos procedimentos encontrados na música não ocidental. É claro que tal valorização está também presente no ocidente em estudos sobre a improvisação jazzística, na prática crescente da improvisação livre e na retomada da improvisação clássica europeia em contextos formativos, como verificamos ao longo de nossa pesquisa. Mas nosso intuito foi trazer mais uma visão sobre a importância da prática da improvisação – aqui sob a ótica da música não ocidental – pensando em aumentar a incidência e a valorização desta prática na formação do músico em geral. Sobre nosso enfoque acerca da corporalidade em workshops de improvisação, podemos dizer que a proposta de transição do corpo para o instrumento trouxe um desdobramento inédito para esta prática. Essencialmente, com o caminho que elaboramos nessa pesquisa de doutoramento, esperamos ter despertado a ideia do músico como um artista aberto e atento para diversos fazeres musicais. Um músico sem fronteiras estéticas, de corpo inteiro em suas ações e disposto a qualquer diálogo em torno da criação que nos move.

Referências:

BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press, 2000.

BRITO, Maria Teresa A. *Por uma educação do pensamento: novas estratégias de comunicação*. [297f.]. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

HILLIER, Paul (org). *Steve Reich: Writings on Music (1965-2000)*, New York: Oxford University Press, 2002.

JAIRAZBHOY, Nazir Ali. *The Rāgs of North Indian Music: their structure and evolution*. Bombay: Popular Prakashan, 2011.

NETTL, Bruno; RUSSEL, Melinda (org.). *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation*, London: The University of Chicago, 1998.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.



SCHIPPERS, Huib. *Facing the Music: Shaping Music Education from a Global perspective*. New York: Oxford University Press, 2010.

SLOBODA, John. *Exploring the musical mind*. New York: Oxford University Press, 2005.

SWANWICK, Keith. *Music, Mind, and Education*. 4ª edição. New York: Routledge Falmer, 2005.

TITON, Jeff Todd. *Worlds of Music: an Introduction to the Music of the World's Peoples*. Boston: Thomson Schirmer, 2005.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSH, Eleanor. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. USA: Massachusetts Institute of Technology, 1991.

Notas

¹ “If we look at other developments in early-twentieth-century musical modernism, before and concurrent with Schoenberg’s development of serialism, different aesthetic strategies become evident: not absolute and autonomous formal negation, but various attempts to draw upon other musics, to represent the other, to bring into the orbit of modernist music the sounds of the other.”

² “A Music curriculum centered on the praxial teaching and learning of a reasonable range of music cultures (over a span of months and years) offers students the opportunity to achieve a central goal of humanistic education: self-understanding through “other-understanding”.

³ Aqui poderíamos citar uma extensa lista: compositores europeus como Claude Debussy, Béla Bartók Maurice Ravel (1875-1937), Edgar Varèse (1883-1965) e Olivier Messiaen (1908-1992), compositores americanos como Henry Cowell (1897-1965), John Cage (1912-1992) e Steve Reich, músicos de jazz como o saxofonista John Coltrane (1926-1967) e o pianista David Brubeck, músicos de improvisação livre como o guitarrista Derek Bailey (1930-2005) e o saxofonista John Zorn, e outros músicos que direta ou indiretamente se valeram desta influência, como o compositor Heitor Villa Lobos (1887-1959) e músicos ligados a outros gêneros, como Frank Zappa (1940-1993), Brian Eno, Hermeto Pascoal e outros.

⁴ Observando que esta prática existe na música do ocidente, como nos gêneros de jazz, blues e choro e vem crescendo em práticas como a improvisação livre ou mesmo na retomada da improvisação de estilo clássico, como veremos em nosso terceiro capítulo.

⁵ “The question then arises as to how, if at all, this knowledge of non-Western music influences a composer. The least interesting form of influence, to my mind, is that of imitating *sound* of some non-Western music. [...] Alternatively, one can create a music with own’s sound that is constructed in the light of one’s knowledge of non-Western *structures*.”

⁶ “Human culture is not something to be merely transmitted, perpetuated or preserved but is constantly being re-interpreted. As a vital element of the cultural process, music is, in the best sense of the term, *re-creational*: helping us and our cultures to become renewed, transformed.”

⁷ Na Guildhall School pudemos aplicar os workshops desenvolvidos ao final de nossa pesquisa, além de frequentar cursos de composição colaborativa e improvisação em residência realizada em janeiro de 2012.

⁸ “I think the use of movement as an introduction to improvisation was fantastic, it took away focus from sounds and got us in a place of freedom to be expressive. I was really inspired by the use of rhythm as a starting point for the music. It gave the group a really great energy and allowed the music to go in any direction as the improvisations progressed.”