

Ricardo Petracca

Composição Musical e o Diálogo de Culturas o exemplo de um ritual guarani





Universidade Estadual do Paraná

Reitora	Salete Machado Sirino
Vice-Reitor	Edmar Bonfim de Oliveira
Chefe de Gabinete	Ivone Ceccato



Editora da Universidade Estadual do Paraná

Diretor	Luis Fernando Severo
Assessora Editorial	Anna Gláucia de Morais Vieira
Assessora Editorial	Terezinha Eckelberg

Conselho Editorial

Titulares	Adilson Anacleto
	Ana Carolina de Deus Bueno Krawczyk
	Aurea Andrade Viana de Andrade
	Bruno Flávio Lontra Fagundes
	Cleber Broietti
	Denise Adriana Bandeira
	Fernando Henrique Lermen
	Gislaine Cristina Vagetti
	Jane Kelly de Oliveira
	Maria Ivete Basniak
	Ricardo Desidério da Silva
	Rogério Antonio Krupek

Ricardo Petracca

Composição Musical e o Diálogo de Culturas

o exemplo de um ritual guarani



© 2024 Universidade Estadual do Paraná

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da editora.

Equipe

Revisão gramatical e Normalização	Carlos Otávio Flexa MC&G Design Editorial
Projeto gráfico e Diagramação	Glauco Coelho MC&G Design Editorial
Ilustração Capa	Tobson Araújo MC&G Design Editorial

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)

P493 Petracca, Ricardo.
Composição musical e o diálogo de culturas : o exemplo de um ritual guarani [recurso eletrônico] / Ricardo Petracca . – Paranavaí : Edunespar , 2024.

Dados eletrônicos (pdf).

Inclui bibliografia.

ISBN: 978- 65-6115-021-7

1. Composição (Música). 2. Música brasileira – História e crítica. 3. Guarani (Povo indígena) – Identidade étnica. I. Título.

CDD23 : 782.1

Bibliotecária: Priscila Pena Machado – CRB-7/6971



DOI: 10.61367/9786561150217

Esta obra está licenciada com uma Licença Atribuição-Não Comercial-SemDerivações 4.0 Brasil

Unespar – Universidade Estadual do Paraná
Avenida Rio Grande do Norte, 1525 | Paranavaí-PR
CEP 87.701-020 – Brasil

Edunespar – Editora da Universidade Estadual do Paraná
Rua Saldanha Marinho, 131, 1º andar | Curitiba-PR
CEP 80.410-150 – Brasil

Dedicatória

Dedico este livro à Anna Clara e Helena Flor,
minhas filhas, que eternizam minha alegria.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES E TABELAS

ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Localização das cinco regiões celestes	70
Figura 2: Pais das almas e regiões celestes onde vivem	70
Figura 3: Nhanderu	71
Figura 4: Movimento de Tupã	71
Figura 5: Movimento de Kuaray	72
Figura 6: Movimento de Jakaira	72
Figura 7: Movimento de Karai	73
Figura 8: Plano horizontal	76
Figura 9: Plano vertical 1	76
Figura 10: Plano vertical 2	76
Figura 11: Plano vertical 1: Trajeto de Kuaray sobre a circunferência	78
Figura 12: Plano vertical 1: Projeção do Trajeto de Kuaray sobre o eixo nascente/ poente	78
Figura 13: Plano vertical 1: motivações estruturais (dinâmica/ densidade) relacionadas com o trajeto de Kuaray	79
Figura 14: Trajeto de Tupã sobre a circunferência e sobre o eixo nascente/poente	80
Figura 15: Trajeto de Karai sobre a circunferência e sobre os eixos do plano horizontal	80
Figura 16: Trajeto de Jakaira sobre a circunferência e sobre os eixos do plano horizontal	81
Figura 17: Relação entre trajetos nos planos horizontal e vertical	81
Figura 18: Relação entre trajetos somente no plano vertical	83

TABELAS

Tabela 1: Relação entre origem e características dos indivíduos/almas enviadas	73
Tabela 2: Relação entre localização/intensidade de luz solar e dinâmica/densidade	79
Tabela 3: Emergência do trajeto de Kuaray envolvendo o trajeto de Tupã	84
Tabela 4: Emergência do trajeto de Karai envolvendo o trajeto de Tupã e Jakaira	84
Tabela 5: Emergência do trajeto de Jakaira envolvendo o trajeto de Karai e Tupã	84
Tabela 6: Emergências relacionadas a localização/intensidade de luz solar e dinâmica/densidade	85
Tabela 7: Emergências de proporções entre os trajetos percorrido pelas divindades	85

SUMÁRIO

	APRESENTAÇÃO	11
	PREFÁCIO	13
	INTRODUÇÃO	17
1	DAS FORMAS DE FAZER CIÊNCIA E DA COMPOSIÇÃO COMO METASSISTEMA MUSICAL	25
2	DAS INTER-RELAÇÕES ENTRE OS SISTEMAS CULTURA, COMPOSITOR E COMPOSIÇÃO	35
3	DA APLICAÇÃO: O CAMINHO DOS NOMES-ALMAS	65
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
	REFERÊNCIAS	103
	FONTES CONSULTADAS	105
	SOBRE O AUTOR	107

APRESENTAÇÃO

Harry Crowl
Compositor

A criação musical como forma autônoma de expressão artística, manifestação muito característica da cultura ocidental, em diversos momentos buscou elementos externos para orientar a sua gênese. Através dos séculos, perpassando por diferentes estilos e mudanças de gosto estético, compositores procuraram na natureza e nas paisagens referências para as suas obras. Em outras épocas, porém, quando prevalecia um pensamento mais racional, como durante o Iluminismo, esse tipo de apropriação era vista com desdém. Compositores e mesmo filósofos defendiam uma arte dos sons purista sem referências ou apropriações de elementos estranhos à música. Mesmo com intensa militância por parte de alguns contra o uso de elementos que não sejam estritamente sonoros, o diálogo entre a música, o seu tempo e o seu entorno continua como uma força viva e pujante.

Na seu livro, intitulado *Composição musical e o diálogo das culturas: o exemplo de um ritual guarani*, Ricardo Petracca propõe a criação de uma obra dentro da tradição da música de concerto ocidental a partir da observação de rituais guaranis. Esse universo dos povos originários tem sido explorado por compositores brasileiros, tais como Villa-Lobos, Marlos Nobre, Maria Helena Rosas Fernandes, Roberto Victório e outros latino-americanos como o mexicano Carlos Chávez e o argentino Alberto Ginastera. Mas, Ricardo Petracca propõe algo a partir de sua própria vivência entre os guaranis, ressaltando algumas particularidades desses povos. Numa confluência de civilizações, a apropriação de rituais guaranis se revela como um caminho muito rico a ser trilhado como sugestão para a criação na música atual.

PREFÁCIO

André Egg

Professor e pesquisador
Doutor em História Social pela FFLCH-USP

Povos indígenas são a chave para muitas coisas no Brasil. Não à toa, um dos anti-ministros da educação, de um certo governo recente, gostava de arrotar seu ódio à expressão que usei para iniciar este prefácio.

História da Música Brasileira é minha disciplina de trabalho, que compartilho também com o autor, meu colega no *Campus* de Curitiba II da UNESPAR. Estudamos que o encontro ou a busca por elementos de culturas de povos indígenas é uma antiga chave para um certo tesouro cultural, ou uma Muiraquitã.

O talismã perdido por Macunaíma, num romance seminal de um dos principais intelectuais brasileiros, era a materialização de uma mulher indígena. Adaptação que Mário de Andrade fez de lendas amazônicas coletadas por um antropólogo alemão. Para muitos leitores, esse talismã – a Muiraquitã –, representa a brasilidade almejada. Aquilo que até hoje ninguém sabe o que é: a marca distintiva que faz a música brasileira.

Nós, que trabalhamos com a reflexão sobre esses dilemas culturais, sabemos que não existe tal coisa. Uma chave de brasilidade perdida em algum lugar. Mário de Andrade, refletiu ao longo da vida sobre a cultura brasileira e seu processo de criação em várias modalidades artísticas (música, pintura, literatura). Ele tinha consciência exata da não existência dessa nacionalidade pura. Um objetivo inatingível, mas um caminho para uma constante busca.

Esse era o espírito do romance *Macunaíma* e das recomendações aos compositores no livro *Ensaio sobre música brasileira*, publicado em 1928. Mário de Andrade recomendava que a criação verdadeira, no Brasil, era a que buscava intencionalmente uma raiz cultural, algo que diferenciava a música brasileira em relação a seus pares europeus. As particularidades que ele recomendava buscar estavam nas expressões da cultura popular, preferencialmente nos rincões mais profundos.

Por isso ele organizou uma expedição. Uma equipe mandada pelo Departamento de Cultura do município de São Paulo, do qual foi diretor, se embrenhou pelos interiores da hoje chamada região Nordeste observando, filmando, fotografando, gravando, anotando. Estava aí o espírito que deveria guiar o trabalho criativo do compositor brasileiro.

Depois de Mário de Andrade, o compositor não era mais simplesmente o músico bem formado, que estudava num conservatório francês e ostentava as melhores técnicas. O compositor seria o homem inquieto, o que busca, o que procura entender as raízes da cultura brasileira. As raízes não são fixas, elas crescem, se movimentam, se aprofundam.

Não é apenas em Mário de Andrade que essa busca é reconhecida como uma missão incontornável para os músicos. Essas mulheres e homens que fazem música, tocando ou compondo – e que não apenas criam –, refletem sobre o processo e buscam colocar suas ideias ao debate público, tornando-se intelectuais.

O leitor vai reconhecer o autor deste livro na descrição acima. Está aqui uma obra que busca contribuir para essa reflexão sobre a criação musical articulada com os grandes dilemas do que é a cultura do Brasil, dos povos que fazem nossa riqueza humana. Aqui podemos ver uma longa tradição, que remonta pelo menos aos tempos, mais de 150 anos atrás, em que Carlos Gomes via nos povos guaranis uma chave de criação da música brasileira. Para o compositor de Campinas, a música brasileira era possível em teatros de ópera, colocando os personagens do romance de José de Alencar para cantar na língua do *bel canto*.

Villa-Lobos, duas ou três gerações depois, cerca de 100 anos atrás, avançou ao colocar um coro cantando supostas palavras em línguas indígenas, em seus *Choros nº 10*, que nós curitibanos tivemos o luxo de ver recentemente com a Orquestra Sinfônica do Paraná. Faz muito tempo que o diálogo com as culturas indígenas é um problema de composição no Brasil.

Ricardo Petracca vem trazer sua contribuição para esse dilema. O que ele faz no livro não tem nada a ver com Carlos Gomes, Mário de Andrade ou Villa-Lobos. Talvez esteja mais próximo de Marlos Nobre ou Roberto Victorio, citados na apresentação deste livro escrita por nosso grande compositor, Harry Crowl. Mas faz sentido colocar o esforço intelectual de Ricardo Petracca nessa espécie de linha genealógica, porque é aqui que encontro a grandeza da tarefa a que o autor se propôs.

Ele buscou novas ferramentas teóricas: o linguista russo Baktin, sua teoria sobre o dialogismo e o encontro de culturas, e o pensador francês Edgar Morin – literalmente o pensador do nosso século, que faleceu recentemente após viver

pouco mais de 100 anos. É nos sistemas de Morin que Ricardo Petracca encontrou a chave para abordar a elementos da cultura Guarani, e trazer de seus rituais uma nova reflexão sobre processos de composição.

Embora a base filosófica seja essa, e não tenha nada a ver com tudo que eu escrevi desde o início neste prefácio, consigo ver no trabalho de Ricardo Petracca essa mesma chama que incendeia o coração de compositores e musicólogos brasileiros de tempos passados. Afinal, seria possível ler Baktin e Morin, estudar um pouco sobre os rituais Guaranis e partir para o processo criativo – de certa forma foi o que Mário de Andrade fez em *Macunaíma* e Villa-Lobos fez nos *Choros nº 10*, com as particularidades do pensamento de sua época. Ricardo Petracca foi além. E aqui segue um caminho já trilhado, por exemplo, por Guerra Peixe, que, diante de uma oferta para morar, estudar e trabalhar na Europa, escolheu aceitar um emprego na rádio em Recife. Lá, vai estudar o cabocolinho, o maracatu, a ciranda, e escreveu seu delicioso *Maracatus do Recife* (1956), cheio de ideias que o compositor fluminense trouxe para suas obras nas décadas seguintes.

Faço essa comparação porque o livro que você está prestes a ler não é uma pesquisa de laboratório, uma reflexão puramente teórica. É o fruto de um encontro real, de uma experiência vivida. O interesse de Ricardo Petracca por este estudo, como ele nos conta já na introdução, partiu da vivência, da presença em comunidades guaranis dos estados do Paraná e de São Paulo. O interesse se aprofundou a partir do convite de um amigo guarani para participar de um ritual.

Estar ali, conhecer, aprender. Pode ser uma chave teórica para o processo criativo e composicional, mas nunca é apenas isso. Se fosse apenas uma questão de resolver como colocar bolinhas numa partitura para alguém tocar, já seria suficientemente importante. É muito mais do que isso – é a enésima vez que um músico, um compositor, propõe uma reflexão profunda sobre o Brasil. As reflexões musicais que temos produzido não são menos significativas ou menos importantes que as reflexões de antropólogos, sociólogos ou economistas. O meio ambiente, a sustentabilidade, a resiliência não são apenas questões de formas biológicas. As grandes chaves para o Brasil passam também, senão principalmente, por formas de organizar os sons. A imaginação sonora segue sendo uma maneira clarividente de pensar o Brasil, de apontar novos rumos.

Acho que é isso que o livro pode ser. Muito mais do que uma discussão teórica sobre composição. É um espelho para nos vermos, uma forma nova de pensar a nós mesmos e uma chave para o nosso futuro. Sim, é possível ainda ter um futuro. Precisamos de muita imaginação sonora. Mais do que nunca, é uma das grandes contribuições que o Brasil pode dar ao mundo. Ricardo Petracca nos faz pensar no assunto.

INTRODUÇÃO

Quando ainda estudante universitário da Faculdade de Artes do Paraná — mais precisamente no final da década de 80 — suscitou-me o interesse pela cultura indígena e pelas possibilidades que esse conhecimento poderia trazer à composição musical. Naquele momento, meu trabalho criativo se resumia em compor canções de maneira despreziosa e divulgá-las em apresentações e festivais de música popular. Neste contexto e numa primeira tentativa, busquei inserir elementos da música étnica em meu trabalho, o que resultou na canção *Em Verde e Sangue*, vencedora do I Festival Universitário da Canção, promovido pela Universidade Federal do Paraná, em maio de 1988. Em uma análise rápida, podemos dizer que *Em Verde e Sangue* é, basicamente, uma canção com estrutura poética baseada no ritmo de palavras justapostas e que alterna, de maneira elementar, ritmos latino-americanos — a *saya* afro-boliviana e a *vidala* argentina — além de utilizar a técnica de contraponto (cânone) e colagem em sua estruturação. Essa informação pode ilustrar um pouco a maneira como, naquele momento, inseria minhas referências e os resultados de minha pesquisa na composição musical.

