

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

**LEONARDO VICTTOR DE CARVALHO**

**A OBRA VOCAL DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA:  
especificidades da música e memória musical no cenário  
goianiense**

Goiânia  
2012

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**       **Dissertação**       **Tese**

**2. Identificação da Tese ou Dissertação**

Autor (a):	Leonardo Victor de Carvalho				
E-mail:	leovictor@gmail.com				
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não					
Vínculo empregatício do autor			Funcionário Público		
Agência de fomento:				Sigla:	
País:		UF:		CNPJ:	
Título:	A OBRA VOCAL DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA: especificidades da música e memória musical no cenário goianiense				
Palavras-chave:	Música, Especificidades, Cenário Goianiense, Estércio Marquez Cunha				
Título em outra língua:	THE VOCAL WORK OF ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA: specificities of music and musical memory in goianiense scene				
Palavras-chave em outra língua:	Music, Specificities, Goianiense Scene, Estércio Marquez Cunha				
Área de concentração:	Música, Cultura e Sociedade				
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	20/06/2012				
Programa de Pós-Graduação:	Escola de Música e Artes Cênicas – UFG				
Orientador (a):	Magda de Miranda Clímaco				
E-mail:	<a href="mailto:magluz@hotmail.com">magluz@hotmail.com</a>				
Co-orientador (a):*					
E-mail:					

\*Necessita do CPF quando não constar no SisPG



**LEONARDO VICTTOR DE CARVALHO**

**A OBRA VOCAL DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA:  
especificidades da música e memória musical no cenário  
goianiense**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música na Contemporaneidade – Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás – como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música.

**Linha de Pesquisa:** Música, Cultura e Sociedade

**Orientadora:** Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco

Goiânia  
2012

LEONARDO VICTTOR DE CARVALHO

*“A obra vocal do compositor Estércio Marquez Cunha: especificidades da música e memória no cenário musical goianiense”*

Trabalho final de curso defendido e aprovado em vinte de junho de dois mil e doze, pela Banca Examinadora constituída pelas professoras:

---

Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco - UFG  
Presidente da Banca

---

Profa. Dra. Maria T. Ferraz Negrão de Mello – UNB

---

Profa. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza - UFG

Dedico este trabalho à minha família, especial e importante a ponto de me permitir dizer que representam, em fidedigna e perfeita completude, a minha vida, os meus sonhos e o meu prazer.

## AGRADECIMENTOS

Ao Senhor meu Deus, por permitir a realização deste trabalho e por me amar a ponto de se entregar por mim, mesmo antes de eu o conhecer. A Ele a honra e a minha adoração. Eu vivo a adorá-lo!

À minha orientadora, professora Dra. Magda de Miranda Clímaco, pela dedicação, competência e disponibilidade.

Ao Programa de Pós-graduação em Música pela oportunidade de realizar este trabalho.

À professora Fernanda Albernaz, pelo auxílio imediato sempre que solicitei.

À professora Ana Guiomar, diretora da EMAC/UFG e colega de trabalho que tanto me ajudou, permitindo minha ausência quando necessário e elucidando por diversas vezes meus questionamentos.

Aos meus colegas de trabalho, pela paciência e prestatividade nos momentos de minha ausência.

À minha namorada, Francielle Yusuf, pela compreensão e amor dedicados a mim, mesmo quando a privei de minha companhia.

Ao meu cachorro Hatchi, companheiro inseparável, amigo fiel, despretenso, sempre receptivo e de alegria contagiante, fazendo meus dias melhores.

*Por um lado, a arte está realmente ligada com a vida. Esta está presente em toda a operosidade do homem. (...) Por outro lado, a arte é também uma atividade especificada, que emerge da vida; e dela emergindo, dela se distingue, afirmando-se numa ciosa especificação própria, com uma natureza, finalidade e caracteres próprios. (...) se a arte pode emergir da vida, afirmando-se na sua especificação, é porque ela já está na vida inteira, que contendo-a, prepara e renuncia a sua especificação. E, no ato de especificar-se, ela acolhe em si toda a vida, que a penetra e invade a ponto de ela poder reemergir na própria vida para nela exercitar as mais variadas funções: como a vida penetra na arte, assim a arte age na vida.*

**Luigi Pareyson**

# SUMÁRIO

<b>LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....</b>	<b>12</b>
<b>LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS.....</b>	<b>14</b>
<b>RESUMO.....</b>	<b>15</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>16</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>17</b>
<b>PARTE 1 – MÚSICA NA SOCIEDADE OCIDENTAL: MOMENTOS DE CONSTRUÇÃO DE SUAS “ESPECIFICIDADES”, SEUS PROCESSOS BÁSICOS E CONSTRUÇÕES HISTÓRICAS</b>	<b>35</b>
<b>1.1 A Música e seus processos básicos.....</b>	<b>41</b>
1.1.1 <i>O processo de Criação.....</i>	43
1.1.2 <i>O processo de recepção.....</i>	51
1.1.3 <i>O processo de produção.....</i>	56
1.1.4 <i>O processo de circulação.....</i>	57
<b>1.2 A Música e seus processos históricos.....</b>	<b>59</b>
1.2.1 <i>Elementos da Música como estrutura simbólica – como culto.....</i>	61
1.2.2 <i>Elementos da Música como exposição.....</i>	68
1.2.3 <i>Elementos da Música como processo simbólico – a organização sonora, a exposição, o culto e os rituais nos séculos XX/XXI</i>	80

<b>1.3 A crise dos paradigmas – Autonomia relativa?.....</b>	<b>89</b>
<b>PARTE 2 – O ESTUDO DE CASO: ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA, SUA OBRA E CENÁRIO MUSICAL GOIANIENSE</b>	<b>92</b>
<b>2.1 O cenário musical Goianiense.....</b>	<b>93</b>
<b>2.2 A Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.....</b>	<b>98</b>
<i>2.2.1 O Festival Nacional de Música.....</i>	<i>103</i>
<b>2.3 O perfil do compositor Estércio Marquez Cunha.....</b>	<b>106</b>
<i>2.3.1 Possibilidades de uma formação híbrida.....</i>	<i>109</i>
<b>PARTE 3 – AS OBRAS RESULTANTES DOS PROCESSOS CRIATIVOS E DE RECEPÇÃO</b>	<b>112</b>
<b>3.1 As obras selecionadas e o processo criativo.....</b>	<b>113</b>
<i>3.1.1 Coral N.1.....</i>	<i>114</i>
<i>3.1.2 Música para soprano, flauta e violão N.2.....</i>	<i>117</i>
<i>3.1.3 Magnificat.....</i>	<i>124</i>
<b>3.2 As obras de Estércio Marquez Cunha e os processos de recepção, produção e circulação</b>	<b>131</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>144</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>152</b>
<b>I – FONTES.....</b>	<b>152</b>

<b>II – BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>156</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>160</b>
<b>Anexo I – CD – Arquivos de áudio / “Lento Acalanto” de Estércio Marquez Cunha.....</b>	<b>161</b>
<b>Anexo II – CD – Arquivos de áudio / Rádio Cultura FM / Violão com Fábio Zanon de 04.06.2008.....</b>	<b>162</b>
<b>Anexo III – Encarte do CD Lento Acalanto de Estércio Marquez Cunha.....</b>	<b>163</b>
<b>Anexo IV – Partitura da peça Coral N.1 de Estércio Marquez Cunha.....</b>	<b>175</b>
<b>Anexo V – Partitura da peça Música para soprano, flauta e violão N.2 de Estércio Marquez Cunha.....</b>	<b>xxx</b>
<b>Anexo VI – Partitura da peça Magnificat de Estércio Marquez Cunha.....</b>	<b>xxx</b>
<b>Anexo VII – Folders do Festival de Música (1º a 4º) e (32º a 36º).....</b>	<b>xxx</b>
<b>Anexo VIII – Artigos do Jornal O Popular – representativos para a pesquisa.....</b>	<b>xxx</b>

# LISTA DE ILUSTRAÇÕES

## QUADROS

<b>Número</b>	<b>Especificação</b>	<b>Página</b>
Quadro 01	Resultado dos Questionários Aplicados	132

## RECORTES e ILUSTRAÇÕES

<b>Número</b>	<b>Especificação</b>	<b>Página</b>
Recorte 01	Primeira seção da obra Coral N.1 de Estércio Marquez Cunha. Compassos 1 a 12.	115
Recorte 02	Seção Intermediária da obra Coral N. 1 de Estércio Marquez Cunha. Compassos 13 a 15.	116
Recorte 03	Segunda Seção da obra Coral n. 1 de Estércio Marquez Cunha. Compassos 16 a 22.	116
Recorte 04	Música para soprano, flauta e violão n. 2 de Estércio Marquez Cunha. Legenda.	119
Recorte 05	Música para soprano, flauta e violão n. 2 de Estércio Marquez Cunha. Compassos 1 a 24.	120
Recorte 06	Música para soprano, flauta e violão n. 2 de Estércio Marquez Cunha. Recursos timbrísticos. Compassos 1 a 5; 6 a 12; 13 a 19.	121
Recorte 07	Música para soprano, flauta e violão n. 2 de Estércio Marquez Cunha. Letra na sua relação com a dinâmica da obra e com a organização sonora. Compassos 25 a 46.	122
Recorte 08	<i>Magnificat</i> de Estércio Marquez Cunha. Legenda.	125
Recorte 09	<i>Magnificat</i> de Estércio Marquez Cunha. Parte da Introdução. Compassos 1 a 8.	125
Recorte 10	<i>Magnificat</i> de Estércio Marquez Cunha. Início da Introdução - Anúnciação. Compassos 9-16.	126
Recorte 11	<i>Magnificat</i> de Estércio Marquez Cunha. Início da Segunda Seção. Compassos 45 a 51.	127

Recorte 12	<i>Magnificat</i> de Estércio Marquez Cunha. Segunda Seção. Compassos 65 a 71.	128
Recorte 13	<i>Magnificat</i> de Estércio Marquez Cunha. Final da terceira seção. Compassos 84 a 86.	129
Ilustração 1	Capa do CD <i>Lento Acalanto</i> de Estércio Marquez Cunha.	139
Ilustração 2	Folder do I Festival de Música Erudita. Conservatório de Música da UFG.	140
Ilustração 3	Cartaz do 36º Festival de Música Erudita da EMAC/UFG – 2012 – Homenagem a Estércio Marquez Cunha.	141

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

UFG	Universidade Federal de Goiás
EMAC	Escola de Música e Artes Cênicas
a.C.	Antes de Cristo
d.C.	Depois de Cristo
Sec.	Século
UNB	Universidade de Brasília
EUA	Estados Unidos da América
UNICAMP	Universidade de Campinas
DF	Distrito Federal
PM	Polícia Militar
EGBA	Escola Goiana de Belas Artes
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
USP	Universidade de São Paulo
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
EAD	Ensino à Distância
REUNI	Plano de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
PA	Estado do Pará
SP	Estado de São Paulo
CEFET-GO	Centro Federal de Educação Tecnológica de Goiás

## RESUMO

Esta pesquisa objetivou verificar como se dá a construção das especificidades da música na dimensão erudita da sociedade goianiense, assim como as interações possíveis dessa construção com outras dimensões culturais, a partir de análises e interpretações de um estudo de caso: três obras vocais selecionadas do repertório do compositor goiano Estércio Marquez Cunha, integrantes do CD “Lento Acalanto” de 1999. O entrecruzamento do objeto concreto com os quatro processos básicos da música – criação, recepção, produção e circulação – com ênfase nos dois primeiros, fundamentado na concepção que elege, por um viés, a “autonomia da obra” e, por outro, a “obra como estrutura simbólica”, duas “construções” que estiveram na base dos diferentes tempos que a Sociedade Ocidental instituiu na sua trajetória histórica, conferiram maior abrangência à investigação, permitindo o foco na “forma” e, concomitantemente, nas implicações simbólicas dessa “forma” na trama social. A sistematização desta iniciativa interdisciplinar requereu a consecução do trabalho em três etapas, iniciando-se pela abordagem conceitual das especificidades da música, seus processos básicos e processos histórico-paradigmáticos, seguida do estudo de caso, relativo ao compositor Estércio Marquez Cunha, sua obra e interação com o cenário musical goianiense e, finalmente, da análise musical das obras selecionadas. A consecução destas etapas e a retro-análise de todo o processo permitiram afirmar que as especificidades da música puderam ser observadas em parte, a partir desse estudo de caso. A obra de Estércio Cunha realmente está restrita ao campo de produção musical erudita em Goiânia. Ali tem cumprido as circunstâncias específicas ligadas aos processos criativo e de recepção, tem circulado, sobretudo, a partir da ligação do compositor com instituições acadêmicas, sobretudo, a Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, que tem feito circular representações sociais. Nesse contexto, a partir dessas representações, tem se constituído numa força em termos do capital simbólico, capaz de evidenciar obras e práticas que incorporam o *habitus* que circula nesse campo de produção musical específico. Por outro lado, não tem se estabelecido como capital econômico, assim como não tem demonstrado um diálogo significativo com outros campos de produção musical. As análises e interpretações que estiveram na base da abordagem dos processos básicos enfocados se mostraram eficientes ao cruzarem análise formalista e simbólica.

Palavras chave: Música, Especificidades, cenário goianiense, Estércio Marquez Cunha

## ABSTRACT

This study aimed to verify how the construction of the specifics of music in the classical dimension of goianiense society, as well as the possible interactions of this construction with other cultural dimensions, from analysis and interpretation of a case study: three works selected vocal repertoire from goiano composer Estércio Marquez Cunha, members of the CD "Lento Acalanto" 1999. The crossing of the concrete object with the four basic processes of music - creating, receiving, production and circulation - with emphasis on the first two, based on the conception that elects, by a bias, the "autonomy of the work" and, secondly, "work as symbolic structure", two "constructions" that were the basis of the different times that the Western Society instituted in its historical trajectory, gave greater scope for research, allowing the focus on "form" and, concomitantly, the symbolic implications of this "form" the social fabric. The systematization of this initiative required the achievement of interdisciplinary work in three stages, starting with the conceptual approach of the specifics of the music, its basic processes and processes-historical paradigm, followed by the case study on the composer Estércio Marquez Cunha, and his work interaction with the goianiense music scene and finally the musical analysis of selected works. Achieving these steps and retro-analysis of the entire process allow us to affirm that the specifics of music could be observed in part from this case study. Estércio Cunha's work is really restricted to the field of classical music production in Goiânia. There has met the specific circumstances related to creative processes and reception, has circulated, above all, from the composer's connection with academic institutions, especially the Escola de Música e Artes Cênicas from UFG, which has circulated social representations. In this context, based on these representations, has become a force in terms of symbolic capital, capable of showing works and practices that incorporate the habitus that circulates in this specific field of music production. On the other hand, has established itself as economic capital, and has not shown a meaningful dialogue with other fields of music production. The analysis and interpretations that were the basis of the basic processes focused approach proved efficient when crossing formalist analysis and symbolic.

Key words: music, specificities, goianiense scene, Estércio Marquez Cunha

# INTRODUÇÃO

No primeiro semestre de 2009, durante uma aula da disciplina “Música, Cultura e Sociedade” do Programa de Pós-Graduação - Mestrado em Música - da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG), que cursei na qualidade de aluno especial, veio um questionamento à minha mente que instigou toda a investigação que aqui passa a ser descrita, e que me levou a buscar um estudo de caso na tentativa de melhor respondê-la: a música vocal do compositor goiano Estércio Marquez Cunha. Naquele momento e contexto, exatamente quando se discorria sobre as possibilidades de interação da música com a sociedade com a qual interage, surgiu a seguinte questão: Quais seriam as especificidades da arte/música enquanto fenômeno, especificidades essas que a fazem existir como tal, independente das relações que estabelece na sociedade e que determinam outras especificidades?

Início lembrando que a palavra “especificidade” possui vários significados, mas que todas as abordagens aqui selecionadas acabam levando a um cerne que vem de encontro ao significado subtendido na minha questão. São elas: “Capacidade de agir de modo específico ou produzir algo específico, particular. A especificidade é um dos fatores que constituem a qualidade” (INFORMAL, 2010). Nas ciências biológicas, o mesmo termo assume o sentido de “condição de ser peculiar a um indivíduo ou grupo de organismos particulares; qualidade característica de uma espécie” (DICIONÁRIO ONLINE MICHAELIS, 2010); e ainda: “qualidade constitutiva e característica de uma espécie” (DICIONÁRIO PRIBERAN DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2010). Dentre as “especificidades” que caracterizam funções diferentes da música na sociedade, portanto, passei a buscar, de forma especial, dentre outras, aquela que a coloca na trama social como tal, ou seja, na sua especificidade e inerência a um campo musical.

No momento em que surgiu a questão inicial, trabalhávamos na sala de aula uma bibliografia bastante diversificada que conferia uma série de especificidades à arte e à

música designadamente. As primeiras leituras e investigações no sentido de responder a questão, confirmaram essa multiplicidade de especificidades que constituía o tema abordado naquele dia.

Wisnik (1999), fala das características da matéria prima que está na base das composições musicais – o som – discorre sobre os processos físicos que levam aos principais parâmetros musicais som – altura e duração - sem deixar de mencionar o timbre e a intensidade. Evidencia como esses processos se imbricam e a sua ligação com a essencial temporalidade que está na base dessa matéria prima que interfere de forma direta sobre a própria música. Essa especificidade sonora, no entanto, não impediu a alusão às circunstâncias culturais do som, à seleção e organização sonora que leva às imbricações constantes entre som e ruído. Essa circunstância e material sonoro têm forjado a música contemporânea, que se caracteriza, segundo o autor, por ter tornado “mais frágil e indecível o limiar dessa distinção”, defrontando-se com a admissão de todos os materiais: som, ruído e silêncio, pulso e não pulso (Ibidem, p. 31). Informação útil, já que Estércio Marquez Cunha, estudo de Caso nesse trabalho, compõe, sobretudo, Música Contemporânea. O autor discorre ainda sobre as características sonoras ligadas ao temporal, a ondas sonoras que efetivam processos sonoros complexos e temporais, que não dependem ou resultam um objeto constante, que fazem com que a música se consista em “um modelo sobre o qual se constituem metafísicas” (Ibidem, p. 29). Heller (2004) nesse momento permite lembrar que esse fato, essa “especificidade” da matéria prima som, junto ao processo criativo discutido por Pareyson e Eco adiante, aumenta a capacidade que a arte tem, no caso a música, de “suspender o cotidiano”. Só que a autora lembra que essa construção é realizada a partir de material colhido no cotidiano e só cumpre o seu intuito, se fizer voltar ao cotidiano.

“Especificidades” de uma matéria prima impressas na música, conforme descritas por Wisnik (1999), que levaram ao diálogo também com Bourdieu (2003), quando fala de uma teoria da prática implicada com a noção de *habitus* e de campos de produção cultural, que implicam em atuações específicas na trama social. *Habitus* propositores de estilos e “gostos” que se incorporam nas práticas e obras culturais que caracterizam os campos de produção cultural produtores de bens simbólicos, na verdade “matrizes culturais” que se estabelecem em campos específicos de atuação e que estão sujeitas às forças que atuam nesse campo, às lutas que fazem prevalecer o capital econômico ou simbólico, às representações de instituições que validam ou não o valor da obra musical.

Já Heinich (2008) afirma que as artes possuem propriedades que agem sobre as emoções, sobre a cognição, sobre os sistemas de valores e percepção dos indivíduos que as

recebem. Fubini (1997) observa que no final do século XIX, pensadores como Georg Wilhelm Hegel e Arthur Schopenhauer mencionaram uma estética do sentimento, tendo como viés uma abordagem simbólica que levou à percepção da música na sua capacidade de incorporar os sentimentos humanos, o divino, o absoluto. Segundo esses pensadores, numa visão pontual do simbólico, a música concilia o humano e o divino, representa o sentimento. Hanslick (1994) no final do séc. XIX e Osborne (1968) no século XX, por sua vez, discorreram a cerca da especificidade da obra de arte considerando-a a partir de si mesma, sob o prisma da qualidade e da finalidade estética, evidenciando uma visão formalista. Segundo o mesmo autor, Suzane Langer e Leonardo Meyer, já em meados do século XX, enfatizaram a relação da música com uma estrutura da “dinâmica” dos sentimentos. Por outro lado, refletindo sobre as relações da música com a sociedade, dois nomes podem ser citados, respectivamente, no final do século XIX e início do século XX, segundo ainda Fubini (Ibidem): Jules Combarieu e Theodor Adorno. Castoriadis (1995) e Pesavento (1995), numa abordagem interdisciplinar e Freire (1994), especificamente em relação à música, por sua vez, discorreram mais precisamente sobre o viés do “imaginário coletivo” como delineador dos feixes de significações que instituem “suportes representativos” que alimentam-se e retroalimentam-se mutuamente sob o jogo intrincado de uma “temporalidade múltipla” que institui uma trama sócio-histórica e cultural. Nesse sentido, a música atuaria como um dos suportes representativos desses feixes de significações, como uma estrutura simbólica que contém em si fragmentos temporais “residuais, atuais e latentes” (Ibidem) inerentes a um espaço social que está em modificação constante. Freire percebe, assim, a música como uma estrutura simbólica, sob o viés do social.

Algumas outras leituras, no entanto, marcaram um ponto de partida importante nessa investigação: Napolitano (2002) e Pesavento (1995), num primeiro momento, e Pareyson (1997), Eco (2002) e Heller (2004), num segundo momento. Esses autores estimularam a necessidade de investimento em um objeto concreto nessa investigação, a busca de um estudo de caso que permitisse investigar as especificidades da música a partir da primeira questão formulada. Foi quando surgiu a idéia de buscar a obra do compositor goiano Estércio Marquez Cunha, por se tratar de um compositor conterrâneo, um compositor goiano, e pela proximidade que tenho com as atividades musicais desenvolvidas na dimensão cultural erudita. Trabalhando como técnico administrativo na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, essa condição tem me colocado em contato constante com arquivos e com as atividades musicais desenvolvidas por essa cinqüentenária instituição, com a qual esse compositor

interagiu como estudante, professor e compositor, antes e depois de ter realizado estudos no Rio de Janeiro e nos Estados Unidos.

No referente a essas primeiras leituras, Napolitano (2002) marcou um diferencial, porque chamou atenção sobre alguns processos relacionados à música que passei a considerar básicos na sua abordagem: criação, recepção, produção e circulação. Os processos de criação e recepção receberão atenção especial em virtude de possibilitarem um diálogo direto com as reflexões de outros autores, de outros enfoques teóricos mais estritamente ligados ao meu questionamento inicial, embora reconheça com o autor que há uma imbricação entre esses quatro processos e que não posso deixar de passar pelos demais, mesmo que de forma mais superficial.

Outra fonte teórica fundamental foi encontrada nessas primeiras leituras. Pesavento (1995) analisou algumas circunstâncias relacionadas às mudanças de paradigma<sup>2</sup> na sociedade Ocidental no transcorrer do século XX, que marcaram novas abordagens metodológicas/filosóficas nas Ciências Humanas. No seu texto *Em busca de outra História : imaginando o Imaginário* (1995), a autora relaciona os dois principais paradigmas, concepções e investimentos que estão na base dos diferentes tempos que a Sociedade Ocidental instituiu na sua trajetória histórica e que, segundo Fubini (1997), estariam na base das suas diversas concepções sobre música. Dentre esses dois paradigmas, que interessa diretamente a essa investigação, chamou atenção, de um lado, aquele que privilegiou um racionalismo exacerbado, um investimento muito grande nas experiências empíricas, nos métodos científicos relacionados à música que caracterizou, sobretudo, o final do séc. XIX e início do século XX; e, de outro lado, aquele que enfatizou as relações do Imaginário com o “real concreto” em meados do Séc. XX, como em Castoriadis (1995) e em Pesavento (1995). Esses dois últimos autores voltaram suas atenções para outra modalidade de conhecimento, portanto, para classificações, categorizações, valorações realizadas no cotidiano e partilhadas por um grupo social, para significados que se objetivam nas práticas, formulações e obras desse grupo, ou seja, para as representações sociais conforme mencionado por Chartier

---

<sup>2</sup> Paradigma pode ser definido como “modelo, padrão, protótipo”, conforme o DICIONÁRIO ONLINE MICHAELIS, 2010. Segundo Kuhn (2003), paradigma seria aquilo que os membros de uma comunidade partilham. Seria ainda um conjunto de ilustrações recorrentes e quase padronizadas – os paradigmas da comunidade – de diferentes teorias nas suas aplicações conceituais, instrumentais e na observação, reveladas nos manuais, conferências e exercícios de laboratório de uma investigação atinente à comunidade científica. Convém ressaltar que uma categoria/paradigma nasce num certo período, mas é aprofundada historicamente em outro, como cita Argam (1994), o que resulta em inúmeras sutilezas conceituais, não anulando, porém, as abstrações verossímeis que possibilitam sua categorização.

(1990), que têm como suporte os processos simbólicos constitutivos de campos forjadores de processos identitários, segundo reflexões agora de Hall (2006). Trajetória do homem ocidental que no final do sec. XX e início do séc. XXI o encaminhou para novos significados, significados esses que vão instituir o tempo contemporâneo, e que têm revelado o investimento da música numa realidade caracterizada por uma diversidade acentuada, pelo ecletismo que faz conviver e negociar diferentes dimensões culturais e temporais, privilegiando “citações Históricas”, “bens locais” em diálogo com o inevitável encontro com o global (HARVEY, 1992). Trajetória essa do homem ocidental, com a qual o compositor Estércio Marquez Cunha e sua música têm interagido.

Pode ser dito, portanto, que os paradigmas mencionados influenciaram as discussões e construções das especificidades da música na atualidade, inclusive, nas teorizações e discussões sobre os seus processos básicos, conforme mencionados por Napolitano (2002), os processos que remetem à criação, à recepção, à produção e à circulação da música, embora deva ser lembrado com Pareyson (1997) que “a arte está realmente ligada com a vida. [...] e dela emergindo, dela se distingue, **afirmando-se numa coisa especificação própria**” (Ibidem, p. 41). Afirmação que possibilita dizer que estes processos, por sua vez, numa circunstância de mão dupla, também interferem de forma direta nessa questão. O enfoque dos dois primeiros – criação e recepção – conforme abordado por Pareyson (1997) e Eco (2002), que fundamentam esse trabalho, vai receber uma ênfase maior, por permitir reflexões que transcendem a abordagem da produção e da circulação propriamente ditas que, de uma forma mais direta, implicam nas especificidades relacionadas às articulações institucionais que se estabelecem na trama social, conforme enfocadas, sobretudo, por Bordieu (2003). Daí a importância das leituras que se seguiram, da necessidade de se buscar outros autores capazes de discutir outros contextos relacionados aos processos de criação e recepção. Necessidade de buscar autores que permitissem, inclusive, abordar de forma mais completa os exemplos de música vocal selecionados no repertório do compositor Estércio Marquez Cunha, na sua interação com a trama sócio-cultural goianiense, de forma especial, na sua interação com a dimensão erudita à qual é inerente, apesar do reconhecimento aqui, da inevitabilidade do fenômeno da circularidade cultural.

Assim, tendo em vista essa nova referência, sobretudo, Pareyson (1997) e Eco (2002) constituíram o segundo momento de leituras que direcionaram essa investigação, passaram a ser considerados um embasamento teórico importante no enfoque das especificidades da música em questão. Pareyson (1997), por insistir que a obra só existe tendo em vista uma concretude, a sua estrutura formal, resultante de uma força, uma necessidade

própria de existir como tal e de acordo com o campo ao qual é inerente. Por outro lado, esse autor enfatiza também o fato de que toda a capacidade criativa e a experiência social do criador interagem de forma intrincada e orgânica com essa força que faz parte do processo, fazendo essa obra existir de forma insistente e inevitável na sua materialidade e processo formativo. Eco (2002), por sua vez, se torna uma fundamentação importante ao enfatizar a segunda abordagem desse autor, ou seja, o processo de recepção/interpretação da obra, o processo peculiar de reconstrução realizado a partir do processo inicial que lhe deu vida. Sem deixar de dialogar com o primeiro enfoque de Pareyson, esse autor constata aí uma “intersubjetividade”, o encontro de dois mundos, o mundo do criador e o mundo do intérprete. Heller (2004) concorda com esses autores no ponto em que observa que apesar do aspecto ligado à sua “especificidade” que remete “à suspensão da cotidianidade”, a existência da obra de arte/música depende sempre da sua inerência a essa mesma cotidianidade: é dela que o criador tira a matéria prima e motivação para a “construção artística” que promove a “suspensão”, mas essa “construção artística” só existe como tal se voltar a esse cotidiano, interferir nele através da sua concretude e significações, infringindo-lhe transformações.

Nesse momento do relato fica evidente que foram todas essas leituras, fundamentações e reflexões, que incentivaram a buscar um estudo de caso nessa investigação.

## **O estudo de caso**

A justificativa da escolha da obra do compositor goiano Estércio Marquez Cunha como estudo de caso nessa busca das especificidades da música tem a ver, numa primeira instância, com a importância e reconhecimento que esse compositor tem no cenário goianiense, o que pode ser facilmente percebido na reverência que recebe dos alunos, dos colegas, que culminou com a homenagem que lhe foi prestada no 36º Festival de música da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Como funcionário administrativo e aluno dessa instituição goiana, pude perceber isso trabalhando no seu dia a dia. A escolha das três obras em si, já tem a ver com o texto, que é mais um elemento para facilitar a análise do contexto e o fato das três obras, respectivamente, representarem as três últimas décadas. Passo a focar agora um pouco do cenário histórico e musical relacionado a Goiânia e à Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, lembrando mais uma vez que esse cenário interagiu de forma direta com o compositor em questão. Com essa intenção, inicio dizendo que sempre me chamou muito a atenção as circunstâncias relacionadas à música erudita em Goiânia, as mesmas circunstâncias que, nos seus primórdios, levaram Pina (2002) a observar:

Cidade relativamente nova, Goiânia foi instalada em um ermo. Não faz muito tempo que um evento de arte, com algum profissional de outra região ou mesmo de Goiânia, era algo inusitado. Somente pessoas mais corajosas aceitavam convites para se apresentar por aqui. Com o advento de uma nova era, novos movimentos de arte, a recuperação do Teatro Goiânia, a capital de Goiás inseriu-se no circuito nacional de artes e recebe hoje os melhores espetáculos que transitam no Brasil (Ibidem, p. 151)

Permite ainda observar que Goiânia há mais de 50 anos tem sediado a atual Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, responsável mais direta pela formação de muitos músicos atuantes na capital goiana, que têm colaborado de forma marcante com o esboço da vida musical nessa cidade. Dialogando com Pina (Ibidem), Borges (1998) observa que essa instituição teve como fundadores: “Belkiss Spencieri Carneiro de Mendonça, Jean Douliez, Maria Lucy Veiga Teixeira, Maria Luíza Póvoa da Cruz, Dalva Maria Pires Machado Bragança” (Ibidem, p.143 e 144). Convém destacar ainda que foi incorporada à Universidade Federal pela Lei nº3.843, de 14 de dezembro de 1960 e que a partir de 1967, o então Conservatório de Música da Universidade Federal de Goiás iniciou uma nova etapa no plano da educação. Fugindo ao mero limite curricular, com alguns cursos esporádicos de extensão, criou naquele ano o Festival de Música Erudita do Estado de Goiás (Pina Filho, 2002, p. 86 e 87).

Aluno da pós-graduação e atuando no âmbito administrativo da EMAC desde 2004, tenho tido oportunidade de conviver de perto com essa realidade, observar que essa escola foi responsável pela formação de vários músicos que têm atuado na cidade e fora dela, como, por exemplo, o compositor Estércio Marquez Cunha que, mais tarde, se tornou professor nesta mesma escola. Reconhecido no universo acadêmico goiano, tem suas obras catalogadas, editadas, interpretadas e gravadas por vários músicos na cidade, tem sido objeto de estudos de monografias e dissertações de mestrado<sup>3</sup>. Nesse ano de 2011, Cunha foi escolhido para ser homenageado no tradicional Festival Nacional de Música promovido pela EMAC há 43 anos, o que favoreceu a possibilidade de realizar grande parte das entrevistas mencionadas na abordagem teórico-metodológica desse trabalho, assim como favoreceu o

---

<sup>3</sup> Como exemplo, a dissertação de Martha Martins de Castro Andrade, “Poética Musical como instauração de mundo pelos caminhos de Estércio Marquez Cunha”; e a dissertação de Nilcéia Maioli Garcia, “A música para piano de Estércio Marquez Cunha: estudo de uma linguagem musical”.

contato com várias apresentações ao vivo de obras suas. Referindo-se ao compositor goiano, Andrade (2000) cita:

sua obra é extensa e variada, incluindo composições para piano, para instrumentos solo, para canto e piano, canto e outros instrumentos, composições para coro *a cappella*, coro com acompanhamento e coro com percussão, para música de câmara, para orquestra e música-teatro, um de seus gêneros preferidos. (Ibidem, p.1)

Já que estão sendo levantados aqui elementos institucionais ligados à música no cenário erudito goianiense, pode ser observado que professores de outras instituições goianas, instituições estaduais, municipais e particulares, como a Escola de Arte Veiga Valle, o Centro Cultural Gustavo Ritter, e o Música Centro de Estudos, dentre outros, têm investido também na formação de músicos na cidade, ajudando a constatar que a música erudita em Goiânia tem uma história, uma história que não está suficientemente registrada ainda.

Por outro lado, como exposto até aqui, o tema das especificidades da música enquanto obra de arte está quase sempre relacionado a aspectos restritos diluídos em inúmeros trabalhos de diferentes áreas do conhecimento. Aspectos físicos, sociológicos (no que se refere à arte como um todo, não à música designadamente), são vez ou outra encontrados. Além disso, os processos básicos da música, o fazer musical em si, muitas vezes são desconsiderados, dando-se excessiva ênfase a temáticas sociológicas. Quanto ao compositor Estércio Marquez Cunha, há diversas pesquisas desenvolvidas no Brasil e no exterior que relacionam o compositor de alguma forma. Pesquisas quanto aos aspectos formais de sua música, pesquisas que apresentam a catalogação de parte de sua obra, aspectos sociológicos e estéticos, inclusive em relação à sua biografia. A dissertação de Nilcéia Maioli Garcia, “A música para piano de Estércio Marquez Cunha: estudo de uma linguagem musical” se constitui em um exemplo, assim como a dissertação de Martha Martins de Castro Andrade, “Poética Musical como instauração de mundo pelos caminhos de Estércio Marquez Cunha”. Andrade atualmente realiza um Curso de Doutorado na Espanha, que continua tendo como objeto de pesquisa o compositor e sua obra. Nenhum desses trabalhos, no entanto, se refere à construção das especificidades da música a partir de seus processos básicos, tendo em vista a obra de Estércio Marquez Cunha.

Assim, foram as pesquisas relatadas no início desse texto, junto a todas essas circunstâncias ligadas à música em Goiânia e à constatação da densidade da obra do compositor Estércio Marquez Cunha e da sua importância como músico nesse cenário, que

me sugeriram estabelecer um “estudo de caso” nessa investigação. Ventura (2007) destaca que a natureza e o significado do estudo de caso como modalidade de pesquisa é de difícil definição, já que muitos pesquisadores apontam relatórios divergentes:

Assim como há diferentes posicionamentos que relatam as origens do estudo de caso, para a apresentação do seu significado como modalidade de pesquisa, há na literatura mundial contemporânea a contribuição de muitos autores, com posições diversas, entre os quais destacam-se: Goode et al., Yin, Stake, Lüdke et al. (Ibidem, p. 384)

Diante dessas possibilidades, a abordagem de Yin, citado por Ventura (Ibidem, p.384) me parece satisfatória:

Segundo Yin, o estudo de caso representa uma investigação empírica e compreende um método abrangente, com a lógica do planejamento, da coleta e da análise de dados. Pode incluir tanto estudos de caso único quanto de múltiplos, assim como abordagens quantitativas e qualitativas de pesquisa. (Ibidem)

Enfim, todas essas circunstâncias mencionadas até aqui, fizeram surgir os diversos questionamentos que direcionaram a presente pesquisa. São eles: Como se dá a “atualização” dos gêneros musicais trabalhados pelo compositor goiano Estércio Marquez Cunha? O que pode ser dito sobre o processo criativo musical nessa circunstância? Qual o papel, nesse processo, dos cenários sócio histórico e culturais com os quais o compositor interagiu de forma mais marcante? Que elementos podem ser observados nos processos de recepção das suas obras? Como se evidenciam, nesse contexto, os processos de produção e de circulação? A construção das especificidades da música no atual cenário erudito goianiense, a partir dessas análises e interpretações, pode ser constatada? Pode ser dito que esse processo representa aspectos da “construção” das “especificidades” da música, de um modo geral?

Tendo esse ponto de partida, buscando responder essas questões, embasado pelas primeiras leituras e abordagens teóricas, essa pesquisa tem como objetivo, portanto, a partir do enfoque dos quatro processos básicos da música – criação, recepção, produção e circulação, com ênfase nos dois primeiros - investigar a inserção das obras selecionadas e das atividades ligadas ao compositor Estércio Marquez Cunha na dimensão erudita da sociedade goianiense, com o intuito de verificar como se dá aí a construção das especificidades da

música, assim como se dão as interações possíveis dessa construção com outras dimensões culturais.

Depois de estabelecido como recorte de tempo a década de 1970 ao Tempo Presente, período de muita atuação de Cunha, foram selecionadas no CD “Lento Acalanto” (1999) exemplos da sua obra vocal. Essa dimensão da obra do compositor foi priorizada, por oferecer a possibilidade de trabalhar com letra e música, elementos que, no âmbito dessa investigação, integrados, podem propiciar uma variedade maior de dados. A escolha do CD se deve ao fato de permitir a abordagem mais direta também da produção e circulação das obras. As faixas selecionadas foram: a) “Coral Nº1”, composta em 1970, a faixa número três no CD que aborda questões relativas à terra e à natureza; b) “Música para Soprano, Flauta e Violão Nº2”, composta em 1984, a faixa número seis no CD com temática relacionada à solidão e à tristeza; c) “Magnificat”, composta em 1997, a faixa número um no CD, que aborda a temática espiritual/religiosa. Além dos aspectos já citados - os principais temas presentes na gravação “Lento Acalanto” que remetem à terra/natureza, à solidão/tristeza e ao espiritual/religioso - estas três obras foram escolhidas também por representarem uma amostra que aborda as três últimas décadas de atuação do compositor no século XX, décadas de 1970, 1980 e 1990 : 1970 => antes de viajar para os EUA; 1980 => logo que chegou dos EUA; década de 1990 => aposentado.

A escolha da dimensão cultural erudita – tendo como parâmetro a configuração analítica sugerida por Bosi (1992) compreendendo “cultura universitária, cultura criadora extra-universitária, indústria cultural e cultura popular” – se deve à proximidade advinda da minha condição de membro do corpo docente e do corpo administrativo da EMAC, circunstância que me possibilitou maior interesse pelo objeto, mais proximidade e possibilidades de questionamentos junto às fontes. Essa dimensão, segundo Bosi (1992), se caracteriza pela sua ligação às instituições de ensino, pela sistematização, abstração e acúmulo do conhecimento. Segundo esse autor,

Se pelo termo **cultura** entendemos uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso, poderíamos falar em cultura erudita brasileira, centralizada no sistema educacional (e principalmente nas universidades) (Ibidem, p.309).

Essa dimensão, portanto, pode ser percebida como um campo de produção cultural específico que interage com a trama sócio-cultural, conforme definido por Bourdieu (2003) e Bakhtin (2003).

### **Abordagem teórico-metodológica**

Percebida em um dos seus aspectos mais amplos como um estudo de caso, essa investigação remete a Ventura (2007, p. 384). Essa autora, ao se referir a essa modalidade de pesquisa, observou que se trata de uma investigação empírica que compreende um método abrangente, com a lógica do planejamento, da coleta e da análise de dados, podendo dizer respeito tanto “a um caso único quanto a múltiplos”, assim como a abordagens quantitativas e qualitativas de pesquisa. Nesse caso particular trata-se de um caso único – a obra vocal selecionada do repertório do compositor goiano Estércio Marquez Cunha gravada no CD *Lento Acalanto* e está envolvida com uma pesquisa de caráter qualitativo. Isso, tendo em vista com Silva (2001) que

há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números. A interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são básicas no processo de pesquisa qualitativa (Ibidem, p. 20).

Será composta por duas etapas que perpassam, conforme o mesmo autor, a análise bibliográfica / documental e a busca / interpretação de fontes orais. No que diz respeito aos objetivos, será explicativa, já que “visa identificar os fatores que determinam ou contribuem para a ocorrência dos fenômenos” (Ibidem, p. 15).

A pesquisa bibliográfica está relacionada às obras dos autores que fundamentaram teoricamente essa investigação: Pesavento (1995), quando discorre sobre os dois paradigmas que se esboçaram na Sociedade Ocidental nos sécs. XIX e XX; Napolitano (2002) ao refletir e relacionar os processos básicos da música; Hanslick (1994) e Osborne (1968) quando enfatizam uma visão formalista celebrada pelo primeiro paradigma; Freire (1994), baseada em Castoriadis (1995), ao se referir à estrutura simbólica da música, privilegiada pelo segundo paradigma; Pareyson (1997) e Eco (2002), por darem ênfase aos processos de criação e recepção ligados ao processo artístico, remetendo ao enfoque que permite interagir as diferentes visões ligadas aos dois paradigmas, na abordagem da

construção das especificidades da música. Outras leituras estão se fazendo necessárias, como, por exemplo, aquelas que remetem às questões simbólicas da trama social que levam à “representações sociais”, conforme abordadas por Chartier (1990) e relacionadas às implicações do “gênero do discurso” de Bakhtin (2003); às “noções de campo”, de Bourdieu (2003) que, por sua vez, facilitam a percepção de campos de produção cultural, os processos de produção e circulação das obras musicais. . Por outro lado, a abordagem de elementos do cenário sócio-histórico-cultural goianiense remete às informações de autores como Borges (1998), Pina Filho (2002) e Andrade (2000), esta última, possibilitando também o contato com a trajetória do compositor Estércio Marquez Cunha.

No referente às fontes primárias, foram reunidos: reportagens sobre a música em Goiânia e sobre o compositor Estércio Marquez Cunha encontradas em arquivos de jornais de maior circulação na cidade; material de arquivos particulares do compositor e de arquivos da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG; Folders, fotos, cartazes e programas de recitais. As partituras também se consistirem em material importante nessa investigação: foram analisadas, interpretadas, relacionadas com gravações em CD e músicas ao vivo (recitais e apresentações).

