

A large, stylized white treble clef is positioned on the left side of the cover. It is surrounded by various musical notes, including eighth and sixteenth notes, and stems, all in white. The background is a dark blue with a subtle grid pattern and a large, colorful, abstract shape composed of many small dots in shades of purple, pink, and blue, resembling a sound wave or a musical note. The overall design is modern and artistic.

Claudia das Chagas Prodossimo
(Organizadora)

Música: Circunstâncias Naturais e Sociais

Atena
Editora
Ano 2019

Claudia das Chagas Prodossimo

(Organizadora)

Música: Circunstâncias Naturais e Sociais

Atena Editora

2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Executiva: Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Geraldo Alves
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof^a Dr^a Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^a Dr^a Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^a Dr^a Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof^a Dr^a Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof^a Dr^a Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof.^a Dr.^a Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof.ª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof.ª Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof.ª Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
M987	Música [recurso eletrônico] : circunstâncias naturais e sociais / Organizadora Claudia das Chagas Prodossimo. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-484-9 DOI 10.22533/at.ed.849191207 1. Música – Pesquisa – Brasil. 2. Comunicação e expressão. I. Prodossimo, Claudia das Chagas. CDD 784.5
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

O *e-book* intitulado “Música: Circunstâncias Naturais e Sociais” reúne pesquisas que abordam a música em suas diversas manifestações. Sabe-se que a música e seus elementos permeiam a vida do homem desde os primórdios da civilização, adquirindo funções variadas como comunicação, expressão, rituais de cura, entre outros. A música também é considerada como a manifestação artística que estimula mais áreas do cérebro simultaneamente, para quem ouve e, mais ainda, para quem pratica.

Desde então, muito se descobriu sobre os benefícios da aplicação da música enquanto ferramenta de socialização, comunicação, estimulação, em se tratando de aspectos físicos e fisiológicos, cognitivos, emocionais e relacionais.

Neste *e-book* pode-se ver a amplitude de pesquisas relacionadas à música, desde uma análise técnica relacionada a performance e estética até o seu uso terapêutico.

A primeira seção traz artigos que relacionam a prática de música à área educacional, pensando em modelos de ensino, contribuições para a formação do professor e seu uso tanto na educação a distância quanto na infantil, tratando do contexto mais amplo da educação e ainda de aspectos tecnológicos envolvidos no ensino específico da música.

Na sequência, ‘Estética e Performance Musical’ dedica-se a explorar aspectos envolvidos na composição e execução de peças, considerando o processo criativo, a relação entre os elementos musicais, questões técnicas e a própria performance enquanto experiência estética.

A terceira seção ajuda a reconhecer a importância da música como instrumento de socialização, pois, em sendo uma forma de expressão, permite que o homem se comunique e se relacione com o seu meio. Os artigos aqui reunidos exploram questões culturais que constituem e são constituídas nessa relação homem-comunidade, abordando elementos expressivos e perceptivos, competitividade *versus* integração, música como memória cultural, reflexões sobre gênero e sobre o pensamento enquanto força ativa e criativa.

Para finalizar, apresenta-se um artigo que enfatiza a utilização da música com enfoque terapêutico, sendo aplicada na estimulação cognitiva em um caso específico de demência.

Aos autores, fica o agradecimento pela produção e o desejo de que a busca pelo conhecimento continue sendo uma constante. Aos leitores, que este material seja provocativo e os incentive a também compartilhar suas experiências.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
EDUCAÇÃO FORMAL, NÃO-FORMAL E INFORMAL: EM BUSCA DE NOVOS MODELOS	
Nathan Tejada de Podestá Sílvia Maria Pires Cabrera Berg	
DOI 10.22533/at.ed.8491912071	
CAPÍTULO 2	9
EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS EM ESCOLA QUE CONTRIBUEM PARA A FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE MÚSICA	
Mariana Lopes Junqueira Leomar Peruzzo Carla Carvalho	
DOI 10.22533/at.ed.8491912072	
CAPÍTULO 3	15
A MÚSICA E OUTRAS LINGUAGENS DA ARTE NA EDUCAÇÃO INFANTIL DA REDE MUNICIPAL DE ENSINO DE FLORIANÓPOLIS	
Simone Cristiane Silveira Cintra Cristine Maria de Moura Sieben Rosinete Valdeci Schmitt Carmen Lúcia Nunes Vieira	
DOI 10.22533/at.ed.8491912073	
CAPÍTULO 4	28
CANTO CORAL VIRTUAL: UMA PROPOSTA DE ENSINO PARA A EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA (EAD)	
Daniel Chris Amato Tânia Cristina de Assis Quintino Okubo	
DOI 10.22533/at.ed.8491912074	
CAPÍTULO 5	40
TECNOLOGIAS NA EDUCAÇÃO MUSICAL: ASPECTOS NEGATIVOS	
Daniel Marcondes Gohn	
DOI 10.22533/at.ed.8491912075	
CAPÍTULO 6	50
PRÁTICA DE CONJUNTO NOS ESTÁGIOS INICIAIS DE FORMAÇÃO MUSICAL: UMA PROPOSTA INTEGRADORA	
Daniel Augusto Oliveira Machado	
DOI 10.22533/at.ed.8491912076	
CAPÍTULO 7	58
A ESCALA DUAL: DA AMBIGUIDADE MODAL À DUALIDADE EXPRESSIVA EM VIVALDI, BIZET E CHOSTAKÓVITCH	
Luciano de Freitas Camargo	
DOI 10.22533/at.ed.8491912077	