Durante a década de 90 participei de grupos de estudo e vivência da cultura guarani com o intuito de desvendar um pouco desse povo que, para mim, se revelava como um contraponto aos valores ocidentais e à forma de vida urbana. Essa curiosidade, o contato com os guaranis e com um pesquisador da música desse povo — João José de Félix Pereira que, na ocasião (1995) orientava minha monografia de especialização *latu sensu* em História da Música — resultaram em anotações, leituras, entrevistas, vivências e visitas à reservas indígenas em São Paulo e Paraná, porém, ainda não visualizava como poderia inserir esse conhecimento adquirido numa proposta de criação musical.

Entretanto, em 2001 iniciei uma nova graduação e, durante os seis anos que frequentei o curso de Composição e Regência da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, amadureci o entendimento de que haveriam muitas formas de abordar a composição. Percebi também que meu interesse passava pela busca

de novos parâmetros - mesmo que extra-musicais – que pudessem compor uma poética pessoal de criação musical.

Foi somente no final de 2004, em razão do encontro com Darci da Silva, o Karai, um antigo amigo guarani, que voltei a me envolver com a cultura indígena.

Na ocasião, Karai me convidou para o *nimongaraí* – que é o ritual de batismo guarani – que seria realizado na reserva indígena de Mangueirinha, próximo do município de Candói, no Estado do Paraná. Entendendo como uma distinção – visto que este ritual não é aberto à todos – prontamente aceitei. Relatei essa experiência no livro *A Chama e a Morte*, publicado em 2006, pela editora Aos Quatro Ventos.

Com a minha participação no ritual em janeiro de 2005 e a compreensão do mito que fundamentava o *nimongaraí*, busquei uma relação desse conhecimento com a criação musical de uma outra forma que não a baseada na simples transcrição e utilização de escalas e ritmos retirados das músicas coletadas *in loco* durante o ritual. A simples apropriação de temas, ritmos e escalas foi utilizada exaustivamente na música ocidental e esse era um caminho que eu não queria percorrer.

Nesse ínterim, resgatei as leituras que havia feito há anos, quando da participação em vivências e em grupos de estudo da cultura guarani. Autores como León Cadogan, Pierre e Hélène Clastres, Nimuendaju, Egon Schaden, João José de Felix Pereira e, especialmente, no trabalho da pesquisadora Maria Ines Ladeira (1992), *O Caminhar Sob a Luz: o território mbya à beira do oceano*, na qual a autora registrou, entre outras informações, os resultados de suas investigações sobre a proveniência e o trajeto celeste das almas segundo a crença guarani.¹ A retomada dessas leituras despertaram em mim reflexões estéticas e estruturais voltadas para a composição musical, as quais procuro investigar neste texto.

Este livro é resultante das pesquisas iniciais desenvolvidas no mestrado entre 2006 e 2009, com o intuito de buscar uma maneira de organizar musicalmente um conteúdo extra-musical. Foi neste período em que percebi que, muito mais do que desvendar possibilidades ou relacionar conhecimentos musicais com base teórico-científicas, o que se revelou foi a busca que passava por toda uma reformulação de conceitos e a obtenção de paradigmas os quais pudessem incluir e considerar o pesquisador de forma constituinte e determinante nos ru-

¹ Por ser um povo de tradição oral, existem diferentes registros escritos de uma mesma palavra em guarani, notadas de acordo com o entendimento do estudioso o qual se empenhou na pesquisa. Aqui – com exceção das citações literais – utilizo a mesma grafia adotada pela pesquisadora Maria Inês Ladeira, visto que escolhi o seu texto como fonte bibliográfica de referência. Além disso, não é a finalidade deste livro verificar a precisão dos termos, dos conceitos e da narrativa coletada pela pesquisadora por meio de seu informante guarani, em comparação com narrativas similares, advindas de outros pesquisadores e/ou informantes. O importante aqui é a narrativa em si mesma, utilizada como recurso para elaboração da composição musical.

mos da pesquisa. Dessa forma, haveria que se considerar toda uma bagagem e vivência pessoal como dados fundamentais e intervenientes nos resultados da pesquisa intencionada, sem cair num relativismo, psicologismo ou subjetivismo (no sentido “simplista”, “contingente” e “afetivo” do termo), que pudessem desvirtuar suas bases em direção a uma ótica eminentemente pessoal e desqualificada, na medida em que comprometeria as inter-relações com algumas áreas do conhecimento, as quais julgo necessárias para a construção de um argumento consistente para a abordagem da composição musical. Porém, como dito anteriormente, busco não distanciar o sujeito do objeto; aqui não distancio o pesquisador do objeto a ser pesquisado. Pelo contrário, insiro o sujeito vivente como dado a ser considerado e o diálogo com o mundo ao seu redor. Isto faz com que a abordagem proposta neste livro se distancie da ciência clássica, onde o objeto é apartado do pesquisador para que se garanta a devida isenção no trato das informações obtidas sobre o objeto estudado.

Assim, é importante destacar o papel do sujeito nesta pesquisa. Além do fato do objeto estar relacionado à criação humana, — portanto, a participação do sujeito-criador é implícita —, há que se verificar que as inter-relações desta criação com o mundo exterior se dá também por meio do sujeito, que aqui coincide com o pesquisador. Porém, o contexto externo — muitas vezes apartado das abordagens analíticas musicológicas, (vide, por exemplo, os diversos métodos de análise musical) — permeia e colabora com a constituição do sujeito, que, no caso, também é criador e que se expressa por meio da criação.

Não cabe aqui a discussão da validade dos métodos de análise musical como meio para revelação da “verdade” contida numa música, como revelação do que foi idealizado pelo sujeito que a criou, pois sabemos que esta é uma abordagem parcial, partindo do princípio que a experiência estética aqui considerada é aquela vivida por um sujeito histórico, localizado no tempo (época) e num espaço (lugar), portanto, e sujeito às contingências do contexto no qual está inserido. Vale lembrar que os métodos de análise musical se mostram como uma ferramenta que está atrelada ao que se quer encontrar. Também, não quero com isso, isentar estas ferramentas de sua utilidade analítica, porém, a ideia de ferramenta está associada ao uso que dela se faz. Ao uso que o músico, analista ou pesquisador dela faz. E aqui já percebemos o vínculo do sujeito com o objeto analisado. A ferramenta em si e por si é estéril. Ela está condicionada às intenções e à busca de quem a opera, mas percebemos que sua operacionalização e, além disso, o significado à ela atribuído, muitas vezes ocorre dentro de um universo pretensamente e eminentemente musical — estatístico, por vezes — e apar-

tado daquele que percebe a obra, ou que busca revelá-la, desvendá-la, e que está sujeito às contingências do contexto no qual está inserido.

Portanto, diferentemente de uma abordagem científica clássica e formalista, na qual, muitas vezes crê-se que a partitura de uma música é o suficiente para desvendá-la, busco e considero a “permeabilidade” do objeto criado (no caso, a composição musical) com o compositor e o diálogo com o mundo que o cerca. Porém, meu intento pareceria generalista e por demais ambicioso se não esclarecesse o que seria esta “permeabilidade”, de que forma ela se estabelece ou como se verifica dentro dos limites deste trabalho. Numa abordagem preliminar, identifico meu objeto como sendo aquele resultante do ato de criação musical. Mas antes de qualquer definição “fechada”, “acabada”, julgo importante percorrer o caminho por onde passou a concepção desse objeto de pesquisa.

A intenção de incluir o sujeito (observador-criador) como parte integrante de meu objeto, afastou qualquer abordagem que considerasse unicamente a obra e suas relações internas e intrínsecas dentro de uma perspectiva formalista e exclusivamente musical. “A arte, dir-se-ia hoje, recebe seu movimento mais da cultura e da visão do mundo, do qual é expressão, do que de si mesma, de uma exigência intrínseca.” (Dufrenne, 2008, p. 44).

Desta forma e em sintonia com a constatação de Dufrenne, desloquei então, meu observador-criador dentro dos limites da musicologia e adentrei no campo da etnomusicologia,² o que me permitiu verificar as relações do meu objeto com a Antropologia Cultural. Ingressei nesta área com o intuito de considerar as questões antropológico-culturais relacionadas à expressão humana artística, aqui, no caso, a música.

Porém, dentro de uma perspectiva etnomusicológica – principalmente da cultura indígena, na qual me detenho e busco elementos musicais e, a princípio, extra-musicais para a composição – a música é concebida diversamente daquela voltada somente para a apreciação estética, como é o caso da música de concerto, o que me levou a percorrer um caminho que ampliasse os pressupostos conceituais sobre a composição musical, considerando elementos extramusicaux, mas que, acredito, são intrínsecos à ela.

2 Sobre o nome da disciplina, os autores se alternam entre etnomusicologia e antropologia da música. Esta discussão é antiga, mas com *The Anthropology of Music*, de Alan Merriam, obra de 1964, “se consolida a noção de que [...] etnomusicologia e antropologia da música significariam, em grande medida, a mesma coisa.” (Nettl, 2008, p. 26). Porém, o próprio Nettl (2008) entende antropologia da música como um determinado tipo de pesquisa da etnomusicologia, qualificando-a (a antropologia da música) como “qualquer estudo que coloque em relação sons, comportamentos e ideias musicais em certo modo sistemático, e estas a outros domínios da cultura” (Nettl, 2008, p. 29). Aqui utilizarei etnomusicologia, por julgar mais adequado.

É por meio da abordagem etnomusicológica que o antropólogo Anthony Seeger, com base em suas pesquisas com o povo Suyá,³ desvendou a relação intrínseca entre a música de um povo e o contexto no qual ela ocorre. Para ele, a música “é uma habilidade para formular uma união de sons aceita por membros de uma dada sociedade como música (ou seja o que for que eles chamam isto)” (Seeger, 2004, p. XIV, trad. minha). Mas não somente. Sob esta perspectiva, para ele, a música é também construção e uso de instrumentos para realizá-la, assim como o uso do corpo para produzir e acompanhar os sons. A música também não está restrita ao fazer musical, à prática musical, mas amplia-se, e engloba a emoção de produzi-la, apreciá-la e participar de uma performance. “Ela é ainda, intenção tanto quanto realização; é emoção e valor tanto quanto estrutura e forma” (*idem*).

A afirmação de Seeger evidencia uma relação homem-música conceitualizada e contextualizada na sua pessoalidade e sociabilidade. É uma experiência viva e expressiva do homem em seu mundo. Percorri este caminho e me aproximei da experiência estética musical. Mikel Dufrenne diz que é por meio da experiência estética que a “relação mais profunda e mais estreita” do homem com o mundo é revelada (Dufrenne, 2008, p. 25). A experiência estética não se reduz aos limites estreitos das relações sonoro-musicais. Ela está atrelada às relações que o homem estabelece com o contexto no qual atua, com o mundo em que vive. Segundo Dufrenne, “a experiência estética pode ser descoberta na partida de todas as rotas que a humanidade percorre”, abrindo caminho à ciência e à ação (*idem*, p. 30). Na música há ciência na construção dos instrumentos, na síntese sonora, mas há também performance, criação. Em sua origem, a experiência estética musical se confunde com a experiência do homem na relação com seu entorno extramusical. Por esta razão, não deve haver fronteiras entre a filosofia e a (etno)musicologia. Não importa o repertório musical que está em jogo ou a tradição musical em questão. Pois a experiência estética “se situa na origem, naquele ponto em que o homem, confundido inteiramente com as coisas, experimenta sua familiaridade com o mundo” (Dufrenne, 2008, p.30).

Essa aproximação entre a perspectiva etnomusicológica e estética direcionou minha busca para a Filosofia, com o fim de refletir as relações com o mundo exterior e também as características e implicações da obra musical entendida como objeto estético. Mas, como dito anteriormente, meu intuito era considerar também a bagagem e vivência pessoal que obtive com a cultura indígena guarani como dado fundamental e determinante para a criação musical. Vi em Mikhail

³ Também conhecidos como Kisêdjê ou Kisidjê, os Suyá são um povo indígena que vive no Parque Indígena do Xingu, no estado de Mato Grosso, no Brasil.

Bakhtin a possibilidade da fusão entre a abordagem teórica, cultural e o sentido atribuído à música, com base no contexto em que esta é produzida ou realizada, levando em consideração suas reflexões sobre dialogismo e alteridade, não apenas utilizadas nos estudos linguísticos e literários em geral, mas também de maneira transdisciplinar nos estudos relacionados à educação, à pesquisa, à história, à antropologia, à psicologia, entre outros (Brait, 2008a, p. 8). Destaco também a etnomusicologia, em face da utilização e aplicação dos conceitos de Bakhtin para o entendimento da música de alguns povos, como verificado nos trabalhos de Acácio Piedade (1997 e 2004), sobre os wauja e os tukano da região do Alto Xingu e Deise Montardo (2002), sobre os guarani de Mato Grosso do Sul e Santa Catarina.

Não posso deixar de referenciar o pensamento do antropólogo Clifford Geertz, o qual também subsidia meu trabalho com relação à inter-relação da cultura com as áreas do conhecimento por mim requisitadas. Sabemos que a composição musical é resultado também da compreensão e do entendimento musical que o compositor possui, e, com base no exposto até aqui, já é possível intuir o caráter “permeável”, polissêmico e transdisciplinar de meu objeto de pesquisa. Por sua vez, estas características necessitavam ser integradas num todo, de forma que delimitasse meu objeto, mas que este não perdesse sua característica relacional, ou seja, permanecesse aberto para o diálogo e as possíveis inter-relações com as áreas do conhecimento por mim requeridas. Busquei auxílio também nas bases biológicas do conhecimento de Humberto Maturana e Francisco Varela, no pensamento complexo de Edgar Morin e de sua concepção de sistema para suprir esta necessidade, onde pude perceber pontos de conexão do pensamento deste com o de Mikhail Bakhtin, principalmente no que tange ao aspecto transdisciplinar do conhecimento, em que a Filosofia ocupa um lugar de destaque. Vale dizer que, para Bakhtin, a Filosofia “começa onde termina a cientificidade exata e começa a heterocientificidade” e pode ser definida como “metalinguagem de todas as ciências (e de todas as modalidades de conhecimento e consciência).” (Bakhtin, 2003, p. 400).

Assim sendo, entendo que é na interseção de áreas do conhecimento que localizo meu objeto. É bebendo um pouco, daqui e dali, que sacio o desejo de conhecer e de revelar um pouco do aspecto plural, multifacetado e dialógico da composição musical com o seu entorno. E, vale dizer, que seu entorno é o compositor (observador-criador) e o mundo exterior, isto é, as realidades possíveis as quais o conhecimento especializado — cada qual na sua forma de abordagem — procura desvendar. Pois, como nos lembra Edgar Morin, “conhecer é produzir

uma tradução das realidades do mundo exterior.” (2006, p. 111). Para a “tradução destas realidades” e a concepção de meu objeto, não adentrei na Semiótica ou na Semiologia Musical, mas apropriei-me de um meta-ponto de vista (como diria Morin), por meio de um pensamento sistêmico, onde a composição musical é entendida como um sistema musical – sistema este composto basicamente por música, meio e indivíduo (compositor) – o que possibilitou a ampliação de meu horizonte conceitual sobre composição. Neste texto, portanto, busco estabelecer e relacionar sistemas conceituais, que no seu conjunto designo como *metassistema musical*, com o fim de orientar a criação musical a partir de dados extramusicais, sendo que estes dados advêm de uma narrativa mítica que discorre sobre a origem celeste dos nomes guarani. Com isso, busco o entendimento do compositor como observador-criador, do “mundo à sua volta” como um dado extramusical e das inter-relações e o diálogo entre estes elementos, que resultam em música.