Os procedimentos metodológicos estabelecidos para se atingir os objetivos propostos passaram ainda pelas entrevistas semi-estruturadas realizadas com o compositor Estércio Marquez Cunha, com alunos e professores da EMAC/UFG, com professores e alunos de música da cidade, externos à UFG, com pesquisadores goianos que tiveram como objeto de estudo o compositor goiano, com convidados e *performers* do 36º Festival da EMAC/UFG, com o produtor do Cd “Lento Acalanto”. Questionários, cujo conteúdo abordado pode ser conferido em anexo, foram respondidos por alunos de música da EMAC/UFG, por alunos de música da cidade de Goiânia externos à EMAC/UFG, e por integrantes da platéia dos recitais que ocorream durante o 36º Festival em homenagem a Estércio Marquez Cunha. A entrevista semi-estruturada foi escolhida pelas características apontadas por Quaresma (2005):

As entrevistas semi-estruturadas combinam perguntas abertas e fechadas, onde o informante tem a possibilidade de discorrer sobre o tema proposto. O pesquisador deve seguir um conjunto de questões previamente definidas, mas ele o faz em um contexto muito semelhante ao de uma conversa informal. O entrevistador deve ficar atento para dirigir, no momento que achar oportuno, a discussão para o assunto que o interessa fazendo perguntas adicionais para elucidar questões que não ficaram claras ou ajudar a recompor o contexto da entrevista, caso o informante tenha “fugido” ao tema

ou tenha dificuldades com ele. Esse tipo de entrevista é muito utilizado quando se deseja delimitar o volume das informações, obtendo assim um direcionamento maior para o tema, intervindo a fim de que os objetivos sejam alcançados. (Ibidem, p. 75)

Moresi (2003, p.103) também faz comentários sobre o emprego das entrevistas e questionários na pesquisa, relacionando-os ao estudo de caso e à pesquisa qualitativa:

Dentro da ampla estratégia de pesquisa do estudo de caso, pode-se empregar vários métodos - qualitativos, quantitativos ou ambos - embora a ênfase seja empregar métodos qualitativos, em função dos tipos de problemas que geralmente são associados e melhor compreendidos por meio de estudos de caso. Os métodos mais utilizados são: observação, observação participante e entrevistas (semi-estruturadas ou não estruturadas). Pode-se utilizar também questionários para complementar os dados obtidos a partir de observação e entrevistas.

Já Freire (2007, p.32), comenta sobre a aplicação de questionários:

Questionários (...) são métodos voltados para o levantamento de informações prestadas (...) e são muito ricos quando aplicados à pesquisa em música. Envolvem necessariamente observação e comparação. (...) As informações obtidas podem dar origem a tratamento estatístico (...). Podem também servir de material primário para interpretações de pesquisa.

Uma Pesquisa de Campo (observações, fotografias, gravações e filmagens) foi realizada durante o Festival de Música realizado pela EMAC/UFG em 2011, que teve o Compositor Estércio Marquez Cunha como homenageado. Além das entrevistas que foram realizadas no local, o foco esteve também na apresentação dos *performers* que executaram obras do compositor no auditório da instituição. Marconi & Lakaatos (1996) observam que a pesquisa de campo se refere à observação de fatos e fenômenos exatamente como ocorrem no real, à coleta de dados referentes aos mesmos e, finalmente, à análise e interpretação desses dados, com base numa fundamentação teórica consistente, objetivando compreender e explicar o problema pesquisado.

Por outro lado, a análise e a interpretação das partituras, tendo em vista a inseparabilidade da estrutura sonora do cenário sócio-histórico e cultural com o qual interage, estão se consistindo em uma importante referência metodológica nessa investigação, já que se tem levado em consideração com Catellan (2003), citando Pêcheux, que

um dos critérios para definir o discurso tem sido a junção do extralingüístico e da sequência lingüística. É possível, pois, pleitear que não há como determinar o efeito

do sentido de um produto lingüístico que não seja por meio da concorrência do estrutural e do acontecimento (Pêcheux,1997). Uma representação social não se deduz, pois só da materialidade ou só do extradiscursivo, mas destas duas instâncias. [...] o sentido se constrói no intervalo das duas dimensões, fazendo linguagem e contexto se completarem e se determinarem mutuamente. (Ibidem, p. 82)

No entanto, Napolitano (2002) também é lembrado quando observa que

a performance é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. [...] A partitura é apenas um mapa, um guia para a experiência musical significativa, proporcionada pela interpretação e pela audição da obra. Seria o mesmo equívoco de olhar um mapa qualquer e pensar que já se conhece o lugar nele representado.

Através da análise e interpretação das obras, estão sendo investigadas evidências de representações sociais, portanto, conforme definidas por Chartier (1990) e Pesavento (2005), assim como as características de estilo de índole individual/contextual do gênero, de acordo agora com Bakhtin (2003), quando discorre sobre gênero do discurso, o que remete a alguns elementos da “análise do discurso”, conforme também abordado por Orlandi (2001). Bakhtin (2003) permite ter em vista gêneros musicais e formulações verbais característicos de um determinado campo de atuação social, na sua capacidade de constante “atualização” em cada nova situação concreta que efetiva, e, nesse processo, a possibilidade que têm de constituir, na sua base, uma nova polifonia de vozes, ou seja, um novo entrecruzar de diferentes representações sociais ligadas a diferentes dimensões culturais e temporais. Essa circunstância de atualização do gênero, em cada “situação concreta” que efetiva, permite falar em conteúdo temático, em forma composicional e em características de estilo contextual (do gênero musical em questão) e individual (correspondente à sua atualização efetivada “naquela situação concreta”). É Bakhtin (2003) quem observa:

uma determinada função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos temáticos e composicionais relativamente estáveis. O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação

discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc. O estilo integra a unidade do gênero como seu elemento. (Ibidem, 266)

As obras, as práticas musicais e os textos transcritos das entrevistas estão sendo considerados gêneros do discurso, portanto, capazes de apresentar uma situação dialógica que lhe possibilita um conteúdo temático e uma forma composicional peculiares, além de características de estilo de índole contextual/individual. Assim abordadas, essas obras, práticas e textos transcritos das entrevistas têm possibilidades de evidenciar representações sociais ligadas à memória, ao “já dito”, e ao que “está sendo dito agora, dessa maneira e através dessa forma”, passam a ser percebidas como “atualização” de um gênero discursivo, ou seja, como “atualização” de uma matriz cultural inerente ao campo artístico/musical - na sua interação com um tempo, espaço e compositor específicos.

Por outro lado, referente, sobretudo, à análise e interpretação das obras musicais selecionadas, elementos de uma análise fenomenológica, conforme abordada por Ferrara (1984), estão sendo cruzados com esses elementos da análise do discurso utilizados. Esse cruzamento de análise permite uma abordagem peculiar da estrutura simbólica, considerada aqui um campo do representacional. Conforme esse autor, nessa abordagem, três níveis de análise podem ser observados estabelecendo uma interação intrincada na abordagem da obra, alternando sempre com uma “audição aberta”<sup>4</sup>: o nível sintático (análise da organização sonora), o nível semântico (a identificação de significantes – das representações), o nível ontológico (relação dos significados com os elementos encontrados na análise do contexto).

Lembro que a identificação do significado, das representações, remete também às valorações, categorizações, classificações inerentes à ligação do criador/intérprete com os elementos do contexto analisados, à utilização da representação como instrumento de análise, conforme mencionado também por Moscovici (1978). Por outro lado, tendo em vista os elementos propostos por Orlandi (2001) que remetem ao cruzamento na análise do “já dito” com o que “está sendo dito agora, dessa maneira e através dessa forma”, ou seja, o cruzamento de representações sociais pré-existentes com representações sociais diversas que se cruzam na situação concreta analisada – à polifonia de vozes observada por Bakhtin, esse

---

<sup>4</sup> O processo de “Audição aberta” descrito por Ferrara (1984) leva à audição intensa e constante da obra musical analisada, com o intuito de deixar que ela se coloque nas suas peculiaridades ao pesquisador, que, nesse momento, coloca “entre parênteses” o seu conhecimento, a sua erudição e circunstância cultural. Segundo esse autor, esse processo alterna de forma intrincada com os três níveis de análise considerados - sintático - semântico e ontológico - que não têm uma ordem estabelecida para acontecer.

cruzamento de análises pediu que os níveis de significado residuais, atuais e latentes observados por Freire também fossem investigados na obra. Esses níveis, que remetem à “temporalidade múltipla” que perpassa uma trama cultural e tudo que lhe é inerente, são passíveis de serem apreendidos na análise da estrutura simbólica que acredita integrar a obra musical.

O trabalho se justifica, num primeiro momento, por chamar atenção e possibilitar reflexões maiores sobre as possibilidades colocadas pela arte/música no intrincado de relações que constituem a trama sócio-histórico e cultural cotidiana, uma abordagem que até bem recentemente era muito pouco realizada pelos pesquisadores brasileiros, conforme Volpe (2008). Além dessa contribuição para a área mais ampla, justifica-se por possibilitar a aproximação da pesquisa musicológica ao seu objeto, a música, pela ênfase no cenário, obra e compositor goianienses, campo geográfico local que, apesar de uma significativa história de investimentos na música e na formação de músicos, possui escassas pesquisas e bibliografia na área musicológica.

Por outro lado, para se atingir os objetivos estipulados, assim como relatar os resultados obtidos, essa investigação estruturou-se da seguinte maneira: uma Introdução, um desenvolvimento constituído por três partes, as considerações finais, as referências e os anexos. A introdução traz o contexto e a problemática que deu origem à pesquisa, o esboço do objeto de estudo, a definição dos objetivos, a abordagem teórico-metodológica, a justificativa e a pertinência da investigação, além de já evidenciar a estruturação geral do trabalho.

A primeira parte do desenvolvimento consolida o relato do resultado da pesquisa bibliográfica que levou, numa primeira instância, a reflexões sobre os quatro processos básicos da música, conforme mencionados por Napolitano (2002), dando uma ênfase àqueles que mais de perto interessam a essa investigação, ou seja, aos processos de criação e recepção da obra, tendo como fundamento, sobretudo, Pareyson (1997) e Eco (2002). Esses autores permitem a constatação nesses processos tanto da importância da organização sonora em si, da especificidade do processo artístico/musical, da sua inerência às características de um campo específico de atuação, quanto da inerência da individualidade e da experiência social do criador e do receptor/intérprete ao processo, percebido na sua integralidade. Criador e receptor/intérprete que, é bom observar, se colocam na obra, respectivamente, como “modo de formar” e como “modo peculiar de refazer o caminho que lhe deu vida”. Já numa segunda instância, está sendo relatado o resultado da pesquisa que levou à busca de autores como Osborne (1994), Castoriadis (1995), Pesavento (1995) e Freire (1994), que levaram às

reflexões de pensadores como Hanslik, Hegel, Schopenhauer, Adorno e Bachelard, dentre outros, que discorreram sobre as “construções” das “especificidades” da música em diferentes tempos e espaços, permitindo identificar, nessas “construções”, a sua relação com os processos básicos da música já mencionados. Pesavento, de um modo especial, direcionou o foco para os dois importantes paradigmas que forjaram a sociedade contemporânea nos séculos XIX e XX/XXI, para uma circunstância que fez interagir uma abordagem positivista e uma abordagem simbólica, o que fez com que se tornasse outra importante referência nessa investigação. Essa parte termina, revelando que a sequência do trabalho, a segunda e terceira partes, tratam da aplicação dos resultados dessa primeira pesquisa em um estudo de caso: as obras selecionadas no repertório do compositor goiano Estércio Marquez Cunha. A partir do estudo de sua obra, buscar-se-á o processo de como se constrói as “especificidades” da música no cenário erudito.

A segunda parte do trabalho inicia com o relato da efetivação do estudo de caso. Investe, inicialmente, no levantamento do cenário musical histórico goiano e goianiense, colocando um foco na atuação da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG) nesse cenário. Levanta também o histórico do tradicional Festival de Música dessa instituição que, na sua 36ª versão, no início do mês de novembro do ano de 2011, homenageou o compositor goiano Estércio Marquez Cunha, cuja obra e atuação tem se constituído em objeto de estudo dessa investigação. Outro item dessa parte, já busca delinear o perfil do compositor, a história de sua trajetória musical, as possíveis interações culturais que efetivou nessa trajetória.

A terceira parte, por sua vez, se inicia com a análise e interpretação das obras selecionadas: “Coral N.1”, “Música para soprano, flauta e violão N.2” e “Magnificat”, compostas por Estércio Marquez Cunha nos anos de 1970, 1984 e 1997, respectivamente. A análise e interpretação das obras, relacionada à observação de áudio-visual, o que inclui as filmagens de apresentações musicais colhidas em campo, tem em vista, sobretudo, os processos de criação e de recepção, sem deixar de passar pelos processos de produção e de circulação da obra, pelas representações sociais forjadas pela instituição que dialoga de forma mais direta com o campo de produção musical erudito em Goiânia: a Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

Nas considerações finais, depois do caminho lógico de reflexões traçado pelo desenvolvimento, a retro-análise de todo o processo permitiu afirmar que as especificidades

da música puderam ser observadas em parte, a partir desse estudo de caso. A obra de Estércio Cunha realmente está restrita ao campo de produção musical erudita em Goiânia. Ali tem cumprido as circunstâncias específicas ligadas aos processos criativo e de recepção como abordados nessa investigação, tem circulado, sobretudo, a partir da ligação do compositor com instituições acadêmicas, sobretudo, a Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Tem tido muito apoio das representações que essa instituição, ligada ao campo de produção erudito, numa primeira instância, tem feito circular, junto a atuação de seus alunos, ex-alunos, professores e ex-professores. Tem se constituído ali uma força em termos do capital simbólico, capaz de evidenciar obras e práticas que incorporam o *habitus* que circula nesse campo de produção musical específico. Não se estabelece como capital econômico e não demonstra um diálogo significativo com outros campos de produção musical. As análises e interpretações que estiveram na base da abordagem dos processos básicos enfocados se mostraram eficientes ao cruzarem análise formalista e simbólica.

As referências já remetem às obras citadas no corpo do trabalho e os anexos trazem as partituras das obras pertencentes ao repertório do compositor em questão, que foram analisadas e interpretadas. Foram colocados também, em anexo, a lista das diversas entrevistas realizadas, o formulário de questionários, CDs, gravações e filmagens realizadas pelo pesquisador durante a pesquisa de campo.

## PARTE 1

### MÚSICA NA SOCIEDADE OCIDENTAL: MOMENTOS DE CONSTRUÇÃO DE SUAS “ESPECIFICIDADES”, SEUS PROCESSOS BÁSICOS E CONSTRUÇÕES HISTÓRICAS

Ao relacionar especificidade e música me deparei com questões que perpassam diversos ramos do conhecimento humano como a sociologia, a antropologia, a musicologia, dentre outros. Tendo em vista essa afirmação, lembro que Pareyson (1997) relata um problema que por muito tempo empenhou o campo da estética, que se aplica tanto às artes visuais quanto à música: “a dupla exigência de reconhecer a presença da arte em todas as atividades humanas e especificar a arte, propriamente dita, como atividade distinta das demais” (Ibidem, p. 29). E quanto às especificidades da Música? Ora, eu poderia enumerar, em um primeiro momento, algumas especificidades próximas à sua forma, como a escrita musical, as formas composicionais e, da mesma maneira, as suas aplicabilidades e significados, o que inclui as funções da música na sua relação com a sociedade. Há os aspectos físicos, singulares à música e à sua composição, como as ondas, o ar, a vibração. Jourdain (1998) lista uma série de outros itens que quando relacionados à música assumem caráter singular: o som, o tom, a melodia, a harmonia, o ritmo, a composição, o desempenho, a escuta, a compreensão e o êxtase.

Refletindo nessa mesma direção, Wisnik (1999) relaciona a especificidade da música, num primeiro momento, à sua matéria prima, ao elemento físico que a objetiva: o som. Observa:

Sabemos que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos. **Representar o som como uma onda significa que ele ocorre no tempo** sob a forma de periodicidade, ou seja, uma ocorrência repetida dentro de uma certa frequência. [...] Não há som sem pausa. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça,

permeado de silêncio. [...] Os sons são emissões pulsantes, que são por sua vez interpenetradas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos. As músicas se fazem nesse ligamento em que diferentes frequências se combinam se interpretam porque se interpenetram (Ibidem, p. 17-18)

Já se referindo aos parâmetros musicais, observa que as frequências sonoras se apresentam basicamente em duas grandes dimensões: as durações e as alturas (durações rítmicas, alturas melódico-harmônicas). As frequências rítmicas tocadas por um tambor, quando trabalhadas por um instrumento capaz de acelerá-las muito, vão mudando de caráter e passam a um estado de granulação veloz que salta de repente para um outro patamar, o da altura melódica (Ibidem, p. 20). Segundo o autor,

a partir de um certo limiar de frequência (em torno de quinze ciclos por segundo, mas estabilizando-se só em cem e disparando em direção ao agudo até a faixa audível de cerca de 15 mil hertz, o ritmo vira “melodia”. [...] A diferença quantitativa, produz, portanto, num certo ponto de inflexão, um salto qualitativo: muda o parâmetro da escuta. Passamos a ouvir então toda a cambiante que vai dos graves aos agudos, o campo movente de tessitura (como é chamado o espectro das alturas), no qual as notas das melodias farão a sua dança. (Ibidem, p. 20)

Depois de discorrer sobre esses dois parâmetros sonoros – duração e altura - da imbricação que existe entre os dois (não existe duração sem altura e altura sem duração), de mencionar as complexidades dessa fisicidade sonora que leva aos outros dois parâmetros – timbre e intensidade – de relacionar a exploração cultural dessas possibilidades que leva à escolha de diferentes combinações sonoras, diferentes usos desses parâmetros mencionados e a diferentes sistemas escalares diversos, Wisnik observa que

a música, sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desaparecimento, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as propriedades do espírito. O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor, o de uso mágico consiste exatamente nisso: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado. [...] Entre os objetos físicos o som é o que mais se presta ao metafísico. (Ibidem, p. 28 e 29)

Acrescenta:

A música traduz para a nossa escala sensorial, através das vibrações perceptíveis e organizáveis das camadas de ar, e contando com a ilusão do ouvido, mensagens mais sutis sobre a intimidade anímica da matéria,

dizemos também a espiritualidade da matéria. A música encarna uma espécie de estrutura rítmica dos fenômenos (de toda ordem). [...] A música é capaz de distender e contrair, de expandir e suspender e condensar e deslocar aqueles acentos que acompanham todas as percepções. Existe nela uma gesticulação fantasmática que está como que modelando objetos interiores (ibidem, p. 31)

Interessante ainda a observação de Wisnik de que “a música, em sua história, é uma longa conversa entre o som (enquanto recorrência periódica, produção e constância) e o ruído (enquanto perturbação relativa da estabilidade, super-posição de pulsos complexos, irracionais, defasados) ”(Ibidem, p. 31). Lembra que uma permanente seleção dos materiais visando o estabelecimento de uma economia de som e ruído atravessa a história das músicas, já que certos intervalos, certos timbres, certas escalas, dentre outros elementos estruturais da música, podem ser escolhidos por uma cultura e descartados por outra, priorizados em um tempo e desvalorizados em outros tempos, dentro de uma mesma cultura. Afirma que “o modo de conceber e praticar as escalas musicais, nas mais diferentes culturas, é decisivo para a administração da relação entre som e ruído, e define o caráter mais estável e mais instável dos materiais sonoros.

Ainda nesse contexto de reflexões, o autor faz uma observação que remete diretamente ao objeto de estudo desse trabalho, afirma que a música contemporânea é talvez aquela em que se tornou mais frágil e indecível o limiar dessa distinção. O trabalho de Estércio Cunha tem se evidenciado a partir do grande investimento nessa música, nessa administração entre a utilização de som e ruído, conforme definido pelo autor, que deixa evidente essa posição ao dizer que

vale adiantar já que a música contemporânea é aquela que se defronta com a admissão de todos os materiais sonoros possíveis: som/ruído e silêncio, pulso e não-pulso (a necessidade histórica dessa admissão generalizada inscreveu nela, como problema permanente e assumido, um grau muito maior de improbabilidade na medição ou na configuração do limiar diferencial entre ordem e não –ordem (Ibidem, p. 31)

A abordagem de Wisnik, portanto, remete a elementos importantes que definem, numa primeira instância, um ângulo relacionado, sobretudo, à especificidade da música, já que é das possibilidades colocadas pelas características desse material, conforme descrito, de uma essencial temporalidade que o caracteriza, que veio a necessidade do recurso

da partitura, de um código e simbologia próprios: a grafia musical, desenvolvida na sociedade ocidental desde finais da Idade Média.

Código específico, práticas e obras musicais e culturais, portanto, que remetem à especificidade, às implicações do *habitus*<sup>5</sup>, relacionado a um campo de produção<sup>6</sup> e atuação social, conforme definido por Bourdieu (2003), campo social ao qual são inerentes as propriedades que constituem as diferentes espécies de poder ou de capital que nele atuam<sup>7</sup>. No caso especial dessa investigação, dois campos de produção, inter-relacionados, um campo musical e um campo musical erudito, forjadores de *habitus*, pontos de partida de ações, de formação de gostos, estabelecadores de instituições capazes de evocar, difundir e fazer circular e naturalizar representações sociais, instituições que validam ou não os bens culturais. Esses campos, segundo o autor, nesse contexto, seriam produtores de matrizes culturais, ou seja, de bens simbólicos, práticas e obras implicados com um *habitus*, capazes de os identificar na sua especificidade.

---

<sup>5</sup> A noção de *habitus*, de acordo com Bourdieu (2003), aponta para o patrimônio cultural, específico, de um grupo social, implicado com as suas práticas e obras, que pode ser entendido como predisposição para o pensar e o agir, elemento determinante do seu “gosto”, capaz de caracterizar um “estilo de vida”. Pode ser entendido como elementos incorporados, de forma natural e espontânea nas práticas e obras dos agentes sociais, como elementos constitutivos de uma “ordem natural das coisas”, capazes de funcionar como ponto de partida que antecede a ação e nela se encarna, segundo também Stevens<sup>5</sup>, ao comentar Bourdieu. **Assim, os elementos incorporados por esses agentes sociais, sua herança cultural, em termos da linguagem, crenças, hábitos e valores, podem ser percebidos como predisposições para a ação, implicados com um *habitus*.**

<sup>6</sup> Já a noção de “campo social”, conforme Bourdieu, (2003, p. 133-5), remete a um “campo de forças”, a espaços sociais que cultivam práticas específicas, constituídos por princípios de diferenciação interna; remete às circunstâncias de lutas implicadas com os capitais cultural, econômico e simbólico que são, para o autor, as propriedades atuantes que constituem as diferentes espécies de poder ou de capital que nelas atuam. Em se tratando da dimensão cultural erudita, aqui percebida como um campo de produção específico inerente ao campo musical, trata-se de um grupo social que, a partir de sua especificidade também implicada com um *habitus*, produz e disputa capitais simbólicos, econômicos e culturais nesse campo de produção maior, produtor de bens simbólicos e culturais.

<sup>7</sup> Bourdieu (2003, p. 134-135) comenta as espécies de poder ou de capitais: “As espécies de capital, à maneira dos trunfos num jogo, são os po<sup>7</sup>deres que definem as probabilidades de ganho num campo determinado (de fato, a cada campo ou subcampo corresponde uma espécie de capital particular, que ocorre como poder e como coisa em jogo nesse campo). Por exemplo, o volume do capital cultural (o mesmo valeria, mutatis mutantis para o capital econômico) determina as probabilidades agregadas de ganho em todos os jogos em que o capital cultural é eficiente, contribuindo deste modo para determinar a posição no espaço social (na medida em que essa posição é determinada pelo sucesso no campo cultural). A posição de um determinado agente no espaço social pode assim ser definida pela posição que ele ocupa nos diferentes campos, quer dizer, na distribuição dos poderes que atuam em cada um deles, seja, sobretudo, **o capital econômico** – nas suas diferentes espécies - , **o capital cultural** e **o capital social** e também **o capital simbólico**, geralmente chamado prestígio, reputação, fama, etc. que é a forma percebida e reconhecida como legítima das diferentes espécies de capital.” Grifos meus.

A música de Estércio Marquez Cunha, portanto, nas suas relações com a dimensão cultural erudita, numa primeira instância, é percebida aqui como inerente a esses campos mencionados, sujeita às suas especificidades, estilos de vida e mecanismos que os regulam, ou seja, pode ser considerada, na sua força atuante nesses campos, como um bem musical simbólico, cultural ou econômico. Essas observações, no entanto, que falam em especificidade na trama cultural, em lócus de produção cultural específicos, não deixam esquecer, com Gingszburg (2002), da dinâmica social que promove sempre a circularidade cultural.<sup>8</sup>

Todos esses elementos, por outro lado, na inevitabilidade de suas imbricações com o processo musical, trazem o questionamento das suas implicações estéticas. Para Koellreuter (1960), a música e suas implicações na estética, campo de conhecimento da filosofia cujo objeto é desvendar a essência do “belo”<sup>9</sup>, **passa pelas “condições” e “efeitos” da criação e da atividade artística**. Muito se tem dito sobre os efeitos da obra de arte, inclusive da música, relacionando-os com a sociedade, com o homem enquanto ser, com os sentimentos dela advindos, com suas funções e finalidades, mas dificilmente são encontradas pesquisas que procuram relacionar as variantes que contribuem para a formação de uma base – as “condições” – para a criação artística. Em razão disso, penso que uma análise cuidadosa quanto às “condições” e aos “efeitos” citados por Koellreuter (Ibidem) precisa acometer os processos básicos da música lembrados e elencados por Napolitano (2002) - criação, recepção, produção e circulação – não importando a ordem em que estejam. Esses processos serão abordados mais detalhadamente adiante, sobretudo, os dois primeiros, que dizem respeito de forma mais direta ao foco dessa investigação.

Por outro lado, para se entender melhor as questões implicadas com as “especificidades” da arte/música na Sociedade Ocidental, faz-se necessária também uma investigação no que tange aos processos históricos que, possivelmente influenciaram na construção dessas “especificidades”. Esses processos históricos têm evidenciado construções peculiares que parecem ter deixado resíduos nessa estrutura cultural, ter constituído singularidades em condições de serem apontadas como mantenedoras e instigadoras da

<sup>8</sup> A expressão “Circularidade Cultural” foi utilizada na obra “O queijo e os vermes” por Carlo Gingszburg (2002), para evidenciar a inevitabilidade das influências recíprocas entre as diferentes dimensões culturais e temporais que constituem o social. O autor lembra que esse conceito já estava implícito na obra de Mikhail Bakhtin (2003)

<sup>9</sup> Elemento de discussão constante na Filosofia através da Estética, o belo pode ser estudado sob os prismas: do objeto que se dá a conhecer, do esplendor da forma, da materialidade, da esteticidade e ordem do real (PAULI, 2007).

relação música e sociedade. Várias concepções ideológicas que simbolizaram grandes mudanças no transcorrer desta trajetória Ocidental poderiam ser mencionadas nesse momento, no entanto, tendo em vista uma visão mais ampla dos processos históricos citados, vou me ater a duas concepções básicas que perpassaram essa sociedade, predominando ora numa, ora noutra época, e que podem ser relacionadas aos processos de construção das especificidades da música. Essas duas concepções que, numa primeira instância, remetem **a uma abordagem simbólica e a uma abordagem racionalista**, apontam para dois princípios básicos de observação que podem ser encontrados predominando, alternadamente, em diferentes momentos históricos. Benjamin (1955), no seu clássico artigo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, chamou atenção para esses dois princípios, ao observar que

seria possível reconstruir a história da arte a partir do confronto de dois pólos, no interior da própria obra de arte, e ver o conteúdo dessa história na variação do peso conferido seja a um pólo, seja a outro. Os dois pólos são o valor de culto da obra e seu valor de exposição (Ibidem, p. 4).

O primeiro pólo, citado por esse autor, segundo Fubini (1992), prevaleceu no período que compreendeu desde a remota Antiguidade até os primórdios da Renascença da sociedade Ocidental, perpassando pela música e sua relação com os poemas homéricos, os mitos, a filosofia da Grécia antiga, a transição entre o mundo antigo e o medieval, e parte da Idade Média, até entremeados dos Séculos XIII e XIV. Nesse período, priorizou-se o paradigma da música enquanto culto. Já o segundo pólo, que prioriza o valor de exposição em detrimento do valor de culto, conforme o mesmo autor, tornou-se referência no período que correspondeu ao final do Século XIII, iniciando-se com o debate em torno da *Ars Nova* e da *Ars Antiqua*, chegando até o Tempo Presente, transcursando o Renascimento, o Positivismo, o Formalismo e o Neoidealismo.

Todavia, nessa primeira parte, antes de explorar os momentos históricos que influenciaram a formação dos dois principais paradigmas que interessam a essa investigação, conforme definidos por Pesavento (1995), que se atêm também à relação entre **uma abordagem simbólica e uma abordagem racionalista**, haverá o empenho em uma breve análise sobre os processos básicos que constituem a música. Só depois dessas reflexões, na segunda e terceira partes desse trabalho, acontecerá a sua aplicação no estudo de caso já anunciado: as obras selecionadas no repertório do compositor goiano Estércio Marquez Cunha e as práticas musicais a ele relacionadas.

## 1.1 Arte/Música e seus processos básicos

Apesar de concordar em parte com o filósofo Celso Fernando Favaretto (2009), acho radical a sua posição quando observa que

a arte não mais anuncia um mundo futuro, como fazia no modernismo; hoje ela apresenta modelos de universos possíveis. (...) Porque agora a obra de arte não se apresenta mais como um traço de uma ação passada, e sim como o anúncio de um acontecimento futuro ou a proposta de uma ação virtual. (...) Agora a questão é atribuir um valor positivo ao *remake*; articular usos, relacionar formas em lugar da heróica busca do inédito e do sublime que caracterizava o modernismo. (Ibidem, p.11).

É assim que esse filósofo parece perceber a arte no mundo contemporâneo. Enfatiza o artista que hoje está em busca de conexões entre as formas já existentes, não mais em busca do inédito e do sublime, parecendo desconsiderar que novas articulações a partir de “ruínas de processos simbólicos precedentes”, não deixam também de representar o novo, se forem lembrados Castoriadis (1995) e Benjamin (1955). Para o primeiro, o novo está presente nos processos de resignificação que integram, junto com o atual e a latência do futuro, o “tempo múltiplo”, ou seja, os diferentes “agoras” mencionados também pelo segundo, inerentes de forma intrincada às circunstâncias, obras e práticas que instituem as tramas sócio-histórico e culturais. Essa relação com o “novo” pode também ser considerada como uma das variáveis presentes em cada um dos processos da arte citados por Napolitano (2002) - a criação, a recepção, a circulação e a produção. Interessante é que esse autor, mesmo separando esses processos em diferentes categorias, vê uma imbricação, uma inseparabilidade vital, no momento de sua efetivação. Na citação abaixo, tendo sempre como referência a análise contextual da canção, sem perder de vista o diálogo intrincado entre tempos numa circunstância sócio-cultural, constantemente instituidora do “novo”, Napolitano (Ibidem) observa:

- 1) *Criação*: a criação é produto de uma subjetividade artística, que não é isolada. Todo artista dialoga com uma ou mais tradições estéticas, possui formação cultural específica, tem sua singularidade biográfica e psicológica, atinge um certo grau no domínio técnico do seu campo de expressão e tem uma determinada colocação social e simbólica no seu tempo. Por outro lado, uma obra singular possui um universo referencial determinado, cuja identificação é importante na análise. [...] O artista, ao criar uma obra, procura passar uma mensagem adiante não só de um contexto específico, mas tendo em mente um grupo social ou um campo sociocultural determinado, incluindo-se aí as implicações político-ideológicas da obra. (Ibidem, p. 100)

- 2) *Produção*: A obra, produto de um artista é plena de intenções comunicativas e subjetividades expressivas, passa para uma instância de produção que muitas vezes escapa ao artista. Além das implicações comerciais do seu trabalho, há um aspecto mais óbvio: a música não existe como obra, a não ser quando realizada por um intérprete (ou conjunto de intérpretes). O intérprete é um fator estrutural [...] para circular socialmente, a canção não só passa por uma leitura do(s) intérprete(s), como deve se transformar em artefato que é resultado de um tratamento técnico, lastreado por uma tecnologia de registro e suporte sonoro historicamente determinado. Esta cadeia tecno-industrial, por sua vez, acaba interferindo no próprio ato do criador e do intérprete. (Ibidem p. 101)
- 3) *Circulação*: uma instância muitas vezes negligenciada na análise contextual é aquela que procura identificar o meio privilegiado de circulação e de escuta de uma canção, um gênero, um artista ou um movimento musical. A forma privilegiada de “circulação” pode estar vinculada a um meio técnico [Cds, DVDs, etc.] ou a um meio sociológico específico [Instituições predominantes]. (Ibidem, p. 101)
- 4) *Recepção/apropriação*: [...] podemos caracterizá-la como relacionada às formas de recepção das canções, que podem ter muitas variantes: grupo ou classe social; poder aquisitivo; faixa etária; gênero sexual; escolaridade; preferências ideológicas e culturais. [...] implica nas formas de apropriação pelos grupos sociais, dos artefatos culturais, a qual pode mudar completamente o sentido inicial, mencionado pelo artista-criador e pelas instituições responsáveis pela produção e circulação. (Ibidem, p. 102)

É possível dizer que, de certa forma, no interior de cada um desses processos, subsistem as possibilidades de conexão com todos os demais, ou seja, o “foco” no processo de criação remete aos demais – recepção, circulação e produção – que passam a interagir em função de seu hospedeiro: recepção da criação, circulação da criação e produção da criação. O mesmo ocorre com os demais processos.

Sob essa perspectiva, os processos básicos da música parecem se relacionar em três níveis uns com os outros: *intra*, *inter*, e *trans*. Morin (2006) cita que “toda a ação, uma vez iniciada, entra num jogo de interações e retroações no meio em que é efetuada” (Ibidem, p.61). Aplicando aqui os conceitos desse autor, que trata da interdisciplinaridade, polidisciplinaridade e transdisciplinaridade, além da relação *intra*, descrita acima, pode ser encontrada também a relação *inter*, na qual cada um destes processos interage com o outro, mantendo a estrutura necessária para o fazer artístico. Assim sendo, o processo de criação provoca o processo de recepção que, por sua vez, suscita o processo de produção, o qual tem condições de culminar no processo de circulação, dando início ao recomeço de um novo ciclo. Todavia, como em cada um destes processos há a possibilidade de interação com todos os demais, uma trama de relações lineares e alineares acaba se evidenciando, o que, a meu ver,

promove toda uma complexidade conceitual, uma gama de possibilidades no que tange ao fazer, ao conhecer, ao expressar, ao comunicar, ao fruir, ao refazer, ao reconhecer, etc. É nesse sentido que não é interessante o delineamento sequencial para estes processos, já que cada um deles provoca todos os demais. A relação *trans* se torna perceptível ao permitir a observação de que as fronteiras dos processos básicos da música são fechadas e abertas ao mesmo tempo (Ibidem), de forma que o que diferencia um processo de outro são suas especificidades (fronteiras que se fecham) e o que os aproxima é a dinâmica interdependente de suas relações (fronteiras que se abrem).

É importante outra vez ressaltar que, a partir das fontes teóricas selecionadas e dos objetivos propostos na presente investigação, atribuirei um enfoque especial aos processos de criação e de recepção abordados de perto por Pareyson (1997) e Eco (2002), a fim de que possam ser relacionados mais adiante com as análises e interpretações das obras selecionadas no repertório do compositor Estércio Marquez Cunha e com o conteúdo das entrevistas realizadas com fruidores dessa obra, com a finalidade de investigar as suas “especificidades” no cenário cultural erudito. Assim, passo agora a abordar de forma mais detalhada cada um dos processos mencionados, em especial o de criação e recepção, para uma melhor compreensão dos mesmos antes do enfoque das possíveis conexões a que estão sujeitos. Busco aí, de forma bem direta, as “condições” e os “efeitos” da obra desse compositor, se Koellreutter também for lembrado.

### 1.1.1 O processo de criação

Início dizendo com Pareyson (1997), que **o processo de criação** artística, implicado com o radicalmente “novo”, ao qual é inerente o processo de criação musical, pode ser discutido sob três aspectos: filosóficos, físicos e sociais. Esse autor observa que

a arte é produção e realização em sentido intensivo, eminente, absoluto, a tal ponto que, com frequência, foi, na verdade, chamada criação, enquanto é não só produção de organismos que, como os da natureza, são autônomos, independentes e vivem por conta própria, mas também alcança ser produção de objetos radicalmente novos, verdadeiro e próprio incremento da realidade, inovação ontológica. (Ibidem, p. 25)

Desta forma, tendo em vista o primeiro aspecto que propõe, o aspecto filosófico, propõe que a única lei geral a que se pode chegar quanto à arte, que seria o seu objeto ou fim, para além das mudanças das poéticas, dos programas dos gostos implicados com as construções relativas a diferentes processos históricos, “é a regra individual da obra a

ser feita”. Ele aponta duas vertentes que estão na base de um processo criativo, antagônicas quanto à formulação de uma regra geral para a arte: ao mesmo tempo em que “a atividade artística é invenção, criação, originalidade, isto é, liberdade, novidade, imprevisibilidade (...)”, ela “implica um rigor, uma legalidade, digamos mesmo, uma necessidade férrea e inviolável (...)” (Ibidem, p.183). Por isso a arte teria como única lei geral a regra individual da obra, que por sua vez significa que a “única norma do artista é a própria obra que ele está fazendo (...)” e que “o artista deve obedecer à própria obra que ele está fazendo, e, se não lhe obedece, nem mesmo consegue fazê-la” (Ibidem, p. 184).

No referente a essa primeira abordagem, menciona a “forma-formante”, o processo que só existe a partir da concretização de um processo criativo individual (embora reconheça que seja inerente a esse processo a experiência social) que, por sua vez, só pode se efetivar cumprindo determinações, exigências peculiares e irredutíveis do próprio ato criativo/artístico, a partir de uma luta do criador com a matéria (nesse caso o som), enfim, só pode se efetivar cumprindo uma imperiosa necessidade de “existir”, que culmina com a estrutura formal. Segundo esse autor,

na arte a lei geral é a regra individual da obra a ser feita. O que significa, em primeiro lugar, que em arte não há outra lei senão a regra individual da obra [...] em arte a regra é uma lei férrea, inflexível e inderrogável: a arte implica uma legalidade pela qual o artista deve obedecer à obra que ele está fazendo, e, se não lhe obedece, nem mesmo consegue fazê-la. Isso concilia liberdade e lei, contingência e necessidade, inventividade e norma, criação e rigor, originalidade e legalidade: o artista inventa não só a obra, mas na verdade, a legalidade interna dela, e à tal legalidade ele é o primeiro a estar submetido. [...] o artista é tanto mais livre quanto mais obedece à obra que vai fazendo; antes, o máximo de criatividade humana consiste precisamente nessa união de fazer obedecer, pela qual na livre atividade do artista, age a vontade autônoma da forma. (Ibidem, p. 184 e 192)

Continuando a falar sobre o processo artístico acima descrito, e que, conseqüentemente, pode ser aplicado à música, acrescenta:

A arte propriamente dita tem necessidade de uma matéria como esteio de sua especificação. Isto pode ser compreendido facilmente: analisando bem, ver-se-á que só uma matéria física pode ser a sede de um valor estético [...], que se recomenda por si mesmo, sem reduzir-se a outros valores. Enquanto as outras atividades humanas têm finalidades próprias e podem ter um êxito artístico somente enquanto podem realizá-las, a matéria física, pelo contrário, não tem de per si significado e valor humano, de modo que o homem pode servir-se dela para confiar-lhe um valor que queria ser apenas

artístico, sem subordina-se a outros valores ou resolver-se neles. Eis porque a arte significa, necessariamente, fazer um objeto que tem uma consistência física e uma realidade sensível; e eis porque o corpo físico da obra de arte não é apenas um cômodo memorial ou um instrumento de comunicação, útil fim que se deseja, mas não artístico per si, porém é a realidade mesma da obra, a sua existência viva. (Ibidem, p. 154)

Pareyson (1997), referindo-se a algumas das divergências que surgem na abordagem do momento em que a forma nasce, levanta alguns questionamentos: se a atividade artística consiste no formar, executar, produzir e realizar, ou seja, figurar e descobrir, tendo em vista a “lei da própria obra”, a necessidade “férrea e inviolável” dessa obra de existir, que caracteriza o processo artístico, segundo esse autor, em que momento se dá o “inventar”? Determinadas concepções sustentam que a forma nasce antes mesmo da execução, outras depois, ao passo que Pareyson (Ibidem) sugere um meio termo, no qual a união da incerteza com a orientação gera a condição do “tentar”. Assim, o processo artístico seria “caracterizado pela contemporaneidade de invenção e execução e pela co-presença de incerteza e orientação, e é guiado pela teleologia interna do êxito, isto é, pela dialética de forma formante e forma formada” (Ibidem, p. 189).

Outros questionamentos filosóficos, no que tange ao processo de criação artística dizem respeito ao conceito do processo em si. Trata-se de uma criação ou de uma descoberta? Constituir-se-ia de inspiração, êxtase, alegria da criação ou de trabalho, fadiga, tormento? O primeiro questionamento possui respostas ideológicas extremadas de ambos os lados, como as que sugerem que a forma já está pronta e que o artista nada tem a fazer, a não ser descobri-la e as que defendem que a obra é resultado de uma criação absoluta do artista. Novamente aqui, Pareyson (1997, p.191 e 192) sugere um meio termo: “Do ponto de vista do artista às voltas com a obra por fazer tudo depende dele e da sua atividade (...) mas, quando a obra é conseguida, refazendo o caminho às avessas e rememorando a aventura, ele compreende que só podia fazer a obra daquele modo”. A segunda indagação é tratada por Pareyson (ibidem) como dois diversos *modi operandi*, uma diferença tipológica no fazer artístico, diferença de procedimentos e de programas artísticos. No entanto o autor admite:

a inspiração nunca é tão determinante que reduza a atividade do artista a mera obediência, e o trabalho nunca é tão custoso que suprima toda espontaneidade; e o que caracteriza o processo artístico é a adequação entre espera e descoberta, entre tentativa e êxito, quer esta adequação seja lenta e difícil, quer fácil e imediata (Ibidem, p.195).

No entanto, Pareyson (1997), depois de discorrer sobre as especificidades da arte, sobre a importância basilar da forma, da organização sonora no enfoque do processo criativo da arte, que aqui aplico à música, admite relações da obra com a sociedade em diversas análises. Essa autonomia da obra, discutida pelo autor, não implica, portanto, em deixar de se admitir as possibilidades de imbricação da “forma” com elementos relacionados com a individualidade e com a experiência social vivida pelo criador, já que fazem parte do processo acima descrito, conforme explicitado pelo próprio Pareyson (Ibidem) e por Eco (2002). Para esses autores, o artista se coloca na obra como “modo de formar” e, ao fazer isso, não se despe da sua condição de indivíduo/social. Pareyson deixa clara essa realidade, a inevitável interferência da experiência individual e social do criador no processo criativo da arte, ao observar:

Tudo isto vai além da situação real da arte. Se é verdade que a realidade social deve passar através do filtro de uma personalidade para introduzir-se na arte, é também verdade que a pessoa é, por sua vez, uma realidade social, alimentada em si mesma pelo contato com os outros. Se é verdade que a passagem das condições sociais do valor artístico não é determinísticamente necessária, também é verdade que, com respeito ao valor artístico, as condições sociais não são um simples zero, privado de relevância estética enquanto completamente absorvido e dissolvido no ato criativo: um novo conteúdo não determina, de per si, a nova forma, mas também não se pode dizer que a produção artística seja uma criação absoluta, que cria também a própria matéria e o próprio conteúdo (Ibidem, p.113 e 114).