CAPÍTULO 8	69
O CONCERTO PARA <i>HARMÔNICA</i> E <i>ORQUESTRA</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTICULAÇÃO FORMAL NO 1º MOVIMENTO	
Edson Tadeu de Queiroz Pinheiro	
DOI 10.22533/at.ed.8491912078	
CAPÍTULO 9	87
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE <i>PONTEADO</i> , PEÇA PARA TRÊS VIOLÕES: EXPLORAÇÃO DE GESTOS INSTRUMENTAIS EM PERFORMANCE	
Ledice Fernandes Weiss Tiê Perrotta Campos	
DOI 10.22533/at.ed.8491912079	
CAPÍTULO 10	98
VILLA-LOBOS E O EXPERIMENTALISMO INSTRUMENTAL: UMA INVESTIGAÇÃO ACERCA DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA CLARINETA EM SUA OBRA	
Diogo Maia Santos Luis Antonio Eugênio Afonso Daniel Aparecido de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.84919120710	
CAPÍTULO 11	115
COLABORAÇÃO E ESTABILIDADE MORFOLÓGICA NO PROCESSO CRIATIVO DE <i>CHÃO DE OUTONO</i>	
Valentina Daldegan Davi Raubach Tuchtenhagen	
DOI 10.22533/at.ed.84919120711	
CAPÍTULO 12	122
DATANDO MÚSICA IMPRESSA: UM EXERCÍCIO A PARTIR DE DOCUMENTOS MUSICAIS DO ACERVO BALTHASAR DE FREITAS	
Rodrigo Alves da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.84919120712	
CAPÍTULO 13	132
A HOMOGENEIDADE SONORA NO QUARTETO DE CORDAS: DIFERENTES ENFOQUES POSSÍVEIS	
Adonhiran Reis Emerson de Biaggi	
DOI 10.22533/at.ed.84919120713	
CAPÍTULO 14	140
ESTUDO SOBRE A PERFORMANCE PERCUSSIVA DA CIRANDA DE MANACAPURU	
Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro Carlos Stasi Karine Aguiar de Sousa Saunier	
DOI 10.22533/at.ed.84919120714	

CAPÍTULO 15	149
PEDAGOGIA DA PERFORMANCE E O CANTOR	
Daniele Briguente	
DOI 10.22533/at.ed.84919120715	
CAPÍTULO 16	157
A EXPERIÊNCIA DA ESCUTA MUSICAL DOS JOVENS ALUNOS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE	
Consuelo Paulino Bylaardt	
DOI 10.22533/at.ed.84919120716	
CAPÍTULO 17	166
AMERICAN IDOL: UM OLHAR SOBRE O AMBIENTE COMPETITIVO EM REALITY SHOWS MUSICAIS	
Eduardo Silva Alves de Macedo	
Katarina Milena dos Santos Gadelha	
Pablo Cezar Laignier de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.84919120717	
CAPÍTULO 18	177
ENTRE REPRODUÇÃO E RECONSTRUÇÃO: UM PARALELO ENTRE NATUREZA-MORTA E TRANSCRIÇÃO MUSICAL A PARTIR DE LÉVI-STRAUSS E KURTÁG	
Max Packer	
DOI 10.22533/at.ed.84919120718	
CAPÍTULO 19	191
GENY MARCONDES, ARTISTA INTERDISCIPLINAR: REFLEXÕES SOBRE RELAÇÕES DE GÊNERO	
Iracele Aparecida Vera Livero de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.84919120719	
CAPÍTULO 20	204
SOBRE A IMAGEM DO PENSAMENTO EM DELEUZE E SUAS RELAÇÕES COM A CULTURA E A MÚSICA	
Bruno Maia de Azevedo Py	
DOI 10.22533/at.ed.84919120720	
CAPÍTULO 21	217
ENTRE OBJETOS E PERFORMANCES: REFLEXÕES SOBRE MÚSICA E MEMÓRIA	
Aline Azevedo	
Flavio Barbeitas	
DOI 10.22533/at.ed.84919120721	
CAPÍTULO 22	229
MEMÓRIA MUSICAL PRESERVADA NA DEMÊNCIA SEMÂNTICA: UM ESTUDO PRELIMINAR	
Cybelle Maria Veiga Loureiro	
DOI 10.22533/at.ed.84919120722	
SOBRE A ORGANIZADORA	237