Posteriormente aos estudos que resultaram neste livro, aprofundi em questões aqui levantadas e relacionadas ao sujeito criador e sua relação com a alteridade, direcionando meus estudos com o fim de desvendar, com base na obra de Mikhail Bakhtin, como a interação entre sujeitos pode auxiliar na compreensão da música sem a elaboração de um metassistema musical – o que resultou na obra *Música e alteridade: uma abordagem bakhtiniana*, publicada em 2018.

No que tange à organização dos assuntos aqui percorridos, organizei o texto em 3 partes. No capítulo 1, *Das formas de fazer ciência e da composição como metassistema musical*, são feitas considerações sobre os fundamentos das pesquisas que originaram este livro no que tange à sua abordagem científica e, na sequência, insiro a composição numa perspectiva sistêmica, de modo a ampliar seu horizonte conceitual e possibilitar reflexões relacionadas ao indivíduo, meio e obra e suas implicações na composição.

O capítulo 2, *Das inter-relações entre os sistemas cultura, compositor e composição*, é dedicado às inter-relações entre cultura, compositor e música, considerados como componentes do sistema musical aqui definido.

No capítulo 3, *Da aplicação: o caminho dos nomes-almas*, destina-se a um exemplo de aplicação da abordagem da composição como metassistema musical, utilizando-se de uma narrativa mítica do povo guarani.

Nas *Considerações finais*, são feitos indicativos para desenvolvimento e aprofundamentos posteriores com base na abordagem da composição como sistema.

DAS FORMAS DE FAZER CIÊNCIA E DA COMPOSIÇÃO COMO METASSISTEMA MUSICAL

Por que refletir sobre as formas de fazer ciência como preâmbulo para discutir sobre a composição musical?

Pode-se dizer que compor uma música é uma atividade que visa um fim. O compositor delimita os seus recursos musicais e materiais, de acordo com o objetivo a ser alcançado. Isso é fácil perceber no caso da música dita “funcional”, isto é, aquela que é criada em função de algo externo à ela mesma. Isso acontece, por exemplo, com a trilha musical original para cinema, TV, games, instalações, entre outras possibilidades, como a música religiosa ou ritualística. No entanto, mesmo a música dita “pura”, isto é, aquela cuja finalidade da sua criação não está associada à nenhuma outra que não seja ela mesma, necessita de um direcionamento para que o compositor possa selecionar os recursos necessários para sua elaboração. Obviamente este processo pode ser intuitivo, com base nos recursos sonoro-musicais já reconhecidos e utilizados em uma determinada sociedade – como muitas vezes podemos constatar nos povos de tradição oral, como as sociedades indígenas, por exemplo.

No entanto, na música de tradição europeia ocidental, cuja bagagem vem sendo acumulada desde há muitos séculos, a criação musical esteve associada a um processo de elaboração, que envolveu a pesquisa e a reflexão, com a proposição de diferentes modos de elaboração, além do componente intuitivo e da experiência advindas das práticas musicais. Neste livro, para a pesquisa, reflexão e proposição de modos de elaboração musical optou-se por um caminho já consagrado pela tradição ocidental – a pesquisa científica.

Esteves de Vasconcellos (2003), pesquisadora mineira, elaborou uma lista de palavras baseada nas respostas de diversas pessoas sobre o que lhes ocorriam quando pensavam em “conhecimento científico”. Palavras como lógica, racionalidade, determinismo, válido, verdadeiro, universal, certeza, mensuração, quantificação, objetividade, método, entre outras, foram citadas e relacionadas pela pesquisadora. A considerar a data da publicação do livro no qual consta esta in-

formação e tomando esta pequena mostra como referência, é possível dizer que, no início do século XXI, ainda associávamos o conhecimento científico à uma ciência clássica (conforme entendimento de Morin) ou tradicional (conforme entendimento de Esteves de Vasconcellos) vigente até o século XIX, mas que sofreu profundas transformações em seus pressupostos no século XX. As palavras listadas pela pesquisadora mineira estão em consonância com os pressupostos da simplicidade, estabilidade e objetividade da ciência tradicional (Vasconcellos, 2003), que resultaram na crença — que até hoje permeia o imaginário das pessoas — da estabilidade do mundo, o que possibilitaria a sua fragmentação por meio de um pensamento redutor, com o objetivo de simplificá-lo para melhor entendê-lo. Desta forma, a sociedade ocidental destinou o conhecimento a compartimentos especializados, o que se traduziu na separação sujeito-objeto (Mariotti, *apud* Maturana; Varela, 2007), a mesma separação que observamos no pensamento científico tradicional. Assim, a fragmentação do conhecimento levou o homem à ilusão de que o especialista “dominaria profundamente” um aspecto da realidade, o que leva a supor que, teoricamente, a somatória destas especialidades proporcionaria um conhecimento profundo do mundo “tal como ele é”. Este entendimento tem suas raízes na concepção de um mundo dado, pronto e acabado, onde só nos resta captá-lo, objetivá-lo e fragmentá-lo de maneira isenta, para que este seja verdadeiramente compreendido.

No entanto, o homem percebe a realidade e a expressa. A ciência (tradicional) comprova este fato, porém, paradoxalmente o aparta do objeto de estudo pois concebe um mundo pré-dado. Esta é uma abordagem cognitiva da ciência, onde o conhecimento é o resultado do processamento pelo cérebro da informação pronta (Mariotti, *apud* Maturana; Varela, 2007), advinda do mundo exterior e isento de toda subjetividade, para que não se comprometa a exatidão do conhecimento científico. Neste entendimento, o mundo é pré-dado e conhecido por meio da representação mental que fazemos dele — um modo de pensar “representacionista” — onde este mundo seria anterior à nossa experiência (Maturana; Varela, 2007). Mas, como dito anteriormente, a partir do século XX, estes pressupostos foram abalados por novas teorias e descobertas, reveladas por pesquisas como as de Humberto Maturana e Francisco Varela. Estes biólogos chilenos, por meio do que chamam de biologia do conhecimento, desconstroem esta visão representacionista ao estudar como os seres vivos conhecem o mundo. O trabalho destes pesquisadores revelam que a experiência é fundamental na compreensão do mundo, o qual modificamos com base na nossa experiência, assim como este nos modifica, o que evidencia-se uma relação não antagonica, de autonomia e

dependência com o mundo. Ora, essa relação simbiótica de construção mútua do conhecimento é realizada também por elementos qualitativos e subjetivos, integrantes e constituintes da natureza humana. Nossos valores e subjetividades — conteúdos não-objetivos — fazem parte do conhecimento e da construção do mundo e da realidade. Portanto, uma abordagem que se pretende científica, que almeja a busca de resultados válidos e significativos para a compreensão da realidade percebida, deve-se incluir o sujeito, o observador.

É importante ressaltar que a teoria do conhecimento com bases biológicas, revelou que os seres vivos percebem e reagem ao meio de acordo com o que é determinado pela sua estrutura e não pelo meio (Maturana; Varela, 2007). Disso podemos depreender que existem vários mundos percebidos e todos verdadeiros, o que, de acordo com o filósofo Edgar Morin, torna complexo o conhecimento da realidade, assim como os estudos científicos, na medida que estes tendem a não mais separar o objeto de estudo do observador, passando, portanto, a incluir as contradições e as incertezas próprias da natureza humana. Desta forma, o observador torna-se peça fundamental pois o objeto estudado não tem existência separada de quem o observa. Isso “nos leva a rever o conceito de determinismo ambiental, da ciência tradicional: o ambiente [...] não determina o que percebemos.” (Vasconcellos, 2003, p. 137). É claro que este fato não invalida os procedimentos utilizados pela ciência tradicional mas faz repensar sua postura simplificadora. Não elimina a simplicidade dos procedimentos científicos, mas “integra o mais possível os modos simplificadores de pensar” (Morin, 2006, p. 6). Revela que a compreensão da realidade percebida possui complexidades que vão além da objetividade aparente dos fatos, considerando que estes possuem aspectos objetivos e subjetivos que devem ser considerados. Para Morin (2006, p. 68), por exemplo, a visão complexa difere da visão clássica no trato das contradições, isto é, quando surge uma contradição no raciocínio. Na visão clássica, isto é um sinal de erro. Na visão complexa, quando se chega a contradições por meio de uma abordagem empírica e racional, significa que atingiu-se uma camada mais profunda da realidade que não é possível traduzi-la logicamente.

É possível dizer que a arte se aproxima da ciência tradicional por contemplar atividades como contar e medir, mas se distancia da mesma pela subjetividade e, muitas vezes, contradição e aleatoriedade. Porém, “todo conhecimento comporta aspectos individuais, subjetivos e existenciais” (Morin, 2005b, p. 150) e, neste sentido, o pensamento complexo tornou possível a inclusão do sujeito e também desta subjetividade que é inerente ao processo criativo e, consequentemente, ao conhecimento artístico. A subjetividade está no artista e também

na obra. “Toda obra [de arte] é subjetiva para ser objetiva, visto ser esta a sua maneira de ser veraz.” (Dufrenne, 2008, p. 57).

Desta forma, ciência e arte se aproximam e dialogam na complexidade inclusiva do sujeito constituído por uma estrutura presentificada que se adapta constantemente e que determina sua maneira de interagir e perceber o mundo – razão pela qual, este mundo torna-se singular para cada ser vivo (Maturana; Varela, 2007). Por meio de sua arte, o artista revela este mundo, onde “cada mundo singular é um possível do mundo real” (Dufrenne, 2008, p. 46). Portanto, se conhecemos o mundo com base na experiência e percebemos sua regularidade e mutabilidade, não podemos destituir nos como ponto de referência (Maturana; Varela, 2007).

Mas aqui proponho uma adequação na frase anterior de Dufrenne, com base no entendimento do filósofo americano Nelson Goodman: “cada mundo singular é um possível mundo real” e não “um possível do mundo real”, conforme Dufrenne. Explico. Goodman se aproxima da concepção de Maturana e Varela, na medida em que concebe a existência de múltiplos mundos reais e “não múltiplas alternativas possíveis a um único mundo real” (Goodman, 1990, p. 19, trad. minha). Se a percepção está relacionada com a estrutura presentificada dos diferentes seres vivos e esta determina a maneira com que estes se relacionam com o mundo (conforme Maturana e Varela), é razoável que existam várias percepções que impliquem, com base em Goodman, nas mais diversas versões e concepções do mundo, no qual estamos inseridos. Por esta razão e seguindo ainda o raciocínio de Goodman, o conhecimento não deveria se ocupar exclusivamente com a determinação daquilo que é “verdadeiro”, e sim, daquilo que é “correto”, pois, poderíamos considerar que o mundo real “seria aquele que nos apresenta alguma das várias versões alternativas corretas [...] e poderíamos pensar que o resto das versões diferem desta possível versão padrão, em formas diversas daquelas que poderíamos dar conta”. (Goodman, 1990, p. 40-41, trad. minha).

Desta forma e com relação a enunciados considerados verdadeiros “num” mundo real, Goodman propõe que “um enunciado é verdade *em* (ou *para*) um determinado mundo real, se esse enunciado é verdade na medida em que só entre em consideração esse mundo” (Goodman, 1990, p. 151, trad. minha). Porém, não quero aqui levantar a bandeira do relativismo, pois a mera aceitação de todo mundo possível, “acaba por não construirmos mundo nenhum.” (Goodman, 1990, p. 42, trad. minha). Portanto, é necessário validar este mundo percebido e, para isto, deve-se estabelecer critérios de validação. Temos que saber “quais são os objetivos, os limites, os critérios de êxito, que empregamos quando fazemos um mundo” (Goodman, 1990, p. 37, trad. minha).

Assim sendo, proponho inserir a composição num “mundo” – coeso por envolver um conjunto de conceitos e definições que se mantêm unidos por um princípio sistêmico – onde a composição é concebida por meio de uma perspectiva científica, dialógica/analógica e inclusiva. Para isso, é importante buscar um entendimento da composição de forma a possibilitar a ampliação dos atores envolvidos quando da concepção/criação musical e, conseqüentemente, dos fatores que determinam os rumos da mesma. A composição, portanto, deve ser inserida num sistema conceitual que possa validá-la e explicá-la por meio deste entendimento. Para Maturana e Varela (2007, p. 34), uma explicação é sempre uma proposta de reformulação ou recriação das observações de um fenômeno “num sistema de conceitos aceitáveis para um grupo de pessoas que compartilham um critério de validação”.

Pode-se dizer que esse critério de validação compartilhado ocorre, segundo Bakhtin, com base em um diálogo amplo entre sujeitos que enunciam seu posicionamento, expressando e transmitindo seus pensamentos em palavras (escritas ou orais). O filósofo russo entende que os diferentes campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem (Bakhtin, 2016, p. 11), pois “as ciências humanas são as ciências do homem em sua especificidade e não de uma coisa muda ou um fenômeno natural” (Bakhtin, 2016, p. 77). Por essa razão, o ser humano “sempre exprime a si mesmo (fala), isto é, cria texto (ainda que potencial)” (*idem*). No entanto, estes enunciados que exprimem conceitos, pensamentos e sentimentos, refletem o campo de atividade no qual os sujeitos em diálogo estão imersos. Se pensarmos em música, estes enunciados refletem as condições específicas e as finalidades do campo musical, não somente pelos temas abordados, mas também pelo estilo da linguagem. Assim como há o jargão utilizado pelos médicos no campo da medicina, há também aquele utilizado pelos músicos para exprimir, transmitir pensamentos e sentimentos sobre música. Com isso, pode-se dizer que em cada campo de atividade humana há critérios de validação elaborados com base em um sistema explicativo que é próprio de um determinado campo. Segundo Maturana e Varela, a especificidade de uma explicação científica “está no modo como se gera um sistema explicativo científico, o que constitui de fato o seu critério de validação” (2007, p. 34).

Talvez a elaboração de um sistema de conceitos tenha sua origem na busca por compreensão da realidade que percebemos, pois um sistema pode contemplar as diversas abordagens que o ser humano propôs e propõe por meio dos campos e sub-campos das diferentes áreas do conhecimento. Mas, aqui, o importante é observar que o real é também multidimensional (Morin, 2008), múltiplo e diverso, pois é per-

cebido e explicado por meio de diferentes entendimentos físicos, biológicos, antropossociológicos, individuais e grupais, singulares e plurais, convergentes e divergentes, coniventes e discrepantes. Portanto, o real contém o erro e o acerto, as dicções e as contradições, o unívoco e o plurívoco... O real está sempre se revelando por meio da interpretação de recortes – que fazemos a todo instante – do que percebemos como realidade. Para Bakhtin, a percepção que temos desta realidade ocorre por meio da relação dialógica (em seu sentido mais amplo) entre diferentes sujeitos, representados por seus discursos e posicionados uns perante os outros. Isto significa dizer que “um” mundo real (segundo Goodman), na sua multidimensionalidade (com base em Morin), é passível de muitas e diferentes interpretações, compreensões e “migrações de conceitos”, como constata Morin. Para o filósofo francês, “sabe-se que a história das ciências é feita de migração de conceitos, isto é, literalmente de metáforas” (Morin, 2006, p. 116). Como exemplo, Morin diz que o conceito do trabalho, de origem antropossociológico, tornou-se um conceito físico, assim como o conceito científico de informação, vindo do telefone, tornou-se um conceito físico, migrando posteriormente para a biologia, onde os genes se tornaram “portadores de informação” (*idem*, p. 117). No campo da música, é possível identificar muitos termos provindos de outro campo ou área do conhecimento, como: *frase musical*, *sentença*, *período*, *tema*, entre outros. Assim sendo, a migração de conceitos não é estranha à abordagem científica. Propor uma abordagem da composição musical envolvendo diferentes sistemas interrelacionados e formados por um conjunto de conceitos oriundos de diferentes campos da atividade humana, parece ser enriquecedor para a criação musical.