Já Eco (2002), ressalta os processos de criação (formação) e interpretação artística no âmbito da “intersubjetividade” humana. Refere-se, tendo em vista esse processo, ao encontro de dois mundos - o do criador e o do intérprete<sup>10</sup>. Ao mencionar as implicações da estética de Pareyson com “uma fundamentação natural de uma experiência cultural”, lembra que

aquele que se volta para esta estética para nela encontrar a descrição dos processos de formação e a interpretação das formas no âmbito da intersubjetividade humana, encontra-se (por assim dizer) livre do compromisso metafísico que o autor assume pessoalmente a um nível

---

<sup>10</sup> A palavra “intérprete” é utilizada aqui como sinônimo de “receptor”, como o fazem Pareyson (1997) e Eco (2002). Segundo esses autores, intérprete é aquele que no processo de recepção interpreta a obra. Nesse ato, busca reconstituir os caminhos percorridos pelo compositor. No entanto, ao apreender a obra, nesse processo, não deixa a sua condição de ser histórico, o que possibilita a “intersubjetividade” entre dois mundos: o mundo do criador e o mundo do intérprete.

ulterior da sua investigação; e este facto explica a influência exercida pela estética de Pareyson, inclusivamente naqueles que apenas estavam interessados numa teoria das formas vistas como produtos da cultura. **Quer dizer: esta estética que, nos seus limites, põe por conta própria o problema da fundamentação “natural” de uma experiência “cultural”,** funciona também como guia para quem quiser mover-se simplesmente ao nível das relações culturais. (Ibidem, p. 27) [Grifos meus]

Referindo-se ainda à complexidade da estrutura formal da obra de arte, que também pode ser aplicada à música, nas suas implicações com “uma fundamentação natural de uma experiência cultural”, Eco (2008, p.28), baseado em Pareyson, e deixando mais clara sua abordagem, menciona que trata-se de um “todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior (ideias, emoções, predisposições a operar, matérias, módulos de organização, temas, argumentos, estilemas prefixados e atos de invenção)”. Outra vez, diz:

O processo de formação e a personalidade do formador coincidem, no tecido objectivo da obra, apenas **como** estilo. O estilo é o “modo de formar”, pessoal, irrepitível, característico; a marca reconhecível que a pessoa deixa de si na obra; e coincide com o modo como a obra é formada. A pessoa forma-se, portanto, na obra; compreender a obra é possuir a pessoa do criador feita objecto físico. [...] A forma comunica-se apenas a si mesma, mas em si mesma é o artista feito estilo. [...] A pessoa forma na obra “a sua experiência concreta, a sua vida interior, a sua irrepitível espiritualidade, a sua reacção pessoal ao ambiente histórico em que vive, os seus pensamentos, costumes, sentimentos, ideias, crenças, aspirações”. Sem que com isso se entenda – como já se disse – que o artista se narre a si mesmo na obra; ele manifesta-se nela, mostra-se nela como modo. (Ibidem, p.30).

Concepções, portanto, de Pareyson (1997) e Eco (2005), que estabelecem um diálogo final com Wisnik (1999), já comentado, que chama atenção para as peculiaridades do som que estabelecem resistência no momento da luta do criador com a matéria prima. Matéria prima que impõe suas especificidades no momento da organização sonora que faz surgir a forma autónoma, mas que não deixa de implicar de forma imbricada com a experiência cultural do criador. Uma organização sonora, portanto, não pode deixar de estar implicada com as especificidades que forjam os campos de produção aos quais é inerente e, que, a partir desse campo, cumpre ainda a função de suspender o homem da cotidianidade, conforme definido por Heller (2004) na Introdução desse trabalho. Com fundamentação nessa autora, em diálogo com os autores citados, pode ser dito que a música retira da vida cotidiana grande

parte do material de suas reflexões, material que a ela retorna, depois de reconstruído. Não existe “uma muralha chinesa”, portanto, separando estritamente, de forma definitiva, as circunstâncias de elevação, volta modificada e interferência no cotidiano, daquilo que o transcende. Segundo Heller, “toda obra significativa volta à cotidianidade e seu efeito sobrevive na cotidianidade dos outros.” (Ibidem, p. 27). Assim, a música, na sua especificidade sonora, conforme definida por Wisnik (1999), agora em diálogo com Heller, tem condições de realizar a suspensão do cotidiano e de, depois, fazer retornar a ele de modo diferente.

Já Osborne (1968), dialogando com a primeira abordagem de Pareyson (1997), se refere diretamente à teoria formalista da música, da qual se diz adepto. Essa teoria remete aos estudos da estética em si, como hoje é conhecida, que culminam com os conceitos “autonomia da música”, “autonomia da arte”, “arte pela arte”, nos quais a forma é supervalorizada. Antes de Osborne, Heidegger (1950) já havia escrito:

Segundo a compreensão normal, a obra surge a partir e através da atividade do artista. Mas por meio e a partir de quê é que o artista é o que é? Através da obra; pois é pela obra que se conhece o artista, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte. (Ibidem, p. 11)

Defendendo também a autonomia da música, Hanslick (1994) cita que a música surge de um processo de criação que resulta “formas sonoras em movimento” não possuindo nenhum conteúdo além disso. Menciona, inclusive, “o fantasma da significação”.

Por outro lado, Benjamin (1955) observa que se existe uma existência singular da obra, ela deve ser percebida como um ponto de partida através do qual se desdobra a sua história, uma história que compreende não apenas o momento da sua criação, mas também as transformações por ela sofridas com a passagem do tempo. Esse autor comenta que “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra” (Ibidem, p.2). O autor quer dizer que não é a obra percebida apenas na sua possibilidade de surgir como determinada forma num tempo e espaço peculiares que o interessa, mas, sobretudo, a percepção de que essa “existência única” é

apenas um importante ponto de partida para um diálogo com outras tramas culturais que inauguram sempre formas diferentes de percepção – um novo *sensorium*. É nesse contexto que se refere à “perda da aura” da obra de arte, observando que a arte possui mais relações que apenas com “ela mesma”. Trata-se de uma existência singular, portanto, mas percebida na sua história de diálogo com diferentes modos de sentir, já que para esse autor,

no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. (Ibidem, p.2).

Observo, portanto, que Benjamin faz menção a aspectos aparentemente esquecidos pelos autores formalistas citados. A transformação sofrida pela percepção das coletividades humanas, o meio em que tal percepção se dá e o seu condicionamento natural e histórico colaboram, conforme Benjamin (Ibidem), para a destruição da “aura” das obras de arte, ou seja, possibilitam a observação de seus processos de ressignificação.

Sem perder de vista todo esse contexto, o estudo de caso dessa investigação, as obras selecionadas do repertório do compositor Estércio Marquez Cunha, foram observadas, analisadas e interpretadas, levando-se em consideração a sua organização sonora que floresceu a partir de uma necessidade “férrea” de simplesmente “existir” enquanto arte, daí a importância das entrevistas realizadas com o compositor. No entanto, essa organização sonora, de acordo com o próprio Pareyson (1997), no que tem também de criatividade, de inovação e de liberdade, é constituída ainda pelo “modo de formar” desse indivíduo, caracterizado, de um lado, por um potencial criativo peculiar, e, de outro lado, pela sua condição social, pela impossibilidade de “se desvestir” de sua experiência social. Indivíduo, portanto, que não pôde deixar de se colocar como tal nesse processo premente de existência artística.

Já no que tange ao segundo aspecto que Pareyson (1997) releva na abordagem do processo criativo da arte que estou transpondo para a música, o aspecto físico, que remete de forma bem direta a um código e a um campo específico de atividade, pode começar sendo dito que a forma musical é resultante de um processo de elaboração criativa a partir de um material específico – o som. Alguns poderiam aqui sugerir a inserção da palavra “silêncio” como componente de origem desse processo, porém, por outro viés, faço referência a Jourdain (1998) quando observa que:

o silêncio é o delicioso abafador de som de um sistema auditivo em repouso (...) na física, o som, na verdade, não passa de vibrações. Mas, em psicologia, o som é uma espécie de experiência que o cérebro extrai do seu meio ambiente. (Ibidem, p. 19 e 20)

Ademais, parafraseando Schafer (2001), o silêncio se torna vibrante quando precede o som e reverbera ao interrompê-lo, enquanto a memória de quem ouve for capaz de reter o que ouviu, “portanto, obscuramente, o silêncio soa” (Ibidem, p. 355). Já John Cage (1961), em sua obra intitulada *Silence*, explicitou: “Não existe silêncio. Sempre está acontecendo alguma coisa que produz som”. (Ibidem, p. 191).

O som é matéria prima essencial no processo de criação artística musical, está na base das “condições” do processo criativo. Elemento fundamental com o qual o criador estabelece uma luta (ECO, 1972), quem cria o utiliza manipulando-o, mas ao mesmo tempo se sujeitando aos seus atributos físicos – altura, intensidade e qualidade/timbre – de modo a compor a obra em um determinado espaço temporal corrente (a música é feita por variações nas características físicas do som através do tempo). Cada um desses atributos, segundo agora Roederer (2002), está atrelado a uma sensação, já que “a atribuição de altura, intensidade e qualidade a um som musical é o resultado de operações de processamento no ouvido e no cérebro” (Ibidem, p. 21). Schafer (2001), por sua vez, observa que o vínculo das sensações com os aspectos físicos do som, e este com o meio sócio/cultural em que o criador está imerso, influencia, certamente, a criação. Referente a essa abordagem escreveu:

os historiadores e analistas têm-se concentrado em mostrar como os músicos extraem a música da imaginação ou de outras formas de música. Mas eles – os músicos – também vivem no mundo real e, por vários caminhos distintos, os sons e os ritmos de diferentes épocas e culturas têm influenciado o seu trabalho, tanto consciente quanto inconscientemente. (Ibidem, p. 151)

Esse autor enuncia duas espécies às quais a música instrumental pode pertencer: absoluta e programática. Ao contrário da primeira, essa última evidencia de forma mais direta uma interação do artista com estímulos provenientes de seu ambiente, podendo ser parafraseada verbalmente no programa de concerto. Esse enfoque leva o criador a objetivar, portanto, através da forma, percepções que vivenciou ao interagir com o seu cenário sócio-histórico e cultural, o que já remete ao terceiro aspecto presente no processo artístico-criativo segundo a enumeração de Pareyson (1997), ou seja, à perspectiva sociológica, que, na verdade, já foi mencionada, quando da abordagem do processo criativo conforme esboçado por esse autor. Sobre essa perspectiva, Pinheiro (2004) observa que: “Os processos culturais

passam a processos literários e artísticos, a partir destes contatos físicos entre as performances corporais (voz, gesto, dança, grafia), os signos e a construção anônima da cultura (Ibidem, p.55). Segundo esses autores, portanto, o produto do processo criativo, a obra, implicada também com processos sócio-culturais, se constitui numa forma simbólica, resultante do trabalho de um artista que dialoga com uma ou mais tradições estéticas. O compositor possui uma “formação cultural” específica, tem sua “singularidade biográfica e psicológica”, atinge certo grau de “domínio técnico” do seu campo de expressão, tem determinada “colocação social e simbólica” no seu tempo e “produz a obra para” um interlocutor específico: um grupo social ou um campo sócio-cultural determinado.

Tendo em vista essas colocações, portanto, a obra selecionada do repertório de Estércio Marquez Cunha, analisadas e interpretadas, foram percebidas como produtos da luta que esse compositor travou com um material específico, o som, sem esquecer que dominou códigos, signos, de sua estrutura cultural, além de se colocar como indivíduo/social nesse processo, é claro. A noção de gênero de discurso nesse momento aflora, remete a Bakhtin (2003) quando observa que todo gênero (cada obra analisada), se consiste numa matriz cultural inerente a um campo de atividade específico – nesse caso especial o campo musical. Esse gênero, na sua inevitável capacidade de atualizar, é integrado por três elementos: conteúdo temático, forma composicional e características de estilo de índole individual/contextual, conforme já abordado na introdução. Consistindo-se em elementos essenciais de análise e interpretação dessas obras, esses três elementos permitem tanto a análise da “gramática musical” dos elementos estruturais da obra, quanto o enfoque desses elementos estruturais como “significantes”, plenos de “significados” relacionados às peculiaridades do compositor e ao cenário histórico com o qual interage. Circunstâncias que também já apontam para o segundo processo básico da música colocado em foco nessa investigação: o processo de recepção.

### **1.1.2 O processo de recepção**

O **processo básico de recepção** da música, por sua vez, mais diretamente relacionado aos seus “efeitos”, envolve diversas áreas do conhecimento humano. No que tange às questões estético-filosóficas, o processo artístico de recepção pode ser de nível interpretativo, ocorrendo em dois modos distintos na prática: o intérprete que executa uma obra musical e o intérprete que frui a obra executada por outrem. Eco (2008) menciona:

(...) para os propósitos da análise estética, cumpre encarar ambos os casos como manifestações diversas de uma mesma atitude interpretativa: cada ‘leitura’, ‘contemplação’, ‘gozo’ de uma obra de arte representa uma forma, ainda que calada e particular, de ‘execução’. A noção de processo interpretativo abrange todas essas atitudes (ibidem, p. 39).

Esse autor também faz reflexões importantes acerca da obra-de-arte em si, ao considerá-la como produto acabado, “fechado”, enquanto organismo perfeitamente calibrado, e ao mesmo tempo “aberta”, passível de mil interpretações diferentes por parte de seus receptores, diferentes seres históricos, que dela se apropriam de forma distinta, resignificando-a, possibilitando um processo que faz acontecer a “intersubjetividade” entre mundos, o mundo do criador e o mundo de cada receptor. Nesse sentido, o criador produziria a forma acabada em si e o fruidor, em um ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, trazendo em si uma situação existencial concreta, “uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais”, compreenderia a forma original segundo determinadas perspectivas individuais. “Cada fruição é, assim, uma **interpretação** e uma **execução**, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (Ibidem, p.40). Concordando com Eco, Pareyson (1997) descreve:

Este insuprimível caráter pessoal da arte prolonga-se ainda na característica comunicabilidade da forma, que é universal somente enquanto pessoal e vice-versa, porque fala a todos, mas fala a cada um no seu modo. De fato, não se tem acesso à obra de arte senão pessoalmente, no sentido de que a obra de arte exige interpretação, isso é suscita, por si mesma, uma leitura múltipla, ou melhor, infinita, como infinitas e sempre diversas são as pessoas dos intérpretes e dos leitores (ibidem, p. 108).

O enfoque até agora descrito quanto ao processo artístico da recepção tem como receptor a pessoa individual, que frui a obra. Outra abordagem cabível ao tema faz referência a um receptor como pessoa coletiva, socialmente estabelecida. Ao discutir “pessoalidade e socialidade da arte”, Pareyson (Ibidem) expõe que concomitante ao processo no qual a realidade social passa através do filtro de uma personalidade para introduzir-se na arte, também a pessoa, sendo realidade social, é alimentada em si mesma pelo contato com outros. A arte realizaria o mais difícil conceito de socialidade, falando a todos, mas a cada um de seu modo, assegurando uma universalidade através da individualidade, instituindo uma comunidade através da singularidade. Esta é outra etapa do processo de recepção, abordada especificadamente mais à frente, que, inclusive, excede as suas fronteiras, já que a recepção

individual, fundamentada nas significações coletivas, institui também suportes representativos desta sociedade, reforçando sua validação.

Pareyson (1997) observa que “não há interpretação definitiva nem processo de interpretação que, alguma vez, possa dizer-se verdadeiramente acabado: a série de revelações não está nunca fechada [...]” (Ibidem, p. 224). Tendo em vista esse contexto, afirma também que “as interpretações são muitas, tantas quanto as pessoas que se aproximam de uma determinada obra, na tentativa de reconstituir o processo que lhe deu vida”. Para sublinhar essas observações diz ainda que a interpretação é, geralmente, qualificada pelo possessivo, “minha, tua, sua, interpretação, sempre personalíssima, por isso múltipla, ou melhor, infinita” (Ibidem, p. 224). Por sua vez, Eco (2002), abordando também o processo de recepção, mencionando a relação “forma e intérprete”, relata:

Mas, uma vez que na forma todo um mundo pessoal – e, através dele, todo um mundo histórico ambiental – se organiza de um modo cuja característica é precisamente a possibilidade de se apresentar sempre completo sob mil pontos de vista, então as **situações pessoais** dos intérpretes, de **impedimentos** tornam-se **ocasiões** de acesso à obra [...] Se é verdade que não existe interpretação definitiva e exclusiva, também não é menos verdade que não existe interpretação provisória e aproximativa. A pessoa torna-se órgão de acesso à obra e, revelando a obra na sua natureza, exprime-se ao mesmo tempo a si própria; torna-se, por assim dizer, conjuntamente a obra e o seu modo de ver a obra. (Ibidem, p.30).

Numa reflexão que abrange os dois processos – criação e recepção (interpretação), Heller (2004) menciona que a arte é uma das quatro atividades, além da ciência e da moral, capazes de “suspender do cotidiano” o homem. Apesar de assumir a capacidade de tal suspensão, enfatiza que é necessário que a obra “desça” outra vez ao cotidiano, mas com as devidas alterações provocadas pela arte sobre si:

Artista e cientista têm a sua particularidade individual enquanto homens da cotidianidade; essa particularidade pode manter-se em suspenso durante a produção artística ou científica, mas intervém na própria objetivação através de determinadas mediações (na arte e nas ciências sociais, através da mediação da individualidade). Finalmente, toda obra significativa volta à cotidianidade e seu efeito sobrevive na cotidianidade dos outros. (Ibidem, p. 27)

Dialogando com Heller, mas se referindo ao que entende como especificidade da música, o que é bastante significativo no contexto dessa investigação, Pareyson (1997) menciona:

Por um lado, a arte está realmente ligada com a vida. Esta está presente em toda a operosidade do homem. (...) Por outro lado, a arte é também uma atividade especificada, que emerge da vida; e dela emergindo, dela se distingue, afirmando-se numa coisa especificação própria, com uma natureza, finalidade e caracteres próprios. (...) se a arte pode emergir da vida, afirmando-se na sua especificação, é porque ela já está na vida inteira, que contendo-a, prepara e prenuncia a sua especificação. E, no ato de especificar-se, ela acolhe em si toda a vida, que a penetra e invade a ponto de ela poder reemergir na própria vida para nela exercitar as mais variadas funções: como a vida penetra na arte, assim a arte age na vida. (Ibidem, p. 40)

Enfim, tendo em vista também o processo de recepção da música, a interpretação e fruição das obras selecionadas do repertório do compositor Estércio Marquez Cunha foram observadas através dos relatos propiciados pelas entrevistas com fuidores e com intérpretes dessas obras, muitas dessas entrevistas já realizadas durante o 36º festival de Música da EMAC/UFG, que aconteceu em sua homenagem no mês de novembro de 2011. O resultado final dessa observação terá uma importância fundamental na segunda e terceira partes desse trabalho. Diferentes possibilidades de interpretação e fruição dessas obras, portanto, foram visadas, tendo sempre em vista as “especificidades” da música nesse cenário.

Levando em consideração diferentes outras possibilidades de recepção da música, considerando aspectos psicológicos e psicofísicos da influência do som em relação a esse processo, além de sua aplicabilidade nas sociedades industriais modernas, Jourdain (1998) menciona que a música não é sempre, ou nem mesmo habitualmente, algo que se ouve por prazer, estando presente, porém, em toda parte e em tudo. Sobre essa intensa exposição à música, escreve:

Acordamos com a música do rádio dos nossos relógios, depois a usamos durante o café da manhã, para juntar energia, durante a hora do rush, para nos acalmar, durante o trabalho para nos anestesiarmos, e para relaxar, no fim do dia. E somos bombardeados com música não solicitada. Uma hora vendo televisão é acompanhada por dúzias de melodias projetadas para atrair a adrenalina, lágrimas ou dinheiro do consumo. A música é usada para fazer operários de fábricas produzirem mais engenhocas e as galinhas porem mais ovos. Já foi usada para curar, hipnotizar, reduzir a dor e como auxiliar de memorização. Dançamos ao som de música, compramos com música,

limpamos a casa com música, fazemos ginástica com música e amor com música. E, vez por outra, nos sentamos e *ouvimos* atentamente música (JOURDAIN 1998, p.306).

Essa descrição demonstra que o processo de recepção da música nem sempre acontece de forma intencional. Está, muitas vezes, portando, dentro do próprio processo artístico de recepção, a involuntariedade do receptor que, nesses casos, não frui a música. Fruir, conforme foi abordado, tem a ver com um sentido de desfrute, com a intenção de usufruir a obra.

Outra questão importante, porém extensa e apenas citada neste trabalho, relacionada à influência do som, envolve os processos cerebrais cognitivos e afetivos implicados com a percepção musical, graças aos aspectos psicológicos e psicofísicos do som. Roederer (2002) relata que as mensagens musicais parecem não transportar informações biologicamente relevantes, como no caso da fala, embora suscitem reações das pessoas em todas as culturas. Razões possíveis ao surgimento da motivação para ouvir, analisar, armazenar e também vocalizar sons musicais, além de reação emocional ou recompensa límbica que, segundo este autor, poderiam estar vinculadas aos sons musicais simples e sucessões rítmicas de sons produzidos pelas mães, por exemplo, que despertariam a atenção da criança para ouvir, analisar e armazenar esses sons como prelúdio para a aquisição da linguagem. Essa exposição a sons musicais, mesmo que involuntária, geraria respostas não só pessoais, mas também coletivas. Roederer (Ibidem) observa que “desde o início da vida, a maioria das pessoas está exposta a um conjunto limitado de estímulos musicais. O condicionamento cultural rapidamente se impõe, e a resposta emocional começa a ser influenciada por fatores externos” (Ibidem, p.266). Acrescenta:

Como um bom discurso público, a música pode ter sucesso em despertar e manter a tensão de grandes quantidades de pessoas, neutralizando os seus impulsos límbicos “normais” por longos períodos de tempo. (...) A música transmite informação sobre estados afetivos. Ela pode contribuir para a equalização dos estados emocionais de um grupo de ouvintes, assim como um discurso pode contribuir para a equalização do estado intelectual (conhecimento) do público. (...) **Mas o papel da música em rituais sexuais e de superstição, na religião, no proselitismo ideológico, nos movimentos militares, e mesmo em comportamentos anti-sociais, demonstra claramente o valor da música como meio de se alcançar uma coerência comportamental em grandes grupos de pessoas** (Ibidem, p. 267).

A música de Estércio Marquez Cunha, investigada e observada nas “especificidades” que estabelece com o cenário erudito, pode também ser abordada a partir

desses últimos enfoques. Mas continuaria implicada com outro processo básico da música: a produção.

### 1.1.3 O processo de produção

Como dito anteriormente, o processo de criação dá início a um fluxo. **O processo de produção artística** estabelece os caminhos possíveis e impossíveis a serem trilhados. Segundo Napolitano (2002), produto de um artista, a música é plena de intenções comunicativas e subjetividades expressivas, sem deixar de **passar por uma instância de produção** que muitas vezes escapa ao artista. Observa ainda que:

não existe como obra, a não ser quando realizada por um intérprete (ou conjunto de intérpretes) [...] Transforma-se em artefato, que é resultado de um tratamento técnico, lastreado por uma tecnologia de registro e suporte sonoro historicamente determinada. Esta cadeia técnico-instrumental, por sua vez, acaba interferindo no próprio ato do criador e do intérprete. (ibidem, p. 101).

Conforme sugerido pelo próprio Napolitano (2002), o processo de produção aparece em várias frentes de atuação. Tendo esse autor como referência, tomo como exemplo fictício um músico que almeje compor uma obra que exija dois intérpretes: um pianista e um cantor. Por mais qualificados que sejam, tanto tecnicamente quanto fisicamente, esses intérpretes possuirão limitações, inclusive humanas. Volto então às propriedades físicas do som. Tal compositor deverá tomar ciência das impossibilidades humanas para não correr o risco de sua obra ser inexecutável. Fica evidente, assim, como um só aspecto do processo de produção pode interferir no processo de criação. Outras questões podem surgir nesse caso hipotético: Quem serão os intérpretes? Haverá necessidade de adaptação da obra por conta dos intérpretes? Onde será executada a obra? Haverá necessidade de gravação? Deverá se levar em conta que receptores? Quais recursos tecnológicos serão empregados e que efeitos se espera produzir? A execução será acústica ou não? O processo de produção passa a demarcar caminhos, portanto, delimitando fronteiras entre o possível e o impossível, entre o possível e o desejável, sendo evidente a necessidade de suporte tecnológico para o estabelecimento destes limites.

O atual estágio tecnológico permite imaginar muitas outras frentes de atuação no processo de produção musical. Todavia, tal processo sempre existiu em algum nível, mesmo que em menor escala, em diferentes tempos históricos, com diferentes possibilidades técnicas. Mesmo o homem paleolítico, citado por Benjamin (1955), que desenhou um alce nas

paredes de uma caverna, desenho este que deveria ser visto no máximo pelos espíritos por se tratar de um instrumento de magia, detinha em si tal processo, pois como haveria o homem de desenhar um alce sem a habilidade para tanto? Havia escolha do local para o desenho? Que cores seriam utilizadas? Os limites de então parecem ser evidencia de existir um processo de produção que, nesse caso, estaria interagindo também com o processo de criação, mas isso não desqualifica tais atividades como produção. Os processos de criação e produção estariam fluindo concomitantemente em um mesmo indivíduo, o que não é de todo estranho<sup>11</sup>.

Enquanto **o processo de criação** está relacionado, sobretudo, à ontologia da criação artística, o **processo de recepção** à fruição e re-criação da obra e **o processo de produção** à normatização e elaboração técnica da criação/recepção, o que propicia o trânsito, difusão e estabelecimento da música é outro **processo básico: a circulação**.

#### 1.1.4 O processo de circulação

A obra musical está sempre vinculada a um meio privilegiado de circulação e de escuta. Napolitano (2002), tendo em vista esse processo, observa que a forma “privilegiada” de comunicação/circulação pode estar vinculada “a um meio técnico ou a um meio sociológico específico”, a mídias como o CD e a instituições como os Teatros de Revistas e a Festa da Penha<sup>12</sup> no Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX, por exemplo. No Brasil, nos anos 1930, alguns desses meios se consistiram no rádio, nos anos 1960, na televisão, no começo do séc. XX no carnaval e nas festas populares, entre 1965 e 1969, nos festivais de canção. Referente a esse contexto, Benjamin (1955) observa que a reprodutibilidade técnica permite a exponibilidade em larga escala de uma obra. Já segundo Gubernikoff (2001), a evolução tecnológica dos instrumentos de reprodução trouxe grande impacto no processo artístico de circulação. Observa,

---

<sup>11</sup> Os relatos de que Lizst financiava seus concertos interpretando suas próprias composições corroboram com essa perspectiva.

<sup>12</sup> Tinhorão (1998) e Edinha Diniz (1999) lembram que os Teatros de Revista que atuavam no Rio de Janeiro no período observado, colocando em seus palcos, inclusive, companhia francesas, divulgavam a música popular na época, o que era comprovado pela constatação nas ruas de “assovios” e do “cantarolar” constante das melodias que ali eram levadas; o outro exemplo, a Festa da Penha, constituiu uma importante meta dos compositores de música popular, que faziam questão de apresentar ali as suas composições, o que tornava essa festa bastante concorridas e um importante fator de circulação das obras musicais.

Uma primeira grande revolução tecnológica se deu com a invenção do fonógrafo. A música, pela primeira vez, deixava de ter um caráter evanescente para se fixar sobre um suporte de reprodução. Poderíamos objetar que essa revolução, comparável à do cinema, deu-se basicamente nos modos de produção industrial e de consumo, mas que as formas de criação composicional permaneceram, durante algum tempo, inalteradas (Ibidem, p. 17).

Essa instância é complexa, entrecruzada e costuma caracterizar um determinado hábito musical ou uma forma social e histórica de escuta. Expor uma obra, antes de tudo, pressupõe movimentação e divulgação. Por outro lado, o próprio Sistema Capitalista institucionalizou o processo de Circulação, primeiro nos termos sócio-econômicos, relacionados aos bens de produção e capital, e, em seguida, nos termos artísticos. Não são poucas as referências às conexões existentes entre o Sistema Capitalista e a autonomia da obra de arte, momento de supervalorização de seu valor expositivo. Conforme denota Pareyson (1997), ora a sociedade se dobra sobre a arte, ora a arte se dobra sobre a sociedade, o que o autor denomina de “influxo da sociedade sobre a arte” e “influxo da arte sobre a sociedade”. E os meios para tal circulação são inúmeros: jornais, revistas, CD’s, DVD’s, Concertos, Video-Games, Internet, TV, Radio, instituições culturais diversas, dentre outros.

A afirmação que possibilita observar que há um influxo da sociedade sobre a música e um influxo da música sobre a sociedade remete novamente a Bourdieu (2003). Esse autor, mesmo entendendo que a música circula entre pessoas que dominam conhecimentos especiais, tem acesso a códigos peculiares que limitam essa circunstância, determinadas instituições e práticas de especialistas da área promovem a circulação da obra artística - o que inclui a música - fazem circular representações sociais que definem o que deve ser fruído e o que não deve, o que tem valor artístico o que não tem. A partir de seu ponto de vista, o mecenato e patronato, o comitente, as grandes coleções artísticas, os Museus, as celebrações religiosas, os movimentos nacionalistas, as festas burguesas, as festas populares, o folclore, dentre muitas outras instituições sociais do passado e do presente, possuem funcionalidade de suporte para a manutenção do processo de circulação da arte. Ou seria o contrário? O processo de circulação seria o suporte de tantos “eventos sociais”? Conforme Pareyson (Ibidem) arte e sociedade se alimentam e se retro-alimentam, talvez pela necessidade humana de contato com a arte. O processo artístico de circulação, principalmente em um contexto capitalista, gera uma necessidade por demanda, isso em termos mercadológicos. A lógica capitalista diz que se existem produtos ofertados, deve haver demanda para consumo. Nesse sentido, se há arte circulando, deverão existir consumidores dispostos a obtê-la. Sob essa

ótica, seria aparentemente simples a descrição do processo artístico de circulação, mas trata-se apenas de uma ilusão, conforme pôde ser observado com Bourdieu (2003).

Essas abordagens e reflexões advêm e reforçam outro aspecto dessa investigação, que está buscando responder as questões: como está acontecendo a circulação da obras de Estércio Marquez Cunha no cenário com o qual interage? Através de que meios? Observação em campo, como no caso do Festival de Música da EMAC, entrevista com produtores de Cds que incluíram obras do compositor, com os músicos diversos selecionados visaram também investigar como essa obra está circulando, através de que mídias e de que instituições sociológicas, embora a ênfase esteja, realmente, nos processos de criação e de recepção da obra, que dizem respeito mais de perto às questões principais colocadas na introdução desse trabalho.

Após essa exposição a cerca dos processos de criação, recepção, produção e circulação da música, com ênfase nos dois primeiros, ficou claro as implicações com as condições históricas e espaciais relacionadas a esses quatro processos básicos da música, já direcionando para a sua relação com o estudo de caso. Assim, parto agora para a abordagem de alguns dos principais grandes processos históricos de construção da música que, ao que tudo indica, têm interagido com esses processos básicos ao longo da constituição da sociedade Ocidental. Tendo em vista aqueles que mais diretamente estão relacionados com essa investigação, visando sempre o diálogo com os parâmetros estabelecidos por Pesavento (1995) na abordagem histórica da Sociedade Ocidental, parto do estabelecimento das concepções de Benjamin (1955), aplicando-as à música, “música como culto” e “música como exposição”. Pesavento (1995) e Benjamin (1955), a primeira referindo-se à área da história e o segundo, referindo-se diretamente à arte/música, ambos remetendo sempre a uma abordagem simbólica e a uma abordagem racionalista, embasam esse trabalho.

## 1.2 A Música e seus processos históricos

Há duas idéias básicas a respeito do que a música é ou deveria ser. [...] Nas *Doze odes píticas*, Píndaro nos conta como a arte de tocar o *aulos*<sup>13</sup> foi inventada por Palas-Atena quando, após a decapitação da Medusa, ela se

---

<sup>13</sup> “*Aulos*: instrumento de palheta dupla, antecessor do moderno oboé, bastante conhecido na Grécia antiga. (N.T.)” (SCHAEFER 2001, p.21).

comoveu com o choro das irmãs e criou um *nomos*<sup>14</sup> em sua honra. Num hino homérico em louvor a Hermes, uma origem alternativa é mencionada. Diz-se que a lira foi inventada por Hermes quando ele percebeu que a carapaça de uma tartaruga, se fosse utilizada como caixa de ressonância, poderia produzir som. **No primeiro desses mitos, a música surge como emoção subjetiva; no segundo, é o resultado da descoberta das propriedades sonoras dos materiais do universo. Tais são os fundamentos sobre os quais todas as teorias da música subsequentes estão fundadas** (SCHAFER 2001, p. 20 e 21). [Grifo meu]

Schafer (Ibidem) relaciona dois fundamentos sobre os quais estariam baseadas todas as teorias da música, os conceitos do dionisíaco e do apolíneo<sup>15</sup>. Essa afirmação lembra Benjamin (1955), quando se refere aos dois pólos que estariam presentes na arte/música de todas as eras, o “culto” e a “exposição”. Haveria alguma relação entre tais parâmetros de comparação que, segundo esses autores, fundamentariam uma análise da música de todas as eras, mesmo aquelas anteriores à história da cultura ocidental que interessa de um modo especial a essa investigação? Esses parâmetros seriam equivalentes? Longe de responder essas questões, apenas destaco a grande variedade de parâmetros que poderiam ser utilizados para analisar a música historicamente, desde os tempos mais antigos dos quais se tem informações, até os dias de hoje. Sem desconsiderar Schafer (2001), tomo agora como referência Benjamin (1955), que relaciona a oposição entre “culto” e “exposição” na abordagem histórica da arte/música. Tomo essa iniciativa porque esse autor tem como referência **uma abordagem simbólica e uma abordagem racionalista**, que o faz dialogar com Pesavento (1995), importante fundamentação nessa investigação.

Será necessária uma subdivisão deste tópico, para explicitar as diferenças/semelhanças entre um pólo e outro, a preponderância de um em detrimento do outro em determinados períodos da história ocidental, ou mesmo os períodos nos quais ambos coexistiram. Em um primeiro momento, será feita a abordagem dos períodos históricos em que a música provocou uma forte valorização de sua natureza cultural, a saber, desde a remota

<sup>14</sup> “*Nomos*: na Grécia antiga, melodias inalteráveis às quais se atribuía influência mágica ou ritual. Provindos da comunicação divina, somente um grande artista tinha o poder de recebê-los. Os *nomos* eram designados pelo deus que louvavam” (Ibidem, p.21).

<sup>15</sup> Conforme SCHAEFER (2001), no mito apolíneo a música é compreendida como som externo, enviado por Deus para nos lembrar a harmonia do universo, exata, serena, matemática, associada às visões transcendentais da Utopia e da Harmonia das Esferas, base da especulação de Pitágoras e dos teóricos medievais. No mito dionisíaco, a música é concebida como um som interno, que irrompe do peito do homem, irracional, subjetiva, emprega recursos expressivos, presente no palco operístico, podendo ser ouvida nas Paixões de Bach, na expressão musical do artista romântico, tendo prevalecido durante todo o Século XIX e no expressionismo do Século XX.

Antiguidade até os primórdios da Renascença, deixando resíduos no período em que a Sociedade Ocidental floresceu como tal, a partir da fusão de várias culturas: a Idade Média. Logo após, será dado destaque aos períodos que abrangem desde meados do séc. XV até o Tempo Presente, nos quais a música passou a ser abordada predominantemente em seu “valor de exposição” em detrimento de seu “valor de culto”, constituindo uma circunstância que levou Osborne (1968) a observar, numa posição radical em termos de um enfoque racionalista, que

durante toda a História, as obras de arte eram artefatos fabricados para promover algum valor ulterior e não, como agora, feitos precipuamente para serem obras de arte, para serem apreciados esteticamente, como aqueles que sobreviveram do passado podem ser apreciados depois de retirados do seu contexto e expostos em museus. (Ibidem, p.29).

Tendo em vista essa especulação histórica, escolhi como parâmetro de referência a periodização Clássica adotada pela Historiografia de acordo com Silva (1972), em que a Pré-História compreende os períodos desde as origens do homem até cerca de 4.000 a.C., a Antiguidade de cerca de 4.000 a.C. até o ano de 476 d.C., a Idade Média de 476 d.C. a 1453 d.C., a Idade Moderna de 1453 a 1789 d.C. e a Idade Contemporânea de 1789 d.C. até o Tempo Presente. É com esse ponto de partida, portanto, que passo para o próximo item, abordando, numa primeira instância, a música como “culto”, que evidencia o predomínio das implicações simbólicas.

### **1.2.1 Elementos da música como estrutura simbólica – como culto**

Benjamim (1955) observa que “a produção artística começa com imagens a serviço da magia” (Ibidem, p. 4). Não há, no entanto, como delimitar com exatidão quando começa a produção artística, embora haja vestígios de pinturas em cavernas em diversos locais do mundo que datam da era Pré-Histórica. Segundo esse autor, o alce, copiado pelo homem paleolítico nas paredes de sua caverna é um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens sendo, no máximo, objeto de exposição aos espíritos. Também não é possível apontar qual a primeira melodia criada, ou mesmo quando a música surgiu. Sabe-se, porém, que o homem se utilizava de determinados “grunhidos melódicos” para assinalar algum evento, chamar a atenção para algo ou mesmo como sinalização geográfica. Sobre esse contexto, Fischer (2002) observa:

Com a utilização de instrumentos, em princípio, nada mais é definitivamente impossível. Basta encontrar o instrumento adequado para se conseguir aquilo que anteriormente não podia ser conseguido. Conquistou-se uma nova força

sobre a natureza e esta nova força é potencialmente ilimitada. Nessa descoberta, precisamente, está uma das raízes da mágica e, por conseguinte, da arte (Ibidem, p.26).

O período Pré-Histórico, que pode ser dividido em Paleolítico, Mesolítico e Neolítico, por ser carente de documentos escritos, sejam eles literários ou musicais, é de difícil análise. De qualquer forma, de acordo com Freire (1992), ao citar Wiora, haveria “três tipos básicos de fontes utilizadas nas pesquisas sobre os primórdios da música: os achados arqueológicos, os vestígios atuais encontráveis entre os povos primitivos e os mitos” (WIORA, *apud* FREIRE, p.25). A origem da música poderia estar ligada às danças cultuais que, segundo Wiora, provavelmente, precederam as artes plásticas. Freire (Ibidem), fundamentada ainda nesse autor, menciona que foram encontrados vestígios de diversas representações em paredes de grutas pela Europa que apontam para as danças cultuais – danças mímicas, com máscaras de animais do período Paleolítico, anterior a 10.000 anos a.C. - que estariam associadas ao surgimento da música. Cita ainda Wiora, ao dizer que haveria a possibilidade dos feiticeiros desse período histórico terem utilizado o poder religioso e encantador da voz. Acrescenta: “Wiora assinala que o jogo mágico e a realidade não estavam claramente diferenciados, e que os instrumentos musicais se mesclavam às funções míticas das atividades cultuais de que participavam” (Ibidem, p.26). No período Neolítico, depois do ano 8.000 a.C., surgiram costumes campestres associados aos cantos e “grande parte dos instrumentos de música primitivos era estreitamente aparentada aos utensílios, servindo às manifestações mágicas e sonoras da vontade de ação” (Ibidem, p.27). A celebração cantada dos heróis e de outros gêneros de cantos épicos, que deram origem, mais tarde, inclusive a epopéias escritas, como a *Ilíada*, parecem ter surgido também no período Neolítico.

Sobre a relação estabelecida pelo homem entre magia e arte, que aplico à música lembrando também de Wisnik (1999), quando fala de temporalidade do som que leva a uma afinidade com a interioridade humana. Fischer (2002), referindo-se a esse mesmo contexto, menciona que a descoberta de que objetos naturais poderiam ser transformados em instrumentos capazes de agir sobre o mundo exterior e alterá-lo, levou a mente do homem primitivo à idéia de que o impossível também poderia ser conseguido com instrumentos mágicos que alterariam a natureza magicamente, sem o esforço do trabalho. O fazer instrumentos, visto como mágica inicialmente, o levou à tentativa de estender a magia ao infinito. A arte era um instrumento mágico e o servia na dominação da natureza e no desenvolvimento das relações sociais por meio da imitação, que acarretaria, necessariamente, um poder sobre o imitado.

No que tange à origem da arte, Fischer (Ibidem) ressalva que seria errôneo estabelecer seu surgimento a partir de um único elemento. Segundo o autor, a atração sexual, as cores vivas, os cheiros, as peles, pêlos e plumagens do reino animal, as pedras preciosas, fibras, palavras e gestos de sedução, poderiam ter funcionado como estímulo. Ocorre que, nesse momento histórico, havia um elemento essencial na origem das artes, da música, qual seja, sua capacidade de conferir poder. Fischer observa:

as agitadas danças tribais que precediam uma caçada realmente aumentavam o sentido de poderio da tribo; a pintura guerreira e os gritos de guerra realmente tornavam o combatente mais resoluto e mais apto para atemorizar o inimigo. As pinturas de animais nas cavernas realmente ajudavam a dar ao caçador um sentido de segurança e superioridade sobre a presa. As cerimônias religiosas, com suas convenções estritas, realmente ajudavam a instilar a experiência social em cada membro da tribo e a tornar cada indivíduo parte do corpo coletivo. O homem, aquela fraca criatura que se defrontava com uma natureza perigosa e incompreensivelmente aterradora, era muitíssimo ajudado em seu desenvolvimento pela magia (Ibidem, p. 45).

Acrescenta:

A função decisiva da arte nos seus primórdios foi, inequivocamente, a de conferir poder: poder sobre a natureza, poder sobre os inimigos, poder sobre o parceiro de relações sexuais, poder sobre a realidade, poder exercido no sentido de um fortalecimento da coletividade humana. Nos alvares da humanidade, a arte pouco tinha a ver com a “beleza” e nada tinha a ver com a contemplação estética, com o desfrute estético: era um instrumento mágico, uma arma da coletividade humana em sua luta pela sobrevivência (Ibidem, p.45).

Seria um engano, porém, considerar o momento de surgimento da arte, da música, como fútil e enganoso, um momento em que a fruição estética não acontecia, visto estar associada à magia, a um instrumento de sobrevivência frente a natureza. A pergunta é: uma coisa excluiria outra? Na criação da arte, da música, o homem desses primórdios encontrou para si um modo real de aumentar o seu poder e de enriquecer a sua vida e, através do simbólico que incorporam, interagiu com a sociedade de diversas maneiras. Há ainda de se considerar com Fisher (Ibidem), o fato de que esta magia original veio a se diferenciar gradualmente em ciência, religião e arte. Segundo esse autor,

a magia original veio a se diferenciar gradualmente em ciência, religião e arte (...) quando certas tribos aborígenes australianas fingem preparar-se para uma vingança sangrenta e, de fato, estão procurando ganhar as boas graças dos mortos por meio da encenação, já nos encontramos diante de uma transição para o drama e para a obra de arte (...) a realidade virou mito, a

cerimônia mágica virou encenação religiosa, a magia cedeu lugar à arte. FISCHER (2002, p.46, 47).