ENTRE OBJETOS E PERFORMANCES: REFLEXÕES SOBRE MÚSICA E MEMÓRIA

Aline Azevedo

UEMG/UFMG

Belo Horizonte/MG

Flavio Barbeitas

UFMG

Belo Horizonte/MG

RESUMO: O Estado de Minas Gerais é reconhecidamente rico em acervos musicais – sejam públicos, abrigados em instituições, ou particulares – e neles encontramos importantes registros da produção e da prática musical de séculos passados. Felizmente, esses acervos têm alcançado maior espaço nas pesquisas musicológicas brasileiras, aumentando assim o conhecimento do que é ali armazenado bem como a salvaguarda e a divulgação de seu conteúdo material e imaterial. Cabe analisar, porém, a transformação na relação entre música e memória na medida em que o registro escrito das obras musicais hoje encontradas nesses acervos de alguma forma nos distanciou da concepção de performance desse repertório, concepção que, por si só, representaria uma possibilidade de realização da memória e de preservação do patrimônio musical. Nesse sentido, tendo como referência autores como Jaa Torrano, Antonio Jardim, Adriana Cavarero, Aleida Assmann, Joël Candau e Maurice Halbwachs, este trabalho propõe inicialmente

uma reflexão sobre a relação entre música e memória a partir de sua conexão com as Musas e com os conceitos de performance e objeto, identificando como as mudanças trazidas pelo surgimento da escrita influenciaram nossa relação com a memória e, conseqüentemente, com a música. Fundamentado nessa discussão, o texto tem por objetivo refletir sobre a formação dos acervos musicais e sobre possíveis formas de sua inserção em nosso tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Acervos. Fontes musicais. Obras musicais.

ABSTRACT: Among objects and performances: reflections about music and memory

Minas Gerais State is rich and well-known for its great musical archives – either public, filed in institutions, or private – where one can find relevant records of production and musical practice from previous centuries. Fortunately, those musical pieces have achieved a major space in Brazilian musical researches, then increasing the amount of knowledge of what has been stored there as well as the protection and broadcasting of its material and non-material content. However, by analyzing the transformation concerning music and memory, insofar as the written record of current musical pieces found in those mentioned works somehow has put us aside from the performing conception related to repertoire, a viewpoint

that, for itself, would stand for a possibility of making such memories come true, and the preservation of the musical assets. In this sense where there have been authorial references such as Jaa Torrano, Antonio Jardim, Adriana Cavarero, Aleida Assmann, Joël Candau and Maurice Halbwachs, this work, at first, proposes a reflection over the relationship between music and memory from its connection with the Musas and the concepts of performance and object, identifying them as the shifts brought about by the emergence of writing have influenced our bonds with memory and music, as an outcome. Based on that approach, this work targets the formation of the amount of musical pieces and feasible ways of its insertion in our everyday life.

KEYWORDS: Archives. Musical sources. Musical works.

1 | INTRODUÇÃO

Tendo como fio condutor as transformações trazidas pelo advento da escrita na sociedade ocidental, este texto pretende analisar a relação entre música e memória e, mais especificamente, pensar esta relação dentro dos acervos musicais. Passando pela diferenciação dos conceitos de partitura, fonte musical e patrimônio material – de um lado –, e performance, obra musical e patrimônio imaterial – de outro –, temos por objetivo tanto refletir sobre os fundamentos da formação dos acervos musicais como propor formas de sua inserção em nosso tempo, verificando de que maneira os objetos guardados nestes acervos podem ser transformados em memória.

Começaremos analisando as origens da relação entre música e memória: a primeira parte deste trabalho diz respeito ao poder do canto e da enunciação das palavras na antiga sociedade grega, mostrando como a música pode ser entendida, ela própria, como uma escrita ou forma de presentificação da memória. Na segunda parte buscaremos entender como a escrita alfabética muda nossa percepção do mundo e, conseqüentemente, nossa percepção da própria memória e da música. Essa exteriorização da memória no objeto será tratada de forma mais direcionada à escrita musical na terceira parte do texto, onde trataremos mais objetivamente da partitura. Para finalizar propomos uma reflexão sobre os fundamentos sobre os quais a preservação do patrimônio musical está apoiada e as diferentes formas como este patrimônio pode ser inserido em nosso tempo.

Antes de prosseguir pelo caminho apresentado acima, cabe ressaltar que o patrimônio musical não se restringe às fontes musicais e à música em si. De acordo com Ezquerro-Esteban (2016) o patrimônio musical é formado pelo patrimônio documental (partituras, hinários etc.), patrimônio espacial (salas de concerto, teatros, salões etc.), patrimônio organológico (instrumentos musicais) e o patrimônio propriamente musical, sonoro, auditivo – esse sim imaterial (EZQUERRO-ESTEBAN, 2016). Ou seja, ao adentrarmos pela linha de pensamento escolhida para estas reflexões – e dando especial atenção às transformações trazidas pela escrita – estamos optando por um recorte que toma como objeto de análise somente as fontes musicais em

contraposição às obras musicais, dado que são os mais comumente confundidos: é comum encontrar pessoas que conservam uma partitura e acreditam estar preservando uma música, mas o mesmo não aconteceria em relação à preservação de um teatro ou de um instrumento – estes são claramente mais fáceis de serem desprendidos da obra musical.