Mas, segundo Morin, para a migração de conceitos, é importante um “metaponto de vista”, um certo distanciamento. Assim como para localizar uma rua entre outras – incluindo aí seus cruzamentos e bifurcações – precisamos de uma projeção no papel de uma visão aérea (um mapa), um distanciamento é necessário para identificarmos os caminhos que perpassam a música e levam a outras áreas do conhecimento e vice-versa. Aqui, Morin está em consonância com o conceito de *exotopia* de Bakhtin, que diz da necessidade do autor criador localizar-se “fora” (extrapositionado) do seu objeto artístico para que tenha a visão do todo da obra e assim seja possível dar-lhe acabamento. Este extrapositionamento bakhtiniano em relação à obra de arte, sugere o metaponto de vista de Morin. Um ponto de vista mais amplo, que pode contemplar múltiplas entradas.

Segundo Morin, “todo conceito, toda teoria, todo conhecimento, toda ciência deve [...] comportar dupla ou múltiplas entradas (física, biológica, antropossociológica)” e “duplo foco (sujeito/objeto)” (Morin, 2005a, p. 466). Inclusive, o homem também aprendeu a elaborar definições por meio do oposto, do contrá-

rio, do contraste. “Música não é somente definida pelo o que ela é, mas também pelo que ela não é. Ela deve ser contrastada com silêncio, fala, gesto, e – quando presente – escrita.” (Seeger, 2004, p. 138, trad. minha). As Ciências Humanas colaboram com alguns cruzamentos e bifurcações que chegam e partem da musicologia, pois “o interesse último do homem é o homem mesmo, e música parte do que ele faz e estuda sobre ele mesmo.” (Merriam, 1980, p. 16, trad. minha).

Desta forma, sugiro neste trabalho uma abordagem dialógica da composição, por meio de uma visão sistêmica, envolvendo a cultura, o sujeito e a música, contemplando mundos percebidos, utilizando um sistema de conceitos e definições elaboradas, também, por meio de analogias. E para o objetivo aqui proposto, sugiro que estas “analogias” sejam realizadas entre música e outras áreas do conhecimento – aqui, no caso, uma narrativa mítica. Isso não quer dizer que a música resultante seja sempre uma música programática, mas que há a possibilidade de trazer elementos de outras áreas do conhecimento para desvendar diferentes possibilidades de elaboração musical. A arte pode alimentar a ciência e vice-versa. Para Morin (2005b, p. 158), a analogia pode ser o princípio motivador que inicia um ato inovador, inclusive na invenção científica, pois “alimenta uma ligação entre o concreto e o abstrato (via isomorfismos, tipologias, homologias) e entre imaginário e real (via metáfora).” Estas ligações estimulam ou provocam a *concepção*, isto é, “a formação de novos modos de organização do conhecimento e do pensamento” (*idem*).

A arte cria mundos com base em concepções, onde a metáfora se evidencia e possibilita “[...] criar sentidos através de reaproximações inéditas” (Ricoeur *apud* Morin, 2007, p. 99). Este mundo retratado e percebido, portanto, revela-nos que “a literatura, a poesia e as artes não são apenas meios de expressão artística, mas também meios de conhecimento” (Morin, 2007, p. 17). Assim sendo, é razoável o entendimento de que “um jogo combinado de metáforas pode trazer mais conhecimento do que um cálculo ou uma denotação” (Morin, 2007, p. 99).

Para Morin, a metáfora é, portanto, o análogo livre, arrojado, artístico, pois é o semelhante distante e inusitado. É o estímulo às relações inesperadas. A metáfora como forma de analogia conduz a mente para outras possibilidades, outras relações. “A analogia liga, associa, conecta, justapõe e desenvolve o campo de evocações, das sugestões, das reaproximações, das relações.” (Morin, 2007, p. 98). O análogo dispensa explicações, pois usa-se o análogo porque dele se tem conhecimento. Conhecer por meio do análogo, portanto, é conhecer pelo semelhante, é buscar a associação instantânea ao funcionamento ou aparência de algo. Porém, com isso, não intenciono destituir a lógica de seu importante papel, nem mesmo ignorar o conhecimento científico tradicional, mas sim, com

base em Morin, pretendo complexificá-lo, pois “a racionalidade verdadeira não reprime a analogia, mas se alimenta desta, controlando-a” (Morin, 2005b, p. 155).

Desta forma e na busca de um metaponto de vista, deixo as vias seguras do conhecimento fragmentado – asfixiado pela ciência tradicional – e, orientado por Morin, percorro o caminho do meio, oxigenando o conhecimento por meio de um diálogo lógico-analógico, percorrido entre áreas do conhecimento não comumente associadas. Na bagagem levo conceitos que relacionando-os e associando-os, procuro validar o entendimento da composição musical como um sistema formado de inter-relações entre meio/cultura, indivíduo/compositor e música/composição.

O metassistema musical contempla, portanto, o aspecto subjetivo, onde a percepção de um mundo deve ser antes correta que consensualmente verdadeira, pois é validada *para* e *em* um mundo revelado pela arte e percebido individualmente, porém em constante diálogo com a alteridade. Assim, insere o outro – eticamente – pois constrói este mundo solidariamente com base nas relações dialógicas impostas pela constituição dada pelo outro e pelo conhecimento advindo dele. Conhecimento este complexo, capaz de considerar o contraditório, a desordem, a alteridade juntamente com seus opostos conceituais, onde juntos percorrem, pacificamente, além dos limites da especialização, reconhecendo-se em contextos diversos e distantes.

Assim o metassistema musical se insere neste projeto, contemplando um metaponto de vista, viabilizado pelo pensamento sistêmico com base em Morin, Maturana e Varela e dialogizado por meio do pensamento de Bakhtin.

No entanto, conceber a composição como metassistema musical implica em ampliar as reflexões sobre a criação musical. Para isto, sugiro aqui a vinculação da composição com conceitos relacionados ao pensamento sistêmico, com o intuito de considerar a música em referência a outros conhecimentos, outras ideias.

Em música o termo “sistema” está geralmente associado a um conjunto de alturas relativas, culturalmente selecionadas, ordenadas e relacionadas entre si por meio de intervalos.¹ Apesar de preservar a ideia de conjunto de elementos ordenados e associados entre si, proponho a ampliação deste conceito, abrindo-o para outras propriedades sonoras e conceitos musicais, não atrelando-o, por exemplo, somente à relação de alturas e intervalos. Para isto, busquei fundamentar meus argumentos dentro de um conceito que tem suas raízes no pensamento sistêmico.

¹ Por exemplo: sistema pitagórico, sistema modal, sistema tonal (maior/menor), sistema de referência (em torno de um som, escala, intervalo ou série fundamental) etc.

Vasconcellos (2003), identifica em Ludwig von Bertalanffy, biólogo austríaco e Norbert Wiener, matemático norte-americano, os autores pioneiros e responsáveis pelas duas grandes vertentes da teoria dos sistemas. Bertalanffy, na sua obra central *Teoria Geral dos Sistemas* – uma coletânea de textos escritos em diferentes momentos de sua vida – revela uma proposta teórica organicista, ligada à compreensão dos seres vivos. Wiener, principalmente na obra *Teoria Cibernética*, propõe uma teoria mecanicista, voltada para a compreensão das máquinas.

Porém, creio não ser necessário relatar historicamente o surgimento, os primeiros estudos e o desenvolvimento da teoria dos sistemas, nem tampouco comparar seus conceitos, suas divergências e congruências internas com outras teorias – mesmo porque é um conhecimento aplicado a diferentes áreas; e as “diversas noções teóricas sobre sistemas se associam a diversas práticas sistêmicas, que vêm sendo propostas à décadas, especialmente a partir da segunda metade do século XX.” (Vasconcellos, 2003, p. 185).

Desta forma, penso ser suficiente inserir os conceitos teóricos na medida em que sejam estes necessários para a compreensão de minha proposta, que o farei com base no conceito de sistema presente nos trabalhos do filósofo Edgar Morin — que considera em seus estudos as duas vertentes — e nas pesquisas relacionadas à biologia da cognição de Humberto Maturana e Francisco Varela, biólogos chilenos que, com seus estudos abriram novas perspectivas, não somente para a Biologia, mas também, para a Antropologia, a Sociologia, entre outras, e, creio — como sugiro neste texto — para a composição musical.²

Portanto, utilizando as bases biológicas da compreensão humana e com referência às pesquisas de Maturana e Varela (2007) sobre previsibilidade e funcionamento do sistema nervoso, analiso o processo composicional sob esta ótica, relacionando-o com a biologia da cognição e, concomitantemente, aprofundo esta questão com o pensamento sistêmico-complexo de Edgar Morin, onde procuro integrar e relacionar ideias por meio de sistemas. Para Morin (2005c, p. 157-8), as ideias reunidas em sistemas “podem ser consideradas como unidades informacionais/simbólicas que se atraem em função de afinidades próprias³ ou de princípios organizacionais (lógicos, paradigmáticos).

2 Vale observar que Esteves de Vasconcellos (2003) inclui Humberto Maturana como um dos personagens importantes para o desenvolvimento da teoria sistêmica no século XX. Inclui ainda, como personalidades importantes para o desenvolvimento das teorias sistêmicas, além dos já citados Bertalanffy e Wiener, o antropólogo inglês Gregory Bateson e o físico austríaco Heinz von Foerster.

3 Em nota, Morin observa que “ao contrário da química, que pode estabelecer princípios universais de atração, repulsão, combinação entre elementos, não se pode conceber uma *química das ideias*. Estas obedecem, certamente, a atrações, repulsões, exclusões, combinações, mas, em condições sempre situadas e datadas.” (Morin, 2005, p. 193).

Destaco, neste meu intento, o importante papel do observador. Num primeiro momento, insiro-o dentro de meu objeto de estudo. Num segundo momento, situo-o fora do objeto, porém, assim como no primeiro caso (e na ciência tradicional), não o considero para efeito de estudos. Num terceiro momento, incluo-o no sistema observado por ele, considerando-o como *sistema observante*.⁴

Como primeira abordagem, portanto, considere-se que um compositor (aqui entendido também como aquele capaz de examinar atentamente algo e também compor), quando do ato de sua criação musical, se situe como observador unicamente dentro dos limites de suas operações técnicas, de suas manipulações e articulações sonoras. Neste caso, para ele só existem as relações entre os componentes musicais envolvidos na composição.

Esta limitação o impede de perceber a obra no seu entorno. Metaforicamente, este observador-criador não percebe os “vizinhos que dividem o mesmo muro” ou não enxerga a “teia de significados” (Geertz, 2008) na qual sua obra está presa além dos limites impostos pelo “muro” criado por ele. Assim, é possível dizer que o funcionamento “em si” da composição está relacionado com a proficiência técnico-operacional de quem a elaborou. Porém, para perceber o enlace da obra com o seu entorno, verificar como esta se mantém presa na “teia de significados” é necessário este observador-criador olhar “por cima do muro”, “abrir portas”, “construir pontes”, enfim, realizar o diálogo necessário com o mundo que percebe sua obra e que é percebido pelo compositor. Para que isso ocorra é necessário um metaponto de vista (conforme Morin), isto é, deve-se localizar o compositor fora destes limites técnico-operacionais para que este possa perceber a relação da sua criação com o meio — com o qual interage e apreende — e com ele mesmo. Aqui faço uma analogia entre os limites técnicos-operacionais e os limites do conhecimento e sua importância na construção de um metaponto de vista, proposto por Morin. Para o filósofo francês, a descoberta dos limites do conhecimento indica que o conhecimento destes *faz parte das possibilidades do conhecimento* e realiza essa possibilidade. Supera os limites do conhecimento restrito que se acreditava ilimitado. Faz-nos detectar uma realidade que excede as “nossas possibilidades de conhecimento” (Morin, 2005b, p. 245, grifo do autor). A construção do metaponto de vista de Morin é a construção do “conhecimento do conhecimento de onde “o espírito pode, como um miradouro, considerar-se a si

4 *Sistema observante* é uma concepção de Foester que é aquele “em que o observador, incluindo-se no sistema que ele observa, se observa observando” (Vasconcellos, 2003, p. 243). Foester aplicou as noções cibernéticas aos próprios cientistas observadores – o que implicou “assumir que tudo que se dizia sobre um sistema estava relacionado com as propriedades do cientista para fazer esta observação. Ou seja, a observação do cientista estava relacionada às características de sua estrutura.

mesmo nos seus princípios, regras, normas e possibilidades, considerando a sua relação dialógica com o mundo exterior (*idem*, p. 246).

No caso da música, sabe-se que o compositor, quando da criação, alterna sua visão “microscópica” com a “macroscópica”. É necessária tanto a observação e avaliação de como os componentes⁵ da composição musical estão relacionados entre si, assim como a maneira que estas relações se comportam como um todo, ou entre partes maiores.⁶ Com isso, o compositor pode arriscar prever resultados e com base nesta previsão, conceber o que virá no momento seguinte ao trecho, seção, ou até mesmo concluir que a peça não deve continuar e portanto está finalizada. Mesmo quando o compositor usa elementos aleatórios, ou concebe a peça utilizando um conceito de aleatoriedade, ele informa ao intérprete — de algum modo — sua intenção.

Com isso, é possível prever um momento imprevisível.⁷ Porém, o compositor só pode fazer previsões porque conhece a obra que cria, pois ele a concebeu. E a concebeu com base em conceitos e observações realizadas em diálogo com a alteridade, isto é, em diálogo com sujeitos representados por seus diferentes discursos e que, de alguma forma estiveram relacionados com o objeto de criação do compositor. Conceitos — que fundamentaram tanto a ideia geratriz de sua obra como a escolha e utilização dos componentes na construção da mesma — e observações, macroscópicas e microscópicas, por meio das quais discerniu e conduziu a elaboração da composição. Com isso, é possível dizer que o processo composicional envolve — entre outros fatores — conceituação e observação e que as decisões que o compositor deverá tomar durante a criação de sua obra depende destes fatores.

Sendo assim, ele levará a cabo o seu intento com sucesso se tudo sair de acordo com suas expectativas ou o mais próximo possível do previsto (uma vez que o imprevisto, como disse anteriormente, pode fazer parte de sua concepção). Disso depreende-se, portanto, que seu insucesso — a divergência entre o que es-

5 Aqui entendidos como elementos ligados à linguagem e estruturação musical, como por exemplo, dinâmica (intensidade), duração, timbre, altura, ritmo, textura, articulação etc. — e de caráter mais geral, como: contraste, equilíbrio, variação, entre outros.

6 Como, por exemplo, seções e movimentos de uma música.

7 É evidente que o grau de previsibilidade é muito variável. Mesmo prevendo o imprevisível, determinando-se o momento da aleatoriedade, delegando a outrem ou indicando se esta estará ou não presente, permanece a impossibilidade do controle de todos os fatores quando da execução da obra. Inclusive o resultado obtido pode ser além do esperado, superando as expectativas do compositor (em função das “emergências” geradas, como veremos a seguir). Aqui, faço uso de um pensamento redutor como ferramenta para explicitar inicialmente uma ideia que suponho fundamental para o posterior entendimento da abordagem que proponho dar à composição musical.

perava e o resultado obtido – poderá estar relacionado, entre outros fatores,⁸ à sua incapacidade de observação total ou parcial e/ou a um déficit conceitual.