Foi na sociedade grega, no entanto, que a arte, inclusive a música, adquiriu novos significados. Tomás (2005) menciona que na sociedade grega “a música exercia um papel de importância capital, pois suas conexões com outros campos do saber ultrapassavam em muito o sentido comum do que se entende por música” (Ibidem, p. 13). Esta autora observa que estudar música na Grécia antiga consistia também em estudar a poesia, a dança e a ginástica, uma vez que esses campos, percebidos distintamente hoje em dia, eram vistos como áreas que se relacionavam de forma intrincada, como áreas equivalentes. As conexões sociais da música iam para além de qualquer área em específico nessa sociedade. Fubini (1997) relata que “*la abundancia de mitos que vinculaban la poesía con la música, desde el de Orfeo hasta los de Apolo, Marsias, Dioniso, etc., testimonia igualmente la función primaria que desempeñara la música, incluso en conexión con la religión, con la cosmogonia y con la vida social*” (Ibidem, p. 31).

A música começava a adquirir novos significados, sem, todavia, excluir-se ou distinguir-se do culto, das incorporações simbólicas, ao menos inicialmente. Passava a ter, ao mesmo tempo, a função recreativa, “ético-cognoscitiva”, servia para adoração às divindades, fazia parte de um processo educacional e cívico. Mas conforme Fubini (1997), essa arte parece ter perdido durante o período homérico<sup>16</sup> o poder terapêutico-religioso, para adquirir em seu lugar uma dimensão preferencialmente hedonista<sup>17</sup>. Tal tendência enuncia-se na obra *A Odisséia*<sup>18</sup>, que relata a figura de um músico, profissional de sua arte, que cantava unicamente para deleite daqueles que escutavam, sem nenhum outro fim. Por outro lado, Tomás (2005) menciona que Platão considerava a música em duas vertentes complementares: enquanto instrumento educativo – que possibilitaria harmonia e um possível equilíbrio da

---

<sup>16</sup> Uma das fases da história da Grécia (c. 1200 a.C. - 800 a.C.) cujas principais fontes de informação são as obras de Homero, *Iliada* e *Odisséia*.

<sup>17</sup> O hedonismo (do grego *hedonê*, "prazer", "vontade") é uma teoria ou doutrina Filosófico-moral que afirma ser, o prazer, o supremo bem da vida humana. Aristipo de Cirene (c. 435-335 a.C.), contemporâneo de Sócrates, é considerado o fundador do hedonismo filosófico.

<sup>18</sup> “*A Odisséia* (em grego: Οδύσσεια, transl. *Odýsseia*) é uma dos dois principais poemas épicos da Grécia Antiga, atribuídos a Homero. É, em parte, uma sequência da *Iliada*, outra obra creditada ao autor, e é um poema fundamental para o cânone ocidental moderno, e, historicamente, é a segunda - a primeira sendo a própria *Iliada* - obra existente da literatura ocidental, tendo sido escrita provavelmente no fim do século VIII a.C., em algum lugar da Jônia, região da costa da Ásia Menor então controlada pelos gregos, e atualmente parte da Turquia” (RIEU, 2003, p.11).

alma – e enquanto conceito, como instrumento do pensamento e do conhecimento. Observa que Aristóteles incluiu também a abordagem do hedonismo:

(...) este concebia às artes uma importância valiosa, na medida em que poderiam reparar as deficiências da natureza humana, contribuindo na formação moral dos indivíduos de maneira inestimável (...) Aristóteles introduz a questão do hedonismo, ou seja, do prazer imediato proporcionado (neste caso) pela escuta e discute a partir disto quais seriam os verdadeiros propósitos dos estudos musicais na educação como um todo (Ibidem, p.24).

O pólo cultural sempre esteve presente, seja na remodelação do panteão Grego pelos Romanos e no contínuo uso da música como artefato de ligação do homem aos deuses, seja no surgimento e predominância do Cristianismo sobre as demais religiões do Império Romano.

Já Fubini (1997), remetendo-se à Idade Média, cita que o Cristianismo passou a atribuir a Davi, Rei de Israel e autor/cantor de diversos Salmos da Bíblia Judaico-Cristã, poderes similares aos atribuídos pelos antigos ao canto de Orfeu. A Idade Média, 476 d.C. a 1453 d.C, segundo a referência adotada nessa investigação, foi caracterizada como o período de grande influência do Cristianismo no mundo ocidental. A queda dos Impérios, primeiro o Grego, depois o Romano, expôs a necessidade de reordenação daquela sociedade, que passou a se fundamentar nas prerrogativas Cristãs. Como descreve Tomás (2005), nesse período o pensamento ocidental foi pautado por textos dos primeiros padres da Igreja Católica e pela filosofia da Roma pagã. Santo Agostinho, 354 d.C. a 430 d.C., e Boécio, 480 d.C. a 524 d.C., foram os principais expositores da teoria musical grega para a Idade Média, ao mesmo tempo em que os filósofos consideravam a música como uma propriedade do universo e a teoria musical como um ramo da filosofia. Tendo em vista esse contexto, Tomás (Ibidem) cita os nomes de Johannes Scotus Erigena (Século IX), e a partir dele, Hugo de São Vitor, Adelardo de Barth, Roger Bacon, São Boaventura e Tomás de Aquino.

O predomínio da igreja levou as discussões filosófico-sociais para o âmbito eclesiástico e não foi diferente com a música. O conhecimento grego e hebraico das artes foi unido aos ritos eclesiásticos e, para tanto, sofreu uma mudança qualitativa de seu caráter, através da transformação do conceito de beleza, antes vinculada à natureza, agora entendida como divina, perfeita, espiritual e transcendental. Deus deveria necessariamente refletir-se nas artes, na música, que passariam a representá-lo no lugar do que se objetivava no mundo. No referente à música, o desenvolvimento instrumental foi associado à sensualidade e à hipocrisia, uma vez que era visto como desfavorável à prática religiosa; a prática da música

vocal foi priorizada, e os instrumentos musicais expulsos do culto. Quanto aos embates que se referiam à música, do início da Idade Média até o Século IX, as discussões relacionavam-na com a ciência, a partir de princípios teológicos, ora aproximando-as, ora distinguindo-as.

Tomás (Ibidem) relata que o pensamento musical na Idade Média sofreu modificações importantes no período conhecido por Renascimento Carolíngio (entre os Séculos IX e XI), marcado pelo afastamento dos princípios teológicos que regiam as discussões na área musical e que passaram, a partir de então, a incluir problemas de ordem prática, como a normatização de uma teoria musical, problemas relacionados à composição e à interpretação. É importante ressaltar, porém, que tais mudanças não ocorreram de forma abrupta e repentina, sendo resultado de um processo que se desenrolava, como exposto anteriormente, desde a Antiguidade Tardia.

Essa nova perspectiva com relação à música não significa, entretanto, que as especulações metafísicas e científicas, advindas principalmente do pensamento de Boécio, tenham sido abandonadas por completo em prol de uma prática musical estrita: todavia, é notável a simultaneidade dos eventos, ou seja, o declínio da soberania do pensamento cristão como justificador da teoria e prática musical e a ascensão de questionamentos voltados para a realidade musical concreta. (Ibidem, p.43)

Outro fato de notável importância nesse processo de construção da autonomia da música, não só como prática, mas também como pensamento filosófico e didático, surgiu com os primórdios da polifonia. Fubini (1992) menciona que em torno do ano 1000 d.C. começou a desenrolar-se o embrião da polifonia, através dos primeiros experimentos. Tais experimentos demonstraram o quanto a prática, até então limitadora, distava, em funcionalidade, das discussões teóricas a cerca da música. Esse autor menciona que “o surgimento da polifonia e do contraponto representou um acontecimento de fundamental importância, por constituir-se em um forte estímulo para os teóricos de maneira a direcionar uma reflexão mais profunda sobre os conceitos tradicionalmente aceitos de então”. (Ibidem, p.109).

Cada vez mais as discussões em torno da música abandonavam as preocupações metafísicas, simbólicas, e aproximavam-se das questões históricas e em algo mais próximo da estética formalista. Fubini (Ibidem) relata que durante o Século XIV começaram a surgir definições, mesmo que timidamente, a cerca da beleza da música em um sentido mais autônomo, beleza que encontrou sua justificativa apenas em si mesma, na beleza

pura que os sons contêm. Esse enfoque afluorou a ênfase na doutrina dos efeitos da música sobre o espírito humano, uma espécie de esboço da psicologia da música.

Ainda no Século XIV, o embate ideológico entre a nova prática musical que surgia, a *Ars Nova*, e a sua antecessora, a *Ars Antiqua*<sup>19</sup>, a postura adotada pela igreja e as influências provocadas pelas novidades técnicas, estilísticas e culturais que a nova música trazia consigo, foram fortes estímulos para que os teóricos e os filósofos da música revisassem as posições até então intocadas. A *Ars Antiqua*, música elaborada principalmente na França pelos compositores da “Escola de Notre-Dame” de Paris, entre os Séculos IX e XIII, basicamente destinada à liturgia religiosa, teve como principais compositores Léonin e Pérotin e, como principal gênero musical, o organum. Por seu turno, a *Ars Nova* surgiu principalmente na França e na Itália no Século XIV, em um período de transição da Idade Média para o Renascimento. Os principais nomes desse período, de acordo com Tomás (2005), foram Johannes de Muris, Jehannot de Lescurel, Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut, Francisco Landini e Johannes Ciconia. É emblemático nesse cenário histórico, o fato de que durante a segunda metade do Século XIV surgiu o primeiro dicionário de termos musicais que se tem notícia, o “*Diffinitorium musicae*” de Johannes Tinctoris. Suas definições não eram pautadas por análises teórico-matemáticas, mas baseadas nos efeitos que a música causava sobre o sujeito que a ouvia. Conforme Fubini (1997), tal empirismo, que coincidia com o renascimento do aristotelismo, abriu horizontes para a estética e para as teorias musicais.

Desde o Século IX até meados do Século XIV, portanto, inúmeras transformações sociais e musicais estavam em decurso, mas foi no Renascimento, período que se estendeu pelos séculos XIV a XVII – sem que haja um consenso por parte dos historiadores quanto à delimitação precisa do tempo – que surgiram as maiores revoluções no sentido de colocar em foco uma estética ligada ao “valor de exposição” da música. Mas o fato é que ainda no mundo Grego, depois no Império Romano, aspectos da arte e da música que exploravam novos significados também foram evidenciados, principalmente, ao se valorizar sua

---

<sup>19</sup> *Ars Nova* e *Ars Antiqua* foram termos cunhados no Século XIV para se referir à nova prática musical em oposição à anterior. Conforme Duffin (2000), as principais distinções formais e estéticas em relação à fase anterior apareceram nos campos do ritmo, da harmonia e da temática, sendo privilegiados os gêneros de música profana; também foram criadas ou se popularizaram várias estruturas novas de composição, como o moteto e o madrigal. De acordo com Ultan (1977), no terreno da notação propriamente dita, aperfeiçoou-se o sistema da pauta, desenhos e valores de várias notas foram modificados e diversos símbolos inteiramente novos foram introduzidos.

exposição. E é essa abordagem da música – como exposição – que será tratada no próximo tópico.

### **1.2.2 Elementos da Música como exposição**

Antes de ser abordada a música como exposição, no entanto, lembro que o objetivo do levantamento de todo esse histórico, anterior ao florescimento da Sociedade Ocidental na Idade Média, tem três motivos: o primeiro deles tem a ver com a constatação da inerência do simbólico, do imaginário, na sua relação com a natureza, a esse contexto ligado aos primórdios da humanidade, a constatação da sua presença marcante e fundamental na vida dessa humanidade, desde esse período; o segundo deles tem a ver com o tempo múltiplo de Freire (1990), com a constatação de que resíduos importantes dessas atividades simbólicas podem ter sido legadas pelos gregos, romanos e, através da Idade Média, dentre outras possibilidades, à estrutura cultural que constitui a Sociedade Ocidental, têm condições de estarem sendo ressignificados através dos tempos que constituiu essa estrutura, o que inclui os dias atuais. O terceiro, constatar que o simbólico e o imaginário continuaram a interagir de forma intrincada com essa sociedade, junto a outras especificidades da arte/música que foram sendo construídas ao longo desse período analisado, dando à música uma função instrumental, educativa, hedonista, dentre outras, o que ajuda a perceber que foi no renascimento que construções mais radicais e inovadoras aconteceram, que o “valor de exposição” começou realmente a ganhar predominância nas suas construções paradigmáticas. O foco, nesse período, pelas circunstâncias expostas, não pôde ser colocado no processo criativo que, possivelmente, também não deixou de acontecer como tal. Os processos de recepção e de produção musical dependeram de forma intrincada desse contexto ligado aos rituais profanos, religiosos, educativos e éticos, e o processo de circulação foi também enfocado na sua restrição a eles.

Referente à abordagem da arte/música como exposição, Brotton (2006) menciona que inúmeras transformações (culturais, sociais, econômicas, políticas e religiosas) assinalaram nesse período o final da Idade Média e o início da Idade Moderna, embora o termo “renascimento”, atualmente, seja mais comumente empregado para descrever transformações nas artes, filosofia e ciências. O termo “renascimento”, diga-se de passagem, “foi registrado pela primeira vez por Giorgio Vasari, já no século XVI, “mas a noção de Renascimento, como hoje é concebida, surgiu a partir da publicação do livro de Jacob Burckhardt, *A cultura do Renascimento na Itália* (1867), em que definia o período como uma época de descoberta do mundo e do homem" (Itaú Cultural – Renascimento).

No âmbito musical, o período foi também de intensa atividade. O advento e o estabelecimento do contraponto como principal técnica composicional, pesquisas no campo da harmonia e no campo estrutural das composições, o contínuo reinventar no campo da notação musical, estiveram presentes por todo Renascimento. Tomás (2005) cita que “foi justamente nesta época que nasceram os primeiros embates teóricos de cunho verdadeiramente estético, deixando entrever, assim, quais as reais posições assumidas pelos debatedores” (ibidem, p.50). A discussão quanto à natureza da música, se ciência ou arte, já iniciada na Idade Média também perpassou este período.

Desde a Idade Média, as artes liberais se dividiam em dois grupos: o *trivium*, composto pela gramática, retórica e a dialética, e o *quadrivium*, do qual faziam parte a aritmética, a geometria, a música e a astronomia. Apesar de a música pertencer ao conjunto das disciplinas matemáticas e poder ser estudada apenas em nível teórico, abstrato, o desenvolvimento das questões de ordem prática trouxeram à tona uma discussão (...) mesmo que a música utilize um instrumental matemático para a sua feitura (...) ela compartilha duas disciplinas: a aritmética e a física. (Ibidem, p. 52 - 53).

A primeira metade do Renascimento foi tributária ao pensamento medieval, pois a teoria relacionada à música era racionalmente elaborada, complexa e abstrata, apesar das discussões de ordem prática estarem também em voga, e, conseqüentemente, sua estética era mais próxima da visão da música como ciência. Na transição do Século XIV para o Século XV, houve a “retomada do aristotelismo e das antigas teorias sobre os efeitos da música (teoria do *ethos*), o que reintroduziu a questão do prazer como objeto e finalidade da música” (Ibidem, p.56). Principalmente após a crescente valorização do texto, dos estudos comparativos entre a retórica antiga, oratória e música, e das pesquisas que apontavam a música como uma incorporação sensível do número e da razão somado à teoria do *éthos* que começava a exigir uma importante reformulação teórico-estética, a “música tornou-se uma espécie de arte da representação, cuja finalidade é a expressão” (Ibidem, p.57).

Foi também no Renascimento que surgiu a chamada “obra musical” e a “consideração do público”. Fubini (1997) relata que, com Zarlino, compositor e teórico, se iniciou um fecundo diálogo entre teóricos e músicos, que culminaria no descobrimento da harmonia por parte dos teóricos e na constante afirmação de que a mesma era um terreno da prática musical. Tratava-se de uma vasta e profunda modificação na maneira de praticar e se conceber a música – “a obra musical, as relações desta com o público, o papel do compositor e do intérprete e as respectivas funções culturais e sociais de ambos” (Ibidem, p.131), o que colocou um foco diferente nos processos básicos da música, ressaltando a sua inerência às

construções históricas das suas “especificidades”. Tal processo se deu com a separação, cada vez mais rígida e intensa, entre quem executa a música e quem a escuta, entre o intérprete e o fruidor, a partir da crescente laicização da música e da afirmação da música profana, como os Madrigais, por exemplo. Isso tendo em vista que durante toda a Idade Média executar e escutar eram duas funções que tendiam a indentificar-se com uma função mais ampla, representada pela liturgia. Essa função, caracterizando o processo de recepção, confundia e mesclava o destinatário da música, o intérprete, em uma única pessoa.

Convém ressaltar, ainda em relação a este período histórico, que houve, a partir do séc. XVI, por parte dos teóricos e compositores, um crescente interesse pela música vocal solista em detrimento da música coral, conforme ressalta Tomás (2005). Tal fato se baseava nas pesquisas constantes que tratavam das relações entre música e texto, prenunciando uma reviravolta nas concepções estéticas e teóricas musicais e a introdução de aspectos totalmente novos, ou com ênfases diferentes, que se dariam por vias totalmente distintas, evidenciando “construções”. Novamente o aspecto da construção histórica das “especificidades da música” é ressaltado, portanto, ligado aos seus processos básicos. Somados a estas circunstâncias, a retomada dos estudos da retórica grega e a crença de que os poderes miraculosos, curativos e persuasivos da música eram também similares aos objetivos da oratória, fizeram surgir a partir do século XVI um novo gênero musical, que misturava música, texto e elementos teatrais: o melodrama, que a partir de 1600 seria conhecido como Ópera. Juntamente com esse novo gênero surgiram também inúmeras questões que deveriam ser pensadas e problematizadas. O homem ocidental seguia com as suas “construções históricas” das “especificidades” da música. Mas que questões eram essas que surgiam? Tomás (Ibidem) enuncia algumas delas, já apontando para novas preocupações com a percepção dos processos de criação, recepção e de produção da música:

O que deverá prevalecer neste novo gênero musical, a compreensão do texto ou a expressividade musical? A palavra, os textos das canções, deverá se subordinar à escrita musical ou o seu contrário? É possível ter uma plena compreensão de um texto cantado, quando ele é executado a quatro, seis ou dezesseis vozes em escrita contrapontística? A música instrumental possui uma capacidade expressiva própria? Ou sua expressividade nada mais é do que fruto da imitação da expressão da palavra? (Ibidem, p.57).

Longe de abordar a resposta de tais questões, o que eu intento é demonstrar, além das novas abordagens das “construções” dos processos básicos da música, o aspecto humanista completamente diferenciado que as perpassam, quando comparadas com as

preocupações dos teóricos e musicistas antecessores. Por fim, para mais uma vez demonstrar a preocupação crescente com um aspecto próprio, autônomo, do processo criativo e do processo de recepção, cito Tomás (2005) em uma comparação que enuncia a mudança de pressupostos da primeira para a segunda metade do Renascimento. Nessa comparação, essa autora faz referência, primeiro, a Tatariewicz (1980), que apresenta os pressupostos gerais que resumem a fase introdutória desse período, e, depois, a Rowell (1987), quando enuncia os pressupostos gerais do período já consolidado:

1). A música é ciência. (...) 2. As relações harmônicas podem ser apreendidas pelo ouvido, mas também pelo intelecto. (...) 3. As relações harmônicas estão presentes não apenas na voz humana e nos instrumentos musicais, mas também na natureza e na alma. (...) 4. Como as relações harmônicas existem no mundo, o compositor não tem necessidade de inventá-las; deve muito mais estudá-las e imitá-las. (...) 5. Na música – assim como na ciência – existe uma única solução correta para cada problema. (...) 6. O conhecimento da verdadeira harmonia contida na música produz como conseqüência, uma elevação moral. O prazer que se experimenta na escuta é uma questão secundária. 7. Harmonias diversas têm efeitos psicológicos diversos (TATARKIEWICZ *apud* TOMÁS, p.53 e 54).

2) A arte é criatividade. O artista, que trabalha a partir de sua imaginação, faz algo que é novo. Para ser um grande artista é necessário ter talento e para ser grandioso é necessário ter genialidade. 2. O ser de cada obra é único, individual, pleno de novidades e cria suas próprias regras. (...) 3. A arte não é necessariamente uma representação da natureza. (...) 4. O propósito primário da arte é a expressão, a comunicação dos sentimentos do artista a seu auditório, por intermédio de sua obra. (...) 5. A verdade da arte não é a verdade da ciência. 6. A arte é diversa e não está sujeita a cânones absolutos. 7. A arte pode ser uma espécie de jogo. 8. A arte existe por si mesma e não por ter um objetivo superior. (ROWELL *apud* TOMÁS, p.58 e 59)

É mais que evidente que a música se tornava, a partir do Renascimento, uma forma de expressão, deveria ser exposta e se auto-valorizava. A crescente independência que gozava em relação à igreja - não como *locus de produção*, mas no que tange a preceitos ideológicos e litúrgicos – junto à valorização da música pagã e ao humanismo pregado por todo esse período, formaram a base sobre a qual se erigiu um novo altar: a arte pela arte, a música pela música, com “valor de exposição”, se Benjamin (1955) for novamente lembrado. Isso, é claro, implica em novas possibilidades perceptivas quanto aos processos de criação e de recepção da música, como já pôde ser observado, assim como implica numa abertura de perspectivas diferentes quanto aos seus processos de produção e de circulação. Além disso, no final do Renascimento, a música já considerada ciência desde o período anterior, passaria a ser objeto de pesquisa científica, conforme Tomás (2005), inicialmente, num processo que

revelou duas vertentes de investigação: pesquisa histórica iniciada por Calvisius e a pesquisa acústica por Marin Mersenne em seu tratado *Harmonie Universelle*.

A partir do ano de 1600, no entanto, a efervescência provocada pelo Renascimento progrediu velozmente nos âmbitos políticos, religiosos, sociais e artísticos. Tomás (Ibidem) observa que

uma série de eventos políticos, religiosos, sociais e artísticos transformaram o pensamento ocidental, distanciando-o cada vez mais da visão de mundo do homem medieval-renascentista, na medida em que suas posições sobre a experiência e o pensamento começam a se redefinir à luz das modernas descobertas científicas. As questões filosóficas focalizam-se agora na individualidade, na atividade mental e no meio pelo qual se pode obter conhecimento, pois razão, natureza e progresso são os grandes temas que permeiam o século XVII e parte do XVIII (Ibidem, p.67)

No referente à música, nesse período houve um crescente interesse por novas teorias musicais. Essas teorias passariam a adotar os métodos matemáticos e da filosofia natural em relação aos intervalos sonoros, por exemplo, ao passo que o julgamento filosófico focalizaria a suposta capacidade da música de imitar conceitos e afetos influenciando o espírito humano. Segundo Tomás (2005), Descartes, importante personagem do século XV/XVI, chegou a afirmar no prólogo de *Compendium*, que a finalidade da música seria agradar e mover nos homens as suas variadas paixões. No tratado *As paixões da alma*, o mesmo autor explicou o mecanismo acústico e filosófico em função do qual a música agia nos sentidos humanos, inclusive em sua alma. Outros investimentos nos processos simbólicos apareciam, portanto, convivendo aqui, com esse período de franco cientificismo, evidenciando a construção de outras “especificidades” da música,, novos investimentos nos processos de produção e de circulação.

No decorrer dos séculos XVI e XVII, desenvolveu-se com destaque na Alemanha a música instrumental, municiada pelos estudos filosóficos e práticos nos campos do Contraponto e Harmonia, enquanto na Itália e na França o gênero Ópera se destacou, também sob a base dos embates entre “harmonia x melodia” e “música vocal x música instrumental”. Porém, como relata Tomás (Ibidem):

No final do século XVIII, a música vocal e operística se afasta definitivamente da música instrumental, e esta torna-se, pela primeira vez na história da música, o principal foco dos tratadistas, músicos e filósofos. Questões de cunho filosófico e metafísico são utilizados nas argumentações,

o que coloca a discussão musical em um plano completamente distinto e complexo. (Ibidem, p. 88)

Já na segunda metade do século XVIII, a criação de novas formas musicais, sobretudo a criação da forma Sonata, figura entre os grandes acontecimentos que se dão nesse contexto musical, além de levar a novas abordagens do processo criativo e de recepção. Conforme relata Fubini (1997, p. 246), a forma sonata foi a primeira a “falar sua própria linguagem em seu próprio âmbito” enquanto música, uma vez que a *suite* era estruturada segundo o modelo gerado pela dança e o *concerto grosso* e *concerto para solista* refletiam as formas e estilos característicos do teatro melodramático. Observa:

Provavelmente, na forma sonata a música se organiza pela primeira vez como linguagem sintaticamente robusta sem tomar emprestado nada de outras linguagens (...) poderíamos dizer que se a invenção da harmonia assentou as bases de uma gramática da linguagem musical, a forma sonata criou não só uma sintaxe, mas também uma estrutura narrativa equivalente a da novela, tal como se entende modernamente. (Ibidem, p.246).

Assim, os ideais iluministas, racionalidade e ação integral sobre o homem, no caso da arte, foram contemplados, principalmente, através da sonata de Haydn, como aponta Fubini (Ibidem):

A forma sonata Haydiana, narrativa e não dialética, representa (...) a idéia de uma sólida linguagem musical aberta às mais fascinantes aventuras do espírito, capaz de juntar-se docemente à expressão dos sentimentos mais complexos, dentro de uma estrutura lógica compreensível à todo homem dotado de razão. (Ibidem, p.249)

Outra conexão que se pode estabelecer, quanto à forma sonata, consiste em sua interação com o período de transição entre a cultura Iluminista e a cultura Romântica que se seguiu. Como descreve Fubini (Ibidem), esta forma encarnou, com suas transformações internas, melhor do que diversos tratados filosóficos e teórico-musicais, os pensamentos que caracterizaram as últimas décadas do século XVIII. Haydn e Beethoven foram não só uma das principais testemunhas das vicissitudes musicais e culturais desse período, verdadeiros protagonistas das mudanças que estavam ocorrendo.

Por outro lado, segundo Osborne (1968), em 1790 Kant escreveu a “mais notável obra da história da filosofia de até então” (Ibidem, p.155), a *Crítica do Juízo*. Ao elaborar o seu sistema de estética filosófica, Kant deu expressão a algumas das principais noções do movimento romântico – os conceitos da originalidade e do gênio. A contribuição

pessoal de Kant consiste, sobretudo, “em expressar logicamente as atitudes que prevaleciam e modelá-las num sistema coerente. Ao fazê-lo, revelou singular acuidade no sublinhar as questões cuja importância persistiu até o século XX” (Ibidem). Nesta obra o autor rejeitou as bases de julgamento estético de então – prazer que certa obra proporciona, sua influência moral, efeitos educativos, sua utilidade prática – demonstrando que os juízos estéticos têm base diferente e forma uma classe independente. Sublinhando novas bases para o processo de recepção, ao afirmar que os juízos sobre a beleza são juízos subjetivos, firmados sob a experiência estética direta de uma pessoa em contato com o objeto, Kant firmou as bases da estética como ramo distinto da filosofia. Cito mais uma vez Osborne (1968):

A apreciação, sustenta Kant, é a apreensão direta, mas não conceitual. Concentramos nossa atenção num objeto, tornamo-nos cada vez mais conscientes dele, mas sem o analisar ou classificar teoricamente, sem pensar a respeito dele. Contemplamo-lo na atitude de atenção, desinteressada. (Ibidem, p.176)

Kant lançou algumas bases da estética do Romantismo, movimento – político, artístico e filosófico – que abrangeu um complexo de novas tendências em oposição aos princípios do classicismo que, desde o fim da Renascença, era a doutrina estabelecida das Academias, e que estendeu-se por aproximadamente cem anos a partir do final do século XVIII. Enquanto desde a Renascença a objetividade era valorizada, marcada pelo Iluminismo e pela razão, o início do século XIX caracterizou-se pelo investimento na subjetividade, no lirismo, na emoção e no “eu”.

No campo artístico musical, esse período evidenciou peculiaridades na abordagem do processo criativo, resgatou a velha teoria da inspiração na qual o artista era considerado “vidente”, um ser “possuído” por entidades superiores que lhe conferiam habilidades para transmitir uma mensagem divina através de sua arte. Nesse momento, no entanto, tal teoria foi resignificada, e o artista percebido não como alguém inspirado pelos deuses, mas como alguém elevado ao status de herói ou quase deus, conforme menciona Osborne (1968), a partir de uma visão de mundo centrada nele. Desta forma, a exaltação do artista, a ênfase que se dava à imaginação criadora e o novo conceito de gênio, tenderam a dar predominância à fonte da inspiração situada no próprio espírito inconsciente do artista. O “bom artista”, a propósito, deveria ter originalidade, característica que também distinguiria a figura do gênio dos demais homens, já que as “belas artes” eram produtos daquele, o que

denotava, repito, uma concepção peculiar do processo criativo. Novamente citando Kant na obra *Crítica do Juízo*, Osborne (Ibidem) relata:

Tudo isso foi expresso por Kant nas seções da *Crítica do Juízo* consagradas ao gênio, em que definiu o gênio como o dom natural ou aptidão mental inata que “dá regras à arte”. As belas-artes, sustentou, “só são possíveis como produto do gênio” e a originalidade deve ser a sua propriedade fundamental”. Toda a gente, diz ele, está de acordo “no que concerne à completa oposição entre o gênio e o espírito da imitação (Ibidem, p. 181).

Tais mudanças profundas que ocorriam nas artes eram sustentadas também por transformações políticas e sociais que se davam, principalmente na Europa. Politicamente, houve a necessidade de reforçar os estados nacionais, que necessitavam de heróis – os gênios – dentre muitas outras figuras de configuração de novos ideais nacionalistas. A sociedade também estava se transformando, em termos sociais, econômicos e institucionais, esboçando uma auto-suficiência do músico, já que o artista-gênio não podia contar com a patronagem tradicional da Igreja, da Corte ou do Estado que serviam ao gosto estabelecido, “não criativo”, “imitador”. Estabelecimentos promotores de espetáculos surgiam nesse período, ingressos eram cobrados

Frutos destas idéias, as teorias da expressão e comunicação da arte prenunciavam que o artista poderia se expressar através de sua arte, algo incompreensível no início do século XIX. Conforme relatado por Osborne (1968),

supunha-se que, “expressando” a sua natureza superior, encarnando em sua arte os seus dotes superiores, o artista-gênio permitira aos homens menos afortunados, por intermédio da obra de arte, estabelecer contato com ele e tirar proveito da comunhão com a sua personalidade (...) Na concepção romântica, porém, o artista expressa os próprios sentimentos, ou natureza emocional, ou seja lá o que for, através da totalidade da obra de arte e não pela identificação com esta ou aquela figura nela retratada. É o próprio artista-gênio que está sendo expresso. (Ibidem, p.182):

A música capaz de expressar o artista, não imitativa, original, cada vez mais se distanciou da linguagem verbal, uma vez que expressaria muito mais significados em si, quanto mais se libertasse de outras linguagens, como infere Fubini (1997). Esta visão deste período histórico definiu a música como uma arte não semântica, a ponto de não poder comunicar nada quando descrita por meio de linguagem comum. Esse autor cita que “a música não teria necessidade de expressar o que expressa essa linguagem, já que vai muito

além ao captar a “realidade” em um nível muito mais profundo, repudiando toda expressão linguística como inadequada” (Ibidem, p.255).

Na filosofia, discussões a cerca da “imaginação” exerceram poderosa influência no pensamento romântico. Foi conferido a ela um papel fundamental na experiência estética, através dos ensaios de Addison, estipulou-se a sua ligação à experiência do êxtase, associada à noção do Sublime de Longino. Osborne (1968) relata que foi reconhecido

não só o poder reprodutor da imaginação de convocar as imagens “quando os objetos não estão realmente diante dos olhos”, mas também a sua capacidade de “alterar e compor” essas imagens a fim de “imaginar para si mesma coisas maiores, mais estranhas ou mais belas do que aquelas que os olhos já viram. (Ibidem, p.203)

Osborne (Ibidem) cita também os grupos de idéias que mais contribuíram para o “conceito romântico das imaginações criadoras”, a saber: a imaginação pode apresentar, através da mente, situações com um forte impacto de realidade, mesmo que realidades ausentes; a imaginação é a fonte do espírito inventivo e da originalidade; a imaginação pode ser a fonte de visões mais profundas do que a compreensão lógica; a imaginação é a base da compreensão afim, por meio da qual se pode penetrar o sentimento de outros homens e comunicar-lhes outros. Mais uma vez a Imaginação aparece, portanto, conduzindo a processos simbólicos peculiares, relacionados às significações de um tempo e espaço.

Nesse contexto simbólico, segundo Fubini (1967), Wilhelm Hegel acredita que a música é a expressão do absoluto, da essência do universo, através de uma interioridade: o sentimento. Esse sentimento só pode manifestar-se através da estética do formalismo, sob uma realidade externa que desaparece rapidamente, uma configuração sonora. Há, portanto, “uma afinidade da estrutura da música com a estrutura da alma” e isso acontece em função de sua ligação estreita com a “temporalidade”. A arquitetura e as artes plásticas são mais ligadas a uma “espacialidade”. Nesse contexto de idéias uma hierarquia das artes se manifesta. Para Hegel, citado por Fubini (1967) o elemento característico da música

é a interioridade em si, o sentimento visível ou sem forma, que não pode realizar-se em um realidade externa, senão unicamente através de um fenômeno exterior que desaparece rapidamente, que se auto-destrói. De modo que a alma, o espírito em sua unidade imediata, em sua subjetividade, o coração humano, a pura impressão, constitua a essência mesma dessa arte. [...] (Ibidem, p. 267)

Hegel insiste que o material específico, “o elemento físico” para a expressão dos sentimentos é o som, o meio através do qual se pode “expressar todos os sentimentos individuais, todos os matizes de alegria, a serenidade espiritual, o júbilo ou qualquer fantasia [...]” (Ibidem, p. 268-269). Como revelação do absoluto sob a forma do sentimento, pode expressar tanto sentimentos particulares, subjetivos, quanto “sentimentos em si”, uma “dupla interioridade”, portanto, o que levou Fubini a observar que nasce daí “aquela ambigüidade que caracteriza a estética hegeliana que leva a pensar que tenha a sua origem, idealmente, nas duas correntes opostas que integram a estética do século XX: a estética do sentimento e o formalismo”.

Neste mesmo cenário das discussões filosóficas a cerca da imagem no período romântico, Arthur Schopenhauer descreve a música como imagem direta do mundo. A música não seria imagem das idéias, como ocorreria nas outras artes, mas imagem da vontade, cujas idéias seriam também objetividades. Nesse sentido, conforme relata Fubini (1997), o efeito da música seria muito mais poderoso e insinuante que as demais artes, já que estas dariam apenas o reflexo, enquanto aquela expressaria a essência. Em comparação com as outras artes, “a música se situa fora da hierarquia, acima da pirâmide; é considerada como linguagem absoluta, como limite insuperável, que pode ser acessado somente pelo gênio artístico” (Ibidem, p.272). Ainda conforme o autor:

A concepção da música criada por Schopenhauer vem a ser, sem dúvida, por sua riqueza, profundidade e competência filosófica, um dos frutos de maior sucesso do pensamento romântico (...) parece estar claramente orientada para uma estética formalista: o princípio da autonomia da linguagem musical (...) ao conter, implicitamente, a afirmação de que a música não possui relação direta com os sentimentos, assim como ela não pode nem deve suscitar determinados sentimentos nos ouvintes. (Ibidem, p.276).

Junto a essas diferentes concepções dos processos básicos da música, sobretudo dos processos de criação e de recepção, ligados a um simbolismo que evidenciou as significações da época, o século XIX foi marcado por profundas transformações sociais. Isso concomitantemente também ao processo que levaria a uma mudança radical em termos filosóficos, na concepção estética de então. A enciclopédia eletrônica Infopedia (2011) menciona que esse século apresentou duas vertentes: se foi o século do Romantismo, foi de igual forma o berço do Positivismo a ele associado. Designa-se por Positivismo a aplicação às ciências sociais e políticas dos métodos utilizados nas ciências positivas, ou seja, as

matemáticas e as ciências experimentais. O otimismo que a Europa vivia, aliado às novas propostas científicas, contribuiu para um Positivismo que se generalizou.

No âmbito artístico musical houve nova ênfase nas relações matemáticas encontradas na música, harmônica e melodicamente falando. Herbart voltou a destacar o tema recorrente no Classicismo, mas agora resignificando-o à luz da ênfase na forma, atribuindo valor à música baseado unicamente nas relações acústicas verificáveis matematicamente, evidentemente sofrendo influências do pensamento racionalista em expansão.

Em meados do século XIX os germes de oposição aos princípios românticos implantados por Hegel e Schopenhauer se concretizaram pela primeira vez, de forma coerente, com Eduard Hanslick. Como descreve Fubini (Ibidem, p. 325), “Hanslick vem a ser o anti-Wagner por excelência, a primeira reação violenta e radical que se deflagra contra o Romantismo, contra a concepção da música como expressão de sentimentos ou de qualquer outro conteúdo”. Hanslick, crítico musical, pesquisador, escritor e professor de Estética e de História da Música da Universidade de Viena, foi influenciado também pela filosofia de Kant e de Herbart, defendeu a necessidade de uma revisão da filosofia estética que, segundo ele, deveria estar pautada principalmente na forma e não nos sentimentos que a arte poderia suscitar. Conforme Osborne (1968, p.244), “não se nega que as obras de arte podem expressar e estimular, e muitas vezes o fazem, as emoções. Isto, porém, já não se considera a única coisa, nem a mais importante, que elas fazem”. Os ideais românticos começaram a ser questionados, já que Hanslick lançava as bases de uma nova estética, baseada na forma e não no sentimento. Ficava evidente outra percepção em relação às condições e efeitos da arte, do processo criativo e de recepção, outras construções das especificidades da música, portanto. Fubini (1997) observa:

Se Schumann havia dito que “a estética de uma arte é a das demais; unicamente o que as difere é o material de uma e de outra”, Hanslick destaca que a estética de uma arte é totalmente diferente das demais porque o material de cada uma é distinto. “As leis do belo em cada arte são inseparáveis de seu material, de sua técnica. Está claro que, baseado nesta afirmação, se firma o conceito fundamental do pensamento de Hanslick: a identificação da música com sua técnica. (Ibidem, p.327).

Esta relação entre a arte e sua técnica, que estaria servindo única e exclusivamente para expressar a própria música, negando seu funcionalismo para expressar sentimentos, conhecer o absoluto ou suscitar emoções, eliminou a tentação de se estabelecer hierarquias de valor entre as artes, uma vez que cada arte seria autônoma, possuindo valor em

si e não expressando nada fora delas mesmas. “Nenhuma arte poderá ostentar privilégios, posto que cada uma possui uma beleza peculiar” (Ibidem, p.327).

Hanslick foi além da estética formalista de Herbart ao afirmar que o belo é algo “especificamente musical”. Segundo ele, este conceito não deveria ser entendido como beleza meramente acústica ou como simetria proporcional, mas apenas tão somente relacionado à música em si, como citado por Fubini (Ibidem, p.330): “... quando a primeira intenção de um músico que se propõe a trabalhar não é representar uma paixão, mas apenas inventar uma melodia, as obras refletirão simbologicamente (...) a individualidade de seu criador (...) sem outras finalidades nelas mesmas”. Diversos outros problemas, relativamente novos para a estética musical, foram surgindo a partir da Hanslick. Seus escritos e discussões perpassam as esferas da estrutura lógico-gramatical da música, seja como produto histórico, seja como uma “primitiva racionalidade intrínseca”.

Tem-se consolidado e formalizado, portanto, o paradigma racionalista, percebido como suporte em todos os âmbitos sociais, o que inclui os domínios da arte. A autonomia do homem em relação à igreja, o cientificismo baseado na razão, o antropocentrismo, também se manifestaram nesse campo, agora enfatizando o valor da forma, a arte pela arte, um movimento baseado nas correntes filosóficas aqui descritas. As “certezas” da humanidade, antes ancoradas firmemente nos ideais eclesiásticos, haviam se movido para o historicismo de Ranke, para as “histórias nacionais”, para o positivismo de Comte baseado em “verdades absolutas” e para o marxismo que sustentava o reducionismo econômico, o mecanicismo e o etapismo evolutivo, conforme ressalta Pesavento (1995). Além disso, tal pensamento racional e científico se alastrou no Ocidente e gerou um movimento de ruptura “com tudo aquilo que representava opiniões, pré-noções e formas de conhecimento transmitidas pela tradição ou pelos vieses ideológicos” (Ibidem, p.11). Este paradigma logrou prevalência quase inquestionável até meados do século XX, interagiu com as primeiras transformações midiáticas e tecnológicas, com o crescimento das massas urbanas que inaugurou um novo *sensorium* na Sociedade ocidental, o que levou a novas “construções”, a novas abordagens dos processos de criação e de recepção da arte – à arte pela arte e à fruição estética – a novos processos de produção e de circulação. A arte/música passou a ter uma circulação mais ampla e abrangente, estimuladora de produções e de reproduções musicais diversas, conforme esboçado por Benjamin no seu clássico *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1955).

Já em meados do século XX, segundo Pesavento (1995), outro paradigma começou a ganhar força. O racionalismo cartesiano passou a ser percebido também na sua

incapacidade de dar conta de toda a complexidade do real, o que levou à busca novamente do imaginário, de um imaginário percebido também nas suas ligações com um “real concreto”, relacionado às implicações simbólicas e significados ligados a um novo tempo. Constatação que, no ambiente e conotações em que vigorava a investigação científica no século XX, levou a uma necessidade de “sistematização” dessa abordagem, o que aconteceu relacionado, sobretudo, às ciências humanas. No campo artístico musical, as novas percepções em relação às condições e efeitos da arte, ao processo criativo e ao processo de recepção, nas suas relações intrincadas com os processos de produção e circulação, ganharam outra orientação e dimensão, conforme será abordado no próximo item.

### **1.2.3 Elementos da Música como processo simbólico – a organização sonora, a exposição, o culto e os rituais nos séculos XX/XXI**

Os diversos fatos ocorridos no final do século XIX e no transcorrer do Século XX, somados a olhares que se descortinaram advindos de uma série de embates filosófico-político-sociais, compuseram um coquetel que iria abalar as certezas e os fundamentos do homem ocidental. Conforme Pesavento (1995), na ciência racionalista o relativismo pôs “fim” ao absolutismo científico, as grandes guerras mundiais questionaram o “sucesso” dos métodos de governo e lideranças empregados, as crises econômicas apontaram para a necessidade de mudança no Sistema Capitalista apoiado pelos Estados Nacionais, que, não por acaso, se consolidou a partir dos movimentos racionalistas do século XIX. Em suma, o absolutismo científico, o nacionalismo e a economia, três pilares que sustentavam a ideologia Ocidental, eram postos em xeque simultaneamente.