2 | MEMÓRIA E MÚSICA

A partir de seu relacionamento com as Musas, música e memória tornam-se conceitos próximos, pois na antiga sociedade grega, baseada fundamentalmente na oralidade, a música era a própria condição e possibilidade de realização da memória. Através do aedo, poeta cantor capaz de superar todas as distâncias espaciais e temporais (TORRANO, 2012), a memória daquele grupo era sempre presentificada, impedindo que suas histórias caíssem no esquecimento. Mais do que uma recordação mental, esse canto aédico inspirado pelas Musas era responsável por trazer para o presente, tornar novamente real as histórias que eram cantadas. Neste contexto mítico, recordar significava resgatar o tempo originário de um acontecimento, imortalizando aquilo que ordinariamente estaria destinado ao esquecimento (ROSÁRIO, 2002).

No mesmo caminho, Jaa Torrano afirma que, só através da memória, da nomeação, algo saíria do esquecimento, reino da morte, e ressurgiria como presença (TORRANO, 2012). Sendo música tudo que concernia às Musas ou *arte das Musas* (ROSÁRIO, 2002; JARDIM, 2005), ela seria o caminho de aparição dos eventos trazidos pela memória, já que através dela os fatos seriam transportados do oblívio para a vida: o passado estaria novamente no presente, ou seja, ele é presente quando novamente é cantado.

Este é um ponto fundamental que difere da concepção mais comum que temos hoje de memória: se para nós, muitas vezes, lembrar está ligado à uma recordação mental, a partir de uma divisão explícita entre passado, presente e futuro, na época dos aedos e dos mitos, recordar significava mais, significava trazer efetivamente ao presente os fatos passados, significava fazê-los novamente acontecer, atualizá-los no momento do canto aédico. Por isso mesmo, não se ousava dizer o nome de deuses monstruosos e terríveis, pois sua nomeação os retirava do esquecimento e os trazia à vida (TORRANO, 2012, p. 20). Observando atentamente, vemos ainda hoje reflexos dessa forma de relacionamento com a linguagem e a nomeação: quantas as pessoas que evitam pronunciar certas palavras com receio de *atraírem* coisas ruins? Tomemos a palavra *desgraça*: longe de ser somente a abstração gramatical que une a palavra *graça* ao prefixo *des*, para muitos ela seria o próprio *acontecimento* trágico. Da mesma forma, *câncer* não é só a simples etiqueta que identifica uma doença, mas a palavra capaz de fazê-la eclodir para os que a pronunciam. Segundo Torrano (2012),

Esta extrema importância que se confere ao poeta e à poesia repousa em parte no fato de o poeta ser, dentro das perspectivas de uma cultura oral, um cultor da Memória (no sentido religioso e no da eficiência prática), e em parte no imenso poder que os povos ágrafos sentem na força da palavra e que a adoção do alfabeto solapou até quase destruir. Este poder da força das palavras se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa (TORRANO, 2012, p.17).

Se nas tradições orais a palavra presentificava o ser e, por isso, como dito anteriormente, não era propício dizer o nome de deuses ruins, essa estreita relação vai se dissolvendo e a palavra passa apenas a evocar o conceito ou aludir à ideia com que se relaciona: podemos então compreender a palavra em sua realidade de signo – letras, sílabas, fonemas – ligada, sim, ao seu significado, mas definitivamente cindida do real concreto.

Tendo compreendido a relação originária e não esquecendo da ligação essencial que a antiga nomeação das coisas mantinha com a música, podemos avançar e entender a música como meio de realização da memória. A música, de certa forma, funcionava como um tipo de *inscrição*, ou seja, como disparo da recordação: os versos, as rimas, a entonação, eram elementos capazes de acionar a memorização da narrativa que estava sendo cantada. Mais que isso, na linguagem poética as palavras formavam uma unidade com o som, numa relação indissolúvel.

É importante ressaltar que, no tempo em que o canto aédico determinava a presença e o ocultamento dos fatos, não era ativa somente a capacidade de lembrar, mas também de esquecer: as Musas tinham o poder de trazer à presença, mas também de instaurar o esquecimento de seres e acontecimentos ao deixarem de, através do aedo, enunciar algo (TORRANO, 2012, p. 24). Relegar algo ao esquecimento é impedir que ele venha à luz e ao som e se torne, assim, presente. É dessa maneira que em uma cultura oral – onde não se pode, e sequer há a necessidade, de guardar todos os fatos – determina-se o que será presença – e que, portanto, será transmitido às pessoas daquele grupo – e o que fará parte do esquecimento. Ou seja, os poetas cantores também são responsáveis, em seu contexto tradicional, por selecionar o que deve ou não ser perpetuado e o que é importante para a manutenção da cultura de sua comunidade.

O entendimento dessa forma de transmissão cultural, em que memória e esquecimento são co-pertinentes, é fundamental para percebermos a diferença em relação aos nossos dias tão marcados pela obsessão de guardar tudo e de não esquecer nenhum dado. Tendemos, assim, a requerer constante acumulação e armazenamento de informações, ou, de acordo com Joël Candau, uma perspectiva de musealização da totalidade do mundo conhecido (CANDAU, 2011, p. 113), acreditando que, por estarem escritas ou presentes em forma de objetos, essas informações estão seguras, guardadas e preservadas.