No que tange a *observação*, esta pode ser apurada por meio da análise de repertórios. Para este fim, (e somente este) compreendo a utilidade das ferramentas de análise musical como método e treino, com o objetivo de “apurar o olhar” — microscópico e macroscópico — por meio das diferentes formas e exemplos de elaboração musical.

Para os *déficits conceituais* referidos anteriormente, sugiro o entendimento da composição por meio de uma perspectiva sistêmica, com a intenção de ampliar o arcabouço conceitual e, conseqüentemente, expressivo, ao dotá-la de elementos que podem permear a sua concepção e elaboração.

Dito isto, imagine-se agora que um observador, como o do exemplo dado anteriormente, se encontre aprisionado entre muros que delimitam uma rede de ligações entre componentes musicais e que não sofra influência do meio, do seu entorno. Analogamente, a composição pode ser entendida como um “sistema musical” fechado, que contém – de maneira delegada, sugerida ou intencional – uma distribuição sonora, simultânea e/ou sequencial, num determinado período de tempo, na qual são consideradas e/ou manipuladas quantidades e também qualidades ou propriedades físicas do som. Estes elementos musicais contidos no sistema – que aqui designo como “componentes” – estão ligados entre si, formando uma rede de relações, estabelecida pelo compositor, por meio da qual identifica-se a composição ou o sistema musical como um todo. No interior do sistema, portanto, estes componentes estão distribuídos e organizados com referência à totalidade do sistema, pela totalidade do sistema e formam um todo. Desta forma, os componentes do sistema e o sistema como um todo estão inter-relacionados, o que significa dizer que, ao situarmos o observador neste – e a princípio, somente neste – sistema descrito, ele perceberá a singularidade da peça ao observar as inter-relações internas (que podem ser estabelecidas pelo compositor de maneiras diversas e incontáveis) e os resultados gerados por estas inter-relações. Assim, com base nesta abordagem inicial, pode-se concluir que, quanto maior a proficiência técnico-operacional do compositor, maior sua capacidade de observar, identificar e estabelecer relações entre componentes. Esta forma de abordagem inicial da composição (que entendo a mais básica) sugere a possibilidade de decompor e recompor a obra por meio de seus componentes, ou seja, seus elementos musicais básicos, assim como um “quebra-cabeças musical”. Pode-se dizer que esta ação é

⁸ Como, por exemplo, a resistência que a natureza do material utilizado oferece quando da realização de sua criação.

também facilitada pela suposta transparência das inter-relações existentes (pois idealmente seus componentes são todos observáveis e identificáveis).

Esta abordagem dentro dos limites do objeto, concebido fenomenologicamente e isolado do seu meio e do observador é uma abordagem científica clássica, estruturalista, a qual por princípio postula que “a descrição de todo objeto fenomenal, composto ou heterogêneo, inclusive em suas qualidades e propriedades, deve decompor este objeto em seus elementos simples” (Morin, 2005a, p. 125).

Considere-se agora um segundo nível, onde os componentes e as relações contidas no sistema passem a adquirir as propriedades do próprio sistema musical gerado por estas relações, assim como o sistema musical como um todo recebe as propriedades advindas de seus componentes e das relações estabelecidas. Com base em Morin, designarei como *emergências*, “as qualidades ou propriedades de um sistema que apresentam um caráter de novidade com relação às qualidades ou propriedades de componentes considerados isolados ou dispostos diferentemente em um outro tipo de sistema (Morin, 2005a, p. 137). Com base nesta definição, proponho que, neste segundo nível de abordagem, o observador seja deslocado para fora do sistema musical e já perceba as emergências⁹ localizadas e as do sistema como um todo. Seguindo na direção apontada por Morin (2005a) e Maturana e Varela (2007), é importante observar que, deslocando o observador para “fora” do sistema – este, até o momento, considerado como uma rede de ligações fechada – o que ele percebe como “emergências” é resultado das mudanças de relações de atividade entre os seus componentes do sistema. Explico melhor. Os componentes, conforme dito anteriormente, são entendidos aqui como os elementos e/ou estruturas básicas musicais e contidas no sistema, passíveis de ligações (associações) entre si. Estes componentes são potencialmente ativos¹⁰ conforme sua função ou atividade específica a eles atribuída pelo compositor e/ou relacionada à sua própria natureza. Esta atividade potencial só será realizada quando um componente inter-relacionar-se com um outro e “com-partilhar” o seu potencial ativo, que então se tornará efetivo. Porém, este compartilhamento pode modificar as relações estabelecidas, gerando

9 No âmbito musical, percebe-se as emergências de um sistema musical, por exemplo, ao associar-se duas fontes sonoras de timbres diferentes para obter um terceiro (recurso muito utilizado em orquestração) ou quando sobrepõe-se ritmos diferentes, com acentuações distintas e obtém-se um resultado diferente daquele quando os ritmos são considerados isoladamente. Desta forma, pode-se pensar também em emergência das emergências, quando duas emergências relacionadas geram uma terceira diferente das anteriores.

10 Para o termo potencial ativo, proponho sua conceituação com base na definição dos dois termos em separado (Aurelio, 1977). “Potencial”, como sendo “poder ou força potencial” e “ativo”, como sendo “aquele que exerce ação, que age; que funciona, ou apto a agir com rapidez”. Potencial ativo seria, portanto, “um poder ou uma força potencial apta a agir com rapidez”.

emergências (Morin, 2008), o que torna a composição algo diferente do que a simples soma de seus componentes. Quando interrompemos a relação/ligação ou “des-ligamos” os componentes, a relação/ligação estabelecida cessa e estes passam a ter somente uma atividade individual “potencial”, porém não realizada e nem inter-relacionada.

Assim, podemos dizer que cada componente sofre a influência daquele com o qual se liga e assim sucessivamente, o que acaba por influenciar a composição como um todo. Esta, por sua vez, influencia cada componente na medida em que a configuração da rede de ligações, estabelecida pelo compositor, pode alterar as relações entre os componentes e conseqüentemente as suas emergências. Daí é possível concluir que tanto a rede de ligações como um todo (sistema), como as ligações localizadas podem favorecer ou comprometer a realização efetiva dos potenciais ativos individuais, coletivos ou de toda a rede. O compositor, portanto, dependendo como constrói sua rede de ligações, pode — de maneira tópica ou global — realizar ou bloquear a realização dos potenciais de atividade, assim como favorecer ou reprimir emergências.

Com base em Morin (2005a), e neste segundo nível de abordagem, podemos afirmar então que a composição musical entendida como sistema é mais do que a soma de seus componentes, pois podem surgir qualidades e propriedades novas (emergências), “que se perdem se o sistema se dissocia” (Morin, 2005a, p. 141). Também podemos afirmar que a composição musical pode ser menos do que a soma de seus componentes, pois o compositor pode estabelecer uma rede de relações que pode resultar no bloqueio de potenciais ativos, o que implica numa perda ou inibição das emergências, ou seja, das qualidades e propriedades novas.

A composição, concebida como sistema musical, ganha complexidade. Complexidade esta entendida não como algo insondável, difícil, confuso, mas como algo que envolve aspectos conceituais singulares a serem considerados, incontáveis interações entre os componentes e entre estes e o sistema musical, assim como emergências derivadas destas interações, capazes de revelar novas qualidades e propriedades da composição musical. Esta complexidade ganha novos elementos na medida em que se aprofunda este entendimento.

É importante observar que os componentes do sistema musical possuem inter-relações que, como disse anteriormente, ocorre entre estes e o próprio sistema. Quando não há relação, não há ligação; sem ligação não existe rede; sem rede não há sistema musical e, portanto, neste caso, não há composição.

Neste contexto, é possível agora definir o que é estrutura de um sistema e estabelecer as diferenças com o conceito de organização. Pode-se dizer que “en-

tende-se por estrutura de algo os componentes e relações que constituem concretamente uma unidade¹¹ particular e configuram sua organização” (Maturana; Varela, 2007, p. 54); e também que “...é o conjunto de regras de junção, de ligação, de interdependência, de transformações que se concebe sob o nome de estrutura, e esta, no limite, tende a se identificar com a invariante formal de um sistema” (Morin, 2005a, p. 168).

Com base nas definições acima, duas observações cabem aqui. Na definição de Maturana e Varela, reconhece-se a estrutura porque *identifica-se os componentes e as relações*. Já em Morin, reconhece-se a estrutura porque *identifica-se um conjunto de regras*. As duas definições sugerem a ideia de estrutura por meio da identificação no sistema *de componentes, relações e regras*. Portanto, se os componentes, as relações e as regras não mudarem, a estrutura é invariável. Assim sendo, não existe um sistema musical sem o estabelecimento de relações entre componentes e sistema; e vice-versa, o que nos remete ao conceito de organização.

Com base em Maturana e Varela (2007) e aplicado à composição musical, pode-se dizer que organização são as relações estabelecidas pelo compositor que devem ocorrer entre os componentes de um sistema musical, de forma que o reconheçamos como tal. Ampliando o conceito segundo a concepção de Morin (2005a), a organização pode combinar de maneira diversificada vários tipos de ligação. A organização “liga os elementos entre eles, os elementos em uma totalidade, os elementos à totalidade, a totalidade aos elementos, ou seja, une entre si as ligações e constitui a *ligação das ligações*.” (Morin, 2005a, p. 164, grifo do autor).

Não me deterei nos tipos de relação possíveis entre os componentes musicais. O que é importante ressaltar neste momento é que tanto Morin quanto Maturana e Varela concebem a ideia de organização com base nas relações. Portanto, a organização está atrelada à ideia de estabelecimento de relações entre componentes, onde estas relações são evidenciadas e consideradas quando dispomos ou ordenamos os componentes de um determinado sistema musical. Daí podemos dizer que um dos fatores que tornam a composição singular é como as relações entre os componentes são estabelecidas e entre estes e o sistema musical como um todo. Assim, é na *ordem estabelecida, necessária para ocorrência das relações entre as partes e destas com o todo*, que é identificada a organização.

11 Segundo (Maturana; Varela, 2001, p. 47) “uma unidade (entidade, objeto) torna-se definida por um ato de distinção”, entendendo “ato de distinção”, como aquele que “separa o designado e o distingue de um fundo”. Aqui neste caso a unidade é o “sistema musical” e o fundo é o “meio”, o “entorno” do sistema.

Retomando e sintetizando o exposto até aqui, podemos elencar os níveis de abordagem da composição musical – entendida como sistema – aqui explicitados até o momento:

No nível 1, o observador — numa situação idealizada — está inserido no interior de um sistema musical, onde percebe somente os componentes ligados entre si, os quais configuram uma rede de relações, construída pelo compositor por meio de manipulações técnico-operacionais;

No nível 2, o observador — também numa situação idealizada — é deslocado para fora do sistema musical, de maneira que consiga visualizá-lo como um todo, inclusive com suas emergências tópicas e/ou globais, que podem ser inibidas ou evidenciadas, por meio do bloqueio ou da realização efetiva dos potenciais ativos, quando da ligação dos componentes que formam a rede de conexões do sistema musical (composição). Assim sendo, neste nível, o observador também consegue identificar tanto os componentes quanto as interrelações existentes entre eles e o sistema musical como um todo (estrutura). Identifica também a ordem ou disposição utilizada para que ocorram as relações necessárias entre os componentes e o sistema musical como um todo (organização).

Em nossa análise, até o momento, considerou-se somente as relações intrínsecas do sistema musical, que até aqui se confunde com a composição. Porém, considerar o sistema musical e não considerar o seu entorno é dizer que ele existe por si, ou seja, é um sistema fechado que não sofre perturbações, advindas do seu entorno. “Partindo desse modo de operar, para a dinâmica interna do sistema o ambiente não existe, é irrelevante.” (Maturana; Varela, 2007, p. 150).

Porém, como dito anteriormente, um compositor estabelece uma organização adequada para que ocorram as relações necessárias ou desejadas por ele. Ao mesmo tempo, o sistema manifesta emergências — imprevistas e nem sempre desejadas — as quais o compositor, com base nestas, pode decidir alterar a estrutura (componentes, regras, relações) do sistema. Vale lembrar que as emergências são qualidades novas que estão atreladas aos componentes do sistema e às suas ligações. Portanto, pensar a composição como sistema musical significa pensá-la como algo relacional, pois o sistema pode trazer informações novas, que provoquem, no compositor e/ou no meio, isto é, no seu entorno, uma perturbação, que em contrapartida respondem a esta perturbação, ocasionando mudanças no sistema musical, que poderá responder com novas emergências. Assim, é possível considerar o sistema musical “em si”, como feito inicialmente, mas, sob a ótica de Maturana e Varela (2007, p. 151), podemos considerá-la também como “uma unidade segundo suas interações com o meio, e descrever a história de suas inter-re-

lações com ele”. Sob este viés, e, analogamente ao proposto por estes pesquisadores (*idem*), o observador pode estabelecer relações entre certos aspectos do meio e o comportamento da composição, sendo que, neste caso, o movimento causado pelas forças internas da composição é irrelevante. Aqui, tanto o *meio* quanto a *composição* são necessários para uma compreensão mais ampla da composição.

Por seu lado, Vasconcellos (2003, p. 238), em consonância com o pensamento de Bakhtin, entende que é imprescindível considerar o *contexto* quando da descrição de fenômenos relacionados, isto é, só é possível descrever e compreender os processos relacionais descrevendo os contexto nos quais estão imersos. Com base nisso, proponho agora um terceiro nível de abordagem, no qual passo a considerar o meio e o indivíduo, como sistemas que constituem o “entorno” da composição musical, seu contexto.

Lembrando que, conforme dito anteriormente, nos níveis 1 e 2 de abordagem, considerou-se a composição musical como sistema musical, isto é, sistema musical = composição musical, partindo de um pensamento redutor para melhor trabalhar as definições. Sugiro agora, ampliar o entendimento de sistema musical considerando este como o próprio conhecimento musical, em todas as suas derivações, áreas e subáreas, portanto:

sistema musical = música (ou conhecimento musical).

Assim sendo, a composição musical torna-se agora um aspecto, ou um subsistema do sistema musical. Pode-se pensar que este sistema — agora mais abrangente — possui características organizacionais e operacionais próprias que o distingue de outros sistemas e que, por isso mesmo, é possível reconhecê-lo como um sistema musical ou, no caso, como uma área do conhecimento (Música).

Este sistema musical conceitual, por estar associado ao conhecimento musical ocidental, tem sua origem localizada e, portanto, está inserido num meio com o qual interage e que constitui o seu entorno, onde a música é expressada ou realizada. Este meio também é dotado de uma “dinâmica estrutural própria”, operacionalmente diferente (Maturana; Varela, 2007) do sistema musical concebido. Assim sendo, concebendo-se o sistema musical como dinâmico — isto é, aquele que interage com seu entorno, com possibilidades de mudança designada por sua estrutura —, os “seus domínios estruturais também sofrerão variação, mas a cada momento sempre estarão especificados pela sua estrutura presente.” (Maturana; Varela, 2007, p. 112).