Hall (2006) lista três concepções de identidade, três “sujeitos”, que exemplificam de maneira clara e objetiva as transformações supracitadas. A primeira dessas concepções, o sujeito do iluminismo, trata de uma abordagem bastante individualista, na qual esse sujeito está “ baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” (Ibidem, p.10). Na segunda concepção, o sujeito sociológico, esse indivíduo

ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem (...) [essa concepção] estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (Ibidem, p.12).

Já na terceira e última concepção, que remete ao sujeito pós-moderno, o indivíduo é percebido na sua condição de não possuir uma identidade única e estável, mas diversas identidades, contraditórias às vezes. Segundo Hall (Ibidem, p.13), à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, “somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente”.

No universo artístico-musical não foi diferente, os processos básicos da arte também integraram as cadeias de significações que instituem diferentes tempos e espaços (CASTORIADIS, 1995). Desde o florescimento da segunda concepção mencionada por Hall (Ibidem), apresentaram-se como condição *sine qua non* para a reflexão sobre “arte-sociedade”, exigindo um diálogo da área da música com áreas afins. Referente à última abordagem, os processos de criação, recepção, produção e circulação da arte/música, a partir da visão sistêmica de co-dependência e da possibilidade de uma abordagem interdisciplinar a partir dessa realidade, muniram os compositores e intérpretes ideologicamente, possibilitaram releituras e reinterpretações do “ser integral” em um meio social, o que facultou a percepção de diferentes identidades a esse “ser”, inclusive, artísticas. Essa conscientização propiciou, no transcorrer das transformações, pesquisas que relacionaram música, antropologia, história e sociologia, dentre outras áreas, além de ter possibilitado a afirmação no cenário científico de disciplinas que valorizaram a integração “música e sociedade”, como a Musicologia e a Etnomusicologia.

No campo filosófico, a Psicanálise e a Etnologia ajudaram a resgatar dimensões “não racionais”, antes esquecidas e deixadas de lado pelo racionalismo cartesiano. Pesavento (1995) relata que “Freud, ao estabelecer o determinismo da libido sobre o psíquico e a antropologia social, com Malinowski, Dumezil, Lévi-Strauss, ao cingir os símbolos à estrutura social, instauraram uma hermenêutica redutiva” (Ibidem, p.12). Aliado a isso, na década de 1940, Bachelard teve a iniciativa de tentar reconciliar a ciência ao sonho, entendendo que na própria inovação tecnológica está presente a potência criadora da imaginação. A partir de então, a imaginação ocupou o papel de base ou de referência da atitude científica, pressuposto esse que representou a “grande virada” epistemológica em direção ao imaginário, como descreve Pesavento (1995). Um imaginário, como disse a autora, que cingiu “os símbolos à estrutura social”. Como ocorre em toda ruptura de pensamento, no entanto, os novos ramos e diálogos interdisciplinares que foram surgindo enfrentaram e ainda

enfrentam forte oposição por parte daqueles que estão fundamentados em pressupostos diretamente vinculados ao paradigma racionalista e, no caso da arte, à sua autonomia.

Tendo em vista essas transformações, pôde ser observado que um terceiro momento paradigmático se constituiu na sociedade ocidental no transcorrer do século XX, um período que valorizou e **sistematizou** o enfoque do imaginário nas ciências humanas, o que inclui o campo musical na sua relação com os seus processos básicos, que passaram a ter sua abordagem fundamentada em novas concepções. Uma relação do imaginário com o “real concreto” (PESAVENTO, 1995), com estruturas simbólicas percebidas como suportes representativos de feixes de significações sociais (CASTORIADIS, 1995; PESAVENTO, 1995), passou a ser observada e percebida na base desses processos. Convém ressaltar que Freire (1994), nesse contexto, ao fundamentar a abordagem da música como uma estrutura simbólica - o que permite observar outra abordagem do processo criativo - evidenciou que a dinâmica do social, caracterizada por incorporar um tempo múltiplo, perpassa essa estrutura. Enfatizou, assim, a convivência intrincada na música de passado, presente e futuro, que permite constatar significados atuais, residuais e latentes. Do mesmo modo, numa visão mais ampla, cada espaço advindo dos questionamentos à então ideologia dominante possui, em si, a co-existência destes fragmentos temporais que não deixam de constituir sempre o “novo”, nessa nova circunstância de relações que se efetiva, o que levou também à reflexão sobre os processos de ressignificação ligados aos processos de percepção, às questões ligadas à “perda da aura” da obra de arte, da música, já comentadas com Benjamin (1955).

Referindo-se a essa circunstância relacionada à sistematização da abordagem do Imaginário – uma preocupação dessa nova circunstância da Sociedade Ocidental que interessa de perto a essa investigação - e o reducionismo representado pela corrente racionalista, Pesavento (1995) lembra que foi o racionalismo exacerbado que rompeu com tudo aquilo que representava opiniões, pré-noções e formas de conhecimento transmitidas pela tradição ou pelos vieses ideológicos. Desta forma, “não é por acaso que o realce assumido pelo imaginário enquanto objeto de preocupação temática e investigação tenha crescido justamente no momento em que as razões cartesianas e as certezas do processo científico não se apresentavam como capazes de dar conta da complexidade do real” (Ibidem, p.13), complexidade essa relacionada também ao sujeito percebido nas suas múltiplas possibilidades identitárias (HALL, 2006).

A fragilidade apresentada pelos grandes pilares explicativos globais abriu a possibilidade para outros olhares quanto às instâncias da realidade, valorizando-se agora a transdisciplinaridade, dando-se notória importância a questões antes deixadas de lado, a temas

próprios do estudo do imaginário, como a discussão sobre “imaginação” de Bachelard, sobre o simbólico de Geertz (1999) e Castoriadis (1995), sobre as considerações a respeito da constituição real, ideológica e utópica do imaginário de Pesavento (1995), sobre as “representações” de Chartier (1990) e Bourdieu (2003), sobre as noções de “campo” e “discurso” deste último e de Bakhtin (2003), por exemplo, autores e abordagens que passaram a integrar este novo paradigma, fazendo parte **da busca de sistematização** do estudo do imaginário, sobretudo, nas ciências humanas. Novas abordagens teórico-conceituais, que apontando para a interdisciplinaridade, se tornaram uma necessidade para o campo musicológico, já que permitem o enfoque de outras abordagens dos processos básicos da música.

É importante lembrar novamente que o foco dessa investigação está na sistematização do estudo do imaginário em um momento da Sociedade Ocidental que avalizava e valorizava esse investimento, conforme aconteceu, sobretudo, a partir da segunda meta do século XX. Não pode ser esquecido, no entanto, que musicólogos como Jules Combarieu e o marxista Theodor Adorno, dentre outros, já haviam abordado a questão música e sociedade no final do século XIX e início do século XX, respectivamente. Jules Combarieu (1859-1916), contemporâneo de Eduard Hanslick, segundo Fubini (1967), foi contra a maré racionalista e formalista predominante no final do século XIX, ao atestar a música como linguagem, como ato comunicativo ligado à vida social do homem sem, no entanto, possuir a capacidade de dizer e de expor no sentido que a linguagem ordinária faz, o que permite que seja percebida na sua especificidade enquanto arte, como uma modalidade de linguagem peculiar. Nesse sentido, a obra musical seria autônoma a partir da especificidade técnica da qual se serve e da função a qual se reserva, no entanto, admite que as características formais e técnicas da música seriam tributárias da vida social, deveriam a ela sua inteligibilidade, no que constituiu um fundamento importante para Pareyson (1997). Fubini (Ibidem), ao citar esse musicólogo que contrastou com o ambiente formalista predominante no final do século XIX, observou:

Hanslick põe em evidência o seu aspecto [da música] de livre jogo de formas, enquanto que Combarieu, [...] se preocupa em trazer à luz o aspecto lingüístico, estrutural, sintático, por meio de um tipo de investigação que mostra o vínculo da música com a vida conjunta do homem e da sociedade; se deve a isso que a autonomia da linguagem musical não se transforme numa abstração vazia – sendo essa, no fundo, a acusação que Combarieu dirige a Hanslick – senão que conserva o seu caráter artístico e, por conseguinte, profundamente humano (Ibidem, p. 391)

Theodor Adorno (1903-1969), por sua vez, detinha amplo conhecimento musical em leitura, análise e execução ao piano, e a partir deste contato elaborou o modelo de teoria estética que estendeu à arte, em geral, na qual a música era uma linguagem não intencional, sem um conteúdo ou mensagem proposicionais. Chamou a atenção para a natureza social do material, em oposição à dicotomia entre música e sociedade, o material que o músico tem em mãos seria social e historicamente pré-formado, de forma que a abordagem da música seria filosófica e, ao mesmo tempo, sociológica, no que colocou ênfase.

Nessa guinada rumo à valorização e sistematização do imaginário no transcorrer, sobretudo, da segunda metade do século XX, a “Nova História Cultural”, movimento que surgiu por volta da década de 1980, trabalhou necessariamente sobre a linguagem, a partir da noção de representação, noção essa baseada na “evidência” e na “interpretação”, constatadas e realizadas, a partir de um campo delimitado como representativo. A “evidência” e a “interpretação” do representacional, segundo Moscovici, levam a imagens, conceitos, categorizações, classificações e valorações relacionadas a um conhecimento adquirido cotidianamente, partilhado por um grupo social. A proximidade da História, como área do conhecimento humano, de um estudo do imaginário, deu-se também por este ser, conforme cita Pesavento (1995), um conjunto de imagens e relações de imagens, constitutivas de um cerne da propriedade humana de representar a si própria, a sua vida e ao mundo. Nesse sentido, entende-se a representação como uma “tradução mental de uma realidade exterior percebida e [ligada] ao processo de abstração”, ao simbólico, que se apresenta “desse modo”, “como se fosse”, através de suportes representativos de feixes de significações relacionados a um grupo social. Acrescenta, citando também Pierre Bourdieu:

Como afirma Bourdieu, as representações mentais envolvem atos de apreciação, conhecimento e reconhecimento e constituem um campo onde os agentes sociais investem seus interesses e sua bagagem cultural. (...) Ou seja, o domínio da representação, as coisas ditas, pensadas e expressas têm um outro sentido além daquele manifesto. Enquanto representação do real, o imaginário é sempre referência a um “outro” ausente. O imaginário enuncia, se reporta e evoca outra coisa não explícita e não presente. (PESAVENTO, 1995, p.15).

O “real concreto”, percebido como uma das dimensões do imaginário, segundo Pesavento (Ibidem), portanto, seria composto por sua concretude somada aos significados, ao sistema de idéias, imagens que dão sentido à realidade de um grupo social. Isso demonstra, de acordo agora com Castoriadis (1995), que a sociedade é instituída imaginariamente através de representações globais, coletivas. Já para Bourdieu (1982), as representações, na sua ligação

com o real, constituem um campo de embates, lutas sociais e jogos de poder, todo discurso agiria sobre o real em termos de dominação simbólica, contendo em si estratégias de interesses determinados. Chartier (1990), por sua vez, expõe que

a noção de representação social permite articular três modalidades da relação social com o mundo: em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas e obras que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivas graças às quais uns “representantes”, instâncias coletivas ou pessoas singulares, marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade. (Ibidem, p. )

Outrossim, Silva (2000), referindo-se também à ligação do representacional com o imaginário, através do simbólico e, nessa condição, com processos identitários, cita que as representações atuam simbolicamente para classificar o mundo, e que as relações que se efetivam no seu interior, instituindo as identidades que são representadas pelos sistemas simbólicos, por meio da linguagem, lhe conferem sentido. Mas é novamente Pesavento (1995) que, depois de lembrar que “dar à imaginação uma função criadora implica atribuir-lhe uma capacidade inventiva para criar a realidade” e que “o imaginário não é um ensaio do real, mas evocação que dá sentido às coisas” (Ibidem, p.21), relata que há três instâncias que possibilitam a sua realização: o suporte na concretude do real, a utopia e a ideologia. O imaginário estaria ligado ao real, na medida em que não possui uma liberdade absoluta, pois se fundamenta no que já existe; à utopia, já que o simbólico tem a capacidade de projetar um mundo melhor, uma sociedade ideal; ao ideológico, através da possibilidade de gerenciamento e manipulação de interesses diversos. Neste último caso, há um jogo de interesse com os sonhos coletivos, com as forças da tradição herdadas de um cotidiano imemorial, com forças forjadoras de mitos, crenças e de símbolos. Em sua definição do imaginário, Pesavento (Ibidem, p.24) menciona que

o imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o “verdadeiro” e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber. Persegui-lo como objeto de estudo é desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação do ser e parecer.

Tais abordagens tiveram seu início na Filosofia, ganharam força na História e na Literatura, principalmente a partir da História das Mentalidades que começou a florescer em meados do século XX, e da História Social das décadas de 1960 e 1970, desembocando na Nova História Cultural por volta da década de 1980, que estabelece um diálogo estreito com a antropologia e com a Psicologia social. Essa possibilidade de diálogo entre áreas passa pela interdisciplinaridade, pelo diverso, pelas implicações identitárias múltiplas, conceitos estranhos ao paradigma essencialmente racionalista. No âmbito musical, no Brasil, essas possibilidades tiveram um momento fecundo com Freire (1994).

A valorização do significativo, do relativismo na área da música pode ser percebida no artigo intitulado *A História da Música em Questão, um reflexão metodológica*, dessa autora (1994), que parte do pressuposto de que História é “um relato, interpretativo, feito por um sujeito histórico, ele próprio impregnado de significados e percepções inerentes a seu tempo, e dos quais ele nunca poderá se despir, inteiramente... Seu relato, sua visão do passado trará inevitavelmente essa marca” (Ibidem, p.114). Afirmação que se contrapõe a uma abordagem de tempo ordenada pela sociedade ocidental, através dos séculos, para expor a chamada “ilusão da neutralidade”, na qual a ciência geral e a História já creram, quando buscaram a “verdade” científica e histórica “absoluta”. Tratar-se-ia da crença/busca da objetividade absoluta, como se fosse facultado ao homem se despir de si mesmo, a fim de se tornar um “cientista neutro”. Essa autora, referindo-se à narração histórica da Música, defende “a adoção de uma concepção não linear do tempo como instância primordial na construção de uma História da Música” – “tempo criação-significação”, além da “não determinidade/causalidade como categoria aplicável a essa mesma construção” (Ibidem, p.118), no que dialoga com Pesavento (1995) e Castoriadis (1995). Nessa sua abordagem vai de encontro ao simbólico, à música entendida como uma estrutura simbólica capaz de significar, de evidenciar significados atuais, residuais e latentes em relação à sociedade com a qual interage, o que leva a uma concepção peculiar do processo de criação da música. O “tempo criação-significação” seria o ideal para subsidiar o relato da História da música, favorecendo a percepção de processos múltiplos de resignificação ligados ao processo de recepção, conforme também abordado por Benjamin(1955). Freire fundamenta-se em Castoriadis (1995), quando esse autor observa que

a arte é sobretudo criação, e “o essencial da criação não é a ‘descoberta’, mas a constituição do novo; a arte não descobre, mas constitui; e a relação do que ela constitui com o ‘real’, relação seguramente muito complexa, não é uma relação de verificação, que se refere ao real já constituído.

Importante dizer, no entanto, que essa proposta de mudança do modelo temporal a ser considerado, não elimina a perspectiva do tempo cronológico linear, já que o tempo-criação-significação é considerado em dois níveis na História da Música: “na rede simbólica que constitui a própria música, objeto dessa História, e no relato que se faz sobre ela, quando se faz História da Música”. A rede simbólica está fundamentada no imaginário de uma sociedade. Freire (1994) descreve:

O imaginário é o estruturante originário da sociedade, é o significado-significante central, suporte das articulações, das distinções, dos valores. O imaginário é a fonte das significações específicas que cada sociedade elabora, o que inclui as significações propostas e portadas pela arte. É o imaginário que confere unidade à sociedade, permitindo que ela seja não um caos, mas uma pluralidade ordenada. (Ibidem, p.122)

A relação “tempo-significado” levou Freire (1994) à discussão da concepção de tempo múltiplo. Nesse sentido, a música, como uma forma de expressão artística, carregaria em si e consigo toda uma rede de significados permeada por temporalidades múltiplas, na qual “passado, presente e futuro, linearmente dispostos, perdem sentido”, perspectiva essa da própria arte, dos seus processos básicos e da História da música. Para essa autora, “cada obra musical temporaliza e significa, expressa e propõe, simultaneamente, intrinsecamente, tempos e significados múltiplos, que urgem serem abordados ao se fazer o relato histórico sobre a música” (Ibidem, p.126). Se existe uma pluralidade temporal perpassando os elementos que instituem a trama social, segundo essa autora, passado, presente e futuro apresentam-se “intrinsecamente e dinamicamente entrelaçados nas significações da arte”, da mesma forma em que se apresentam na sociedade como um todo. Para essa autora, portanto, a música seria uma das instâncias sociais operadoras do “fazer-dizer-representar”,

a música expressa, significa, ressignifica, antecipa, em suas estruturas e formas, significados residuais, atuais e latentes, numa dinâmica não linear, não apreensível pela lógica tradicional, posto que primordialmente sujeita à lógica do imaginário. (Ibidem, p.131).

Se a música significa e ressignifica, sem perder a sua especificidade como processo artístico, ou seja, sem deixar de pertencer ao campo musical, a sua condição de exposição, conforme abordado por Pareyson (1967) e Benjamin (1955), se realmente se constitui como uma das instâncias operadoras do “fazer-dizer-representar” da sociedade,

evidenciando novas formas de rituais e de culto, cumprindo a sua função como estrutura simbólica, isso acontece através de seus processos básicos: criação, recepção, produção e circulação. O processo criativo e o processo de recepção fazem existir e ressignificar a obra, a forma, a estrutura, uma organização sonora inerente ao campo musical conforme já observado com Pareyson (1997) e Eco (2002). Essa obra, no entanto, sem deixar a sua condição autônoma, conforme definida por Pareyson (1997), numa primeira instância, integra essa trama sócio/cultural também como estrutura simbólica, significativa, através do criador e do receptor que se colocam na obra através do processo artístico como “modo de formar”, conforme definido pelo próprio Pareyson e, ao seu modo, por Castoriadis (1995) e Freire (1994).

A partir dessa fundamentação, que leva à percepção dos seus processos de criação e de percepção na sua interação com os paradigmas que permeiam a Sociedade ocidental no século XX, a música é percebida na sua especificidade, na sua inerência a um processo artístico e a um campo específico de atuação social – o campo musical. Isso sem deixar de ser percebida também como uma das instâncias operadoras do “fazer-dizer-representar” da sociedade, como uma matriz cultural em constante processo de “atualização”, o que leva às suas implicações com as instituições formais culturais, a uma circunstância nesse cenário que remete também a novas peculiaridades de seus processos de produção e circulação. Um cenário que vai estabelecer cada vez mais o diálogo com a mídia, com um avanço tecnológico acelerado que possibilita uma reprodução e difusão em escala cada vez mais ampla, o diálogo intenso com inúmeras instituições culturais, políticas e econômicas, conforme explicitado por Benjamin (1955), com grandes processos e projetos culturais, de acordo também com Bourdieu (2003) e Canclini (2003).

Enfim, esse paradigma, que remete novamente ao simbólico na Sociedade Ocidental, agora na sua relação intrincada com a trama social, com o imaginário percebido também na sua relação com o “real concreto” (PESAVENTO, 1995), a novas possibilidades e ressignificações do culto e de rituais no transcorrer do século XX, sem perder a possibilidade de exposição, mediante novos processos, aponta para a construção de novas especificidades da música nesse período. Remetem a Pareyson (1997), ou seja, à possibilidade da música ser fruída como estrutura formal (organização sonora), mas também como estrutura simbólica. Observada como culto, na sua capacidade de incorporar representações sociais ou mesmo na sua “autonomia” enquanto um processo peculiar, na verdade, abordada nas duas possibilidades observadas simultaneamente, a música institui e é instituída, efetivando um processo contínuo na sociedade ocidental. Está na sociedade, para a sociedade e enquanto

manifestação desta, sem perder a sua inerência ao campo musical. Seus processos básicos oferecem o suporte para sua constituição artística, sua estrutura formal e simbólica se comunica com o imaginário social, que os fundamentam, abrindo um leque de possibilidades em termos de outras especificidades. Nesse momento, lembro novamente Pesavento (1995), quando discorre sobre o paradigma racionalista que passaria a conviver com uma sistematização da modalidade de conhecimento ligada ao Imaginário a partir do século XX, efetivada, sobretudo, pelas ciências humanas, uma abordagem que também fundamenta esse trabalho, a partir das perspectivas acima colocadas, ajudando nessa busca das especificidades da música na trama sócio/cultural Ocidental, que interessa de perto a essa pesquisa.

### 1.3 A crise dos paradigmas - Autonomia relativa?

Como pôde ser observado, as “construções” das “especificidades” da música aconteceram sob diferentes enfoques nesses séculos que foram forjando a sociedade ocidental, revelando tanto o investimento dessa sociedade no paradigma racionalista, que a vinha caracterizando na base, como a mediação constante do imaginário, do simbólico, nesses processos. Em meados do século XX o simbólico também se impôs no campo das pesquisas científicas, sobretudo, na área das ciências humanas, evidenciando a sua relação com o “real concreto”, se revelando nas possibilidades colocadas por suas três dimensões – a real, a utópica e a ideológica – conforme definido por Pesavento (1995), o que levou a autora a sublinhar o investimento dessa sociedade em outro paradigma. Conforme Pesavento “a crise dos paradigmas de análise da realidade, o fim da crença nas verdades absolutas legitimadoras da ordem social e a interdisciplinariedade” (Ibidem, p.9), caracterizam a sociedade contemporânea. A partir deste quadro, relata:

Face o declínio dos esquemas teóricos explicativos sobre os quais a história se apoiava, processo este acompanhado do esgotamento de suas alianças tradicionais, como a economia e a sociologia, **ela teria sua vitalidade conservada pelo ecletismo e pela assunção de uma postura cada vez mais relativista sobre o social.** Novos “sócios” se apresentam, no domínio da literatura e da antropologia, que dão reforço à tendência de apresentar o trabalho histórico como a elaboração de relações conjecturais, onde se admite a incerteza. (...) **Estabelecia-se assim, o entendimento da ciência e da imaginação como ordens consistentes da realidade. Não haveria ruptura entre racional e imaginário, embora, segundo Bachelard, seus eixos de constituição fossem diferentes.** [...] a crise dos paradigmas de análise da realidade, o fim da crença nas verdades absolutas legitimadoras da ordem social e a interdisciplinariedade caracterizam a sociedade contemporânea. (Ibidem, p.10 e 12) [Grifos meus]

A consideração dos processos básicos da música propiciou inferir que em cada um deles, percebidos de forma peculiar em diferentes tempos e espaços, há a proeminente ação dos demais, conforme também as suposições de Morin (2006). Do mesmo modo pôde ser constatado que em um tempo e espaço histórico qualquer, diferentes tempos se fazem presentes, diferentes perspectivas individuais e sociais, relacionadas a um único personagem, o criador/compositor, ou o receptor, intérprete/fruidor, têm possibilidades de serem historicamente construídas e observadas na sua capacidade de interferir de forma direta nesses mesmos processos da obra musical

Todavia, ciente de que a investigação bibliográfica, o histórico eficaz para relatar o transcorrer das implicações aqui descritas, tornar-se-iam incipientes para “demonstrar” as “especificidades” da música a partir do paradigma supra-citado, propus uma continuidade da investigação, agora analisando todos essas considerações em um objeto concreto: a própria música. Pretendo realizar a complementação desta pesquisa através da análise e ambientação da obra selecionada do compositor goiano Estércio Marquez Cunha, compositor e professor aposentado desta mesma instituição, que tem se revelado nas suas peculiaridades ao ajudar a instituir o cenário musical goianiense. As partes seguintes desse trabalho, portanto, estarão direcionadas para a aplicação dos conceitos até aqui abordados em um estudo de caso. Espero constatar como os processos básicos da música – criação, recepção, produção e circulação, com ênfase nos dois primeiros - acontecem através das obras selecionadas no repertório do compositor Estércio Marquez Cunha, na sua relação com o cenário erudito. Constatar como acontece, mediante a observação desses processos e obras, o “fazer-dizer-representar” da sociedade e, em particular dessa dimensão cultural, sem deixar a sua inerência ao campo musical, ou seja, de constituir também a sua especificidade como estruturas formais específicas, dotadas de um código específico, com necessidades também específicas em relação a essa condição. Isso, sem deixar de constatar como o “valor de culto” e o “valor de exposição” se cruzam nessa circunstância, tendo em vista, sobretudo, os dois paradigmas mencionados por Pesavento, que estabeleceram diálogo entre si no decorrer do séculos XX e XXI.

Considero, portanto, nesse momento, que possibilidades foram colocadas em relação à interação de uma visão do simbólico com uma visão da autonomia da música na sociedade ocidental, o que permitiu perceber de outra maneira, ou melhor, ressignificar a concepção do processo de criação e de recepção conforme abordado por Pareyson (1997) e por Eco (2002), e, junto com eles, a concepção dos processos de produção e de circulação. Essa abordagem permitiu também buscar Bourdieu (2003), quando fala em uma “autonomia

relativa” da obra artístico/musical e ter como referência a análise de Pesavento (1995), em que coloca o foco nos dois principais paradigmas que forjaram a sociedade ocidental contemporânea: um paradigma racionalista e outro que investiu na sistematização do imaginário. Isso, continuando a não perder de vista, nesses processos de “construções” das “especificidades” da música, os seus processos básicos, conforme mencionados por Napolitano (2002): criação, recepção, produção e circulação.

A junção de diferentes áreas de conhecimento para a constituição de uma base interdisciplinar para análise do fenômeno da(s) especificidade(s) da música em um contexto social, portanto, possibilitou um segundo olhar para além das questões filosóficas de reconhecida importância, valorizando também os processos básicos que constituem a música. Ficou evidenciado que sob o viés de seus processos básicos, que a música possui diversas especificidades, aqui categorizadas filosófica, física e socialmente, especificidades essas que além de estarem ligadas a um processo artístico peculiar, foram também construídas historicamente a partir dos dois paradigmas observados: o formalista e o simbólico implicado com o sócio-histórico-cultural, de acordo, sobretudo, com Pesavento (1995), que levou a autores como Pareyson (1997), Eco (2002), Castoriadis (1995) e Freire (1994). Lembro nesse momento Jules Combarieu (1859-1916), o musicólogo francês que numa das primeiras reflexões sobre música, imaginário, sociedade, enfocando esse aspecto do simbólico e indo contra os investimentos de um momento de grande domínio da visão formalista, atestou a circunstância da música como linguagem, como ato comunicativo ligado à vida social do homem sem, no entanto, perder a sua especificidade enquanto arte. Fubini (1997), citando Combarieu, observou:

A música pode ser considerada sob diversos pontos de vista, sempre que se mantenha invariável o princípio de que nenhum deles é conclusivo; na base dessa impossibilidade apreendê-la [numa única especificidade] está a irredutibilidade de caráter fundamental que apresenta o fato artístico (Ibidem, p. 390)

É com base nessas reflexões, portanto, que parto agora para a segunda parte desse trabalho, buscando pinçar elementos no cenário sócio-histórico e cultural em que Estércio Marquez Cunha, o compositor goiano que teve suas obras analisadas e interpretadas nessa investigação interagiu durante grande parte de sua vida, atuando como aluno e como professor. Busco entender também o contexto que levou a Escola de Música e Artes Cênicas a se constituir em um dos principais elementos forjadores das representações sociais que transformaram esse compositor e sua obra em bens simbólicos do campo de produção erudito goianiense.

## **PARTE 2**

### **O ESTUDO DE CASO: ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA, SUA OBRA E CENÁRIO MUSICAL GOIANIENSE**

A abordagem dos processos básicos da música – com ênfase nos dois primeiros – através da atividade e da obra selecionada do repertório do professor Estércio Marquez Cunha, o estudo de caso dessa investigação, requer que se parta, nesse momento das reflexões, para as três principais vias condutoras que direcionam essa parte do trabalho: a contextualização do cenário sócio-histórico e cultural goianiense com o qual Estércio Marquez Cunha interagiu durante sua formação musical e grande parte de sua atuação profissional, o levantamento de alguns elementos históricos relacionados à Escola de Música e Artes Cênicas da UFG nesse cenário e circunstância, e um esboço do perfil do compositor e das obras selecionadas, consideradas aqui atualizações de gêneros discursivos, inerentes a uma campo de atividade específico (BAKHTIN, 2003).

Ponderações sobre outros cenários históricos implicados com essa formação também estarão cruzando de forma conveniente essa abordagem, que leva em consideração um recorte de tempo que abrange a segunda metade do século XX até o Tempo Presente. Nesse período o compositor se formou como músico, interagiu também com o Rio de Janeiro e com a cidade Oklahoma nos Estados Unidos, quando concluiu, respectivamente, o curso de graduação e de pós-graduação, e voltou para Goiânia, onde continuou atuando como professor e como compositor. A abordagem do cenário histórico musical goianiense, implicado de forma intrincada com as obras analisadas, portanto, não tem como deixar de passar pelo enfoque das primeiras décadas da criação de Goiânia, pelas primeiras iniciativas culturais que ajudaram a instituir essa cidade e, como pôde ser constatado, através das fontes mencionadas, a música sempre esteve ali presente.

## 2.1 O cenário musical Goianiense

Goiânia é uma cidade planejada, fundada em 24 de outubro de 1933 para tornar-se a capital do estado de Goiás, no lugar da Cidade do mesmo nome, num momento em que o cenário nacional investia na política progressista do governo Vargas, conhecida como “Marcha para o Oeste”<sup>20</sup>. Borges (1999, p.73) acrescenta outro ponto de vista relevante à abordagem desse cenário, ao observar que

as principais razões da transferência da capital são certamente políticas e se inserem no contexto de consolidação do Estado Novo. A Revolução de 30, que depôs a oligarquia caiadista, não abalou o prestígio e o poder político dos Caiado, solidificado pelas relações de dependência e gratidão advindas do poder que detiveram por 20 anos. A oposição ao novo governo, formada pela elite tradicional conservadora, não aceitava as renovações políticas que preconizavam o voto secreto, legislação social, moralidade administrativa, e criava ao interventor Pedro Ludovico Teixeira obstáculos políticos e administrativos quase insuperáveis. A construção da nova capital nesse contexto propiciaria maior dinamismo e liberdade de ação para o novo dirigente do estado”.

De qualquer forma, o fato é que a construção, a inauguração de Goiânia e a subsequente mudança da capital, representou um marco em Goiás, seja político, social, econômico ou cultural. Como ocorreu posteriormente com a criação de Brasília-DF, Goiânia trouxe para si, além do centro político do estado, grande parte do arcabouço cultural da antiga capital.

No referente à música, conforme Mendonça (1981), sobretudo obras sacras eram realizadas na antiga Vila Boa, como também era conhecida a cidade de Goiás. Borges (1999, p.16) menciona que o Padre José Joaquim Pereira da Veiga (1772-1840), renomado músico goiano, possivelmente trouxe influências musicais do Rio de Janeiro, cidade onde viveu por alguns anos, “fazendo com que a música que se ouvia na terra dos goiases se assemelhasse à música brasileira”. Mendonça (1981) cita que outras manifestações artísticas na antiga capital eram sempre acompanhadas de música, realizadas por grupos que se formavam, inclusive com músicos da igreja, como acontecia nos festejos carnavalescos. Outros conjuntos como orquestras, clubes, companhias de *jazz*, bandas da prefeitura, da polícia militar, da Guarda Nacional, ou mesmo bandas particulares, dentre outros, se destacavam em meio às atividades

---

<sup>20</sup> ESTEVAM (2004) no seu trabalho acadêmico “ Agricultura de Goiás: análise e dinâmica”. Goiânia: UCG, 2004. p. 25-47, comenta sobre a “Marcha para o Oeste”.

religiosas sempre presentes. Outras instituições como o Teatro S. Joaquim, o Colégio Lyceu de Goiás e Cinemas, fomentaram fortemente a cultura musical goiana.

Muitos foram os personagens que influenciaram na construção dessa cultura. Além do Padre José Joaquim Pereira da Veiga, Borges (1999) cita, dentre outras, a família Bulhões, Anna Francisca Xavier de Barros Tocantins (Donana), a família Fleury Curado, Maria Angélica da Costa Brandão (Nhá-Nhá do Couto), a idealizadora do que viria a ser o Conservatório Goiano de Música e Belkiss Orsini Spencieri, neta desta última, que mais tarde seria a co-fundadora do Conservatório Goiano de Música de Goiás na cidade de Goiânia, posteriormente parte do Instituto de Artes da UFG, Escola de Música da UFG, e hoje Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (EMAC/UFG).

A partir de 1933, de acordo com Pina Filho (2002, p.17), com o surgimento da nova cidade, “as primeiras entidades culturais surgiram antes mesmo da transferência do governo”. Em 1935 foi fundado em Goiânia o Automóvel Clube de Goiás, posteriormente chamado Jóquei-Clube, ponto de encontro da emergente sociedade goiana através de bailes, festas, promoções e encontros artísticos-musicais. Em 1936, as “Forças” mudaram-se para a nova sede do Governo. Veio a PM e sua Banda de Música, sob a direção do mestre Laurindo Lopes. Esse autor constata ainda que com as entidades oficiais vieram as entidades populares, e, nesse contexto, as manifestações culturais herdadas da Cidade de Goiás instalaram-se em Goiânia. O “*Jazz Band*” e o “*Jazz Band da PM*” foram dois dos primeiros conjuntos populares da cidade.

O deslocamento do governo trouxe ainda a Faculdade de Direito de Goiás e o Colégio Liceu. Com o Colégio Liceu veio o professor Joaquim Edison de Camargo, responsável por um trabalho musical através do canto coral, de matérias teóricas, da formação de conjuntos estudantis e de orquestras, que teve como centro de atividades o próprio Liceu e o Instituto de Educação de Goiás. Vale destacar ainda o papel cultural no contexto musical do Colégio Santa Clara, a inauguração do Grande Hotel para os grandes bailes de carnaval, a Praça Joaquim Lúcio como palco para apresentações. Lenza e Domingos Lacerda auxiliaram no desenvolvimento da música corrente na vida noturna da cidade, trazendo a execução *jazzística*, muito em voga na época.

A partir daí, começaram a despontar na cidade Escolas de Música com caráter específico, dirigidas por profissionais das bandas e dos conjuntos que surgiam. Maria Angélica da Costa Brandão (Nhá-Nhá do Couto) transferiu-se para Goiânia em 1940, contribuiu para a instalação de uma escola de música ministrando aulas de teoria, canto e piano até 1942. Suas filhas, Diana Luísa do Couto Spencieri e Hebe Luísa do Couto

Alvarenga lecionaram piano até a década de 1960, e muitos foram os alunos que influenciaram na cidade, conforme referência de Pina Filho (2002, p.23).

Em 1942, Nhá-nhá do Couto levou para o Rio de Janeiro Belkiss Spencieri, a neta que ela mesma havia iniciado no piano e que também já havia estudado no Conservatório de Música de Belo Horizonte. Belkiss foi para o Rio de Janeiro com uma pensão do governo de Goiás, oferecida pelo governador Dr. Pedro Ludovico. Ao terminar seus estudos, em dezembro de 1945, regressou a Goiânia, passou a dar aulas de música em sua residência. Sua volta trouxe novamente a esperança de se fundar um Conservatório de Música nessa cidade. Conforme narra Pina Filho (2002, p.26):

Belkiss Spencieri, de posse de uma série de documentos, iniciou os primeiros contatos para a criação, em Goiás, de uma escola de música nos moldes do Conservatório Brasileiro de Música (...) uma década depois a criação de um conservatório se tornava realidade.

Outros nomes como o da organista Francisca da Veiga Jardim, de membros da família Mascarenhas Roriz, de Nair de Moraes e Érico Pieper, de Edméia de Camargo, de Mercedes Veiga Mendonça, de Crundwald Costa, de Maria Luci da Veiga Teixeira (Dona. Fífia), de Maria Luiz da Póvoa Cruz (Dona Tânia), de Dalva Pires Bragança, dentre muitos outros, foram de importância vital para o fortalecimento da cultura musical goianiense nesse momento.

Por outro lado, nesse mesmo cenário, no ano de 1945 surgiu em Goiânia a Pró-Arte, um movimento cultural que teve José Amaral Neddermeyer como um dos idealizadores. Sobre esse movimento Pina Filho (Ibidem, p.35, 36 e 37) observa:

o movimento pretendeu unir as várias manifestações artísticas de Goiânia, desde fotografias até o grupo musical denominado Orquestra Pró-Arte, inicialmente com dez elementos, dirigido pelo piano-guia de Érico Pieper. (...) teve grande atuação no campo da música, mormente pela atividade de sua orquestra. (...) tinha caráter também didático, pois se preocupava com a informação do público a respeito das artes, tanto quanto com a formação de novos artistas.

O Pró-Arte fomentou em Goiânia diversas iniciativas, como a idéia de um grupo sinfônico. O mesmo autor relata, que vários dos recitais promovidos pelo movimento, tiveram a finalidade de angariar recursos para a compra de instrumentos com a finalidade de criação da orquestra sinfônica.

Importante destacar ainda, nesse cenário cultural goianiense que emergia, o influente papel exercido pelas igrejas, tanto católicas quanto protestantes. A Igreja Matriz de Campinas, com participação das Irmãs Franciscanas, juntamente com o Colégio Santa Clara criado em 1922, permitiram um desenvolvimento musical de destaque na região. Pina Filho (Ibidem.) relata que a Banda de Música Municipal de Goiânia, criada em 1967, seria fruto da influencia de “Zé do Ó”, músico oriundo de Minas Gerais que atuava na Igreja Matriz. Destaca ainda que a

A Igreja Catedral de Goiânia, em honra a Maria Auxiliadora, foi, desde seu início, um centro de música. (...) A Igreja e Colégio D. Bosco mantêm, desde seu início, na década de quarenta, uma música que sobressaiu entre as outras executadas em outros templos. O colégio manteve uma banda de música nos idos de mil novecentos e cinquenta e hospedou em sua igreja um coral que granjeou muitos aplausos. A Matriz do Coração de Maria, em construção no ano de 1948, já servia como sede para um pequeno conjunto instrumental e vocal que ali se apresentava, aos domingos, na missa das dez horas. (Ibidem, p. 41-42)

A primeira Igreja Batista de Goiânia, as Igrejas Metodistas, dentre outras, através da tradição coral e de seus “encontros” em Anápolis e em Goiânia, contribuíram para incrementar esse cenário musical, como atesta também Pina Filho (2002).

Importante nesse levantamento histórico, ressaltar que nos idos de 1954 a Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), ligada à Universidade Católica de Goiás, foi criada pelo escultor alemão Henning Gustav Ritter, juntamente com Luiz Augusto do Carmo Curado e Frei Nazareno Confaloni. Essa instituição inicialmente foi fundada com a finalidade de ampliar o universo cultural e artístico goianiense, disponibilizando cursos de Desenho Técnico, Pintura, Escultura e Licenciatura em Desenho, como relata Bittencourt (2008). Inicialmente, conforme agora Borges (1998), a inovação cultural e artística não foi aceita pela sociedade goianiense e a EGBA contou com poucos alunos. Ainda em 1954, seus fundadores resolveram criar um Instituto de Música que contribuísse para a solução do problema, aumentasse o limitado número de alunos e desse continuidade ao plano da instituição de se tornar um centro cultural. Esse autor, já mencionando um nome importante para o futuro desenvolvimento do Conservatório Goiano comenta

Resolveram, então, ainda no ano de 1954, concretizar a ideia da criação do Instituto de Música da EGBA. Por indicação de Henning Gustav Ritter, foi convidado para montar o Instituto de Música o maestro Jean François Douliez, que conhecera em Araxá e reencontrara em Belo Horizonte, onde Douliez fundara uma sinfônica. Depois de algum tempo em Belo Horizonte

Douliez voltou para a Bélgica, mas, em correspondência trocada com Ritter, manifestara o desejo de voltar ao Brasil. Os fundadores da EGBA convidaram-no, por carta, para montar o Instituto de Música. (...) Jean Douliez aceitou o convite e veio para Goiânia (...) com grande quantidade de partituras, composições e arranjos de sua autoria. (Ibidem, p.100).

A instalação do Instituto de Música foi oficializada em 1955. Após seu início, com o ingresso de grande número de alunos, Curado convidou Belkiss Spenciere para dirigir a instituição juntamente com Douliez<sup>21</sup>, que logo passou a ficar envolvido com a didática dos instrumentos, por não ser muito afeito às questões administrativas. Belkiss assumiu a liderança e direção efetiva do instituto. A partir daí, vários professores que atuavam em Goiânia foram convidados integrar o Instituto de Música da EGBA, que não parava de crescer.

No final de 1955, como cita Borges (Ibidem.), três quartos dos alunos da EGBA eram do Instituto de Música. Problemas de espaço físico, além de movimentos contrários à contínua expansão da Música dentro da EGBA, fizeram com que o Instituto de Música se tornasse independente, vindo a constituir o Conservatório Goiano de Música em janeiro de 1956. Segundo Andrade (2000), nesse contexto inicial do ensino da música em Goiânia, foi nesta instituição que emergia, que Estércio Marquez Cunha iria cursar, em 1958, dois anos de piano com a professora Dalva Maria Pires Machado Bragança. Antes disso, esse músico estudou por cerca de dois anos com a professora Nize de Freitas, preparando-se para o exame de seleção do Conservatório Goiano de Música. Ainda por volta de 1958 fez o curso científico no Lyceu de Goiânia e, incentivado pela professora Dalva, decidiu estudar Música no Rio de Janeiro.

Faz-se necessário um adendo aqui. É preciso reconhecer que inúmeras outras instituições de ensino de música têm colaborado para a formação do perfil musical do Estado de Goiás com atuação ainda presente. Dentre as que posso citar, faço referência ao Centro Cultural Gustav Ritter, Centro de Educação Profissional de Artes Basileu França, Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte, além de escolas particulares como o MVSIIKA, Lilian Centro de Música, Escola de Músicos Ivana Bontempo, dentre outras.

Estércio Marquez Cunha permaneceu no Rio de Janeiro de 1960 a 1967, onde concluiu os cursos de Piano e Composição no Conservatório Brasileiro de Música. Neste interstício temporal surgiu em Goiânia a Universidade Federal de Goiás através de um esforço

---

<sup>21</sup> Esse músico deixou um importante acervo de partituras (Manuscritos), que se encontram hoje na Biblioteca Central da Universidade Federal de Goiás.

conjunto que envolveu várias instâncias, conforme relatado a seguir. Nesse contexto aconteceu a criação do antigo Conservatório Goiano de Música. Essa circunstância já aponta para a terceira via condutora dessa parte, para alguns elementos históricos relacionados à Escola de Música e Artes cênicas da UFG, antigo Conservatório Goiano de Música. Essa instituição que está também envolvida com o início da formação musical de Estércio Marquez Cunha, mas tarde serviu de cenário importante para a sua atuação como professor e compositor.