3 | MEMÓRIA E OBJETO

Tendo compreendido a estreita relação entre música e memória no tempo dos aedos e dos mitos, seguiremos investigando como a escrita alfabética transformou de forma radical nossos sentidos e nossa percepção do mundo, e como nossa concepção do que é a música também se transformou radicalmente tornando-se mais estrita e direcionada, não mais associada à poesia, à força do tempo e do modo de enunciação das coisas, à manifestação do passado no tempo presente. Se confiamos nossa história – nossa memória – a tinta e papel, às letras, é justamente porque nossa compreensão de mundo foi alterada pela nova forma de registro trazida pela adoção do alfabeto:

O movimento que começou com a escrita termina na alta fidelidade e na fita magnética. Menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado (NORA, 1981, p. 14).

Essa exteriorização da memória citada por Nora (1981) pode ser percebida também pela importância dada aos nossos sentidos: se antes, quando a memória era cantada pelos aedos, a audição era fundamental para nossa relação com as recordações e com a história, com o advento da escrita a visão muito possivelmente se firmou como o sentido mais importante. Essa mudança é essencial porque a audição é determinada pela interiorização, o som tem que adentrar os ouvidos para fazer-se entender, enquanto as imagens – ainda que tenham que ser decodificadas dentro de nossos olhos – podem ser percebidas como algo externo, que não interfere na realidade interior do senciante:

Os nossos ouvidos estão sempre abertos, mesmo quando dormimos. Em relação ao som estamos numa posição passiva. Eles podem nos atingir sem que possamos prevêê-los ou controlá-los: a audição nos entrega ao mundo e à sua contingência. A visão, por sua vez, sugere uma posição ativa do sujeito que não só pode abrir e fechar os olhos quando quiser, como também não é afetado pelos objetos de sua visão. Os objetos não o olham e, sobretudo, não o obrigam a olhar (CAVARERO, 2011, p. 55).

Com base nos estudos de Eric Havelock sobre o advento da escrita na Grécia antiga, Adriana Cavarero (2011) localiza na passagem da cultura grega oral para a escrita, um ponto essencial de imposição dos olhos sobre os ouvidos, já que a estrutura mental produzida pela possibilidade da escrita corresponde a uma modelo de pensamento muito mais voltado para a visão do que para a audição: o filósofo, ajudado pelo silêncio proporcionado pela escrita, tem tempo para refletir sobre as palavras que se apresentam imóveis e permanentes à sua frente.

Obviamente, a cultura oral não deixou de existir após o surgimento da escrita, e esta – a escrita – enquanto apoio à recordação, cumpre papel semelhante

aos desenhos de animais e homens feitos em cavernas, por exemplo: o objetivo destes também era representar a realidade e os desejos humanos, gravar e tornar permanente, de alguma forma, os acontecimentos. Essa continuidade da oralidade se dá até mesmo pela incapacidade da escrita alfabética de tornar presente aquilo que quer representar. Tomemos o exemplo da dança: uma escrita tradicional não seria suficiente para trazer ao presente o seu movimento. Aliás, a dança mesmo pode ser considerada uma forma de *inscrição*, se pensarmos que muitas das antigas histórias, em culturas ágrafas, são recordadas a partir de movimento corporal ou de coreografias. Dessa mesma necessidade de realização temporal partilha a música, essência imaterial, movimento contínuo no tempo, impossível de ser grafada de forma completa através da partitura, como discutiremos na terceira parte deste texto.

O surgimento da escrita, de todo modo, é o nascimento de uma tecnologia que muda completamente a forma de preservação, de transmissão da cultura, pois estabelece uma crença na representação. Consequentemente, modifica também as nossas demandas enquanto seres humanos: embora a transmissão oral da cultura também se faça presente na sociedade ocidental apesar de nossa vinculação inexorável à escrita e aos seus desdobramentos, de forma geral não temos mais a necessidade de realização do canto para ativar a memória, acreditamos que estão representadas e preservadas pelas letras, e que em qualquer momento podemos resgatá-los através de nossos olhos. Dentre todas as transformações pelas quais o Ocidente passou, talvez seja a escrita a maior responsável por termos acesso a um número cada vez maior de informações, porque, de certa forma, ela retira a dependência dos fatores temporal e espacial para a recordação e é capaz de fazer os relatos abstraírem de um enorme contexto de associações.

Se antes, no Ocidente, a audição era essencial para a experiência da história e dos deuses, a partir da escrita é a visão que se torna preponderante, pois a memória passa a depender do suporte, do objeto, de forma mais explícita. Eis então uma mudança substancial: a memória se retira e se retrai do tempo instaurado pelo canto para se apoiar no objeto; deixa de se radicar na dinâmica essencial de presença e ausência para depender de uma presença que é externa ao corpo. Assim se dá que, segundo Carlinda Nuñez, “a cultura do ouvir é superada pela cultura do ver e desemboca no prestígio quase absoluto da visualidade à época Platônica” (NUÑEZ, 2011, p. 237).