Com isso, pode-se dizer que o sistema musical é constantemente atualizado em sua estrutura – ou seja, em seus componentes, regras e relações – por

meio das interações com seu entorno. Para constatar estas interações, é necessário localizar o observador de modo que este identifique as estruturas do sistema musical e do entorno como operacionalmente diferentes entre si. Considere-se aqui que, ao observar o meio, o observador percebe o indivíduo que cria e expressa a música como um sistema operacionalmente distinto, que interage com o meio e com o sistema musical. Neste trabalho, o observador coincide com o indivíduo que cria e expressa a música. O observador, neste caso, é incluído naquilo que observa, ou seja, ele “se observa observando”, conforme a concepção de “sistema observante” de Foerster, citada anteriormente.

Desta forma, pode-se pensar o entorno considerando o indivíduo e o meio e constituindo-os como dois sistemas distintos, por sua organização e operacionalidade. Admitindo que o sistema musical sofra perturbações do sistema meio e do sistema indivíduo, pode-se considerar um metassistema musical, composto pelos sistemas meio, indivíduo e música de forma a associar elementos — a princípio — extramusicais, mas que podem estar relacionados à questões musicais.

Portanto e diferentemente do exemplo inicial, o agora metassistema musical compreende o sistema musical e o seu entorno, isto é, sistema *meio* e sistema *indivíduo*, onde um sistema percebe o outro de acordo com suas respectivas estruturas, gerando perturbações mútuas entre si, entre componentes e no metassistema musical como um todo.

É importante observar que os metassistemas são sistemas conceituais, de ideias, aqui elaborados com o objetivo de ampliar as reflexões e considerações relacionadas à música/composição, envolvendo outras áreas do conhecimento. Esta estratégia permite elaborar sistemas e metassistemas utilizados para a compreensão de processos relacionais, que podem envolver aspectos, não somente musicais, mas, físicos, biológicos, sociológicos, entre outros, que compõem o conhecimento humano.

Assim, para formar um metassistema musical, proponho contemplar o *meio*, o *indivíduo* e a *música*, considerando estes como sistemas diferenciados, porém, utilizando somente um determinado aspecto ou característica de cada sistema — como se fossem subsistemas. Dessa maneira, pode-se elaborar diversos tipos de metassistemas musicais, como por exemplo: aparelho fonador (sistema indivíduo) — acústica ambiente (sistema meio) — técnica vocal (sistema música); lutier (sistema indivíduo) — aspectos geográficos (sistema meio) — instrumentação (sistema música);

Para os fins propostos neste livro, considere-se o metassistema musical com base em três aspectos extraídos um de cada sistema: cultura (sistema meio), compositor (sistema indivíduo) e composição (sistema musical).

É claro que, ao elaborar os sistemas, poderia ser considerado, por exemplo, o conhecimento musical como parte do sistema cultura. Porém, ao considerá-los em separado, torna-se possível verificar as relações, interações e emergências entre cultura e música, inclusive refletir sobre as modificações ocorridas no sistema música de origem eminentemente cultural, isto é, por interação com a cultura de um povo ou etnia, por exemplo

É importante observar que cada sistema deve ser considerado com base em suas relações intrínsecas que são necessárias para que este exista como um sistema diferenciado do outro. Em função disso, é possível diferenciar o sistema compositor do sistema composição e estes do sistema cultura. Esta diferenciação é importante para que se detecte, quando da interação, a dinâmica do metassistema musical e as modificações ocorridas na estrutura de cada sistema, visto que as mudanças que podem ocorrer são determinadas por suas respectivas estruturas. Da mesma forma, estas mudanças podem ser percebidas por meio de perturbações geradas nos componentes dos sistemas. Por exemplo, pode-se dizer que o componente *dinâmica*, do *sistema composição musical*, do *metassistema musical* (este formado pelos sistemas cultura, compositor e composição) somente sofre perturbações advindas de outro componente por meio das diferenças de intensidade sonora, visto que a estrutura do componente *dinâmica* é constituída de intensidades sonoras e suas relações. Portanto, toda perturbação gerada pelo sistema cultura ou sistema compositor caracterizada por oscilações de intensidade sonora, será recebida e assimilada pelo componente dinâmica, o que poderá causar mudanças na estrutura do sistema composição.

Além disso, quando as ligações entre componentes são estabelecidas, as inter-relações geram perturbações recíprocas que possibilitam a realização total, parcial ou o bloqueio de seus potenciais ativos, assim como o surgimento de emergências entre componentes, entre sistemas e entre estes e o metassistema musical como um todo.

Desta forma e segundo as inter-relações entre estes aspectos — agora sistemas — tem-se o sistema cultura desencadeando perturbações e modificações estruturais no sistema composição e no sistema compositor; o sistema compositor gerando perturbações e modificações estruturais no sistema composição e no sistema cultura; o sistema composição gerando perturbações e modificações estruturais no sistema compositor e no sistema cultura.

Portanto, uma vez identificadas as estruturas operacionalmente distintas entre si, pode-se elaborar um histórico para compreender o funcionamento do metassistema musical e seus sistemas, partindo de uma estrutura inicial e obser-

vando as semelhanças e diferenças na conservação da organização e na mudança estrutural do metassistema e/ou dos sistemas.

É importante ressaltar que na hipótese do observador identificar as interações que geraram mudanças estruturais, estas só poderão ser consideradas como um *conjunto de interações* que resultaram num *conjunto de modificações estruturais* pois, num dado momento aquela mesma estrutura e o meio, em outras circunstâncias de interação, ambas poderiam ter mudado de outra maneira.

Estas interações dinâmicas entre estruturas dos sistemas geram “perturbações recíprocas”. Os sistemas, assim como cada componente destes sofrem perturbações desencadeadas por meio das interações, o que pode resultar uma mudança nas suas estruturas. E, como dito anteriormente, é a estrutura de cada componente que determina as modificações possíveis.

Como exemplo concreto, podemos dizer que um sistema musical – a princípio – por meio da interação, não pode alterar a configuração física de um ser humano (sistema indivíduo), ou seja, não põe em risco sua integridade física, pois, a estrutura do componente ser humano não permite. Porém, se considerarmos a interação sistema meio e sistema indivíduo, o ser humano pode correr risco de vida, pois sua estrutura permite esta possibilidade, quando, por exemplo, o indivíduo é atingido por um raio. Neste caso a modificação foi destrutiva. Desta forma, podemos dizer que a estrutura poderá tanto não ser alterada pela interação, como ao contrário, até o limite de sua destruição.¹²

Por este viés, podemos elaborar um “histórico do sistema musical” com base na observação das interações que provocaram mudanças estruturais no sistema sem que implicasse em sua extinção. Assim, apropriando-se de um termo utilizado em biologia, pode-se conceber o sistema musical em sua *ontogênese*.¹³

Como dito anteriormente, as interações entre sistemas que funcionam operacionalmente de forma distinta podem ser destrutivas. Quando isso não ocorre (apesar das mudanças estruturais) é porque houve uma adaptação. A modificação ocorrida na estrutura não modificou a organização do sistema e nem sua operacionalidade, portanto, este manteve sua identidade de classe. Como exemplo,

12 Maturana e Varela distingue alguns domínios que a estrutura de uma determinada unidade pode especificar: “a) Domínio de mudanças de estado: isto é, as mudanças estruturais que uma unidade pode sofrer sem que mude sua organização, ou seja, mantendo sua identidade de classe; b) Domínio das mudanças destrutivas: todas as modificações estruturais que resultam na perda da organização da unidade e, portanto, em seu desaparecimento como unidade de uma certa classe; c) Domínio das perturbações: ou seja, todas as interações que desencadeiam mudanças de estado; d) Domínio das interações destrutivas: todas as perturbações que resultam numa modificação destrutiva” (Maturana ; Varela, 2007, p. 110, grifo dos autores).

13 Ontogenia: “história de transformações de uma unidade, como resultado de uma história de interações, a partir de sua estrutura inicial.” (Maturana; Varela, 2007, p. 277).

considera-se dois sistemas operacionais diferenciados: sistema indivíduo e sistema meio. As interações entre estes – apesar de todas as mudanças climáticas e mudanças no sistema imunológico do homem – não provocaram, ainda, a eliminação de um deles como sistema organizado – isso significa que houve adaptação.

Pode-se portanto pensar o sistema musical (composição) como operacionalmente diferente do sistema indivíduo (compositor), que é operacionalmente diferente do sistema meio (cultura), que estão sujeitos à interações mútuas e contínuas entre si, provocando mudanças de estado; e se ainda subsistem como tais, é porque houve adaptação.

Desta forma, neste terceiro e último nível de abordagem, considera-se que o observador percebe o entorno do sistema musical como meio e indivíduo. É importante ressaltar que, neste caso, o observador coincide com o compositor e, portanto, ao mesmo tempo que se observa, também observa os sistemas meio e indivíduo, entendidos aqui como aqueles que interagem com o sistema musical — formando um metassistema musical — e podem ocasionar mudanças entre si, de acordo com suas respectivas estruturas (componentes, regras e relações). As relações e inter-relações entre os sistemas e, entre estes e o metassistema musical, podem ser registradas a partir de uma estrutura inicial — considerando-se apenas um aspecto de cada sistema: meio, indivíduo e música — de maneira a obter um histórico das mudanças estruturais, observando que, se as mudanças contínuas não geraram destruição do(s) sistema(s), é porque houve adaptação entre eles.

Os três níveis de abordagem propostos aqui permite ao compositor visualizar os diferentes aspectos que envolvem a composição concebida como metassistema musical. É importante lembrar que a composição assim concebida integra em sua constituição elementos que, a princípio, não seriam considerados como fatores importantes ou determinantes para sua elaboração. Porém, como visto anteriormente, o compositor, quando da elaboração de sua obra, utiliza-se de conceitos e de observação macroscópica e microscópica para a concepção e tomada de decisões necessárias durante o processo composicional. Mas é com a atenção voltada para possíveis *déficits* conceituais que propus conceber a composição como um metassistema musical, de maneira a possibilitar a interação entre os sistemas cultura, compositor e composição.

Antes, porém, de abordar as inter-relações propriamente ditas — tema do próximo capítulo — é necessário observar algumas questões relacionadas aos princípios subjacentes às interações entre as partes (sistemas) e o todo do metassistema musical, o que farei com base em Morin e, principalmente, no pensador russo Mikhail Bakhtin.

Primeiramente, é importante ressaltar que, longe de ser uma abordagem estruturante, estagnada e inflexível, a abordagem sistêmica que proponho aqui contempla a inclusão da subjetividade do sujeito/pesquisador/observador.¹⁴ Por esta razão, é possível conceber diferentes sistemas conceituais para a abordagem de um determinado assunto ou aspecto de uma área do conhecimento, de acordo com a sensibilidade e a proposta investigativa (ou estética) do pesquisador (ou do compositor, no caso).

Em segundo lugar, esta proposta de investigação é sempre fundada nas relações e interações entre os sistemas propostos. Isso significa dizer que, com base em Morin, o metassistema musical, assim como os sistemas contidos nele, são abertos e fechados (Morin, 2005a). Fechados, porque supõe-se organizacional e operacionalmente distintos e, abertos, porque são capazes de, por meio das interações e perturbações mútuas e contínuas, provocarem mudanças estruturais, adaptações e conseqüentemente a presentificação ou atualização constante dos sistemas. Por esta razão, é importante tecer algumas considerações sobre o conceito de *ordem*, o qual está diretamente associado às relações e interações possíveis entre os sistemas cultura, compositor e composição e entre estes e o metassistema musical.

Como dito anteriormente, a *organização* implica num ordenamento das relações estabelecidas entre componentes de um sistema. Porém, em razão de sua complexidade, esta *ordem* é sempre relativa e relacional e, portanto, implica também em questões associadas a ideia de *desordem* ocorrentes em todo sistema, pois, quando se promove ordem ou organização com base em um princípio de seleção, diminui-se a possibilidade de ocorrências de desordem. Com isso, segundo Morin (2005a, p. 106), ordem e desordem dialogam,¹⁵ nas interações, transformações e organizações, estabelecendo uma relação que é simultaneamente uma (una), complementar, concorrente e antagonista. Portanto, ordem e desordem devem ser consideradas quando da elaboração do metassistema musical e da verificação de mudanças ocorridas, sabendo-se que estão intimamente

14 Para ratificar minha escolha, compartilho o pensamento do filósofo Bakhtin, que entende que o sujeito vivente (e não abstrato) é singular, na medida em que ocupa um lugar único na existência, que ninguém pode ocupar por ele. É a partir deste lugar único, isto é, deste ponto de vista único, que o sujeito se relaciona com outros sujeitos. Morin, por seu lado, ratifica a necessidade de não recorrer ao isolamento de um sistema para que não se torne uma abstração: "todo sistema, mesmo o que parece fenomenalmente mais evidente, como uma máquina ou um organismo, é também do domínio do espírito no sentido em que o isolamento de um sistema e o isolamento do conceito de sistema são abstrações operadas pelo observador/conceituador" (Morin, 2005a, p. 175).

15 Para Morin (2005a, p. 105), "dialógico significa unidade simbiótica de duas lógicas que ao mesmo tempo se alimentam, competem entre si, parasitam-se mutuamente, se opõem e se combatem até a morte [...]; a ideia de dialógico se situa no nível do princípio e [...] no nível do paradigma." Ampliarei a seguir o entendimento do termo dialógico com base em Bakhtin.

ligadas, na medida em que, de acordo com Morin por meio de imposições iniciais e interações, a desordem pode produzir ordem e organização, assim como, a partir de transformações, a organização e a ordem podem produzir desordem. Levando-se em consideração estas duas proposições, o filósofo francês, ratifica que “tudo o que produz ordem e organização, produz *também* irreversivelmente desordem” (Morin, 2005a, p. 97, grifo do autor).

Portanto, há que se ter em mente, quando das inter-relações entre os sistemas, que os fatores que podem causar desordem estão em constante diálogo com a ordem e a organização estabelecidas nos sistemas propostos e no metassistema musical. Isto significa que as interações entre os sistemas organizados (cultura, compositor e composição), contemplará questões que podem gerar desordens em maior ou menor grau e que poderão ser consideradas para o estabelecimento de uma nova ordem ou até mesmo para evidenciá-las ou equipotenciá-las à ordem existente.

Assim, pode-se dizer que as questões de ordem e desordem advindas da interação entre sistemas, estão associadas aos diversos pontos de vista oriundos de cada um deles, que podem gerar perturbações e adaptações entre si. Portanto, não existe a possibilidade de renunciar ou isolar um ponto de vista originário de um único sistema, pois desta forma e por princípio, a interação ou o diálogo não ocorre. Foi para garantir a *alteridade* necessária para que ocorresse o diálogo (conforme Bakhtin), que concebi sistemas organizados e operacionalmente distintos. Desta maneira, é possível um sistema identificar o outro, significá-lo e interagir com ele.

Bakhtin observa, ratificando esta ideia, que não é possível fundir um sujeito com um outro, porque aquele depende deste para significá-lo e interagir; e um só pode significar o outro porque possui um *excedente de visão* com respeito ao outro. Aqui, no caso, a partir de um sistema, enxergo o outro por estar extrapositionado, ou posicionado fora dele. A visão de dentro de um sistema é diferente daquela a partir de um posicionamento externo à ele. O excedente de visão é o que vejo do outro a partir de meu lugar, mas que o outro não pode ver de si mesmo a partir do seu lugar.¹⁶ A proposta do metassistema musical, envolvendo o diálogo (interações) entre sistemas, possibilita observar e compreender o papel do outro na elaboração da composição, sem, no entanto, confundir-se com o outro. Obviamente, o excedente de visão nunca é absoluto – é sempre relativo e dependente das contingências

16 “Nosso exterior real só pode ser visto e compreendido pelos outros, porque estão localizados fora de nós no espaço e sua autêntica imagem externa [a do homem] só pode ser vista e interpretada por outras pessoas, graças à distância espacial e ao fato de serem *outras*” (Bakhtin, 2017, p. 18, grifo do autor).