## **2.2 A Escola de Música e Artes Cênicas da UFG**

A atual EMAC/UFG tem sua história iniciada a partir das primeiras atuações de pessoas já elencadas aqui, da criação do Instituto de Música da EGBA e do Conservatório Goiano de Música. O Conservatório Goiano de Música, criado no final de 1955, integrou o núcleo pioneiro que deu origem à Universidade Federal de Goiás (UFG), juntamente com a Faculdade de Direito – fundada em 1898 na primeira capital de Goiás – com a Escola de Farmácia e Odontologia (1945), com a Escola de Engenharia (1952) e com a Faculdade de Medicina (1960). Estas cinco instituições se juntaram para dar início à UFG, cuja instalação oficial deu-se em 3 de fevereiro de 1961. Borges (1998, p.107) ressalta a importância da criação de uma segunda universidade em Goiás, que já contava com a existência da Universidade Católica:

Importa lembrar ainda que a criação de duas Universidades (Católica e Federal) muito contribuiu para que o cidadão goiano se tornasse consciente de seu papel no seio da sociedade. Merece destaque a figura do primeiro Reitor da Universidade Federal de Goiás, professor Colemar Natal e Silva, educador que, dando-se conta da nova realidade que se descortinava, colocou-se à frente do movimento que lutava por erigir uma Universidade Federal.

Essa autora relata que no ano de 1960, a Fundação Conservatório Goiano de Música aprovou por unanimidade sua incorporação à Universidade Federal do Brasil Central, cujo processo de criação se encontrava em andamento na Câmara dos Deputados em Brasília. O Conservatório passou a integrar a Universidade Federal de Goiás pela Lei nº 3.834-C, de 14 de dezembro de 1960, publicada no Diário Oficial de 20 de dezembro do mesmo ano.

A partir de então, o problema de subsistência que sempre preocupou os membros do Conservatório estavam minimizados e passou-se à busca por melhores instalações. O Conservatório adquiriu instrumentos, novos professores foram contratados, e um calendário

de eventos bastante significativos passou a ser cumprido. Em 1964 foi realizado o I Festival de Música Erudita do Estado de Goiás, evento este tradicional desde então.

Andrade (2000) relata que em 1967, antes mesmo dessa fusão, o Conservatório Goiano de Música aprovou por meio de Concurso Público o professor Estércio Marquez Cunha para a cadeira de Harmonia Superior, Contraponto e Fuga. Nessa data, esse músico voltou do Rio de Janeiro com os cursos de Piano e Composição concluídos e passou a lecionar na UFG.

Importante ressaltar agora, na abordagem desse histórico, o surgimento de outra instituição no cenário cultural goianiense, também originária da EGBA, o Instituto de Belas Artes, depois Faculdade de Artes da UFG. Mais tarde essa instituição, junto com o então Conservatório de Música, também da UFG, constituiria o Instituto de Artes dessa instituição maior. Borges (1998, p.105) observa que

no final da década de 50, um grupo dissidente de professores e alunos da EGBA, criticando principalmente o preconceito quanto ao pintar ou esculpir o nu, organizou-se para criar um Instituto de Belas Artes. Visavam a uma escola pública, gratuita, já que a EGBA, ligada à Universidade Católica, era paga. Graças à atuação de Antônio Henrique Péclat, principal responsável pela criação do Instituto de Belas Artes, foi conseguido, no início da década de 60, a aprovação da Assembléia Legislativa para a criação do Instituto de Belas Artes de Goiás. Posteriormente, o Instituto foi anexado, com todo seu patrimônio, à Universidade Federal de Goiás e passou a se chamar Faculdade de Artes; em 1972, agregou-se ao Conservatório de Música da UFG, formando juntos o Instituto de Artes da UFG, que assim funcionou até o ano de 1996, quando, por via da última reforma estatutária da UFG, foi dividido em duas unidades: Faculdade de Artes Visuais e Escola de Música.

No ano de 1972, portanto, ocorreu a fusão do Conservatório de Música com a Faculdade de Artes para formar o Instituto de Artes da UFG. Borges (1998, p.133) comenta sobre a fusão supracitada:

A fusão do Conservatório de Música com a Faculdade de Artes, para formar uma nova Unidade obedecia a uma estruturação consubstanciada no novo Estatuto da UFG, aprovado pelo Conselho Federal de Educação como exigência da Reforma Universitária. A nova Unidade, que receberia o nome de Instituto de Artes da UFG, foi criada através do Decreto nº 63.817 de 16 de dezembro de 1968, mas na prática a fusão foi concretizada em 22 de junho de 1972, ao término do mandato dos Diretores das Unidades.

Durante a década de 1970, Estércio Marquez Cunha lecionou na UFG e na Faculdade de Música da Universidade Federal de Uberlândia. Andrade (2000, p.39) lembra que “durante um bom período ele passou metade da semana lecionando em Goiânia e a outra metade em Uberlândia”. Ainda nessa década fez dois cursos de especialização no Departamento de Música da Universidade de Brasília. Permaneceu lecionando até se afastar, em 1978, para cursar Mestrado e Doutorado nos Estados Unidos da América, na Oklahoma City University. Em 1992 retornou a exercer as suas funções no Instituto de Artes.

Em 1973 Belkiss Spencière foi empossada Diretora do Instituto de Artes da UFG, cargo que ocupou até 25 de abril de 1978. A partir da fusão das duas áreas, Artes Visuais e Música, em uma mesma Unidade, diversos conflitos político-ideológicos foram surgindo e tiveram de ser superados, ou ao menos amenizados. A estes, Borges (Ibidem., p.133-138) faz referência:

Na verdade nenhuma das duas Unidades tinha interesse na fusão, e, no início, houve uma série de desentendimentos, causados, sobretudo, pela escolha do futuro Diretor e Vice-Diretor do novo Instituto. (...) os professores foram informados de que, com a instalação do Instituto de Artes, a denominação “Conservatório” desapareceria. Este fato foi bastante lamentado, e formou-se uma comissão de professores que levaria ao Magnífico Reitor uma petição (...) o pedido não foi acatado (...) Apesar do clima desconfortável então presente na escola, revestiu-se de êxito a última atividade artística de vulto programada pelo Conservatório (...) a Semana da Música Brasileira (...) Merecem reflexão a liderança e o trabalho da citada professora (Dna. Belkiss) à frente não apenas do Conservatório, mas também do Instituto de Artes, que, sob sua direção, viveu um período de produção artística e, principalmente, de unidade, jamais repetido em qualquer outra etapa de sua existência.

O clima de insatisfação e dificuldades entre os docentes das duas áreas, somado ao crescimento de ambas, culminou, mais de 20 anos depois, em 1996, em outra reforma de estatutos da UFG. Essa reforma levou ao retorno da forma original de organização, ou seja, renasceram como unidades acadêmicas distintas, de um lado, a Escola de Música e, de outro lado, a Faculdade de Artes Visuais (Ibidem, p.138). As duas instituições seguiram crescendo em número de Cursos ofertados à sociedade goiana, em número de vagas, de professores, nos seus espaços físicos e na aquisição de equipamentos, dentre vários outros fatores que poderiam ser apontados.

Antes da separação das unidades, no início da década de 1990, outra conquista inerente a essa história foi alcançada, a partir da ação e investimento, sobretudo, da Professora Glacy Antunes de Oliveira: a criação do então Mestrado em Artes do Instituto de Artes da

UFG, na época com duas áreas de concentração - música e artes visuais. Conforme entrevista realizada com a professora Glacy Antunes de Oliveira, em meados de 1993 a então diretora do Instituto de Artes, professora Miriam da Costa de Mendonça, a nomeou para os estudos de criação do Mestrado. Nesta época havia apenas quatro locais que ofereciam curso de pós-graduação a nível de Mestrado em Música no país - Bahia, Rio Grande do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro - de forma que esse Programa na UFG tornou-se um centro de produção de conhecimento regional, influenciando uma área territorial de grande abrangência. Logo que o Instituto se dividiu, a Escola de Música solicitou à CAPES a mudança do Mestrado em Artes para Mestrado em Música.

Para a criação desse curso de pós-graduação diversos professores foram convidados, conforme consta no processo de criação do curso número 23070.003674/94-09. O professor Estércio Marquez Cunha compunha o quadro docente inicial, juntamente com outros professores da UFG, como as professoras Elizabeth Carramaschi, Glacy Antunes de Oliveira, Gonzalo Armijos Palacios, Pe. Luiz Palacin Gomez e Yara Moreyra, além de outros professores da UFRGS, USP e UFU. O Mestrado em Artes transformou-se em Mestrado em Música após a divisão do então Instituto de Artes em outras duas unidades da UFG, a Escola de Música e a Faculdade de Artes Visuais. Ainda hoje o professor Estércio Marquez Cunha continua sendo frequentemente convidado para integrar bancas de qualificação e de defesa no programa.

Ainda na década de 1990, foi criado na Escola de Música da UFG o curso de graduação em Musicoterapia, o primeiro a ser oferecido por uma Universidade Pública no país. Isso aconteceu na gestão da professora Glacy Antunes de Oliveira, sob coordenação da professora Leomara Craveiro de Sá. Conforme relato do professor Estércio Marquez Cunha:

Antes da criação do curso de Musicoterapia eu tive muito contato com as primeiras especialistas que estiveram aqui (Escola de Música). Quando do primeiro curso de especialização, participavam como alunas as hoje professoras Leomara Craveiro de Sá e a professora Eliamar Fleury. Nesse curso eu fui professor das disciplinas de Oficina de Criatividade, experiência que considero ter sido muito boa para mim. Fazíamos criações sonoras, movimentos corporais, coisas relacionadas com música. Eu não era Musicoterapeuta mas a proposta era a seguinte: eu iria lançar os fundamentos e estes seriam discutidos na turma. Tratava-se de um caminho de ida e volta, no qual eu lançava algo, fazíamos os exercícios, e elas vinham com a discussão a respeito da terapia em cima daquilo. Depois disso eu continuei sempre debatendo muito, principalmente com a professora Leomara Craveiro de Sá, mesmo quando ela foi pro mestrado e doutorado, sobre os fundamentos da Musicoterapia.

Fica evidente, portanto, a partir dos fatos narrados, a influência exercida pelo professor Estércio Marquez Cunha na elaboração não administrativa, mas conceitual do curso.

Nos anos 1999/2000, houve outro investimento na pós-graduação, um incremento e organização dos cursos de Especialização, com a criação e efetivação do Curso de Especialização em Música Brasileira no Séc. XX, do qual Estércio Marquez Cunha também integrou o corpo docente, além de ter composto uma obra para instrumentos variados e voz, uma formação que atendeu às especificidades da atuação dos alunos do curso. Essa obra, chamada “Rizoma”, foi composta especialmente para o Recital de encerramento da primeira turma. A esse curso se seguiu uma segunda edição e outros mais como, por exemplo, o de Especialização em Ensino da Música e Processos Interdisciplinares em Arte, iniciado no final de 2009 e já encerrado.

Nessa mesma época – final da década de 1990 e início de 2000 - sob a direção da professora Glacy Antunes de Oliveira, foi criado o curso de Artes Cênicas e a Unidade passou a se chamar Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. O ato de criar o novo Curso demandou enorme esforço por parte da direção e dos demais docentes da Unidade, exigiu colaboradores externos, o que não vem ao caso pormenorizar aqui, embora essa circunstância faça parte da história da EMAC. O curso de Artes Cênicas cada vez mais solidificado, funciona já no seu décimo segundo ano. Muito envolvido com atividades ligadas à composição e prestes a se aposentar, Estércio Marquez Cunha não teve uma participação muito ativa nesse Curso, apesar da sua formação.

Resta dizer ainda que a Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, nessa sua trajetória que evidencia tantas realizações, sobretudo, uma importante Escola de Piano e de Canto. Isso evidenciou-se através da labuta e da formação de uma de suas fundadoras, Belkiss Spenciére Carneiro de Mendonça – amiga pessoal e uma das intérpretes preferidas do compositor Camargo Guarniere - das pianistas que formou e que se direcionaram para outros centros, das relações que efetivou com o meio musical no país, sobretudo, através das ligações que tinha com o Rio de Janeiro, que possibilitou a vinda de professores renomados para ministrarem cursos. Esses fatores interferiram na formação e na qualidade dos profissionais forjados por essa instituição, que levaram alunos a alcançar importantes prêmios nacionais, dentre os quais podem ser citadas as professoras Lúcia Barrenechea, hoje professora da UNIRIO, e Maria Lúcia Roriz, professora da EMAC e reconhecida pianista goianiense, dentre tantos outros importantes performers do piano formados por essa instituição. Por outro lado, a grande aceitação dos cantores formados pela EMAC/UFG no coral do Teatro Municipal de São Paulo, leva às constatações do reconhecimento da importância do canto na EMAC. A

professora Glacy Antunes de Oliveira relatou que essa instituição tem ramificações nacionais e internacionais, lembrou que muitos que já passaram por ela estão hoje exercendo funções em diversos países do mundo, como é o caso de Ivani Filomena Cardoso, hoje no Conservatório de Genebra na Suíça, Luiz Guilherme Blumenchein, que trabalha em escolas superiores de música na Alemanha, dentre muitos outros.

Atualmente a EMAC tem sobressaído no cenário nacional também como importante escola de violão. Além de receber um número grande de inscrições no vestibular, vem recebendo alunos de várias partes do país na graduação e na pós-graduação. O professor Estércio Marquez Cunha, inclusive, lembrou ter recebido influências desta escola, que fizeram com que se interessasse mais em compor para formações que incluíam o violão. Tem ministrado aulas particulares de teoria musical e composição para alunos desse instrumento. Importante ressaltar também que alunos do curso de composição, uma habilitação do curso de Música – Bacharelado, criado no início dos anos 2000, que teve como um dos seus primeiros e mais atuantes o professor Estércio Marquez Cunha, têm conseguido prêmios internacionais importantes, como é o caso de Luiz Eduardo Gonçalves premiado na Holanda.

O traçado dessa segunda via condutora da segunda parte desse trabalho – a abordagem da estruturação da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG – possibilitou a percepção da importância dessa instituição não só no cenário cultural goianiense e, mesmo nacional, mas também na formação e atuação profissional de Estércio Marquez Cunha, que, junto à suas obras selecionadas para análise, constituem o Estudo de Caso em questão nessa investigação. Essa segunda via condutora, no entanto, que traz elementos do cenário sócio-histórico e cultural que interagiu de forma mais direta com o compositor goiano, só estará de fato cumprindo o seu fim no contexto abordado, se for também historicizado um dos principais eventos promovidos pela EMAC/UFG: O tradicional Festival de Música, que já está na sua 36ª edição

### **2.2.1 O Festival Nacional de Música**

Dentre as realizações musicais da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, o tradicional Festival de Música da UFG sempre se sobressaiu. O I Festival de Música Erudita do Estado de Goiás foi realizado de 19 a 27 de setembro de 1964. Professores, servidores técnico-administrativos e alunos se esforçaram na realização do evento, o maior que já haviam realizado. Borges (1998) relata que convidados de destaque em várias instituições de música do país ministraram cursos e *masterclass*. Maria Luiza de Mattos Priolli, professora

catedrática da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, Arnaldo Estrella, pianista de renome internacional e professor dessa mesma instituição do Rio de Janeiro e Bruno Kieffer, musicólogo conhecido e fundador do Seminário Livre de Música de Porto Alegre, fizeram parte deste seletto grupo.

A partir deste primeiro evento, seguiu-se uma série de outros festivais que perduram até hoje – está na sua 36ª edição. O antigo Conservatório de Música da UFG sediou quatro destes festivais, então denominados “Festival de Música Erudita do Estado de Goiás”. O II Festival ocorreu em setembro de 1968, o III Festival em 1970 e o IV Festival no ano seguinte. Os dois últimos eventos, segundo Borges (1998, p.132), “apresentaram notoriedades como Maria Lucia Godoi, Alexandre Trik, Quarteto Novo, do Rio de Janeiro, Sebastian Benda, Trio Benda, Pedro Bloch, Seildhofer e o musicólogo Mozart de Araújo.

Após a criação do Instituto de Artes da UFG, a partir da fusão das áreas de Música e Artes Visuais, esses eventos passaram a ser denominados “Festival de Música e Artes Plásticas de Goiás” e, recentemente, a Escola de Música e Artes Cênicas da UFG promoveu o 36º Festival Nacional de Música da EMAC/UFG, o que já possibilita investigar o processo de recepção do povo goianiense.

O atual Festival Nacional de Música da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG tem, nos últimos anos, firmado a tradição de homenagear músicos compositores nacionais. Conforme arquivos encontrados, dos trinta e seis festivais realizados até agora, o décimo primeiro, na época com o nome de 11º Festival de Música e Artes Plásticas do Estado de Goiás, foi o primeiro dedicado a alguma personalidade, neste caso, à poetisa goiana Cora Coralina. Outros sete festivais foram realizados e no ano de 1993, mais uma homenagem rompia como temática nos Festivais do então Instituto de Artes da UFG, dessa vez dedicado ao centenário do escultor e pintor surrealista catalão Joan Miró.

Mais recentemente, a partir do já configurado 32º Festival Nacional de Música da EMAC/UFG em 2007, esta sob direção do professor Eduardo Meirinhos, teve início a tradição em homenagear compositores. A partir deste evento, realizado em homenagem a Camargo Guarnieri, seguiram-se outros que homenagearam Henrique de Curitiba, Edino Krieger e Mário Ficarelli, 33º, 34º e 35º Festival Nacional de Música, respectivamente.

Dando continuidade às homenagens, a professora Ana Guiomar Rêgo Souza, atual diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, escolheu Estércio Marquez Cunha para ser homenageado, uma vez que tem uma atividade como professor e compositor não só em Goiânia/Goiás, enquanto professor aposentado da EMAC/UFG, mas também em todo o país e até fora dele, já pôde ser observado.

O 36º Festival Nacional de Música da EMAC/UFG foi realizado nos dias 31 de outubro a 5 de novembro de 2011. Neste ano o Festival homenageou o compositor goiano Estércio Marquez Cunha. O evento contou com a participação de quinze convidados, inclusive de países como EUA, França, México e Argentina, dentre educadores musicais, instrumentistas, compositores e regentes, quais sejam: Ney Fialkow, piano (UFRGS); Diego Carneiro, cello (PA); Patrícia Michelini, flauta doce, música antiga (UFRJ); Lori Baruth, clarineta (USA); Ari Colares, percussão (SP); Rudi Berger, música popular (Áustria); Mark Zanter, improvisação contemporânea (USA); Mara Campos, regência e prática coral (SP); Ricky Little, canto (USA); William Mann, trombone (USA); Ignácio Martinez, música mexicana (México); Adalto Soares, trompa (Tatuí, SP); Judicael Perroy, violão (França); Patrícia Pelizzari, musicoterapia (Argentina). Músicos de várias áreas, circunstâncias que também possibilitam a observação de processos de criação e de recepção.

A programação do evento contou com a execução de obras do compositor homenageado, por convidados e alunos, com *masterclass* dos instrumentos contemplados, além de várias homenagens. Ficou evidente nesse evento, o reconhecimento público por parte da EMAC – direção, professores, alunos e servidores técnico-administrativos – da importância da atuação que o professor Estércio Marquez Cunha teve e ainda tem na Unidade e na cidade de Goiânia. Tal homenagem tornou possível a aplicação de questionários e entrevistas em parte dos convidados e inscritos do Festival, a fim de apontar aspectos relacionados aos processos, sobretudo, de recepção musical, relevantes para esta pesquisa.

Importante lembra que os eventos promovidos pelos personagens que auxiliaram a construir a história musical goianiense acontecem desde muito tempo. Ainda na Cidade de Goiás, a antiga capital do estado, promotores culturais atribuíram valor às manifestações populares, que se tornavam parte da própria cidade. Mesmo antes do Conservatório Goiano de Música, os professores que lecionavam e atuavam na cidade de Goiânia em bandas, colégios, igrejas, dentre outras instituições, promoviam encontros que proporcionaram experiências musicais junto à sociedade goianiense. No Conservatório, recitais públicos eram bastante recorrentes, conforme atesta Pina Filho (2002). Referente a esse enfoque, Borges (1998, p.125) relata uma série de outros eventos:

Os eventos promovidos pelo Conservatório contavam com total apoio das autoridades estaduais e municipais que, além de os prestigiarem com sua presença, colaboravam também de forma peculiar: nos dias de concerto, desligava-se o relógio da praça para que suas batidas não incomodassem:

desviava-se o trânsito da Avenida Goiás para que o barulho não atrapalhasse as apresentações. (...) Para o Conservatório, os anos 60 foram fecundos em trabalhos sociais: patrocinou vários recitais filantrópicos e, dentro do plano de levar música clássica aos bairros para sua maior divulgação e apreciação (...) Essas apresentações tornaram-se, por um longo período, uma tradição, proporcionando ao público goianiense a certeza de poder contar com duas programações artísticas de nível, por mês. (...) Um calendário de eventos bastante significativo foi cumprido pelo Conservatório (...) As apresentações artísticas internacionais do ano de 1963 também revestiram-se de grande sucesso.

E o Festival, que na sua 36ª versão homenageou Estércio Marquez Cunha, tem se evidenciado em todos esses anos, como o principal evento da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Esboçadas as duas primeiras vias condutoras dessa segunda parte do trabalho, resta agora traçar o perfil do músico, professor e compositor Estércio Marquez Cunha, alguns elementos que forjaram o cenário musical goianiense e a Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, com os quais interagiu de forma mais direta e constante, resta agora relacionar esses elementos às análises e interpretações das obras selecionadas nessa investigação e das formulações verbais colhidas através das entrevistas realizadas.

### **2.3 O perfil do compositor Estércio Marquez Cunha**

Segundo Andrade (2000), nascido em Goiatuba em 1941, Estércio Marquez Cunha mudou-se com a família para Goiânia em 1942, ano em que seu pai faleceu. Estudou no Jardim de Infância de Goiânia, Grupo Escolar do Instituto de Educação, no Colégio Ateneu Dom Bosco e ainda quando criança teve aulas de música com a pianista Amélia Brandão, a conhecida nacionalmente “Tia Amélia”, mas logo perdeu o interesse. Teve também experiências rápidas com balé através da professora Silene Andrade e, noutra ocasião, da professora Karen Gezatsky.

Na adolescência, conforme já observado, voltou a estudar piano por dois anos com a professora Nize de Freitas, a fim de ingressar no Conservatório Goiano de Música, local em que fez mais dois anos de piano com a professora Dalva Maria Pires Machado Bragança. Apoiado por esta e por sua mãe, deslocou-se ao Rio de Janeiro em 1960 para cursar Música no Conservatório Brasileiro de Música com a professora Elzira Amábile. Durante todo o tempo em que lá permaneceu, Estércio Marquez Cunha conseguiu bolsa de estudos, além de ter trabalhado como assistente de sua professora de piano e da professora Juraci Pinto, que lecionava Teoria Musical. A professora Virgínia Fiuza, nas aulas de harmonia, o

incentivou a fazer o curso de Composição. Coursou também as disciplinas Teoria e Análise na Escola Nacional de Música, com a professora Maria Luiza de Mattos Priolli. Neste período, no Rio de Janeiro, lecionou Teoria Musical no Curso Livre e Curso Técnico Profissional do Conservatório Brasileiro de Música, além de lecionar nas escolas de primeiro e segundo graus do Estado da Guanabara.

Em 1965 casou-se com a goiana Maria Lúcia Ferreira e em 1967 voltou para Goiânia já formado nos cursos de Piano, Composição e Regência, para lecionar no Conservatório Goiano de Música e, como professor concursado, ocupou a cadeira de Harmonia Superior, Contraponto e Fuga. Em 1970 investiu em duas especializações no Departamento de Música da Universidade de Brasília (UnB): “Música Brasileira Contemporânea para Piano” com o pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira, e “Técnica e Estética da Música de Vanguarda” com o compositor uruguaio Conrado Silva, o que remete, possivelmente, a elementos peculiares do seu processo criativo.

Já no final da década de 1970, deslocou-se para a Oklahoma City University, EUA, onde cursou Mestrado em Música e Doutorado em Artes Musicais (Composição), tendo como orientador o professor Ray Luke e o professor de teatro na mesma universidade, professor Carveth Osterhaus o influenciou a compor mais obras do gênero música-teatro. Orientado pelo professor Michael Hennagin, concluiu os trabalhos finais do mestrado e doutorado, apresentando, além das respectivas dissertações, composições que envolviam música e teatro, já que em 1982 voltou a Goiânia, para assumir a sua função de professor no Instituto de Artes, lecionar em casa para os alunos que o procuravam, sem deixar a atividade de compositor. Nessas funções preparou vários músicos que depois se tornaram compositores e atuam hoje na cidade de Goiânia e em outras regiões do país, como é o caso, por exemplo, de Paulo Guicheney, hoje professor do curso de composição da EMAC e de Bruno Barreto Amorim, que atua na cidade de Palmas/TO.

Mesmo tendo se aposentado em 1995, não pode deixar de ser lembrado que voltou a atuar na pós-graduação da EMAC como professor e como orientador de cursos de Especialização e do Curso de Mestrado em Música, além de ter sido sempre convidado para ministrar palestras e aulas especiais na graduação. Nos anos de 2002-2003 e 2007-2009 atuou também como professor substituto na graduação da EMAC lecionando as disciplinas Composição, Orquestração, Linhagem e Estrutura Musical.

Em relação à sua borá, no ano de 2003, Gustavo Oliveira Alfaix Assis, orientado pelos professores Maria Lúcia Senna Machado Pascoal, como orientadora, e José Augusto Mannis, como co-orientador, iniciou um trabalho cujo objetivo principal era a

criação e organização de um arquivo de partituras de Estércio Marquez Cunha. Como resultado deste trabalho, foi constituído um acervo com mais de 200 partituras da autoria deste, dentre peças para instrumentos solo, conjunto de câmara, coro, orquestra, concertos para solista e orquestra, música de cena e uma ópera. Este projeto e seus resultados foram apresentados no XI Congresso Interno de Iniciação Científica da UNICAMP, neste mesmo ano.

Chamou minha atenção no trabalho descrito, o grande número de obras catalogadas, com as mais diversas formações. Em entrevista, o compositor, Perna Filho (2009) relata:

Estércio Marquez Cunha, 68 anos, é goiano de Goiatuba, professor universitário e compositor, referência no meio musical, principalmente pela importância das peças que compôs para piano e violão. São peças para violão solo, música para violão e violino, flauta e violão, música para soprano, e música para dois violões. Para piano solo, são sessenta e quatro peças, sem falar nas que compôs para instrumento solo, câmara, coro, orquestra e música-teatro.

Outra descrição da sua obra vem do grupo Quaternaglia, quarteto formado pelos violonistas Chrystian Dozza, Fabio Ramazzina, Thiago Abdalla e Sidney Molina, encontrada em seu site oficial aponta:

A obra musical de Estércio Marquez Cunha inclui uma vasta obra para piano solo, música para canto e piano, violino e piano, flauta, trombone, percussão, quarteto de cordas, quinteto de sopros, sexteto vocal, coro, piano e orquestra, orquestra de cordas, e diversas formações camerísticas. A obra violonística de Marquez Cunha inclui a Música para Soprano, Flauta e Violão nº1, 2 e 3, Música para Dois Violões, Três Movimentos para Violino e Violão, Suiternaglia para 4 Violões (gravada pelo quarteto de Violões Quaternaglia em 1995), Concerto para Violão e Orquestra, Música para Flauta e Violão nº1 e 2, Magnificat para Soprano, Flauta Violão e Coro e Lento Acalanto para Voz, Violino, Clarineta, Violão e Pedra, além do próprio Concerto para 4 Violões e Orquestra.

Esta última obra, Concerto para 4 Violões e Orquestra, foi dedicada ao grupo Quaternaglia pelo compositor. O grupo continua:

Há que destacar também em sua produção obras para teatro musical e dança, como a Metamorfose para coreografia, Guarda Noite- Música para Teatro, Tempo - Teatro Música, Requiem para Prometeus - Música Teatro, Brincando no Piano - Teatro Música, Natal - Música Teatro e O Ofício do Homem - Música Teatro. Entre as principais gravações de sua obra destacam-se, além da Suiternaglia, as Imagens - Cantata de Natal, a Serenata que Não Fiz para Canto e Piano, o Magnificat e o Lento Acalanto.

Quanto à sua obra para Piano Solo, Garcia e Barrenechea (2002, p.8) relatam:

(...) a obra para piano solo do compositor Estércio Marquez Cunha, um repertório que ainda não foi investigado e que constitui uma parte significativa de sua produção. Compositor goiano ligado profissionalmente à Universidade Federal de Goiás, Estércio Marquez Cunha, nascido em Goiatuba, Goiás, no ano de 1941, possui obras representativas para diversos gêneros e formações instrumentais, incluindo peças para instrumento solo, câmara, coro, orquestra e música-teatro. O piano é um veículo de expressão que ocupa lugar proeminente na obra de Estércio Marquez Cunha. Além de explorar o piano em composições solo e de câmara nas mais diversas combinações de instrumentos, o compositor também produziu obras para piano a quatro mãos e uma peça para piano e orquestra. Estércio já compôs sessenta e duas obras para piano solo, sendo que a última – Música para Piano n. 53 – foi escrita em 2001.

A diversidade da obra de Estércio poderia ser associada de alguma forma à sua formação? De que forma as diferentes experiências que teve em sua formação o teriam influenciado? Neste momento, fez-se necessário um investimento no campo de sua formação, como se segue.

### **2.3.1 Possibilidades de uma formação híbrida**

Implicados com sua formação, ponderações sobre outros cenários históricos estarão cruzando de forma conveniente essa abordagem, que leva em consideração um recorte de tempo que abrange a segunda metade do século XX até o Tempo Presente. Nesse período o compositor se formou como músico, interagiu com o Rio de Janeiro e com a cidade de Oklahoma nos Estados Unidos, quando concluiu, respectivamente, os cursos de graduação e de pós-graduação. Voltou para Goiânia, onde continuou atuando como professor e compositor, além de frequentar cursos de Especialização em Música Contemporânea em Brasília, um dos quais foram realizados com o professor uruguaio Conrado Silva. Deu aulas particulares na cidade mineira de Uberlândia. Esses encontros culturais já falam, por si só, dos processos de hibridação cultural a que Estércio Cunha e sua obra estiveram sujeitos..

Na busca por encontrar elementos que denotem uma formação híbrida, fui levado novamente a elementos biográficos do compositor. Andrade (2000) cita uma série de professores que influenciaram Estércio em sua formação, dentre eles: pianista D. Amélia Brandão, professora de Música em sua iniciação musical e intérprete de Ernesto Nazareth; Silene Andrade e Karen Gezatsky, com as quais teve experiência, mesmo rápida, com balé; professora Nize de Freitas, com quem estudou piano por dois anos a fim de ingressar no

Conservatório Goiano de Música; professora Dalva Maria Pires Machado Bragança, professora de piano já no CGM; professoras Elzira Amábile, Juraci Pinto e Virgínia Fiuza, disciplinas de Piano, Teoria Musical e Harmonia, respectivamente, no Conservatório Brasileiro de Música; professora Maria Luiza de Mattos Priolli, disciplinas de Teoria e Análise na Escola Nacional de Música; professores Paulo Affonso de Moura Ferreira, no curso de Especialização em Música Brasileira Contemporânea para piano, e Conrado Silva, na Especialização em Técnica e Estética da Música de Vanguarda, ambos pela UNB; professores Ray Luke no Mestrado em Música na Oklahoma City University, e Carveth Osterhaus, professor de teatro desta universidade que o influenciou a compor no gênero música-teatro; professor Michael Hennagin, no Doutorado em Artes Musicais (composição) na mesma Universidade.

Cada um destes professores contribuiu de algum modo na formação de Estércio. Suas experiências com balé, teatro, seu bacharelado em Piano, Composição e Regência, as duas especializações, seguindo-se do mestrado e doutorado nos Estados Unidos explicitam uma formação híbrida.

O cenário goiano, evidentemente, contribuiu para sua formação. O próprio compositor relatou:

Eu ficava encantado com aquelas melodias (modas de viola), mas tinha de ouvi-las escondido, pois a minha família dizia que moda de viola não era música séria. Naquela mesma época (infância), além das modas de viola, eu me encantava com a criatividade de Luiz Gonzaga (o Gonzagão). Eu ficava maravilhado ao ouvi-lo pelo rádio. Até hoje eu o cultuo (...).Mas, um dia, eu ouvi um outro tipo de música, fiquei extasiado com a melodia, não sabia o que era aquilo, ou quem a executava, fui atrás, só depois descobri que se tratava de Stravinski, Igor Stravinski (compositor russo, um dos mais influentes nomes da música do século XX - 1882 - 1971). Uma grande descoberta, monumental! Foram essas as primeiras influências (PERNA FILHO, 2009).

Ainda sobre a influência do cenário, em entrevista de janeiro de 2012, Cunha (2012) comentou:

(...) Eu tenho umas tantas obras feitas para Coro, ou Coro e outros instrumentos, nas quais uso sons de massa sonora vocal e isso vem de percepções minhas desde menino. Aqui em Goiânia eu ia pra igreja com minhas tias, para as rezas, e ficava muito distraído escutando os sons que eu achava interessantes ali, enquanto rezavam Ave Maria, Pai Nosso. Claro, depois de maduro eu soube que o que escutava lá era um massa, o conjunto das vozes todas que estavam ressoando na igreja. Então aí eu descobria que esse era um material lindo que eu poderia usar sonoramente (...).

Noutra entrevista concedida, agora em março de 2012, fazendo referência ainda ao cenário goiano, cita: “O momento do Goiás, do cerrado pra mim, foi e continua sendo muito importante. Hoje Goiânia é uma cidade tão grande, mas enfim, era uma cidade aberta, silenciosa”. Quanto ao período que passou no Rio de Janeiro, relata:

Quando eu fui para o Rio de Janeiro, esse processo no final dos anos 50, era muito complexo pra um menino que nunca tinha saído daqui, praticamente nunca tinha saído de Goiânia, ou mesmo viajado. Caí realmente num ambiente muito diferente, não só num ambiente diferente mas numa vida diferente, pois em Goiânia eu estava em família, enfim, no meu ambiente. Lá eu fui para estudar, fui morar numa república de estudantes e seis meses depois minha mãe havia falecido, enfim, eu estava assim, meio que solto no mundo. Pelo menos com essa sensação, meio perdido, e acho que foi esse o momento em que eu abri os olhos para este mundo. Realmente o ambiente musical, estudantil, enfim, o ambiente do Rio de Janeiro era completamente diferente de Goiânia. Senti-me como um legítimo caipira e hoje eu fico pensando, ser caipira é muito bom, ser a gente. Então no Rio isso foi muito forte, quer dizer, a “coisa” nova que eu escutava lá, o ambiente da universidade. Por outro lado, foi o momento em que eu vi que as pessoas, os estudantes que estavam ali no Rio, o carioca que tinha a minha idade ali, não sabia mais ou menos que eu, era só uma coisa natural, só o ambiente que era diferente. O fato é que esta experiência trouxe muito pra mim. (CUNHA, 2012)

Em relação ao período em que ficou nos Estados Unidos menciona:

Quando fui pra lá, já era professor aqui, casado e com três filhos, enfim, fui com a família toda. Foi outra mudança de ambiente muito grande, de língua inclusive. É a sensação de se sentir estrangeiro, não só a questão da língua, mas também dos costumes diferentes, das pessoas olhando para você diferente. Acontece o mesmo com sua música, de olharem sua música de maneira diferente, uma música que não é local. Em tudo isso, esses momentos vão nos acrescentando, e descobrimos que somos gente como todo mundo, em todo lugar. (CUNHA, 2012)

Esse compositor, o cenário sócio-histórico e cultural com o qual interagiu, o campo específico e a instituição em que atuou, depois de ter sido formado musicalmente através do contato com outras culturas como a carioca e a americana, por exemplo, constituíram-se no criador e no contexto que estiveram implicados com o processo criativo e com a recepção que resultaram as obras aqui selecionadas para análise. Os receptores dessa obra, portanto, também se acham implicados com esse processo de criação e recriação da obra. Cenário e trajetória institucional que propiciaram esse Estudo de Caso, portanto, possibilitando a análise e interpretação das obras que se seguem: Coral n. 1; “Música para Soprano, Flauta e Violão N°2” e “Magnificat” com o intuito de chegar às “especificidades” da música no cenário musical goianiense.

## **PARTE 3**

### **AS OBRAS RESULTANTES DOS PROCESSOS CRIATIVOS E DE RECEPÇÃO**

Na abordagem das obras do compositor, portanto, se a fundamentação teórica desse trabalho for lembrada, têm-se em vista gêneros do discurso inerentes ao campo musical, que passam a ser analisados em alguns momentos de sua atualização no cenário musical goianiense. Nesse momento de atualização apresentam em sua base o entrecruzamento de representações sociais forjadoras de um conteúdo temático, de uma forma composicional geradora de características de estilo do gênero e características de estilo individuais. Isso, tendo em vista o resultado de cada trama de relações que cada obra representa. Essa constatação permite com que se entrecruze a análise da estrutura da obra com elementos da análise do contexto histórico, das peculiaridades do criador e do momento peculiar que a obra representa, ou seja, do “já dito” com “o que está sendo dito agora”, desse modo e através dessa forma.

Dessa maneira têm-se em vista também, além da abordagem dos processos criativos e de recepção das obras de Estércio Marquez Cunha no cenário goianiense, nas suas implicações também com os processos de produção e de circulação da obra, entrecruzar uma abordagem da organização sonora em si com uma abordagem simbólica. Essa circunstância remete às duas possibilidades de análise enfatizadas por Pesavento (1995), que apontam para as construções relacionadas aos dois paradigmas que foram objeto de sua reflexão e que levaram a uma construção histórica dos próprios processos de criação e de recepção da obra musical, tendo em vista a segunda metade do século XX, que estendo aqui ao início do século XXI. Remetem ao cruzamento de uma análise formalista ligada, ao paradigma racionalista, com uma análise simbólica, vigente a partir da sistematização da abordagem do Imaginário.

As três obras selecionadas do CD “Lento Acalanto” (1999), exemplos da obra vocal do compositor Estércio Marquez Cunha, portanto, passam a ser o foco. São elas: “Coral Nº1”, composta em 1970, a faixa número três no CD que aborda questões relativas à terra e à natureza; “Música para Soprano, Flauta e Violão Nº2”, composta em 1984, a faixa número seis no CD com temática relacionada à solidão e à tristeza; “Magnificat”, composta em 1997, a faixa número um no CD, que aborda a temática espiritual/religiosa. Lembro que estas três obras foram escolhidas por trabalharem texto, o que ajuda a percepção das relações da obra com o cenário histórico, por representarem uma amostra que aborda as três últimas décadas de atuação do compositor no século XX, décadas de 1970, 1980 e 1990, além de remeterem a diferentes temáticas e a circunstâncias de criação e de recepção. Conforme relatado por Estércio Marquez Cunha, o texto das três obras já havia sido escrito por ele em datas próximas, sempre anteriores às composições.

### **3.1 As obras selecionadas e o processo criativo**

No que tange ao processo criativo, à forma composicional de Estércio Marquez Cunha (2012) em relação ao texto, o compositor declara:

Eu nunca faço música pra depois colocar o texto. Em princípio, se eu faço música com o texto, eu quero valorizar aquele texto, ou então não precisaria do mesmo. Então, sempre, se o texto é de outro eu peguei o texto para fazer música, se o texto é meu, é claro, eu faço o texto primeiro para depois fazer música. Então todos esses (obras aqui selecionadas), no caso deles, já estava feito o texto. Eu vou pensar na música em relação ao texto. Muitas vezes a ideia do texto vem da própria palavra. Eu acho a palavra bonita e quero transformá-la em texto. Ou, por outro lado, muitas vezes uma frase corrente, uma ideia corrente, pode ser transformada numa ideia poética, ou seja, aquela frase ou aquela ideia pode se tornar alguma coisa musical, no sentido da musicalidade do próprio texto. Assim como eu pego os sons por aí e vou dar uma forma pra eles – para os sons, é a composição musical – assim também a questão da palavra, de uma ideia falada que temos, dar forma à ela. Não estou preocupado com a poesia no sentido até clássico, da métrica, quadrado, etc, mas que ele tenha um impulso, uma musicalidade, disso aí surge o texto.

### 3.1.1 “Coral N.1”

A obra “Coral N°1”, faixa número três do CD “Lento acalanto” conforme informações obtidas no encarte da gravação, foi composta em 1970, ano em que Estércio Marquez Cunha já havia voltado do Rio de Janeiro para Goiás e realizava os seus cursos de Especialização na UNB. A gravação, interpretada pelo Coro de Câmara da Escola de Música da Universidade Federal de Goiás sob regência da professora Joana Machado, traz como tema a terra, o céu, o entardecer, a junção e mistura de cores, subsídios sabidamente de caráter naturalista, mais ainda quando se tem em mente a década e local de sua composição, conforme o compositor. O encarte do CD Lento Acalanto (2009) traz a letra da obra:

Lá bem longe, em hora de encantamento,  
o céu amou a terra.  
O verde-azul pareceu vermelho,  
e cobriu-se de negro pudor.

Fez-se então o silêncio que gera.

E, do ventre da terra,  
nasceu o sol,  
derramando-se em luz  
sobre o verde-azul.

Tendo em vista as palavras de Estércio Marquez Cunha sobre o texto de suas composições e as imagens do Cerrado Goiano, representações emanam desse texto, relacionando-o, numa primeira instância, à terra natal do compositor.

Estruturalmente, esta peça foi construída com base na técnica composicional de tons inteiros, em duas sessões intermediadas por um trecho de três compassos. Apresenta as duas possibilidades da técnica descrita, sob o andamento “lento” proposto pelo compositor. A primeira sessão se estende do primeiro ao décimo segundo compassos, nos quais há uma polifonia vocal de quatro vozes permeada por pausas simultâneas em todas as vozes, uma característica estrutural marcante do compositor. A primeira sessão compreende o texto: “Lá bem longe, em hora de encantamento, o céu amou a terra. O verde-azul pareceu vermelho, e cobriu-se de negro pudor” e foi composta apresentando uma das possibilidades da técnica composicional de tons inteiros a partir da nota “dó” sustenido, conforme pode ser observado no Recorte 1.

*Coral n. 1 Estécio Marquez Cunha*

LENTO

LA BEM LON-GE EM HO-BR DE EN-CAU-TA - MEN-TO  
 LA BEM LON-GE EM HO-BR DE EN-CAU-TA - MEN-TO

CEU A - MOR A TER-RA O VER - DEA - ZUL  
 VER - DE ZUL ZUL PA-RE -  
 VER - DE ZUL

PA-RE - CEU VER - ME - LHO E CO - MI - V - SE DE VE - LHO PU - DOR  
 - CEU VER - ME - LHO E CO - MI - V - SE DE VE - LHO PU - DOR

**Recorte 1 – Primeira seção da obra Coral n. 1 de Estécio Marquez Cunha. Compassos 1 a 12.**

O trecho intermediário possui três compassos e apresenta a segunda possibilidade da técnica composicional de tons inteiros a partir da nota “dó” natural. Este segmento integrado por somente uma voz é transicional, uma frase de ligação para a segunda sessão da obra e compreende o texto “fez-se então o silêncio que gera”, e seu início e final é marcado por silêncio, o que pode ser constatado no Recorte 2

FEZ-SEEN-TA O SI-LÊN-CIO QUE GE-RA

**Recorte 2 – Seção Intermediária da obra Coral n. 1 de Estércio Marquez Cunha. Compassos 13 a 15**

A segunda sessão da obra possui sete compassos e retorna à possibilidade da escala de tons inteiros presente na primeira seção. Este trecho, que apresenta um crescente harmônico e melódico de seu início até seu término, possui no primeiro compasso até duas vozes simultâneas, no segundo até quatro vozes, no terceiro e quarto até seis vozes e, nos três últimos, até sete vozes, conforme evidenciado pelo Recorte 3.