Naturalmente, a escrita tem grande responsabilidade na exteriorização da memória, mas não podemos dizer que só a partir dela os objetos passam a ter importância enquanto portadores de significado e elementos disparadores de recordação. Em todas as culturas, mesmo ágrafas, sempre houve objetos que eram responsáveis pela rememoração de acontecimentos e por instaurar a lembrança de pessoas, relatos, etc. As gravuras pré-históricas ou as próprias máscaras mortuárias no antigo Egito são exemplos de objetos capazes de acionar memória, de fazer recordar algo não materialmente presente. O que, contudo, importa perceber como diferença

radical é que a utilização da escrita tornou natural, constante e imprescindível essa ligação da memória com o objeto, que passa a ser guardado, então, com o intuito de perpetuar a memória de um povo, de uma nação.

A modificação na forma de percepção (audição – visão) e na preservação da memória (performance temporal – objeto) não é a única consequência do processo de objetificação que se acentua a partir da adoção da escrita. Retomando um ponto já apresentado, percebemos que em uma cultura oral, as vivências mais importantes e que, portanto, devem ser transmitidas, são constantemente escolhidas em detrimento de outras, já que não é possível reproduzir oralmente toda a cultura, toda a história de um povo continuamente. Com a escrita, sobretudo a escrita alfabética, pode-se acumular infinitamente as informações, num movimento que Assmann chamou de *memória cumulativa* (ASSMANN, 2011, p. 150).

Amemória cumulativa funciona como um depósito para informações que perderam sua conexão com o presente, e que, portanto, não têm mais ligação direta com as vivências atuais do grupo a que se referem. Justamente por isso, essas informações não podem mais ser consideradas conhecimento, se reservarmos esta palavra para designar algo que possui uma íntima relação com as práticas das pessoas de um grupo. As histórias perdem conexão com a vida das pessoas e tornam-se informações possíveis de serem acumuladas, guardadas, divididas em departamentos de acordo com o assunto a que se referem. As informações destinadas a esse depósito são ali mantidas porque imagina-se que futuramente poderão ser usadas pela *memória funcional* – aquela conectada ao presente de um determinado grupo e que é de fato necessária para a manutenção de uma cultura (ASSMANN, 2011, p. 147).

Pensando em nossa relação com a memória e o som, podemos perceber que a sociedade ocidental privilegiou o objeto físico como elemento de memória, e conseqüentemente, adormeceu os outros sentidos. É, portanto, menos usual pensar em guardar informações, ou resgatá-las, a partir de outros sentidos que não a visão, e também por isso às vezes torna-se difícil pensar na música como possibilidade de realização da memória. Quase não conseguimos conceber o tempo de duração de uma peça como um espaço, ou mesmo um *lugar de memória* (NORA, 1993, 1981) ou, pelo menos, não o fazemos de uma forma consciente. Se, ao adentrarmos um museu, por exemplo, podemos esperar encontrar o passado ali representado por objetos, por que não esperar que o tempo já vivido, o que chamamos passado, possa ser presentificado em um concerto?

4 | MEMÓRIA, OBJETO E MÚSICA

Pensando especificamente sobre a música, concluímos que um mundo predominantemente voltado para o olhar não poderia confiar à música – um fenômeno tão volátil – a preciosidade da memória. Assim, a enorme mudança impulsionada pelo

advento da escrita e, conseqüentemente, da materialização da memória, também influenciou a música. Sendo esta extremamente efêmera, totalmente dependente de sua performance temporal, é natural que, com a gradual exteriorização da memória, tentemos fixá-la de alguma forma para que não se perca, não seja esquecida. Assim, a tentativa de capturar os sons abre caminho para o que chamamos partitura: um mapa, um código, um registro de ideias musicais que voltam, através do intérprete, à forma do som. Mais que isso, a escrita musical abre caminho para a possibilidade de percepção da música enquanto objeto, como obra a ser preservada.

Neste ponto, porém, vale um questionamento: a partitura é a música? Halbwachs (1990), ao escrever sobre a memória coletiva nos músicos fala da partitura como um suporte e da linguagem musical como um acordo entre partes que falam. Assim, segundo o autor, não há uma ligação natural entre os traços e pontos que atraem a vista e o som que ouvimos. Esses traços e pontos não representam os sons, “porém traduzem numa linguagem convencional uma série de comandos aos quais o músico deve obedecer, se quiser reproduzir as notas e sua seqüência com as nuances e no ritmo que convém” (HALBWACHS, 1990, p. 164). A partitura seria então, de acordo com o autor, “um substituto material do cérebro” (HALBWACHS, 1990, p. 165), salvando informações e liberando a memória do músico do registro de todas as músicas que deve tocar em um concerto, por exemplo. Ou seja, como toda forma de escrita, eliminaria a responsabilidade ou o dever de *internalizar* a informação.