– “mesmo que sempre deva haver algum excedente” (Morson; Emerson, 2008, p. 200). No caso da interação envolvendo o sistema *cultura*, o diálogo não só revela potenciais de outra cultura, mas também da própria cultura na qual o compositor está inserido. Com isso, e de acordo com Bakhtin, a extralocalização possibilita um olhar singular sobre o outro e uma interpretação que somente aquele que está fora do objeto de sua compreensão pode ter, a partir do lugar único que ocupa na existência. Por esta razão, a compreensão pode ser entendida como *criadora*, pois ninguém pode se ver a partir de seu próprio exterior e compreender-se como um todo. Sendo assim, aqueles que, por não se encontrarem no interior, mas fora de um mesmo objeto de compreensão, tendem a compreendê-lo distintamente, atribuindo a ele sentidos diferentes, isto é, compreendendo-o criativamente. *A interpretação criadora* não renuncia a si mesma, ao seu lugar no tempo, à sua cultura, e nada esquece.” No entanto, “a grande causa para a interpretação é a *distância* do intérprete – no tempo, no espaço, na cultura – em relação àquilo que ele pretende interpretar de forma criadora” (Bakhtin, 2017, p. 18, grifo do autor). No caso da composição como metassistema musical, pode-se dizer que o sistema compositor ao interagir com o sistema cultura, não se despe da tradição cultural no qual está inserido o compositor e nem abdica de sua bagagem, do lugar e da época em que vive. Pelo contrário, o contexto da época, do lugar e da cultura no qual está inserido colaboram para que, o sistema compositor, ao interagir com o sistema cultura, tenha desta uma interpretação criadora. Assim, é possível ao compositor, por meio de analogias e metáforas, conceber uma música com base em uma narrativa mítica guarani, como ver-se-á no capítulo seguinte. Pode-se dizer que esta concepção musical é uma maneira do compositor compreender criativamente um dado de outra cultura – sem despir-se de sua cultura e do contexto da época e do lugar em que vive. Em termos de atribuição de sentidos, o *dado* torna-se *criado*, a partir de uma posição externa do compositor em relação ao objeto de sua compreensão ao tornar-se (re)criado pelo compositor, o dado — no caso a narrativa mítica — é enriquecido por adaptações e/ou mudanças estruturais advindos, neste caso, do campo musical, mais especificamente da bagagem associada à composição musical de tradição europeia ocidental. No entanto, nenhum dos sistemas em questão perdem a sua identidade. Ao contrário, suas identidades são enriquecidas a partir da interação de uns com os outros, num movimento dinâmico, transformando em *criado* o que já foi *dado* e vice-versa.

Desta forma, os sistemas cultura, compositor e composição se mantêm fechados, pois não perdem sua identidade e unicidade e, ao mesmo tempo, abertos pois, quando das interações, são enriquecidos por meio das mudanças

estruturais e adaptações, assim como do surgimento de emergências, isto é, propriedades e qualidades novas advindas da interação entre componentes, sistemas e entre estes e o metassistema musical como um todo. Com isso e seguindo o pensamento de Bakhtin, o metassistema musical reúne *processo* e *conteúdo* ou *sentido*, tomados de forma concreta, sem desprezar o processo composicional em detrimento do conteúdo atribuído à composição e vice-versa, realizando assim uma proposta que se constrói com base nas relações/interações dialógicas.¹⁷

O diálogo, portanto, passa a modelar o metassistema musical, por meio da circulação de conteúdos que se atualizam durante o processo composicional. Estes são também presentificados quando da execução da obra, por meio do diálogo/interação estabelecido entre obra, intérprete e ouvinte. Assim, o sentido atribuído à obra nunca é o mesmo pois este depende da interação/diálogo, que é resultado de um processo dinâmico e constantemente atualizado – o que daí desprende-se que, as emergências surgidas quando da interação entre sistemas, são novos sentidos que foram revelados por meio das inter-relações entre componentes, sistemas e entre estes e o metassistema musical como um todo. Portanto, a criação ou proposição de sentidos no processo composicional tem suas bases nas relações dialógicas, que estão presentes na estrutura do metassistema musical (por meio das interligações entre componentes, sistemas e metassistema) e que são ordenadas quando da organização dos sistemas, partindo-se *da* e considerando-se *a* desordem destas relações no processo de elaboração da composição.

É interessante notar que, com base no exposto acima, a unidade da obra advém dos sentidos inter-relacionados dialogicamente, os quais podem ser novos quando estes surgem como emergências dos sistemas compositor, composição e cultura ou do metassistema musical como um todo. Como visto anteriormente, o compositor pode favorecer ou não o surgimento de emergências quando do estabelecimento (estrutura) e ordenamento (organização) das relações. Por esta perspectiva metassistêmica (com base em Morin), a forma musical deixa de ser *pressuposta*¹⁸ para ser *resultante* de um conjunto de sentidos inter-relacionados dialogicamente. Ora, se a base dos sentidos está na relação dialógica, conseqüentemente a forma também não pode ser previamente estabelecida, pois pode ser alterada – o que não impede de ser concebida provisoriamente por

17 É importante perceber a dimensão deste ato de compor sob a perspectiva de Bakhtin, para quem os atos compreendem tanto “as ações físicas como as de ordem mental, emotiva, estética (produção e recepção), todas elas tomadas em termos concretos e não somente cognitivos ou psicológicos.” (Sobral, 2008, p. 28). Esta ideia se aproxima da de Seeger (2004) ao observar que a música deve ser também definida pelo que ela não é.

18 Refiro-me especificamente às formas clássicas consagradas pelo uso: sonata, rondó etc.

meio de uma relação de sentidos *a priori* entre sistemas. Com isso, é possível dizer que a forma do metassistema musical contempla uma concepção que se aproxima do entendimento que Bakhtin designa por *arquitetônica*. Segundo Sobral, para o pensador russo, “um todo arquitetônico é imbuído da unidade advinda do sentido, estando suas partes articuladas internamente, de um modo relacional que as torna interligadas e não alheias umas às outras, isto é, constitutivamente” (2008, p. 110).

O olhar extraposto do compositor/observador viabilizado estrategicamente por meio do metassistema musical possibilita a elaboração da composição fundada nas *relações* e na *dialogia*, em consonância com o pensamento de Bakhtin, para quem o trabalho estético se realiza por meio de uma posição exotópica do autor da obra. Desta forma, a arquitetônica estaria relacionada à concepção do objeto estético, no caso, a música.

É importante notar que os sentidos atribuídos são resultados de um processo dialógico e, portanto, entre sujeitos, representados por seus discursos, isto é, por pensamentos e sentimentos expressos por meio da linguagem e relacionados com o metassistema musical e seus sistemas. Com isso, na elaboração da composição, é importante que o compositor interaja com os sujeitos, representados por seus diferentes discursos, que de alguma forma estão relacionados com o metassistema musical. Dessa forma, ao posicionar-se perante estes sujeitos, o compositor pode elaborar seu enunciado, atribuindo sentido ao seu processo composicional.

Quando da elaboração da composição musical, ao promover a interação entre os diferentes sujeitos que, de alguma forma, estão relacionados ao metassistema musical, pode-se dizer que a composição torna-se uma unidade de comunicação discursiva, uma enunciação do compositor, resultado de um posicionamento perante a alteridade dialógica. No entanto, segundo o pensador russo, as fronteiras que delimitam as unidades de comunicação discursiva, ao mesmo tempo que lhes confere uma *precisão* externa, “adquirem um caráter interno graças ao fato de que o sujeito do discurso — neste caso *o autor* de uma obra — aí revela a sua *individualidade* no estilo, na visão de mundo, em todos os elementos da ideia de sua obra.” (Bakhtin, 2016, p. 34, grifo do autor).

Seguindo ainda na direção do pensamento de Bakhtin (2003), a visão de mundo singular, presente no discurso do compositor (autor), estaria permeado pelos diversos discursos que coexistem e interagem quando do ato, no caso, de compor. É como se as vozes dos outros se misturassem à voz do compositor — feito uma *polifonia* — e se fundissem de maneira dialogizada em uma enunciação proposta por ele. Assim, o compositor como enunciador, assume uma posição,

isto é, um enunciado (um sentido) e o seu papel de interlocutor em relação aos diversos enunciados, estes permeados pelos diferentes discursos propostos, interpostos e assumidos por outros sujeitos. Desta maneira sua obra se vincula à outros sujeitos, outras obras.

Com isso, o metassistema musical em seu aspecto criativo ultrapassa a dimensão do indivíduo pois contempla o outro, isto é, a dimensão social. Portanto, o outro, em sua relação de alteridade com o compositor, participa da criação por meio de uma relação dialógica estabelecida entre os diferentes enunciados. Esta relação entre enunciados é uma relação de sentido. Para Fiorin (2008, p. 52), “o enunciado não é manifestado apenas verbalmente, o que significa que, para Bakhtin, o texto não é exclusivamente verbal, pois é qualquer conjunto coerente de signos, seja qual for sua forma de expressão (pictórica, gestual etc.)”.

Ora, se o texto é o enunciado manifesto, podemos considerar a composição em si, como o texto do metassistema musical, representado por sua versão escrita (partitura) ou sonora (realizada), a qual contém “um conjunto coerente de signos ou matéria significante” (Amorim, 2004, p. 187). Para Bakhtin, “se entendido o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte)” (Bakhtin, 2003, p. 307).

É claro que, para que este conjunto coerente de signos contidos no texto possa ser reconhecido e identificado, é necessário que este faça parte de um sistema (de signos) aceito por um grupo, comunidade ou sociedade. Desta forma, é possível passar da intenção (ideia) contida no enunciado à manifestação ou realização desta intenção (ideia). Com isso, se o texto é a materialização – neste caso, por exemplo, em sua versão notada¹⁹ – da ideia enunciada, significa dizer que este conjunto coerente de signos sofre a influência de um conteúdo extratextual e, assim como é possível estabelecer relações dialógicas entre enunciados ou entre discursos, pode-se também estabelecer relações dialógicas entre textos musicais. No caso, é possível buscar no entendimento de Bakhtin o conceito de *interdiscursividade*, como relação dialógica entre enunciados, entendendo que a música pode ser entendida como um enunciado, isto é, um elo na comunicação entre sujeitos.

Portanto, é possível observar as inter-relações entre os sistemas (compositor, composição e cultura) e o metassistema musical como um todo, por meio de relações dialógicas de sentido (interdiscursividade) e também de texto musical, neste caso, como intertextualidade. Pela interdiscursividade, pode-se obter

¹⁹ A música não se reduz à partitura ou sua notação, pois pertence ao âmbito da manifestação sonora.

novos sentidos em novos contextos. Isto significa dizer que, alterando-se os sistemas que compõem o metassistema musical aqui sugerido (compositor, composição, cultura), alteram-se as relações dialógicas, o que resulta na geração de outros sentidos. No texto musical, no entanto, pode-se verificar a presença materializada do outro (que, conforme Bakhtin, está sempre presente na interdiscursividade, porém, nem sempre na intertextualidade).

Mas é importante ressaltar que o texto musical entendido somente como um conjunto coerente de signos²⁰ não pode ser tratado no âmbito do sentido, somente da significação, do significado, pois o sentido é pertinente ao enunciado e contém elementos extratextuais. Os signos *per se* são isentos, “frios”. E quando estes formam um conjunto coerente, percebe-se o caráter reproduzível de um texto (Amorim, 2004), no caso, musical. Porém, Bakhtin afirma que o significado atribuído a estes signos ou ao conjunto deles (texto) não é fixo. Segundo Morson e Emerson, para Bakhtin, o significado “nem está localizado inteiramente *no* texto e nem é idêntico às intenções originais do autor (no sentido usual)” (2008, p. 301, grifo dos autores). Este aspecto semântico está vinculado a um potencial que a obra tem de ampliação de seu significado com o passar do tempo, pois o significado atribuído ao texto, como dito, não é fixo. Esta ampliação pode se dar, inclusive, por meio do confronto de significados diferentes, numa relação dialógica.

No caso do texto musical, o intérprete também tem participação importante na atribuição dos mesmos. Além disso, a inserção da obra em novos contextos pode aprofundar o significado do texto musical.²¹ Porém, “só no enunciado e através do enunciado tal significado chega à relação com o conceito ou imagem artística ou com a realidade concreta.” (Bakhtin, 2003, p. 324). Portanto, pode-se dizer que o texto musical – como resultante das relações dialógicas entre os sistemas²² contidos no metassistema musical – é aquele que ganha a dimensão do enunciado, pois passa a ser entendido como a fusão dos vários discursos (várias vozes) e sentidos presentes no enunciado/ discurso do compositor; enunciado este manifestado por meio do texto musical, agora entendido como composição musical metassistêmica.²³

20 Vide no início deste capítulo, o primeiro nível de abordagem da composição como sistema.

21 É claro que, em se considerando a composição musical a partir de sua notação e para que a relação dialógica entre textos musicais ocorra, pressupõe-se a compreensão do significado dos signos notados de acordo com uma cultura, etnia, povo, etc. O que não é uma condição *sine qua non*, pois a intertextualidade pode ocorrer entre segmentos da música popular – onde muitas vezes não há o domínio da escrita musical – ou entre culturas de tradição oral.

22 Sistemas compositor, composição e cultura.

23 Conforme terceiro nível de abordagem descrito anteriormente.

É importante ressaltar que a interação entre sistemas (relações dialógicas) no interior do metassistema musical acontece por meio de seus componentes, os quais contemplam diferentes sistemas de signos (palavras, notação musical, símbolos etc), portanto, passíveis de traduções, representações, analogias, metáforas etc, o que entendo como enriquecedor, pois amplia as possibilidades de atribuição ao texto musical, de diferentes significados e sentidos oriundos das diversas áreas do conhecimento. Este fato, porém, não distancia o compositor e o mundo feito por ele (Goodman, 1990) da realidade concreta, dialogizada e presentificada em sua obra. Para Morin, “o real deve necessariamente, para ser conhecido, *irrealizar-se* em signos/símbolos, representações, discursos, ideias” (2005b, p. 236, grifo do autor). Assim, o conhecimento tem acesso à realidade pela sua irrealidade, no entanto, “essa irrealidade deve organizar-se e é através dessa organização “*real*” que o conhecimento entra em correspondência com a realidade.” (*idem*).

Assim, a elaboração do metassistema musical possibilita integrar aspectos do conhecimento — a princípio distintos e sem relação direta — de modo a estabelecer uma correspondência entre indivíduo, meio e música com a realidade percebida pelo compositor. Pode-se daí depreender que as relações entre o percebido como real e o imaginário do compositor são estabelecidas por meio de uma *tradução*.

Para Morin (2005c, p. 241) “todo conhecimento é tradução”. Porém, a tradução é uma ação que não se localiza nem na origem e nem no resultado, mas sim “entre” ambos. Ela pode produzir um análogo, uma representação, porém isto não significa um equívoco no conhecimento da verdade do objeto de origem. Significa somente que o conhecimento, quando da tradução, revela distância (Amorim, 2004). Neste texto, a tradução assume seu lugar entre os sistemas e o metassistema musical, em suas interações, porém se submete ser validada pelos princípios que permeiam a dinâmica do metassistema musical, descritos neste capítulo. Aqui, a tradução não se atém a um sistema simbólico, mas permanece “na diferença entre seu próprio sistema e a alteridade” (Amorim, 2004, p. 46).