VENTRE DA TE-RAA NAS-CEU O SOL DE-RAA - MAN-DO-SEEM LIZ

TEI-RAA SEMPRE CRESCE

VENTRE DA TE-RAA NAS-CEU O SOL DE-RAA MAN-DO-SEEM

LIZ SA-LÊN-CIO VER-DEA ZU

**Recorte 3 – Segunda Seção da obra Coral n. 1 de Estércio Marquez Cunha. Compassos 16 a 22.**

A relação entre letra e a estruturação musical é evidente. O texto narra o horizonte de eventos que antecedem em pouco o nascer do sol, seguindo-se com o seu surgir. A primeira sessão da obra narra a transformação que vai se seguindo até o último instante que marca o nascimento do sol no horizonte. Em seguida, a frase de ligação/transição é um nítido contraste que gera expectativa, primeiro pela quebra da massa sonora, aqui reduzida drasticamente, e também mudança da escala de tons inteiros, que por si só sugere um “flutuar”, como dito pelo próprio compositor Estércio Marquez Cunha (2012). Em relação ao texto da obra Coral N°1 expõe:

A idéia disso aí é olhar o por do sol e nascer do sol, que normalmente é especial. Quando falávamos do período goiano, aqui em Goiás, nós tínhamos um por do sol muito bonito, principalmente o nascer de sol que eu até prefiro. É em relação a isso que me refiro nessa obra.

Fica evidente nessa obra que o compositor, em termos melódicos e harmônicos, já dominava a escrita musical contemporânea, mantinha essa escrita como uma característica marcante de seu estilo. O gênero coral<sup>22</sup>, criado e incentivado por Lutero e seus seguidores no século XVI, com o qual Estércio Marquez teve contato através da sua formação religiosa e da sistematização musical a que esteve sujeito, sobretudo, no Rio de Janeiro, se mostra aí atualizado. A obra apresenta tanto características contextuais (do gênero) - vozes simultâneas, em estilo acordal, às vezes alternadas por pausas – como apresenta características de estilo de índole individual – o trabalho com escalas de tons inteiros, tratamento melódico e harmônico contemporâneo, conforme já descrito, texto voltado para a natureza característica do cenário goiano.

### **3.1.2 “Música para Soprano, Flauta e Violão N°2”**

A faixa número seis, “Música para Soprano, Flauta e Violão N°2”, foi composta em 1984, quando Estércio Marquez Cunha já havia concluído seu mestrado e doutorado nos Estados Unidos e voltara a lecionar no então Instituto de Artes da UFG. Foi interpretada pela soprano Dênia Campos, flautista Sara Lima e violonista Felipe Valoz e traz temática relacionada à solidão e ao silêncio. Segue a letra, conforme disposição no encarte do CD Lento Acalanto (1999):

---

<sup>22</sup> Ver mais sobre o coral em “História da Música Ocidental” de Donald Grout e Claude Palisca (1994)

Sol  
Solidário  
Solitário

Solidão!

Só lhe dão  
Grito do irmão  
Pão... chão

Sol  
Solitário  
Solidário

Mortuário!

Morte minha  
Cada dia  
Solidão

Solidário  
Sol-silêncio  
Solitário

Sol calcáreo!

Pedra e pó  
Mó de Pedro  
E Maria

Sol  
Silêncio  
Morte Minha

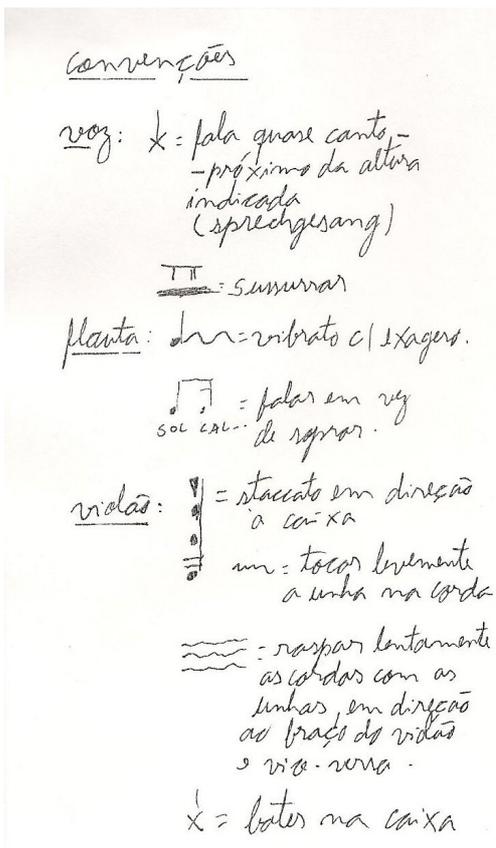
Grito só!

Solidária  
Solidão  
De todo Pedro e Maria

Ao comentar sobre essa obra, em entrevista, o compositor mencionou:

Na roça, ou em qualquer lugar do cerrado, você tem o silêncio e, se você observar, pode existir um paralelo entre a secura do sol, e a secura das pessoas. Em relação a isso, a solidão das pessoas no trabalhar na roça, martelando aquilo, leva a gente a enxergar essa coisa da própria vida, da existência das pessoas, e nisso tudo, a nossa própria existência, às vezes muito solitária. Podemos observar também, muitas vezes, de longe, a secura da vida dos casais e, no entanto, perceber que há uma solidariedade ali. Então quando eu falo “Mó de Pedro e Maria”, neste caso uma figura do homem e da mulher, mas enfim, a própria vida tem uma “Mó” que está moendo a ambos o tempo todo. Mó é aquela pedras dura, com a qual, nos moinhos, se trituram grãos de trigo, cevada, centeio e outros, até se reduzirem a farinha (ESTERCIO MARQUEZ CUNHA, 2012).

O gênero música de câmara<sup>23</sup> possui aqui uma formação de voz, flauta e violão, considerada ideal para o compositor conforme Zanon (2008): “Uma formação que ele (Estércio Cunha) considera ideal e cuja sonoridade domina com destreza é a de soprano, flauta e violão”. Nesta obra atonal, Estércio Cunha explora recursos timbrísticos dos três instrumentos, criando transições sutis entre flauta e voz, abordando elementos que foram destacados e explicitados no Recorte 4.



#### Voz

- Fala quase canto – próximo da altura indicada (sprechgesang)
- Susurrar

#### Flauta

- Vibrato com exagero
- Falar em vez de soprar

#### Violão

- Staccato em direção à caixa
- Tocar levemente a unha na corda
- Raspar lentamente as cordas com as unhas, em direção ao braço do violão e vice-versa.

#### **Recorte 4 – Música para soprano, flauta e violão n. 2 de Estércio Marquez Cunha. Legenda.**

O compositor utiliza técnicas composicionais de vanguarda, como o experimentalismo, desenvolvendo na obra sua própria linguagem, mesclando resultantes sonoras texturais com apelo dramático-teatral. Apesar de incorporar técnicas de vanguarda, uma linguagem mais contemporânea, como pode ser observado nos Recortes 5 e 6, o próprio compositor, como citado por Alcântara Júnior & Unes (2010), relata ser contra a idéia vanguardista de extrair todas as possibilidades do instrumento, optando por um tipo de sonoridade que da forma e estrutura próprias à obra.

<sup>23</sup> Ver mais sobre música de câmara em “História da Música Ocidental” de Donald Grout e Claude Palisca (1994)

*Estércio Marquez Cunha*

LENTO

SOPRANO

FLAUTA

VIOLÃO

S. SOL *mf* SO-LI-DA-RIO SO-LI-TA-RIO *P* RALL... *P* SO-LI-DA-RIO

R.

V.

A TEMPO

S. SO LAE DAÕ GRI-TO DOIR MAÕ PAÕ CHAÕ *mf* *PP*

AFFILITO

ACCEL...

A TEMPO

S. SOL *mf* SO-LI-TA-RIO *P* SO-LI-DA-RIO MORTU-A-RIO

Recorte 5 – Música para soprano, flauta e violão n. 2 de Estércio Marquez Cunha. Compassos 1 a 24.

Os recursos timbrísticos utilizados conferem à obra algo surrealista, remetendo às influências do teatro, recebidas pelo compositor enquanto se pós-graduava nos Estados Unidos. Será abordado novamente esse tema na análise da próxima obra, todavia, convém destacar que o andamento lento, o encadeamento dos timbres, o estaticismo presente, assim como o caráter dramático, conferem à peça um discurso sonoro-teatral que segue perpassando os instrumentos, a começar pelo violão, seguindo-se à flauta e depois ao canto, percorrendo o caminho inverso a seguir, como demonstrado abaixo no Recorte 6.

The image displays three systems of handwritten musical notation for Soprano, Flauta (Flute), and Violão (Guitar). The time signature is 2/4. The first system shows the initial entries of the instruments, with the guitar playing a rhythmic pattern of eighth notes. The second system features the Soprano vocal line with lyrics: "SO-LI-DAS-RI-O", "SO-LI-TA-RI-O", and "SO-LI-DA-O". The third system continues the vocal line with lyrics: "LAE DA-O", "GRI-TO DOIR MA-O", "PA-O", and "CHA-O". The score includes various dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *f*, and includes performance instructions like "RALL..." and "ATENÇÃO".

Recorte 6 - Música para soprano, flauta e violão n. 2 de Estércio Marquez Cunha. Recursos timbrísticos. Compassos 1 a 19.

Os sinais de dinâmica utilizados pelo compositor, como “afrito”, “com medo”, “com raiva” e “chorando”, também denotam a característica dramática desta peça. A ligação da letra com a dinâmica da obra, e até mesmo com a organização sonora escrita na partitura, pode ser observada nos compassos 25 a 46 do recorte 7. Os dois últimos compassos evidenciam a ligação existente entre letra e escrita na partitura: no penúltimo compasso, a palavra “sol” coincide com a nota “sol” e a dinâmica também concorda com o texto, indo de forte a piano entre as palavras “sol” e “silêncio”.

The image displays a handwritten musical score for soprano, flute, and guitar, spanning measures 25 to 46. The score is written in treble clef with a 7/8 time signature. It includes lyrics in Portuguese and various dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, *pp*, and *ff*. Performance instructions like "RALL...", "ATEMPIO", "COM MEDO", "COM RAIVA", and "CHORANDO" are written above the staff. The lyrics are: "MOR-TE MI-NHA CA-DA DI-A SO-LI-DA-RIO SO-LI-DA-RIO SO-L SI-LEN-CIO SO-LI-TA-AIO SOL CAL-CA-RIO SOL CAL-CA-RIO FA-LAN-DO PE-DRA E PO-MO DE PE-DRAS MA-AI-A SOL SI-LEN-CIO MOR-TE". The score shows a clear relationship between the lyrics and the dynamics, particularly in the final measures where the word "sol" is aligned with a note and a dynamic change from *f* to *p*.

Recorte 7 - Música para soprano, flauta e violão n. 2 de Estércio Marquez Cunha. Letra na sua relação com a dinâmica da obra e com a organização sonora. Compassos 25 a 46.

Ainda referente à letra desta obra, pode ser destacada a disposição com que é apresentada, tratando-se de claro uso de “aliteração”, figura de linguagem que consiste em repetir sons consonantais idênticos ou semelhantes em um verso, a fim de ritmá-los, dando ênfase a ideias específicas.

Sol  
Solidário  
Solitário

Solidão!  
Só lhe dão

A semelhança e a sequência das palavras apontam para a intenção de Estércio Cunha de valorizar a rítmica das palavras, lembrando que primeiro o texto foi composto, depois a obra musical, um imbricado no outro, conforme proferido pelo compositor. A relação do texto com o contexto do criador remete aos aspectos inerentes ao meio rural goiano vivenciado (trabalho monótono, repetitivo, em um cenário de sol árido refletido na sequidão do cerrado) que levaram esse criador, conforme seu próprio depoimento, a refletir sobre sentimentos como solidão e acomodação. Esses sentimentos foram transpostos para o “esvaziamento” do relacionamento cotidiano, ao “Mó de Pedro e Maria”, que os desgasta e corrói. A organização sonora em termos timbrísticos, da dinâmica, da dissonância evidente, da repetição de um mesmo som sussurrado, das cordas do violão arranhadas com a unha, dentre outros recursos, reafirma o texto, conforme pode ser observado no recorte 7 e na audição do CD.

Pode ser ainda destacada uma característica do compositor quanto ao título de suas peças. Conforme ocorre nos três exemplos sonoros selecionados, e em quase toda a obra de Estércio Cunha, não há um nome específico atribuído às obras, geralmente o compositor utiliza-se de números ou cita apenas o gênero, como ocorre na próxima obra a ser analisada. Citado por Alcântara Júnior & Unes (2010, p.60), observou:

Raramente coloco um nome específico em uma peça. Sempre uso “movimento” ou “música”. Acho que o título em si não deve interferir, sugerir um significado direto na escuta do ouvinte. A música é uma abstração, é uma forma, um tempo sonoro. Às vezes, o nome que coloco é uma brincadeira ou algo desse tipo, mas de um modo geral, estou pensando na música em si mesma. Então eu dou um número... quem quiser que faça a imagem da peça. Quando digo “movimento”, estou pensando um tempo sonoro – aliás, eu já usei também como nome este termo -, um tempo em que está acontecendo música.

### 3.1.3 “Magnificat”

A obra número um do CD “Lento Acalanto”, “Magnificat”, composta em 1997 quando o professor Estércio Marquez Cunha estava aposentado da UFG, interpretada pela Soprano Dênia Campos, flautista Luís Carlos Vasconcelos Furtado, violonista Felipe Valoz e Coro de Câmara de Goiânia sob regência de Marshal Gaioso, traz temática religiosa ao citar textos bíblicos, conforme pode ser observado abaixo:

Salve, agraciada, o Senhor é convosco!  
 Bendita sois entre as mulheres.  
 Conceberás e darás à luz um filho.  
 Grande, será chamado Filho do Altíssimo.  
 Bendita sois vós entre as mulheres!

A minha alma engrandece ao Senhor.  
 O meu espírito se alegra em Deus, meu Salvador.  
 Ele atentou na humildade de sua serva.  
 Todas as gerações me chamarão bem-aventurada.  
 Realizou-se em mim o Poderoso.  
 Santo é o seu nome. (Lucas)

Bem aventurado os puros de coração:  
 eles verão a Deus. (Mateus)

Sobre esta peça, Estércio Marquez Cunha (2012) relata:

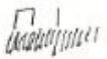
(...) acho muito bonito esse momento da anunciação. Eu fiquei sempre imaginando qual seria a reação de uma menina de 12 anos, 12/13 anos, que de repente escuta uma voz do além que vem sobre ela. Por mais que a fé e a pureza desta menina fosse muito grande, ao ouvir essa voz do além o espanto deve ter sido muito grande. Eu tentei colocar música nesse texto de uma maneira estranha, esquisita, precedendo o canto da menina, a fim de realçar a pureza daquele canto.

Interessante destacar que a formação “voz, flauta e violão” foi mais uma vez usada e é recorrente nas composições do compositor Estércio Marquez Cunha. Este Magnificat possui uma introdução, duas seções e um final que remete a um breve trecho coral e à melodia da introdução. Nos idos do final da década de 90, o já experiente compositor dominava inúmeras ferramentas composicionais contemporâneas, uma notação própria, algumas delas utilizadas nesta peça. Essa notação pode ser conferida na imagem da legenda do manuscrito da obra, apresentada no Recorte 8.

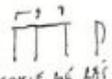
Magnificat

Órgão (S.C.T.B.)  
Soprano solo  
Flauta  
Violão

Legenda

 = Sussurrar no ritmo indicado

 Cantor. Altura não determinada.  
Obedecer à sugestão de grave ou agudo  
indicado pelo gráfico.  
Cada membro do órgão toca um som  
e prolonga articulando no ritmo.

 - Tocar no ritmo indicado

**Recorte 8 – *Magnificat* de Estércio Marquez Cunha. Legenda.**

Este *Magnificat*<sup>24</sup>, gênero de música polifônica vocal religiosa que surgiu na Idade Média, inicia-se com uma introdução que compreende 11 compassos. Esta introdução é constituída por uma única linha melódica, executada por uma flauta modal acompanhada pelo violão em acordes arpejados, conforme evidenciado no Recorte 9.

*Magnificat* Estércio Marquez Cunha

LENTO



**Recorte 9 - *Magnificat* de Estércio Marquez Cunha. Introdução. Compassos 1 a 11.**

<sup>24</sup> Ver mais sobre *Magnificat* em “História da Música Ocidental” de Donald Grout e Claude Palisca (1994)

Em seguida, a partir do décimo primeiro compasso até o compasso de número quarenta e seis, segue-se a primeira seção, a anunciação, baseada em um texto bíblico de Lucas. É executada pelo Coro de quatro vozes, inicialmente compondo uma massa sonora suave que se intensifica a seguir. Nesta seção, flauta e violão passam a pontuar de forma suave, acompanhando o desenrolar do texto “Salve, agraciada, o Senhor é convosco! Bendita sois entre as mulheres. Conceberás e darás à luz um filho. Grande, será chamado Filho do Altíssimo. Bendita sois vós entre as mulheres!” Abaixo o Recorte 10 evidencia, do compasso décimo primeiro em diante, o início da primeira seção.

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the Magnificat. It consists of seven staves: Flute (Fl), Soprano Solo (sola), Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), Bass (B), and Guitar (G). The score is written in a common time signature (C) and includes various musical notations such as dynamics (pp, p), articulation (accents), and performance instructions (divisi, TUTTI). The lyrics are in Portuguese and include: "SALVE", "A-GRACIADA", "A-DA", "A-GRACIADA", "A-DA", "A-GRACIADA", "A-DA". The score is marked with a tempo of "moderato" in the upper right corner.

Recorte 10 - *Magnificat* de Estércio Marquez Cunha. Início da primeira seção-Anunciação a partir do compasso décimo primeiro – Compassos 9 a 16

Uma transição, nos compassos 41 a 46, traz escrita para flauta e violão suaves, que prepara a entrada da segunda seção, construída a partir da segunda parte do texto de Lucas. Prepara o canto solo da soprano, que aparece nos compassos de número 46 a 73,

abarcando o texto: “A minha alma engrandece ao Senhor. O meu espírito se alegra em Deus, meu Salvador. Ele atentou na humildade de sua serva. Todas as gerações me chamarão bem-aventurada. Realizou-se em mim o Poderoso. Santo é o seu nome”, segunda seção da obra. Nesta seção, convém destacar que nos compassos 66 a 73 o coro aparece bem suave, executando notas em boca *chiusa*, que cria um clima de religiosidade e transcendência.

O canto em destaque nesta sessão da obra é sempre suave, novamente fazendo menção à pureza e simplicidade de Maria, aqui destacadas pelo compositor. Abaixo o recorte 11 evidencia no compasso 46 o início da segunda seção:

The image shows a handwritten musical score for the 'Magnificat' by Estêrcio Marquez Cunha. The score is written on a grand staff with vocal lines and piano accompaniment. The vocal line is marked 'Solo' and the piano part is marked 'p'. The lyrics are: 'A MI-NHA AL-MA EN-GRAN-DE-CE AO SE-NHOR O MEU ES-PÍ-RITO SEA-'. The score shows the beginning of the second section starting at measure 46.

**Recorte 11 - *Magnificat* de Estêrcio Marquez Cunha. Início da Segunda Seção a partir do compasso 46 - Compassos 45 a 51.**

A seguir, o Recorte 12 com os compassos 65 a 71, que expõem o único momento em que o coro atua juntamente com o canto de Maria, em boca *chiusa*:

Handwritten musical score for Magnificat, measures 65-71. The score consists of seven staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "-RA-DA RE-A-LI-ZOU-SE EM MIM O PO-DE-RO-SO". The second staff is the vocal line with lyrics: "CHIUSSA". The third staff is the vocal line with lyrics: "CHIUSSA". The fourth staff is the vocal line with lyrics: "CHIUSSA". The fifth staff is the vocal line with lyrics: "CHIUSSA". The sixth staff is the vocal line with lyrics: "CHIUSSA". The seventh staff is the piano accompaniment. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat).

Recorte 12 - *Magnificat* de Estércio Marquez Cunha. Segunda Seção. Compassos 65 a 71.

O final da obra apresenta um pequeno trecho (compassos 77 a 83) em que o coro compõe uma massa sonora ao recitar o texto de Mateus “Bem aventurados os puros de coração. Eles verão a Deus”. Reafirma a intenção primeira do compositor em transmitir essa mensagem. Conclui, compassos 84 a 93, com a melodia executada pela flauta modal acompanhada pelo violão que realiza acordes arpejados, como na introdução da obra. Há uma conexão direta deste texto com a já anunciada pureza da “menina” Maria. A massa sonora, nesta obra, é utilizada como um recurso dramático que expõe os instantes que transcendem o natural, em um primeiro momento, como voz angelical e, no fim da obra, remetendo a voz ativa ao sobrenatural mais uma vez.

É interessante salientar que esta obra, além de remeter mais uma vez ao residual, à Música Reservata e Programática, apresenta inúmeros recursos dramáticos, característica adquirida pelo compositor após sua aproximação com o Teatro no período em

que estava se pós-graduando nos Estados Unidos. O soar leve e suave da flauta modal acompanhada pelo violão arpejado, o coro como recurso discursivo dramático, remetendo sempre ao sobrenatural, o canto singelo e suave de Maria, aludindo à donzela pura e de pouca idade, são exemplos disso. Sobre sua experiência com o Teatro e a ligação deste com sua música, o compositor relata:

Fui pro mestrado nos Estados Unidos trabalhando Música e Teatro, inclusive levei algumas obras que apresentavam as duas áreas, elemento este que eu gostava de trabalhar. Por causa disso meu orientador disse que eu deveria fazer Teatro também e foi uma experiência fantástica, porque eu acabei fazendo dois mestrados, pois tudo o que eu fazia em Música, fazia também em teatro. Eu tenho um trabalho dissertativo e composicional em Música e outro em Teatro e tudo isso se ligou. Por conta disso, obtive diversos frutos como o gesto musical, e ainda gerou a criação da disciplina Oficina Básica de Música quando voltei à UFG, relacionando Artes Plásticas, Artes Cênicas e Música. Acho que é um caminho de duas vias. O interesse que eu tenho por Literatura, Artes Cênicas, Artes Plásticas, me influencia quando componho minhas músicas.

Abaixo o Recorte 13 exemplifica o final da obra. Parte final do coro, e início da melodia final, compassos 84 a 86:

The image shows a handwritten musical score for the final of the chorus and the beginning of the final melody. The score is written on seven staves: Flute (Fl), Soprano (sdo), Alto (s), Contralto (C), Tenor (T), Baritone (B), and Bass (Ba). The lyrics are "PU-ROS DE CO-RA-ÇÃO E-LES VE-RAO A DEUS". The music features a piano (p) dynamic and includes performance markings such as accents and slurs.

Recorte 13 - *Magnificat* de Estêrcio Marquez Cunha. Final do Coro e início da melodia final. Compassos 79 a 86.

Finalizando essa abordagem do processo criativo da obra de Estércio Marquez Cunha, tendo em vista agora o processo destacado por Pareyson (1997) e Eco (2002), resta dizer que a arte é produção e realização, remete a objetos radicalmente novos, verdadeiro e próprio incremento da realidade, inovação ontológica. A arte é também invenção. Assim, Estércio Marquez Cunha cria, inova, transforma e faz surgir novas organizações sonoras, sem deixar de lado também o caráter expressivo de sua obra. A forma e o significado podem ser percebidos, o que remete aos dois paradigmas citados por Pesavento (1995) e aqui já abordados. Tomando novamente Pareyson (Ibidem, p.22):

Certamente, a arte é expressão (...) Mas, certamente, não é o que a caracteriza na sua essência, de modo que se poderia, antes, dizer que a arte tem também, entre outros, um caráter expressivo (...) Nesse sentido, a obra de arte é expressiva enquanto é forma, isto é, organismo que vive por conta própria e contém tudo quanto deve conter. Ela exprime, então, a personalidade do seu autor (...) no sentido de que a é, e nela até a mínima partícula é mais reveladora acerca da pessoa de seu autor do que qualquer confissão direta, e a espiritualidade que nela se exprime está completamente identificada com o estilo. A forma é expressiva enquanto o seu ser é um dizer, e ela não tanto tem quanto, antes é um significado. De modo que se pode concluir que, em arte, o conceito de expressão deriva o seu especial significado daquele de forma.

É nesse entrecruzar, na junção dos dois paradigmas valorizados pela sociedade Ocidental, que algumas das especificidades da música estão fundamentadas na atualidade. O compositor, tomado em sentido geral, compõe a obra a partir de si mesmo, “identificada com o estilo” do criador que se coloca na obra como “modo de formar” (ECO, 2002), resultante do embate de material, forma e caráter simbólico. Munindo também esse viés, Pareyson (Ibidem, p.41) discorre: “Justamente na sua especificação, que a lança sobre si própria, a arte é alimentada, invadida, robustecida pela vida e pela consciência de nela poder exercitar uma missão”. Referindo-se a este aporte, o autor refere-se à “natureza dupla” da obra de arte.

Estércio Marquez Cunha traduz a obra, portanto, através da forma. E essa obra e sua forma, a partir de si, se faz própria do compositor, especifica a criação, trazendo em si todo um arcabouço do seu criador, a expressão deste que renasce da vida, originada dela própria. Assim, forma e todo o seu material coadunam-se com os significados, dando origem à obra, realçando um importante ângulo relacionado à construção de suas especificidades. Por outro lado, vistos sob outros ângulos, cada um dos três gêneros aqui apresentados – Música Coral, Música de Câmara e Magnificat – podem ser observados a partir de dois enfoques: o primeiro, que leva à percepção de que essas obras pertencem ao campo de produção erudito,

que se caracteriza por uma linguagem própria, por uma sistematização do ensino e abordagem da música, um campo ao qual Estércio Cunha está integrado, e no qual sua produção se concentra; o segundo, que possibilita entender que assim como as demais obras produzidas pelo compositor, as três obras citadas se constituem em obras “abertas”, ou seja, estão sujeitas aos processos de recepção, à re-construção do processo que lhes deu vida por outro ser histórico, o receptor, focado aqui na figura do fruidor e do intérprete.

### **3.2 As obras de Estércio Marquez Cunha e os processo de recepção, produção e circulação**

Após a análise formal e interpretação das obras, tendo em vista, sobretudo, o processo de criação, passo a abordar também de forma mais direta, as implicações decorrentes de sua interação com os processos de recepção, produção e circulação. Relembrando Eco (2002), em um nível interpretativo, a obra pode ser abordada sobre o aspecto do intérprete que executa a obra e do intérprete que a frui, ato este tomado como real interpretação e execução por parte do receptor. Outro integrante, o criador/compositor, é visto como executante de uma obra “momentaneamente” fechada, por ele acabada. Essa obra, no entanto, se abre para o receptor, o qual, resignificando-a, re-construindo o processo que lhe deu vida, se coloca também, sob outro ângulo, como “modo de formar”, interfere na forma/conteúdo, caracterizando o processo chamado por Eco de “intersubjetividade” entre dois mundos.

Neste estudo de caso, a análise dos dados colhidos através da abordagem de diversas categorias de receptores da obra de Estércio Marquez Cunha, permitiu algumas reflexões sobre o papel do fruidor e/ou do intérprete dessa obra. São elas: alunos da EMAC, professores da EMAC, pesquisadores que de alguma forma abordaram o compositor Estércio Cunha, convidados para o Festival que o homenageou, professores de música da cidade de Goiânia, externos à EMAC, alunos de música da cidade de Goiânia, externos à EMAC e a produtora do CD *Lento Acalanto* com obras do compositor. Isso, sem deixar de considerar como a produção da obra e sua circulação interagem com esse processo, tendo em vista a análise de *folders*, de cartazes relacionados a recitais e a festivais como o 36º, Festival de Música da EMAC/UFG, do papel de CDs e de jornais como O Popular, de maior circulação na cidade, responsável por fazer circular e divulgar uma imagem do compositor e eventos relacionados à sua obra.

Tendo em vista as diferentes categorias citadas, serão apresentados, a seguir, os resultados das entrevistas e da aplicação dos questionários durante o Festival Nacional de

Música da EMAC/UFG que homenageou Estércio Marquez Cunha (pesquisa de campo), com foco no processo de recepção, sem deixar de lado os processos de circulação e produção.

Questionários – apresentados em anexo ao final deste trabalho - foram aplicados a alunos dos cursos de Música da EMAC/UFG, alunos de outras escolas de música de Goiânia externos à EMAC/UFG e integrantes das platéias dos recitais do 36º Festival Nacional de Música do estado de Goiás e de outros estados brasileiros (Ceará, Pará, Minas Gerais, Mato Grosso do Sul e Piauí). O resultado pode ser observado no quadro abaixo:

	Alunos EMAC	Alunos externos	Plateia dos Recitais	
			GO	Outros
<b>Conheciam Estércio Cunha antes do Festival</b>	<b>100% S</b>	<b>45% S 55% N</b>	<b>100% S</b>	<b>20% S 80% N</b>
<b>Sabiam que era compositor</b>	<b>100% S</b>	<b>33% S 66% N</b>	<b>100% S</b>	<b>20% S 80% N</b>
<b>Executaram alguma obra sua</b>	<b>85% S 15% N</b>	<b>100% N</b>	<b>X</b>	<b>X</b>
<b>Ouviram alguma obra sua</b>	<b>100% S</b>	<b>30% S 70% N</b>	<b>60% S 40% N</b>	<b>20% S 80% N</b>
<b>Sabiam que o Festival era em sua homenagem</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>85% S 15% N</b>	<b>50% S 50% N</b>
<b>Acham a homenagem justa</b>	<b>100% S</b>	<b>45% S 55% X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>
<b>A homenagem influenciou sua inscrição no Festival</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>30% S 70% N</b>	<b>20% S 80% N</b>

**Quadro 01 - Resultado dos questionários aplicados. Legenda: S (sim), N (não), X (resposta inexistente)**

Os resultados do cruzamento dos dados obtidos através dos questionários, portanto, demonstram que o compositor Estércio Marquez Cunha é bastante conhecido no âmbito da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, local onde foi professor efetivo por

muitos anos e onde ainda leciona como professor convidado no Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música. Quando são comparadas as respostas das categorias “Alunos da EMAC” e “Platéia dos Recitais de Goiás”, pode ser percebida certa semelhança nos resultados obtidos, embora chame a atenção o fato da categoria “ouviram alguma obra sua” ter respostas díspares, evidenciando que esta obra é pouco divulgada, o que ocasiona o seu não conhecimento por parte da comunidade externa à EMAC. O mesmo pode ser observado em relação às categorias “Conheciam Estércio Cunha antes do Festival”, “Sabiam que era compositor” e “Executaram alguma obra sua”. Pôde ser notado que o compositor e sua obra têm alcance bem delimitado geograficamente, embora, como poderá ser constatado através dos relatos obtidos através das entrevistas e dos dados relacionados aos documentos obtidos, haja relatos sobre sua obra em diferentes lugares, inclusive fora do país. O fato é que a Escola de Música e Artes Cênicas da UFG se constitui em Goiânia em abrigo do campo de produção erudito (BOURDIEU, 2003), campo ao qual Estércio Cunha está integrado, e no qual sua produção se concentra. Em decorrência da atuação de alunos e professores desse campo, que extrapola o âmbito da UFG, e da formação musical do compositor (graduação e pós-graduação) realizada em diferentes locais, alguns relatos sobre os processos de recepção, produção e circulação em relação à sua obra, de alguma maneira, tem se desenvolvido fora de Goiânia, como poderá ser observado na análise dos relatos que se seguem. Já a categoria que se refere ao motivo que levou o público aos recitais, trás uma revelação importante: a grande maioria diz ter ido ao recital por se tratar de parte do Festival, não se referindo ao compositor em si, ou aos intérpretes, ou ainda às obras que seriam executadas, por desconhecimento destes fatores ou de parte deles.

Em se tratando dos dados colhidos nas entrevistas, diferentes grupos – alunos dos cursos de Música da EMAC/UFG, alunos dos cursos de Música de outras instituições, intérpretes que atuaram nos recitais em homenagem ao compositor Estércio Marquez Cunha durante o Festival, professores de Música da cidade de Goiânia, externos à EMAC/UFG, pesquisadores que tiveram o compositor Estércio Marquez Cunha como objeto de pesquisa, professores que atualmente lecionam nos cursos de Música da EMAC/UFG, convidados do 36º Festival Nacional de Música e o próprio professor Estércio Marquez Cunha – foram abordados, com vistas a acrescentar informações quanto ao compositor e obras selecionadas, sua relação com os processos básicos da música e a observação das especificidades destas.

Os alunos dos cursos de Música da EMAC, Professores da EMAC/UFG, bem como os intérpretes que executaram suas obras durante o 36º Festival Nacional de Música, mostraram conhecer Estércio Cunha, seja como professor ou como compositor. Suas obras

vez ou outra integram o repertório de alguns cursos, além de ser constantemente convidado para ministrar aulas ou palestras específicas, sobretudo, no Mestrado em Música. Sobre o reconhecimento na cidade, a comunidade de professores e alunos da EMAC entrevistada se mostrou bem coesa ao afirmar que o professor é reconhecido, mas localmente, não a nível municipal/estadual, embora acreditem que o deveria ser. Também é unanimidade o fato de citarem que foi merecida a homenagem que a EMAC fez a ele no Festival.

Já em relação à comunidade externa à EMAC/UFG, esta se mostrou praticamente sem contato com o compositor, salvo no caso de ex-alunos do mesmo ou da própria Escola de Música, dos quais muitos hoje lecionam em outras instituições de ensino de Música em Goiânia. Acredita que sua obra não circule pela cidade, ou circule minimamente, por isso não a conhece. A grande maioria dos alunos de música da cidade externos à Universidade, portanto, se mostrou sem ciência quanto ao compositor, sua obra, ou mesmo quanto às referências midiáticas sobre ele. O mesmo ocorreu com os professores de música das demais instituições, salvo os que são egressos da EMAC. Eles relataram não ter notado nem mesmo notícias sobre Estércio Cunha em jornais e TVs.

Sobre as dificuldades em relação à circulação e produção de sua obra, o que remete novamente à sua inserção no campo de produção erudito, a professora Glacy Antunes de Oliveira (2011), ex-diretora da EMAC/UFG comentou:

Em se falando de circulação e produção do seu trabalho (prof. Estércio Marquez Cunha) seu estilo de música é contemporâneo, o que gera um problema que é enfrentado por todos os compositores sérios do país: a questão da circulação da música que a gente poderia chamar de erudita (eu prefiro chamar clássica) que não é popular, nem folclórica e muito menos de mercado, é muito difícil, uma vez que essa música não encontra lugar no mercado. Existe um trabalho de mestrado de José Eduardo Martins no qual ele refere-se a universidade como um refúgio do músico no Brasil. Nela o músico leciona, pesquisa, apresenta-se, viaja. As universidades manteriam essa circulação, pois é muito difícil fazer circular músicos, obra, enfim. Trata-se de um problema nacional, talvez internacional, do nosso tempo. A circulação deste gênero de música, composição mais elaborada contemporânea, é extremamente complicada. Uma vez que ela não encontra espaço na mídia, entram as questões do mercado, do modernismo e pós-modernismo, políticas públicas, dentre outras, que me fazem concordar que a universidade é um refúgio da música e do músico brasileiro. (OLIVEIRA, 2011)

Em relação aos professores convidados para o Festival, foram colhidas informações quanto à possível ligação entre o convite para *masterclasses* e recitais no Festival e a homenagem ao compositor, além da ciência destes do trabalho de Estércio Cunha. Alguns

disseram que conheceram o compositor a partir do depoimento de ex-alunos do mesmo, nos locais onde hoje lecionam (fora do estado de Goiás), até mesmo antes do Festival. Nesse sentido, convém destacar a importância da instituição EMAC/UFG como força motriz dos processos de produção de circulação de bens artísticos/culturais, como abordado pela professora Glacy Antunes de Oliveira (ibidem):

Até a transformação do curso em Mestrado em Música o professor Estércio estava conosco. Só havia quatro mestrados no país, Bahia, Rio Grande Sul, Rio e São Paulo. Depois de nós veio Belo Horizonte, fomos o primeiro curso aqui no Centro Oeste, por isso tivemos alunos de muitos lugares, pois a área que pegamos foi muito grande. A EMAC foi muito importante, tem gente nossa no mundo inteiro. Temos inúmeros ex-alunos dando aula em Universidades e Conservatórios importantíssimos na Alemanha, Genebra, Estados Unidos e aqui no Brasil no Rio de Janeiro, Florianópolis, em universidades, isso fazendo um pequeno esforço de memória aqui, sei que existem muitos outros.

Os dois professores estrangeiros que lecionaram na *Marshall University* e na *Morehead State University*, disseram terem sido convidados para o Festival através de contatos com amigos, sem que houvesse alguma ligação com a homenagem ao compositor, e que até então não conheciam o trabalho dele. O relato do professor Willian Mann, convidado do 36º Festival Nacional de Música, se faz essencial nesse momento das reflexões:

Quando eu fui convidado para o Festival, eu soube que um compositor brasileiro seria homenageado. Então eu pesquisei no Google e encontrei diversas obras, inclusive assisti a algumas performances de obras dele no *Youtube*, muito interessantes inclusive (...) Eu li sua biografia na internet, pelo *Google Translator* antes de vir, mas por eu saber que ele seria homenageado, não por conhecê-lo de antemão.

Este relato, em termos dos processos de circulação da obra musical, aponta o importante papel midiático exercido hoje pela Internet, que disponibiliza um enorme acervo documental e áudio-visual de músicas das mais diversas tendências, o que inclui a obra do compositor Estércio Marquez Cunha. Ao contrário do que ocorre com o rádio e a televisão, que impõe uma programação à sua audiência, na Internet é o usuário quem escolhe o que vai assistir, o que vai ouvir ou ler, e todo o acervo é disponibilizado a um número gigantesco de usuários. Assim, pode ser dito que os processos básicos da música de circulação e produção encontram abrigo e audiência neste espaço, mesmo quando relacionados à música que encontra dificuldade para se inserir no mercado ou para ocupar “um lugar ao sol” na atualidade.

A pesquisa no *Youtube*<sup>25</sup> do nome “Estércio Marquez Cunha” trouxe 21 resultados, diversos vídeos de apresentações pelo Brasil afora. Se o mesmo nome for pesquisado agora no *Google*, site de pesquisas da *Internet* que relaciona os sites que ao menos citam o termo pesquisado, esse número sobe para 2.270 resultados, que incluem trabalhos finais de graduação, mestrado e doutorado, apresentações musicais em diversas partes do mundo, citações em trabalhos acadêmicos, dentre outras inúmeras informações, o que evidencia outro lado do processo de circulação de sua obra.

Não é só no sentido de divulgação do trabalho e da obra do compositor Estércio Marquez Cunha que a *Internet* tem se mostrado importante, mas também no referente à sua distribuição/vendagem. É de conhecimento hoje que este é um crescente mercado aberto, no qual músicos do mundo todo podem investir no processo de produção da sua obra, oferecer e adquirir produtos e serviços das mais diferentes naturezas. Em uma pesquisa rápida, diversos sites puderam ser encontrados, inclusive aqueles que vendem partituras de obras compostas pelo compositor em questão. No site <estantevirtual.com.br>, à altura da pesquisa, constaram sete produtos – partituras – para venda. Novamente no site *Google*, ao pesquisar o nome do compositor juntamente com o termo “comprar”, foram gerados 5.430 resultados. Destes, inúmeros são propagandas nada relacionadas a ele, no entanto, diversos produtos conexos como partituras de suas obras, o próprio CD *Lento Acalanto* puderam ser observados no site <mercadolivre.com.br>, dentre outros.

Ainda em relação ao relato dos convidados para o Festival, Michelini (2011) comentou que não conhecia a obra de Estércio Cunha, mas após as audições e o contato durante o Festival, considerou muito interessante sua produção. Segundo a convidada, o compositor consegue aliar a linguagem contemporânea a certa brasilidade, permeando sua música com características teatrais e dramáticas. Relatou também que tem um *timing* muito bom, pois sabe o momento certo para terminar, uma vez que a linguagem que usa é complexa, o que facilita a compreensão por parte do receptor. Já Campus (2011) relatou ter ouvido falar do professor Estércio Cunha através de músicos goianos, principalmente cantores que foram para São Paulo, lugar onde sua obra e trabalho como educador/orientador é, de certa forma, divulgada. Disse não ter ouvido antes as suas composições para canto/coro, ter ficado surpresa com as obras vocais corais, que trazem inovação e disposição, aspectos que podem ser percebidos, segundo ela, na figura do próprio compositor: “Sua jovialidade é expressa em sua obra coral”, descreveu. Elizabeth (2011) e Mann (2011), por sua vez, abordaram nos seus

---

<sup>25</sup> O *youtube* é hoje o site de compartilhamento de vídeos mais popular da *Internet*.

relatos o aspecto formal da obra, citaram a grande quantidade de timbres utilizados nas suas obras, que imprimiram um ar obscuro nas melodias.

Em se tratando dos alunos e professores de música da cidade de Goiânia, alunos e professores externos à Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, foi obtido um resultado bastante diverso, se comparado aos relatos obtidos pela comunidade interna desta instituição. A grande maioria dos entrevistados mostrou-se alheia a qualquer informação que fizesse referência ao compositor e sua obra, salvo por aqueles que tinham contato com professores que foram seus ex-alunos ou colegas. Desta forma, fica evidente que, relativo aos processos de circulação, um papel importante é exercido pelo círculo profissional/social de Estércio Marquez Cunha, relacionado, numa primeira instância, à EMAC/UFG. A grande maioria do grupo de entrevistados externo a essa instituição, disse considerar que o trabalho do compositor não é reconhecido, ou mesmo conhecido, na cidade de Goiânia, considerando que sua obra pouco circula. Nenhum dos professores entrevistados disse ter utilizado alguma obra do compositor para que alunos a executasse, nem tão pouco tiveram contato com esta obra através de recitais.

No referente à comunidade interna da EMAC/UFG, alunos e professores, os relatos foram completamente diferentes dos anteriores. Todos os professores e alunos entrevistados disseram ter ciência, ao menos em parte, da obra e do trabalho do professor compositor Estércio Marquez Cunha. Apesar de ter se aposentado a mais de 15 anos, o professor continua atuando em bancas de graduação e pós-graduação, é convidado para palestras, *masterclasses* e mini-cursos, foi professor substituto por dois anos em duas oportunidades, dentre outras atividades que lhe conferem uma inserção bastante efetiva na comunidade interna da instituição. Todavia, quando questionados quanto a inserção do compositor em nível de reconhecimento na cidade como um todo, e quando argüidos em relação à circulação de sua obra, as respostas foram unânimes no sentido de que esta pouco circula e de que tal fato leva ao seu não reconhecimento de forma efetiva.