Assim, tendo em mente que a música enquanto patrimônio imaterial é totalmente dependente do tempo de sua realização, podemos pensar a partitura como um rastro, um vestígio: muito do que se espera que seja feito pelo músico não está escrito ali no papel, principalmente quando se trata de períodos históricos em que o que se registrava na partitura era muito pouco em relação ao que é feito comumente hoje. A partitura é um rastro, ou seja, uma presença que indica uma ausência: o papel e a tinta ali depositada estão presentes, mas indicam exatamente que eles não são a música. Desta, ausente, permanece esse resquício material. Se pensarmos em um quadro ou escultura, por exemplo, perceberemos que a obra não requer um registro, ela é sempre presença física, seu registro é exatamente sua presença, diferentemente da música que após tocada esvai-se, não existindo continuamente.

Como o aedo que presentificava os fatos antigos a partir do que ouvia das Musas, o músico também tem a incumbência de trazer ao nosso tempo a música adormecida sob a partitura. Dessa forma, apesar de não tratar propriamente da escrita musical, podemos associar à ela e à performance musical o que Assmann (2011) nos diz:

Não se pode recordar alguma coisa que esteja presente. E para ser possível recordá-la, é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la. A recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância de presenças e ausências (ASSMANN, 2011, p. 166).

Essa alternância pode ser aplicada metaforicamente à música justamente porque, sendo temporal e necessitando ser feita e refeita para que possa existir, a música se situa sempre entre a lembrança e o esquecimento. Podemos dizer que a música é algo latente: enquanto partitura, é uma possibilidade de existência, uma realidade oculta que através da performance pode vir a se tornar novamente presença. Para recordá-la é necessário que *desapareça temporariamente* e se torne esquecimento para que, de lá, venha a ser resgatada por seu intérprete.

A partir dessa ideia de alternância entre presença e ausência podemos compreender melhor a diferença essencial entre partitura/fonte musical (patrimônio material) e música/obra musical (patrimônio imaterial): a partitura é sempre presença, sua materialidade é o que a distingue da música, esta sim caracterizada por sua temporalidade e pela necessidade de uma performance para que possa existir. Alfred Schütz em *Fragments on the Phenomenology of Music*, afirma que a obra musical, enquanto objeto ideal, ou seja, o pensamento musical, existe independentemente da partitura ou da performance. Assim, tanto uma como outra, seriam a forma de comunicar essa ideia ou pensamento musical (SCHÜTZ, 1976, p.27). Podemos concordar com o autor que o pensamento musical pode existir independente de sua comunicação no mundo real de forma visível (partitura) ou audível (performance), mas para a reflexão proposta neste texto optamos por lidar com a música enquanto presentificação no mundo real, e não só como ideia, o que nos obrigaria a reflexões que ultrapassariam o escopo deste trabalho. Destarte, uma obra musical pode estar escrita em diversas fontes, em diferentes lugares, e são estes registros que podemos guardar em nossos acervos musicais. A música em si, não pode ser guardada. Guardamos a possibilidade, o *vir a ser* música, e é esta diferença essencial que deve estar presente quando nos dispomos a trabalhar com um acervo musical: queremos preservar as fontes? Ou queremos preservar a música?

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propomos então, para encerrar este trabalho, dois pontos que julgamos essenciais e que se conectam às perguntas que encerraram a seção anterior: 1) por que os acervos são formados e por que os preservamos?; 2) quais os caminhos para que os acervos sejam realmente portadores de memórias e não somente um acumulado de objetos?

Em relação ao primeiro ponto, podemos dizer que a consciência dessa transformação na relação memória/música – em grande parte influenciada pelo advento da escrita – nos ajuda a entender os fundamentos da formação dos acervos. Guardamos objetos porque queremos preservar o passado, queremos pertencer a um determinado grupo cultural cuja história pode ser transmitida através destes objetos. De acordo com Candau,

Excetuando o caso de pequenas comunidades nas quais a transmissão oral é suficiente para impregnar o indivíduo de sua tradição cultural, [...] a escrita – e mais ainda o impresso – permitiu, sem dúvida, a socialização da memória e a estocagem de informações cujo caráter fixo pode fornecer referenciais coletivos de maneira bem mais eficaz que a transmissão oral.(CANDAUI, 2011, p. 108)

Essas informações de caráter fixo – não necessariamente somente escritos, mas todo tipo de materialização de informações – se tornam referências para determinada coletividade. Portanto, conservar esses objetos – partituras, por exemplo – faz parte de uma ideia de salvaguardar a tradição, o patrimônio cultural. Segundo Candau (2009), o discurso patrimonial frequentemente está apoiado em um apelo à sobrevivência de uma tradição, seja ela a de uma identidade local, regional ou nacional (CANDAUI, 2009, 48). Em relação especificamente aos acervos musicais, é importante notar que, de acordo com Fernando Lacerda (2016), exceto em raros lugares onde a música de um passado relativamente distante continua a fazer parte das práticas musicais no presente, aos acervos cabe o recolhimento das músicas que perderam a conexão com as práticas do presente, de modo que, por falta de uma performance contínua que dê conta de sua transmissão, esse repertório é destinado a um lugar responsável por evitar seu total esquecimento (LACERDA, 2016, p. 110).

Porém, o ato de guardar não faz com o que o objeto guardado se transforme em memória. A memória em si é uma ação que perambula entre recordar e esquecer, e esta mesma é sua natureza e fim. Objetos guardados sem uma ação reflexiva não são memória, são tão somente objetos guardados. E aí podemos entrar em uma questão talvez até mais urgente que pensar os fundamentos da formação de acervos: como transformar os objetos de um acervo musical em memórias?

Retomando os conceitos de *memória cumulativa* e *memória funcional* apresentados acima, percebemos que os acervos musicais sem um trabalho de pesquisa e reinserção contemporânea de suas fontes tornam-se mero depósito, memória cumulativa, onde há muitas informações, mas pouca conexão com as vivências presentes dos grupos aos quais pertencem. Segundo Aleida Assmann, “a memória cumulativa pode ser vista como um depósito de provisões para memórias funcionais futuras” (ASSMANN, 2011, p. 153), e é assim que, a partir dos estudos sobre essas fontes materiais, que temos a possibilidade de transformar essas informações em conhecimentos, ou seja, trazê-las para a memória funcional, aquela conectada ao presente e necessária para a manutenção de uma cultura que, de outra forma, poderia se perder.

Gostaríamos aqui de lembrar duas dentre tantas formas possíveis de transformação das fontes musicais em memória, ou, como foi dito acima, transformação de memória cumulativa dos acervos musicais em memória funcional: primeiro, o estudo das práticas musicais através de informações diversas contidas nas fontes e, segundo, a edição de partituras para a performance contemporânea.

Sobre a primeira possibilidade, podemos pensar que uma fonte musical traz

muito mais informações do que o texto propriamente musical expresso no pentagrama. A partir de uma fonte é possível conhecer detalhes da prática musical de uma época, como instrumentações utilizadas, nomes de copistas, compositores e intérpretes, além de outras informações construídas a partir da análise, por exemplo, da distribuição de diferentes fontes relativas a uma mesma obra em variados locais, apontando para a circulação de determinada música em determinados ambientes.

Quanto à segunda forma – edição para performance contemporânea das obras de um acervo – podemos dizer que ela talvez seja a única capaz de realmente preservar a obra musical. E aqui devemos retomar os pontos apresentados na primeira parte deste texto, quando apontamos a proximidade entre música e memória a partir da nomeação, da enunciação. O fator temporal da música é o que permite pensar sua preservação a partir de sua enunciação, ou seja, a partir da performance. A interpretação hoje destas obras do passado é a possibilidade de manifestação e preservação da memória musical. A performance é o próprio tempo de manifestação das Musas que podem novamente fazer-se ouvir. Assim como o canto aédico, a performance é uma alternância de ausência e presença, um lembrar e esquecer, um ir e vir do som.

A título de encerramento, podemos dizer que, seja pelo caminho escolhido para este trabalho – cujo fio de Ariadne foi a transformação na relação entre música e memória trazida pela escrita – ou por outros tantos caminhos possíveis, é essencial pensar sobre os acervos de forma crítica, questionando suas origens e sua inserção em nossos dias, já que, somente criando conexões entre eles e a nossa realidade atual poderemos falar em preservação da memória musical ou em salvaguarda do patrimônio musical.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 2011.

CANDAU, Joël. Bases antropológicas e expressões mundanas da busca patrimonial: memória, tradição e identidade. **Revista Memória em Rede**, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 43–58, 2009.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

EZQUERRO-ESTEBAN, Antonio. Desafios da Musicologia Panhispanica na atualidade: uma reflexão. In: ROCHA, Edite; ZILLE, José Antonio Baeta (Org. .. (Eds.). **Musicologia[s]**. Belo Horizonte: Universidade do Estado de Minas Gerais, 2016.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva nos músicos. In: **A memória coletiva**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990. p. 161–188.

JARDIM, Antonio. **Música: vigência do pensar poético**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

LACERDA, Fernando. Patrimônio arquivístico-musical no Brasil: os desafios interdisciplinares da preservação e difusão da memória musical de tradição escrita. **Acesso Livre**, [s. l.], n. 6, 2016. Disponível em: <<https://revistaacessolivre.files.wordpress.com/2015/09/fernando-duarte.pdf>>

NORA, Pierre. Entre memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP.**, [s. l.], p. 7–28, 1993. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>>

NORA, Pierre. Entre memória e História: a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Khoury.. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP.**, São Paulo, p. 7–28, 1981. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>>

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. A Era das Musas: A Música na Poesia Antiga. **Revista Terceira Margem**, [s. l.], n. 25, p. 233–257, 2011. Disponível em: <<http://www.revistaterceiramargem.letras.ufrj.br/index.php/revistaterceiramargem/article/view/113>>

ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira Do. O Lugar mítico da memória. **Revista Morpheus**, [s. l.], n. 1, 2002. Disponível em: <<http://www4.unirio.br/morpheusonline/Numero01-2000/claudiarosario.htm>>

SCHUTZ, Alfred. Fragments on the Phenomenology of Music. **Journal of Musicological Research**, [s. l.], v. 2, n. 1–2, p. 5–71, 1976.

TORRANO, Jaa. **Teogonia: a origem dos deuses**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-484-9