A produtora do CD *Lento Acalanto*, Yara Moreyra, professora aposentada da UFG, fez algumas considerações que foram julgadas importantes nesta análise. Relatou que sua família, assim como a família do professor Estércio Marquez Cunha, foram da primeira geração de goianienses, moravam muito próximos, em uma cidade que até então era pequena. Deste convívio, que perdura ainda hoje, conhece bem o compositor. Em relação à sua obra, Moreyra (2012) mencionou:

Conheço suas composições a ponto de gravar um CD com elas. Escrevi também a abertura do livro do professor Wolney Unes que trás peças de

Estércio. Fomos amigos e colegas de trabalho, desde o antigo Conservatório Goiano de Música e depois também na Universidade.

Fazendo referência aos processos de circulação e produção da obra musical, a produtora informou que na época da produção do CD, possuía empresa com selo para gravação, mas que hoje não atua mais nessa área. Relatou que a interrupção dos trabalhos se deu principalmente em relação ao investimento necessário, investimento que não gera retorno esperado no estado de Goiás, tendo-se em mente este produto (música erudita). Observou:

Tínhamos em mente fazer mais gravações, mas fizemos apenas três, das quais o CD do professor Estércio Marquez Cunha foi o último. Esta gravação é, ainda hoje, reproduzida pela Rádio Cultura em São Paulo e amigos ocasionalmente me ligam para informar que estavam ouvindo as músicas pela rádio.

Lembra que a produção do CD contou com intérpretes da reconhecida Escola de Canto ligada à história da EMAC/UFG, que vinculados de alguma maneira à instituição (professores e/ou ex-alunos), têm sempre muito prazer em realizar trabalhos que fazem parte da obra de Estércio Cunha. Quanto ao trabalho do compositor, se este é reconhecido e circula na cidade de Goiânia, a produtora foi resoluta ao dizer que não circula na cidade como um todo, mas sim em círculos musicais restritos (o cenário musical erudito). Acredita que nessas circunstâncias, vai além das fronteiras locais. Segundo ela, o compositor tem seu trabalho reconhecido na cidade até mais do que imaginava, porém, tendo em vista a sua qualidade, de forma insuficiente.

Já os intérpretes atuantes nos recitais em homenagem ao compositor Estércio Marquez Cunha, que efetivam esse ângulo da fruição e produção da obra, foram entrevistados tendo em vista a sua relação com o compositor e seu repertório, a motivação que os levou a executá-las, a sua pretensão de continuar executando-as, a maneira como viam a circulação dessa obra. Em sentido geral, disseram que Estércio Cunha é referência quando se pensa em *música brasileira contemporânea* e que sua obra está presente nos repertórios executados, tendo-se em vista essa especificidade. Também concordaram com Moreyra ao citar que sua obra circula, mas nos meios musicais restritos, não sendo divulgada à grande massa goianiense.

Por fim, os relatos da categoria de pesquisadores que tiveram o compositor Estércio Marquez Cunha como objeto de pesquisa, mostraram-se efetivos em confirmar aqueles que até aqui apontaram a inserção desse compositor e de sua obra em um meio

musical específico – o erudito – validado enfaticamente pelas Universidades que cultivam os bens simbólicos (BOURDIEU, 2003) ligados a essa dimensão cultural. Nessas instituições se concentram também as pesquisas referentes a este campo de produção, ao mesmo tempo em que sua obra pouco circula na cidade, seja nos meios musicais “não eruditos”, como aqueles que trabalham a música popular, que por si só se apresenta em várias dimensões, o que inclui a “chamada” música folclórica, seja de forma geral na mídia, jornais, etc.

Quanto à pesquisa documental, que possibilitou verificar os processos de recepção, produção e circulação da obra de Estércio Marquez, foram reunidas reportagens do jornal de maior circulação na cidade de Goiânia, *Jornal O Popular*, relacionadas ao compositor, seu trabalho e sua obra, além de materiais de arquivos particulares, como o do próprio Estércio Cunha e da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, como *folders*, fotos, cartazes e programas de recitais, além das partituras das obras analisadas, conforme já visto, e do próprio CD *Lento Acalanto*, tratado como objeto documental. Novamente fazendo referência a Sá-Silva (2009), estes documentos possibilitaram o levantamento de informações, uma vez que permitiram a ampliação do entendimento de objetos cuja compreensão necessita de contextualização histórica e sociocultural. O CD *Lento Acalanto*, seu encarte e informações de contracapa trouxeram a ficha técnica, as referências a cada uma das obras gravadas, inclusive relacionando os intérpretes, ano de composição das obras, além de um texto da produtora Yara Moreyra com depoimentos do próprio compositor sobre suas obras, como exemplificado na ilustração 1.



**Ilustração 1 – Capa do CD *Lento Acalanto* de Estércio Marquez Cunha.**

Documento de igual importância, as partituras manuscritas foram obtidas junto aos arquivos particulares do próprio compositor e depois digitalizadas como imagem e

utilizadas na sessão de análise das obras deste trabalho. Nelas pude encontrar importantes referências contextuais como a confirmação da data de composição das obras, as dedicatórias, as demais anotações do compositor, além das referências e dinâmicas específicas deste, muitas vezes denotando aspectos próprios na obra.

A pesquisa nos arquivos da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG possibilitou encontrar os *folders* dos festivais de música, referências ao trigésimo sexto Festival em homenagem ao compositor Estércio Marquez Cunha. Permitiu observar quando personalidades começaram a ser homenageadas no festival, os diferentes tipos de abordagens do evento com o passar do tempo, a sua inserção na programação anual da instituição e a sua importância enquanto evento extensionista na divulgação, circulação e produção artística da instituição. O 36º Festival Nacional de Música gerou cartazes, folders, fotos, filmagens de recitais, programas, que conjuntamente integram importante acervo documental e são, por natureza, ferramentas utilizadas pela produção da obra musical, aqui tomada como processo básico da música, com a finalidade de fazer “circular” o ali produzido. Ainda nesse sentido, o próprio site da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG <[www.emac.ufg.br](http://www.emac.ufg.br)> , portal que guardou o link de acesso a todas as informações e meio principal para inscrição no festival, faz-se importante ferramenta cunhada pela produção do evento para sua circulação. Circulação não só de informações e dados, mas também do trabalho e obra do compositor Estércio Marquez Cunha, visto ter dado nome ao evento no ano de 2011. As ilustrações 2 e 3 mostram, respectivamente, imagens do primeiro e do trigésimo sexto festival.



**Ilustração 2 – Folder do I Festival de Música Erudita. Conservatório de Música da UFG.**



**Ilustração 3 – Cartaz do 36º Festival de Música Erudita da EMAC/UFG – 2012 – Homenagem a Estércio Marquez Cunha.**

A pesquisa documental nos arquivos da EMAC possibilitou ainda encontrar informações profissionais sobre o compositor, como ano de ingresso e ano de aposentadoria, períodos em que foi professor substituto na graduação após se aposentar, documentos de criação do Mestrado em Artes e posterior transformação em Mestrado em Música, nos quais atuou. Cada uma destas informações foi comprovada por documentos assinados e carimbados pela direção da instituição, ou pelo próprio compositor.

O Jornal O Popular, das Organizações Jaime Câmara, de maior circulação na cidade de Goiânia, permitiu o acesso aos seus arquivos digitalizados desde o ano de 1993, além de ter possibilitado contato com a mídia nos anos anteriores por meio de equipamento específico para a pesquisa. As informações obtidas evidenciaram que os processos de recepção, produção e circulação da música têm se dado de alguma maneira, e há bastante tempo, também na mídia impressa na cidade de Goiânia. Isso pôde ser constatado através de reportagens que retratam a vida do compositor, premiações, inúmeros recitais e concertos de suas obras nas mais diferentes formações, relato de trabalhos em Mesas Redondas de

Congressos, homenagens recebidas, citação de gravações – CD *O Vilão em Goiás*, além de textos analíticos referentes à música e divulgação de livros nos quais participa de alguma forma. Circunstâncias que emanam representações (CHARTIER) ligadas à imagem desse compositor goiano, a sua relação com a dimensão erudita, com a sua terra e com a instituição que o abriga, o que não deixa de trazer também circulação cultural (GINGSZBURG, 2001). Não é isso que tem sido colocado pelos resultados obtidos na aplicação de questionários, realização de entrevistas, abordagem de documentos que identificam Estércio Marquez Cunha e sua obra com um grupo social, uma dimensão cultural específica no cenário goianiense? E, ao que tudo indica, essas representações mostram que o compositor ali tem o poder de “fazer crer e dizer sobre o mundo, tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em uma relação de forças”, pelo menos na cidade de Goiânia.

Uma importante e extensa reportagem deste Jornal, publicada no dia 21 de maio de 2000, trás uma entrevista com o compositor Estércio Marquez Cunha em relação à sua obra e mostra com detalhes aspectos da produção e gravação do CD *Lento Acalanto*.

Uma importante e extensa reportagem deste Jornal, assinada por Leonardo Razuk, publicada no dia 21 de maio de 2000, trás uma entrevista com o compositor Estércio Marquez Cunha em relação à sua obra e mostra com detalhes aspectos da produção e gravação do CD *Lento Acalanto*. Nessa entrevista, o compositor aborda cada uma das faixas do CD *Lento Acalanto*, discorre sobre música contemporânea e música erudita no contexto nacional. A reportagem segue abordando o lançamento do CD, na programação do projeto Segunda Maior do então Centro Federal de Educação Tecnológica de Goiás (CEFET-GO), que se realizou no dia seguinte, 22 de maio de 2000, e trás também informações sobre o selo Stella, criado em 1998 de propriedade da professora e musicóloga Yara Moreyra. O CD *Lento Acalanto* foi o terceiro e último disco produzido pelo selo, precedido pelos discos “Canta, Minh’Alma!” e “Cantorias de Natal”. Por fim, o Jornal trás informações sobre alguns dos intérpretes de “Lento Acalanto”: Marshal Gaioso, Adriano Pinheiro, Alessandro Borgomanero, Andréia Abreu, Dênia Campos, Felipe Valoz Júnior, Luís Carlos Furtado, Marília Álvares, Michel Silveira, Rodrigo de Carvalho, Rony de Lima, Samuel Rodrigues, Sara Lima, Sávio Sperandio, Coro de Câmara da Escola de Música da UFG, Coro de Câmara de Goiânia.

Diante dessa exposição, fica claro que a obra de Estércio Marquez Cunha é produzida e circula, sobretudo no campo de produção erudita, já que implica numa forma e linguagem específicas, provindas da sistematização e abstração de conhecimentos musicais. É aí, sobretudo, que se dá o processo de recepção dessa obra, amparado pela EMAC/UFG, a instituição que tem abrigado esse tipo de produção. Conforme os resultados das pesquisas

mencionadas, praticamente essa obra não é conhecida fora do meio institucional que a tem abrigado, embora aí, tenha uma franca recepção. Os processos produção e de circulação da obra são também limitados, embora aconteçam e tenham resultado também na dimensão cultural mencionada, praticamente não existindo no cenário goianiense como um todo. Nesse cenário, se coloca mais na sua força de bem simbólico de um campo de produção do que na sua força de bem econômico ligado ao campo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 2009, enquanto cursava a disciplina “Música, Cultura e Sociedade” em meio às discussões sobre a interação da música com a sociedade, ainda como aluno especial do Programa de Pós-graduação – Mestrado em Música da EMAC/UFG - não imaginava quantos apontamentos haviam de ser considerados ao tentar responder a primeira e mais abrangente questão formulada no início dessa investigação: “Quais seriam as especificidades da música enquanto fenômeno, especificidades essas que a fazem existir como tal, independente das relações que estabelece na sociedade e que determinam outras especificidades?”. Para auxiliar e encaminhar melhor a pesquisa, foi necessário o investimento em um objeto concreto, em um estudo de caso que permitisse investigar tais especificidades, momento no qual exemplos da obra vocal do compositor goiano Estércio Marquez Cunha foram selecionados, três obras gravadas no CD *Lento Acalanto* de 1999: Coral N.1; Música para soprano, flauta e violão N.2; e *Magnificat*. Cada uma dessas obras correspondendo a uma fase diferente de sua trajetória musical, já que se levava em conta que iniciou seus estudos em Goiânia, graduou-se no Rio de Janeiro, pós-graduou-se nos Estados Unidos e em Brasília, aposentou-se na década de 1990, sem deixar de continuar compondo.

A busca por esta resposta me levou a diversas leituras que delinearão o caminho a ser percorrido. As considerações à cerca da música e de seus processos, encontraram em Napolitano (2002) importante sustentação. Os processos de criação, recepção, produção e circulação, designados como processos básicos da música, em especial os dois primeiros, foram destrinchados à luz de Pareyson (1997) e Eco (2002). Quanto aos processos de produção e circulação, Bourdieu (2003) foi importante por permitir relacioná-los às articulações institucionais que se estabelecem na trama social, às especificidades estabelecidas por um campo de produção cultural, forjador de gêneros do discurso em constante atualização, sempre em contato com outros campos de produção.

Paralelamente, outra via condutora nesta pesquisa estava em curso, advinda da compreensão histórico-paradigmática baseada em autores diversos como Fubini (1967), por exemplo, mas, sobretudo, em Pesavento (1995), que mencionou mudanças importantes de paradigmas na sociedade Ocidental no transcorrer de meados do Século XX em diante. A autora relacionou dois paradigmas principais que estão na base dos diferentes tempos que a Sociedade Ocidental instituiu na sua trajetória histórica e que, transferidos para essa pesquisa, sustentam basicamente as diversas concepções sobre a Música, quais sejam: de um lado, o

paradigma sustentado por Hanslick (1994) e Osborne (1968), que privilegiou um racionalismo exacerbado, um investimento nas experiências empíricas, nos métodos musicológicos que se dedicaram à abordagem de um “formalismo” musical, sobretudo nos Séc. XIX e início do Século XX; por outro lado, o paradigma que teve no trabalho de Bachelard (1938) e de Castoriadis (1995) importante referência no que diz respeito à sistematização e conceituação do imaginário, percebido e entendido nas suas relações com o “real concreto” em meados do Século XX. Trabalho que se tornou básico para que Freire (1994) afirmasse que a música se institui em uma estrutura simbólica que estabelece relações intrincadas e nada transparentes com a sociedade, ajudando a constituí-la.

A partir desta base teórica, que relacionava os processos básicos da música e a construção destes em um contexto paradigmático multipolar em constante mudança, foi construído o primeiro capítulo desta dissertação, na busca por encontrar momentos de construção das especificidades da música na sociedade Ocidental. A correlação da sustentação teórica com o objeto concreto – obras vocais selecionadas do compositor Estércio Marquez Cunha – aconteceu a partir de relações estabelecidas entre os processos básicos da música observados na prática deste compositor, entre a análise da organização sonora em si e os elementos pinçados na análise dos cenários históricos com os quais o compositor interagiu na sua trajetória musical.

Nesse processo inicial de pesquisa, portanto, que privilegiou a abordagem dos processos básicos da música na relação que estabelecem entre si e o estudo das construções das “especificidades” da música pela sociedade ocidental na sua trajetória histórica, o que levou à busca de um estudo de caso para facilitar a abordagem do objeto, diversos outros questionamentos se desdobraram do primeiro, valendo a pena evocá-los novamente nesse momento das reflexões: Como se dá a “atualização” dos gêneros musicais trabalhados pelo compositor goiano Estércio Marquez Cunha? O que pode ser dito sobre o processo criativo musical nessa circunstância? Qual o papel, nesse processo, dos cenários sócio-histórico e culturais com os quais esse compositor interagiu? Que elementos podem ser observados nos processos de recepção das obras selecionadas? Como se evidenciam, nesse contexto abordado, os processos de produção e de circulação dessas obras? A construção das “especificidades” da música no atual cenário musical erudito goianiense, a partir dessas análises e interpretações, pode ser constatada? Pode ser dito que esse processo representa aspectos da “construção” das “especificidades” da música, de um modo geral?

Ao responder essas questões no decorrer da trajetória que levou a esse momento do trabalho, portanto, busquei observar como se dava a construção das

especificidades da música no interior de cada processo – criação, recepção, produção, circulação – nas obras selecionadas como estudo de caso no repertório do compositor Estércio Marquez Cunha, como essas especificidades apareciam nas implicações resultantes da recepção, produção e circulação de suas obras, tendo como referência e local de pesquisa de campo o 36º Festival de Música Erudita promovido pela EMAC/UFG em sua homenagem, dados colhidos através de questionários e entrevistas implicados com diferentes categorias de receptores, as circunstâncias ligadas ao CD *Lento Acalanto* que essa sua produção integra e a circulação e divulgação de imagens do compositor e de suas obras através de jornais de grande circulação na cidade. O intento de levantar especificidades da música estava apenas começando, portanto, no momento da opção pelo Estudo de Caso que visava colocar em prática a teoria trabalhada, buscando chegar nas “especificidades” relacionadas à música.

### **Algumas considerações sobre o processo criativo das obras selecionadas**

A atualização dos gêneros Coral e Música de Câmara, inerentes ao campo musical da sociedade ocidental, realizada por Estércio Marquez Cunha, junto à análise das obras selecionadas, possibilitaram observar o cultivo da organização sonora na sua interação com o cenário sócio-cultural que marcou a trajetória musical e de vida do compositor goiano. Circunstância que possibilitou constatar, nessa abordagem dos gêneros atualizados, um conteúdo temático, uma forma composicional e características de estilo de índole contextual/individual.

O cruzamento das diferentes representações que estão na base dessa atualização dos gêneros, revelando a polifonia de vozes que lhe é peculiar, evidenciou o contato com diferentes cenários culturais, processos de hibridação cultural que forjaram o conteúdo temático. Esse conteúdo se evidenciou de forma imbricada com a forma composicional que, por sua vez, teve o som como matéria prima, a abordagem de uma escrita contemporânea. Foram constatadas características contextuais que remeteram ao residual, como a escrita coral, polifonia a quatro vozes, elementos relacionados à Música Reservata renascentista e Programática dos séc. XVI e XIX, respectivamente, a prática da música de câmara que se difundiu, sobretudo, no decorrer do séc. XVIII. Pôde ser constatado, portanto, o “já dito”, se Orlandi (2002) for lembrada. Isso, se entrecruzando com características de estilo individuais, “o que está sendo dito agora”, desse modo e através dessa forma, ou seja, com a técnica contemporânea tão explorada pelo compositor, com uma grafia musical peculiar, capaz de expressar com eficiência a organização sonora produzida, com elementos “pinçados” na análise do contexto, que foram levantados através da análise da letra, da fala do compositor e

do levantamento do próprio cenário sócio-histórico e cultural com o qual interagiu. Elementos de estilo individuais que, de um lado, revelam a sua ligação com o cenário goiano – a sua goianidade – com elementos que caracterizam esse cenário, como a sua aridez, o silêncio, o pôr do sol e a cor do céu que lhe são peculiares. De outro lado, revelam circunstâncias ligadas aos relacionamentos travados no cotidiano, a influências das práticas religiosas a que esteve sujeito desde a infância, as circunstâncias de aprendizagem e de contato com outras culturas, com outros cenários musicais (a sua formação nos EUA, por exemplo), que lhes deram oportunidade de se relacionar com outras modalidades de arte, sobretudo, com o Teatro, vivenciar de forma mais intensa a técnica contemporânea. Características contextuais e individuais, portanto que emanam representações sociais, que permitiram observar imagens e formulações relacionadas ao cenário e religiosidade goianiense com os quais o compositor interagiu, à sua afinidade com o teatro, aos processos de hibridação cultural relacionados à sua obra.

Pode ser dito, portanto, que o processo criativo, conforme definido por Pareyson (1997) e Eco (2002) também pôde ser constatado. De acordo com depoimento do próprio compositor, houve sempre a preocupação com a estrutura formal, com a organização sonora, com a força que surgia como necessidade premente de fazer a obra existir com o tal, tendo como ponto de partida os textos que ele mesmo escrevia e que surgiam das impressões resultantes da convivência cotidiana com a natureza e com outros homens e contextos. São palavras do próprio Compositor:

Raramente coloco um nome específico em uma peça. Sempre uso “movimento” ou “música”. Acho que o título em si não deve interferir, sugerir um significado direto na escuta do ouvinte. A música é uma abstração, é uma forma, um tempo sonoro. Às vezes, o nome que coloco é uma brincadeira ou algo desse tipo, mas de um modo geral, estou pensando na música em si mesma. [...]. Assim como eu pego os sons por aí e vou dar uma forma pra eles – para os sons, é a composição musical – assim também a questão da palavra, de uma idéia falada que temos, dar forma à ela. Não estou preocupado com a poesia no sentido até clássico, da métrica, quadrado, etc, mas que ele tenha um impulso, uma musicalidade, disso aí surge o texto. (CUNHA, 2012)

Pôde ser constatado também que imbricado de forma inseparável com a organização sonora, com a estrutura formal que surgia como necessidade de existir como tal no interior do próprio processo criativo, estavam as vivências cotidianas, a influência da religiosidade vivida, o resultado de experiências e práticas de vida do compositor, que estavam implicadas com o processo criativo, conforme também definido por Pareyson quando observa que

se é verdade que a realidade social deve passar através do filtro de uma personalidade para introduzir-se na arte, é também verdade que a pessoa é, por sua vez, uma realidade social, alimentada em si mesma pelo contato com os outros. [...] com respeito ao valor artístico, as condições sociais não são um simples zero, privado de relevância estética enquanto completamente absorvido e dissolvido no ato criativo: um novo conteúdo não determina, de per si, a nova forma, mas também não se pode dizer que a produção artística seja uma criação absoluta, que cria também a própria matéria e o próprio conteúdo (Ibidem, p.113 e 114).

Nesse contexto geral de reflexões pode ser dito ainda que houve o entrecruzar do “já dito” com “o que está sendo dito agora”, dessa maneira e através dessa forma, e que representações sociais foram evidenciadas nesse processo. Pôde ser dito também que em termos metodológicos referentes à construção das especificidades da música, houve uma interação entre visão formalista, ligada à perspectiva racionalista, com uma visão expressionista (simbólica) da obra musical, o que caracteriza o entrecruzar dos dois paradigmas mencionados por Pesavento (1995) e já discutidos nesse trabalho.

Resta dizer com Eco (2008) que nessas atualizações do gênero mencionadas, o autor se colocou na obra como “modo de formar”, como “estilo”, já que segundo o autor

a forma comunica-se apenas a si mesma, mas em si mesma é o artista feito estilo. [...] A pessoa forma na obra “a sua experiência concreta, a sua vida interior, a sua irrepetível espiritualidade, a sua reação pessoal ao ambiente histórico em que vive, os seus pensamentos, costumes, sentimentos, ideias, crenças, aspirações”. Sem que com isso se entenda – como já se disse – que o artista se narre a si mesmo na obra; ele manifesta-se nela, mostra-se nela como modo. (Ibidem, p.30).

Já observando sob outro ângulo, resta dizer ainda que as obras analisadas nesse trabalho mantiveram o seu *status* de obras “abertas”, ou seja, continuaram tendo os seus processos reconstituídos por diferentes receptores, diferentes seres históricos, o que remete de forma mais direta ao Processo de Recepção da obra que será abordado no próximo item.

### **Algumas considerações sobre o processo de recepção das obras de Estércio Marquez Cunha...**

A “intersubjetividade entre dois mundos”, conforme definida por Eco, que exige a “re-construção” do processo que deu vida à obra por outro ser histórico, fica claro nas suas outras implicações, nessa abordagem. Implicações que remetem ao conhecimento de uma

linguagem e interação do fruidor e/ou intérprete com um campo de produção específico, que o aproxima da obra que interpreta ou frui. Remete a Bourdieu (2003), portanto, quando discorre sobre o “campo de produção” e suas especificidades, gerador de gêneros do discurso na sua capacidade de constante “atualização”, o que se aplica muito bem ao campo de produção erudito, nesse caso, também produtor de bens simbólicos específicos, assim como aponta para a importância do papel das instituições ligadas a esse campo nos processos de circulação dos seus bens simbólicos.

A produção da obra, a formação instrumental ou vocal, a grafia específica, os investimentos nos meios utilizados para que tenha sucesso no processo de circulação musical, a “produção” necessária para que cumpra as especificidades do ritual musical ao qual é inerente, como recitais, apresentações em igrejas, por exemplo, são característicos do campo de produção, conforme definido por Bourdieu (Ibidem), implicam em um “gosto” musical. Os quatro processos básicos da música podem ser analisados se interpenetrando profundamente nesse processo, fazendo com que a recepção, a intersubjetividade entre dois mundos, aconteça mais naturalmente, sobretudo (não definitivamente), entre aqueles que pertencem ao mesmo campo de produção. É bom lembrar que isso que não inviabiliza, no entanto, os processos de circulação cultural, conforme definidos por Gingszburg (2002) e Certeau (1994), já que a apropriação desses bens simbólicos por outras dimensões culturais pode acontecer e, nesse caso, estarão ressignificados, segundo também a abordagem de Chartier (1990), Castoriadis (1995) e Freire (1994), fazendo ocorrer um outro processo de fruição e recepção da obra. Esse outro processo de recepção, no entanto, parece não ocorrer frequentemente no cenário goianiense com a obra de Estércio Cunha, conforme pôde ser percebido através dos depoimentos analisados e do material encontrado em arquivos e através da *Internet*.

Isso leva à constatação de que a obra de Estércio Cunha é produzida e circula, sobretudo, no campo de produção erudito e aí se constitui em um bem simbólico para a clientela da EMAC/UFG e para as demais instituições que integram esse campo, conforme já mencionado. Nesse sentido, as “atualizações” dos gêneros trabalhados pelo compositor se fazem revelando as especificidades do campo, apesar dos inevitáveis diálogos que estão na sua base, constituindo a polifonia de vozes mencionada por Bakhtin (2003), o que inclui o campo midiático, a utilização de alguns elementos da dimensão popular, a religiosidade, o diálogo com outros centros culturais musicais, dentre outros.

Assim, pode ser dito que as respostas dadas aos questionários, os relatos gravados, incluindo aqueles relacionados à EMAC/UFG, as análises e interpretações das obras selecionadas do repertório do compositor, emanaram representações (CHARTIER, 1990) que indicam isso, revelam a força dos processos simbólicos ligados a esse campo, assim como revelam a maneira como a dimensão erudita, através das obras práticas e formulações de Estércio Cunha, se coloca no cenário goianiense e, mesmo, no cenário brasileiro. A música cumpre aí a sua especificidade no meio musical goianiense, revela a força, nesse cenário, do trabalho do compositor. Nesse cenário, se coloca mais na sua força de bem simbólico de um campo de produção do que na sua força de bem econômico ligado a esse campo. É Pesavento (2002), referindo-se aos processos simbólicos que estão na base do representacional, que remetem às configurações intelectuais, obras e práticas construídas de forma contraditória por diferentes grupos sociais, quem observa:

Aquele que tem o poder simbólico tem o poder de dizer e fazer crer sobre o mundo, tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em uma relação histórica de forças. Implica que o grupo vai impor a sua maneira de dar a ver o mundo, de estabelecer classificações e categorizações, de propor valores e normas que orientam o gosto e a percepção, que definem limites e autorizam os comportamentos e papéis sociais.

A análise dos processos de criação, recepção, produção e circulação da obra musical, portanto, tem revelado o poder de Estércio Marquez Cunha no cenário musical goianiense, já que apontam para a força da sua atuação junto a um grupo social, a um campo de produção específico, que tem na EMAC/UFG um dos seus principais meios de circulação e valorização. Dentro desse contexto abordado e fundamentação teórica, a música tem cumprido as suas “especificidades” básicas, ao se constituir numa organização sonora específica, com um código específico que, inerente a um campo de produção musical na sociedade goianiense, cumpre o seu papel de estimular processos perceptivos ligados ao homem e ao músico na sua relação com o mundo, suspender esse homem do cotidiano (HELLER, 2004), sem deixar de se evidenciar como um produto cultural e histórico. Assim fazendo, cumprindo numa primeira instância esse papel, tem estabelecido diálogo de forma mais imediata e natural com receptores, sobretudo, da dimensão cultural erudita – campo de produção ao qual está relacionada numa primeira instância - embora isso não descarte a possibilidade de diálogo maior que possa vir a ter com outros campos de produção e dimensões culturais, como a midiática, por exemplo, em circunstâncias que podem marcar novas “atualizações” dos gêneros abordados, outras polifonias de vozes na sua base. No

entanto, a constatação maior é de que isso tem acontecido de forma discreta e quase imperceptível na cidade, relacionado, sobretudo aos elementos ligados de forma mais imediata à instituição acadêmica com a qual interage: alunos, ex-alunos, professores e ex-professores da EMAC/UFG, com elementos do cenário erudito goianiense. Nesse cenário e a partir da fundamentação teórica abordada, a música cumpre a sua especificidade enquanto organização sonora e produto cultural, conforme as construções intelectuais e metodológicas que vigoram no momento, e, embora não pareça de forma transparente nesse contexto, está aberta a novas atualizações advindas das inevitáveis transformações a que estão sujeitos os cenários histórico e culturais (CASTORIADIS, 1995), aos novos encontros que poderão lhe inculir outras “especificidades”, advindas de novas construções paradigmáticas.

O cenário musical erudito goianiense continua sendo base para a construção e reconstrução de especificidades da música, portanto, especificidades essas objetivadas, nesse estudo de caso, através das obras do compositor Estércio Marquez Cunha. Sob uma trama de relações que envolve “construções” relacionadas aos paradigmas citados por Pesavento (1995), implicada com os processos básicos da música enunciados por Napolitano (2002), interagindo com um campo de produção específico, validada por uma instituição inserida na sociedade goianiense, conforme Bourdieu (2003), a música erudita desse compositor segue atualizando gêneros discursivos (BAKHTIN,2003), buscando diálogos com outras dimensões culturais, num contexto que não tem facilitado essa interação. Importa ressaltar que muitas outras especificidades deverão ser encontradas ao se trocar o objeto concreto aqui abordado, o Estudo de Caso em questão, todavia, acredito que todas essas especificidades estarão ligadas, de alguma forma, ao processos da música conforme aqui enfocados, por isso os nomeei básicos: criação, recepção, produção e circulação.

## **REFERÊNCIAS**

### **I – FONTES**

#### **DOCUMENTOS DIVERSOS**

Folders de todos os Festivais antecessores ao 36º Festival Nacional de Música da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

Arquivos que integram o Dossiê funcional do professor Estércio Marquez Cunha na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

Processo Institucional de criação do Mestrado em Artes no então Instituto de Artes da UFG e posterior mudança do curso para Mestrado em Música na então Escola de Música da UFG.

#### **DOCUMENTOS VISUAIS**

\*Fotos tiradas pelo pesquisador

\*Fotos dos arquivos físicos e eletrônicos da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG

#### **DOCUMENTOS AUDIO-VISUAIS**

\*Filmagens gravadas pelo pesquisador

\*Filmagens gravadas pelo servidor técnico administrativo Wesley Martins durante o 36º Festival Nacional de Música

#### **DOCUMENTOS SONOROS**

\* Gravações realizadas pelo pesquisador

ZANON, Fábio. O Violão Brasileiro: Nossos Compositores. Fernando Mattos e Estércio Marquez Cunha. Rádio Cultura FM em 04 de junho de 2008.

#### **PARTITURAS MUSICAIS**

Partitura 01 – Coral N.1 – Estércio Marquez Cunha. Arquivos de partituras manuscritas de Estércio Marquez Cunha.

Partitura 02 – Música para soprano, flauta e violão N.2 – Estércio Marquez Cunha. Arquivo de partituras manuscritas de Estércio Marquez Cunha.

Partitura 03 – Magnificat – Estércio Marquez Cunha. Arquivo de partituras manuscritas de Estércio Marquez Cunha.

### **ENCARTES DE CDS**

CUNHA, Estércio Marquez. Lento Acalanto. Goiânia: STELLA, 1999. Encarte

### **ENTREVISTAS**

AGUILAR, Patrícia Michelini. Entrevista concedida em 04 de novembro de 2011.

ARAÚJO, Katarine de Sousa. Entrevista concedida em 04 de novembro de 2011.

BARUTH, Lori Elizabeth. Entrevista concedida em 04 de novembro de 2011.

CAMPOS, Mara. Entrevista concedida em 04 de novembro de 2011.

CUNHA, Estércio Marquez. Entrevista concedida em 01 de março de 2012.

CUNHA, Estércio Marquez. Entrevista concedida em 05 de janeiro de 2012.

MANN, Willian Paul. Entrevista concedida em 04 de novembro de 2011.

MOREYRA, Yara. Entrevista concedida em 25 de maio de 2012.

OLIVEIRA, Glacy Antunes de. Entrevista concedida em

SANTOS, Kemuel Kesley Ferreira dos. Entrevista concedida em 04 de novembro de 2011.

SILVA, Heruleides Josina. Entrevista concedida em 04 de novembro de 2011.

### **PERIÓDICOS**

Jornal O Popular, Goiânia, 06 de junho de 2010.

Jornal O Popular, Goiânia, 04 de junho de 2010.

Jornal O Popular, Goiânia, 03 de maio de 2010.

Jornal O Popular, Goiânia, 15 de dezembro de 2009.

Jornal O Popular, Goiânia, 24 de dezembro de 2009.

Jornal O Popular, Goiânia, 01 de outubro de 2009.

Jornal O Popular, Goiânia, 25 de agosto de 2009.

Jornal O Popular, Goiânia, 23 de agosto de 2009.

Jornal O Popular, Goiânia, 22 de julho de 2009.

Jornal O Popular, Goiânia, 24 de outubro de 2008.

Jornal O Popular, Goiânia, 21 de outubro de 2008.

Jornal O Popular, Goiânia, 23 de agosto de 2008.

Jornal O Popular, Goiânia, 02 de agosto de 2008.

Jornal O Popular, Goiânia, 14 de março de 2008.

Jornal O Popular, Goiânia, 04 de outubro de 2006.

Jornal O Popular, Goiânia, 21 de setembro de 2006.

Jornal O Popular, Goiânia, 10 de maio de 2006.

Jornal O Popular, Goiânia, 26 de janeiro de 2006.

Jornal O Popular, Goiânia, 13 de abril de 2005.

Jornal O Popular, Goiânia, 04 de novembro de 2004.

Jornal O Popular, Goiânia, 27 de outubro de 2004.

Jornal O Popular, Goiânia, 20 de outubro de 2004.

Jornal O Popular, Goiânia, 08 de outubro de 2004.

Jornal O Popular, Goiânia, 18 de outubro de 2004.

Jornal O Popular, Goiânia, 18 de agosto de 2004.

Jornal O Popular, Goiânia, 04 de julho de 2004.

Jornal O Popular, Goiânia, 07 de maio de 2004.

Jornal O Popular, Goiânia, 25 de março de 2004.

Jornal O Popular, Goiânia, 24 de setembro de 2003.

Jornal O Popular, Goiânia, 12 de setembro de 2003.

Jornal O Popular, Goiânia, 19 de agosto de 2003.

Jornal O Popular, Goiânia, 05 de julho de 2003.

Jornal O Popular, Goiânia, 09 de junho de 2003.

Jornal O Popular, Goiânia, 20 de maio de 2003.

Jornal O Popular, Goiânia, 06 de maio de 2003.

Jornal O Popular, Goiânia, 21 de abril de 2003.

Jornal O Popular, Goiânia, 05 de abril de 2003.

Jornal O Popular, Goiânia, 28 de outubro de 2002.

Jornal O Popular, Goiânia, 20 de outubro de 2002.

Jornal O Popular, Goiânia, 05 de julho de 2002.

Jornal O Popular, Goiânia, 25 de abril de 2002.

Jornal O Popular, Goiânia, 12 de abril de 2002.

Jornal O Popular, Goiânia, 21 de janeiro de 2002.

Jornal O Popular, Goiânia, 02 de janeiro de 2002.

Jornal O Popular, Goiânia, 23 de agosto de 2001.

Jornal O Popular, Goiânia, 18 de abril de 2001.

Jornal O Popular, Goiânia, 02 de abril de 2001.

Jornal O Popular, Goiânia, 23 de janeiro de 2001.

Jornal O Popular, Goiânia, 24 de agosto de 2000.

Jornal O Popular, Goiânia, 22 de agosto de 2000.

Jornal O Popular, Goiânia, 21 de maio de 2000.

Jornal O Popular, Goiânia, 08 de dezembro de 1999.

Jornal O Popular, Goiânia, 02 de dezembro de 1999.

Jornal O Popular, Goiânia, 21 de outubro de 1999.

Jornal O Popular, Goiânia, 21 de junho de 1999.

Jornal O Popular, Goiânia, 25 de novembro de 1995.

Jornal O Popular, Goiânia, 28 de novembro de 1993.

## **FONTE ELETRÔNICA**

Dicionário Online Michaelis, 2010. Disponível em: <[www.michaelis.uol.com.br](http://www.michaelis.uol.com.br)>. Acesso em: 17/08/2011.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2010. Disponível em: <<http://www.priberam.pt>>. Acesso em: 17/08/2011.

## **II - BIBLIOGRAFIA**

ANDRADE, Martha Martins de Castro. **Poética Musical como instauração de mundo pelos caminhos de Estércio Marquez Cunha**. 238p. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, RJ: 2000.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da comunicação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. In BENJAMIN, Walter. Sobre Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1955, p. 165-196.

BITTENCOURT, Márcia Terezinha Brunatto. **A presença de Jean François Douliez na Música em Goiás**. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, Goiânia, GO: 2008.

BORGES, Maria Helena Jayme. **A Música e o piano na sociedade goiana (1805-1972)**. Goiânia: FUNAPE, 1998.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1982.

\_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003.

BROTON, J. **The Renaissance: A Very Short Introduction**. OUP, 2006.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália: Um ensaio**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição imaginária da sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

CATTELAN, João Carlos. Matrix!?. In: GREGOLIN, Maria do Rosário; BARONAS, Roberto.(org.) **Análise do discurso: as materialidades do sentido**. 2ed. SP: Clara Luz, 2003.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994, v.1.

CHARTIER, Rober. **A história cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

DUFFIN, Ross W. **A Performer's Guide to Medieval Music**. Indiana University Press, 2000.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 9ªed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **A definição da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999.

FAVARETTO, C. F. . **Do significado ao uso**. *Jornal de resenhas*, V. 6, P. 11-11, 2009.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 9ªed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

FERRARA, Lawrence. **Phenomenology as a tool**. In *Musical Quarterly*, p. 355-373, 1984, v. 70, 3.

FREIRE, Vanda L. Bellard **Música e Sociedade**.

\_\_\_\_\_. **A História da Música em Questão - Uma Reflexão Metodológica**. In: *Fundamentos da Educação Musical / ABEM*. 1994.

\_\_\_\_\_. **Pesquisa em música: novas abordagens**. Belo Horizonte, MG: Escola de Música da UFMG, 2007.

FUBINI, Enrico. **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. 2ªed. Madrid, Spain: Alianza Editorial, 1992.

GINSZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUBERNIKOFF, C.; SÈVES, B.. **O que musica nos ensina sobre a noção de forma**. *Debates (UNIRIO)*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 2001.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade – 11. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006**.

HANSLICK, E. **Do Belo Musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons**. Trad. de A. Morão, Lisboa 1994.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. 1950

HEINICH, Nathalie. **A Sociologia da Arte**. Tradução de Maria Ângela Caselatto e revisão técnica de Augusto Capella. Bauru, SP: Edusc, 2008.

HELLER, A. **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 2004.

- JOURDAIN, Robert. **Música, Cérebro e Êxtase** – Como a música captura nossa imaginação. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 1998.
- KOELLREUTER, Hans J. Jazz harmonia. São Paulo: Ricordi, 1960.
- KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. 7.<sup>a</sup> ed. SP: Perspectiva, 2003.
- MARCONI, Mariana de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa**. 3 ed. São Paulo : Atlas, 1996.
- MENDONÇA, Belkiss Carneiro de. **A música em Goiás**. UFG, Goiânia, GO: 1969.
- MORESI, Eduardo. **Metodologia da Pesquisa**. UCB, Brasília, DF: 2003.
- MORIN, Edgard. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- MOSCOVICI, Serge. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978
- NAPOLITANO, Marcos. **Música & História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- OSBORNE, Harold. **Estética e Teoria da Arte – Uma introdução histórica**. São Paulo, SP: Ed. Cultrix, 1968.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3<sup>a</sup>ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1997.
- PESAVENTO, Sandra. **Em Busca de outra história: Imaginando o imaginário**. 1995.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 2<sup>a</sup> Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu de. **Memória Musical de Goiânia**. Goiânia: Kelps, 2002.
- PINHEIRO, Amálio. **Séries culturais e processos de criação**. In: Arte e Cultura III, Fapesp. 2004.
- QUARESMA, Sílvia Jurema. BONI, Valdete. **Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais**. Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC. Vol 2, n.1, janeiro-julho/2005, p.68-80.
- RANGEL, Mary. “Bom aluno” real ou ideal? Petrópolis: Vozes, 1997.
- RIEU, D.C.H.. Introdução para a tradução em inglês da *Odisseia* (*The Odyssey*, Penguin, 2003), p. 11.
- ROEDERER, Juan. **Introdução à física e psico-física da música**. 1<sup>a</sup>ed. São Paulo, SP: Edusp, 2002.

ROWELL, L. **Introducion a la filosofia de la música: antecedentes históricos y problemas estéticos**. Tradução: M. Wald. Madrid: Gedisa, 1987.

SÁ-SILVA, Jackson Ronie. ALMEIDA, Cristóvão Domingos de. GUINDANI, Joel Felipe. **Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas**. Revista Brasileira de História & Ciências Sociais. Ano I, n.1 – Junho de 2009.

SCHAFER, Murray. **A afinação do Mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SILVA, Joaquim e Penna. DAMASCO, J. B.. **História Geral**. Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1972.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVA, Cassandra Ribeiro de O. e. **Metodologia e Organização do Projeto de Pesquisa – Guia Prático**. Fortaleza, CE: CEFET, 2004.

TATARKIEWICZ, W. **Storia dell'Estetica**. Traduação G. Fubini. Torino: Einaudi, 1980.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TOMÁS, Lia. **Música e Filosofia: Estética Musical**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

ULTAN, Lloyd. **Music theory: problems and practices in the Middle Ages and Renaissance**. University of Minnesota Press, 1977.

VENTURA, Magda Maria. **O estudo de caso como modalidade de pesquisa**. In Revista SOCERJ, setembro/outubro, Rio de Janeiro, RJ: 2007.

VOLPE, Maria A. **Por uma nova Musicologia**. In Revista do PPG Música e Context UnB, Brasília, Ano 1, Vol.1, 2008.

WIORA, Walter. **Les quatre âges de la musique**. Paris: Petite Bibliotheque Payot, 1961.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: São Paulo: Companhia das Letras, 1999.