Com isso, pode-se, nesta abordagem relacional de significados e sentidos, buscar uma interpretação dos signos/discursos, em um determinado contexto, com profundidade semântica e de maneira inteligível, sob a perspectiva de um mundo criado pelo compositor, que é individual, singular, mas que inclui o outro, dialogando com este e com a realidade percebida. Compreender a dinâmica do meta-sistema musical é compreender o seu caráter relacional. É localizar-se entre sistemas, entre aspectos, entre áreas, em uma região fronteira. Portanto, com base em Bakhtin

(2003), a interpretação do texto musical, resultante da dinâmica do metassistema musical, reside no correlacionamento dialógico entre textos, onde eu transformo o alheio no “meu-alheio” – com o cuidado de não transformá-lo no “puramente meu” (o que significaria o não reconhecimento do outro) – e onde, ao inseri-lo em cada novo contexto, proporciono uma renovação do(s) sentido(s) enunciado(s).

É importante ressaltar que a concepção da composição como metassistema musical, suas interações e interpretações estão fundadas em relações dialógicas, advindo daí seus parâmetros de elaboração. Por isso, não me deterei em questões de semiótica ou semiologia musical. O que importa aqui é a ideia do dialogismo que permeia a inter-relação entre sistemas. Por ora, deve-se ressaltar que a composição entendida por meio de um pensamento sistêmico possibilita a diminuição dos *déficits* conceituais através de uma análise relacional entre música e outras áreas ou aspectos não comumente associados. Desta forma, a ideia de um metassistema musical que contém sistemas não musicais pode ampliar o arcabouço conceitual utilizado em composição musical.

Seria possível outras reflexões sobre a abordagem sistêmica da composição, porém, nas considerações finais, sugiro alguns temas para aprofundamento e desenvolvimento em estudos posteriores. É importante agora verificar algumas interações entre os sistemas escolhidos (cultura-compositor-composição), com base nos fundamentos descritos neste capítulo.

DAS INTER-RELAÇÕES ENTRE OS SISTEMAS CULTURA, COMPOSITOR E COMPOSIÇÃO

No capítulo anterior sugeri a abordagem da composição como um metasistema musical que contemplasse os sistemas cultura, composição e compositor, com base no pensamento sistêmico de Morin, Maturana e Varela. Propus também o estabelecimento das relações entre sistemas, estas fundadas, principalmente, no conceito de dialogia de Bakhtin. Neste capítulo, entretanto, procuro identificar algumas inter-relações e emergências advindas das interações entre os sistemas eleitos. Não é o meu objetivo, porém, abranger todas as possibilidades de interações entre as áreas do conhecimento envolvidas – mesmo porque, ainda que ambiciosa e meritosa a intenção, o resultado seria incompleto, pois envolve análise cultural e, esta, é sempre contestável e sujeita a debates (Geertz, 2008).

Assim sendo, abordei de forma conjunta e simultânea as inter-relações entre os sistemas cultura, compositor e composição, pois entendo que estas ocorrem de maneira não fragmentada, isto é, de forma dinâmica entre os sistemas e entre estes e o todo do metassistema musical. Analisei também com base em Alan Merriam, o papel da Etnomusicologia neste contexto – utilizando-me de alguns exemplos – por entender que os estudos deste campo da Musicologia podem ilustrar algumas formas de inter-relação entre indivíduo, cultura e música. No entanto, cabem aqui algumas observações com relação às características de cada sistema e sua abordagem.

A concepção do *sistema cultura* realizou-se com base, principalmente, no pensamento de Morin, Bakhtin e Geertz. Quando da interação deste com os outros sistemas, identifiquei nas inter-relações e emergências daí derivadas aquelas que contemplavam a perspectiva cultural – como é o caso da Antropologia Cultural.

Com relação ao *sistema composição*, é importante salientar que procurei abordá-lo pelo viés intercultural, sem estabelecer comparativos com obras produzidas por compositores de origem ocidental-europeia; e me atendo somente às produções musicais oriundas de outros povos ou etnias – sem diferenciar, portanto, as criações coletivas das individuais.

No que tange às inter-relações envolvendo o *sistema compositor*, procurei identificá-las verificando as interações entre compositor (sujeito) e outros sistemas, porém, aqui, o compositor (autor-criador) é uma função assumida pelo sujeito no momento da criação da música. O exercício desta função compreende uma habilidade de manipular intencionalmente um conjunto de signos sonoros e organizá-los coerentemente, de tal modo que se configure como um texto musical.

Vale lembrar que o metassistema musical é um sistema conceitual, de ideias e, portanto, as inter-relações existentes serão também desta ordem. Porém, isso não significa que estas inter-relações não gerem perturbações ou mudanças no *sistema composição* ou novas possibilidades para o texto musical, resultante do metassistema, pois, como visto anteriormente, o compositor se utiliza de conceitos quando da concepção e elaboração de sua composição. Assim, é por meio da abertura para os diferentes discursos que circundam e interagem com o texto musical que o compositor pode elaborar dialogicamente um novo enunciado e atribuir um novo sentido para sua obra. É com a adoção de um metaponto de vista, que a composição musical pode ser elaborada de maneira a criar um “espaço aberto à simultaneidade de visões” (Machado, 2005, p. 132), podendo contemplar, portanto, os vários discursos e concepções que perpassam os sistemas aqui escolhidos, possibilitando, por meio das inter-relações, o surgimento de emergências, de novos sentidos. Desta forma, a abordagem intercultural pode ter um papel importante nisto, na medida em que, segundo Bakhtin, “outras culturas tanto contém potenciais que elas próprias não suspeitam quanto prometem recompensas semânticas que não se alcançam de nenhum outro modo” (Morson; Emerson, 2008, p. 306).

Como visto anteriormente, para que haja uma “interpretação criadora”, Bakhtin destaca a ideia de exterioridade. É fundamental que o indivíduo esteja localizado “fora”, isto é, em outra cultura, em outro espaço, num outro tempo. “Uma cultura, assim como um texto, só se revela na sua completude pelo olhar de uma outra cultura. Quando a interrogamos, o fazemos com *nossas* questões e somente assim novos sentidos podem se produzir” (Amorim, 2004, p. 191, grifo do autor). Assim, é no diálogo que os significados potenciais de cada cultura podem ser aprofundados. “Um significado só revela as suas profundezas depois de encontrar outro significado que lhe é estranho e entrar em contato com ele” (Bakhtin *apud* Morson; Emerson, 2008, p. 305). Assim, é no diálogo que as culturas podem ser enriquecidas, pois, “compreender um sistema cultural é dirigir a ele um olhar *extraposto*” (Machado, 2008, p. 160). Portanto, a identificação dos sistemas compositor, composição e cultura, como operacional e organizacionalmente distintos, é fundamental para que se garanta a alteridade e extraposição entre eles.

Geertz (2008, p. 66) entende a cultura como “um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida.” Assim, considerando a estrutura do sistema cultura formada por “concepções expressas em formas simbólicas” e considerando que “as culturas nunca são sistemas semióticos com uma totalidade fechada.” (Bakhtin *apud* Morison; Emerson, 2008, p. 306), é possível estabelecer interações entre os sistemas produzindo novos sentidos e gerando emergências.

Pode-se identificar, no entanto, situações no sistema cultura que desencadeiam o bloqueio de emergências, onde o potencial ativo de um ou mais componentes não se realiza efetivamente, pois, ao mesmo tempo, a cultura é fechada e aberta. Segundo Morin (2007, p. 165-156), a cultura “é muito fechada em relação ao seu capital identitário e mitológico singular [...] mas ela, eventualmente, se abre para incorporar um aperfeiçoamento, uma inovação técnica, um saber externo (se não contradizem uma convicção ou um tabu)”.

Porém, considerar o caráter simbólico do sistema cultura, é considerar que a abertura e o fechamento do sistema ocorrem em razão da possibilidade ou impossibilidade de atribuir significados por meio de uma relação dialógica, que entendo pertencer ao âmbito da interpretação. Geertz (2008, p. 4) define cultura como “uma ciência interpretativa, à procura do significado” e entende que o que obstrui as abordagens interpretativas, é a tendência à resistência ou à permissão que é dada para a resistência à articulação conceitual.

Desta forma, a obstrução às abordagens interpretativas pode-se entender como o bloqueio de potenciais ativos que inibem o surgimento de emergências, ou seja, o surgimento de qualidades e propriedades novas advindas das inter-relações entre sistemas. Porém, essa obstrução pode ser gerada pela própria dinâmica interna do sistema cultura, inscrevendo no indivíduo o que Morin designa como *imprinting*. O *imprinting* “implanta as crenças, ideias, doutrinas, que dispõem da força imperativa da verdade ou da evidência [...] é seguido por uma normalização que cala qualquer dúvida ou contestação das normas, verdades e tabus” (Morin, 2007, p. 272-273).

A cultura impõe o seu *imprinting*, o que a torna menos do que poderia ser, pois bloqueia potenciais ativos, comprometendo o surgimento de emergências. Daí pode-se concluir que, se considerar — numa situação hipotética e idealizada — o sistema cultura como fechado, ele será menos que a soma de seus componentes.²⁴ O *imprinting* cultural, portanto reprime ou impede as inter-relações dialógi-

24 Vide primeiro e segundo níveis de abordagem no capítulo anterior.

cas entre o sistema cultura e os outros sistemas. Disto, deduz-se que, se o objetivo da abordagem semiótica da cultura é o acesso ao mundo conceitual no qual vivem as pessoas — o que, num sentido amplo, permite “conversar” com elas (Geertz, 2008) —, a impossibilidade da relação dialógica traduz-se em impossibilidade de acesso a um mundo de conceitos ou discursos proferidos por sujeitos que estão inseridos em uma cultura diversa. Entretanto, é importante familiarizar-se com o universo imaginativo das pessoas inseridas em culturas diferentes, pois dentro deste universo, os atos destas pessoas são marcos determinados (Geertz, 2008), os quais podem transformar-se em novos referenciais para o compositor.

Assim, para o sistema compositor, a inter-relação com o sistema cultura pode gerar uma ampliação do arcabouço conceitual que passa a subsidiar a composição musical com base em outros critérios de validade. Desta forma, os componentes dialogizados de ambos os sistemas provocam emergências, as quais adquirem significado e unidade no indivíduo — no caso o compositor —, aqui entendido como reduto dos diferentes discursos que participam na atribuição de sentido à composição; sentido este que assumirá sua versão manifesta quando da elaboração do texto musical. Morin (2005c) vê, entre outras atitudes, a adoção de um metaponto de vista e do diálogo entre culturas, como antídotos contra o *imprinting* cultural. Bakhtin, além de reconhecer as enormes possibilidades semânticas existentes nas culturas (Bakhtin, 2003 *apud* Morson, 2008; Emerson, 2008), afirma que “a ciência, a arte e a vida [...] só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade” (Bakhtin, 2003, p. xxxiii). Além disso, e, segundo Morin, a cultura “condiciona o desenvolvimento da complexidade individual.” (Morin, 2007, p. 166). Portanto, se entendermos que a música “está inserida nas várias atividades sociais, do que decorrem múltiplos significados” (Wazlawick; Camargo; Maheirie, 2007, p. 106), as inter-relações entre os sistemas cultura, compositor e composição propiciam o surgimento de emergências que significam o texto musical e atribuem sentido à música. “A cultura dá os referenciais, bem como os instrumentos materiais e simbólicos de que cada sujeito se apropria para criar, tecer e orientar suas construções – neste caso, as atividades criadoras e musicais” (*idem*).

Segundo Wisnik (1989, p. 53), “para fazer música, as culturas precisam selecionar alguns sons entre outros” e, sendo assim, essa seleção passa necessariamente por um filtro cultural quando da atribuição de significados a estes sons. Isso quer dizer que a escolha e a organização dos sons num determinado período de tempo (incluindo aí a manipulação das propriedades sonoras, físicas e/ou musicais), está atrelada ao significado atribuído a estes sons e que pode va-

riar de acordo com a cultura na qual estão inseridos – ideia esta ratificada pela Psicologia Histórico-Cultural, que entende que a música “é criada pela utilização cultural e pessoal dos sons.” (Tomatis; Vilain *apud* Wazlawick; Camargo; Maheirie, 2007, p. 106).

Portanto, das inter-relações entre os sistemas cultura, composição e compositor surgem emergências resultantes do confronto entre a dimensão objetiva e subjetiva, entre o social e o individual. Os vários discursos sociais e individuais presentes nestes sistemas se fundem numa síntese polifônica, que se configura como um enunciado do compositor, manifestado por meio do texto musical, onde “nesta dinâmica entre sentidos e significados,²⁵ a dimensão objetiva não pode ser descolada da dimensão subjetiva, pois a pessoa significa em meio a seus sentidos.” (Wazlawick; Camargo; Maheirie, 2007, p. 109). Assim, “nenhuma significação é dada, e sim criada no processo das complexas relações dialógicas de um [indivíduo] com o outro” (Bakhtin *apud* Machado, 2005, p. 131).

Neste pensamento, o que é importante salientar é que o significado e o sentido nunca são previamente *dados* e sim *atribuídos* por meio de uma relação dialógica. Desta forma, quando das inter-relações entre os sistemas, há que se considerar que as concepções advindas do sistema cultura sempre serão objetos de análise.

Alan Merriam percebeu a necessidade do dado cultural para a compreensão do produto musical, concebendo num primeiro momento o estudo da música “na” cultura e, posteriormente, o estudo da música “como” cultura. É interessante observar que na concepção primeira, verifica-se que o estudo da música dentro dessa concepção suspende o seu objeto de estudo, a música, de seu contexto, isto é, o estudo da música é entendido como um estudo apartado. No entendimento posterior, Merriam considera a música como cultura, ou seja, tudo o que é musical é cultural. Porém, apesar das considerações de Merriam e visto que os sistemas cultura, composição e compositor neste texto são conceituais, considerei convenientemente música e cultura como sistemas organizacional e operacionalmente distintos, para, desta forma, possibilitar a análise e observação das inter-relações e emergências advindas das interações entre os mesmos.

Porém, na abordagem musical pelo viés antropológico, a música é concebida em um contexto amplo. “A inserção da música nas várias atividades sociais e

25 Nesta citação, os termos significado e sentido são definidos por meio dos estudos de Maheirie (2003), que “aponta, com base em Vygostsky, que o significado engloba a dimensão coletiva, ou seja, as significações que são vividas coletivamente. O sentido, por sua vez, envolve o vivido de forma singular. Ambos são produzidos no contexto social, uma vez que é impossível descolar o sujeito de seus contextos.” (Wazlawick; Camargo; Maheirie, 2007, p. 108).

os significados múltiplos que decorrem desta interação constituem importante plano de análise na antropologia da música.” (Oliveira Pinto, 2001, p. 222). Desta forma, considera-se não somente a expressão artística musical, mas também suas condições e contexto de ocorrência. Portanto, algumas inter-relações e emergências advindas das interações entre os sistemas cultura, composição e compositor podem ser verificadas nos estudos de etnomusicologia, onde pode se constatar os vínculos da música com o seu entorno, ou, neste caso, com o universo cultural no qual foi gerada e está inserida.

No entanto, a música possui um código próprio e, por esta razão, envolve aspectos singulares. A etnomusicologia contempla estudos capazes de revelar um pouco desta singularidade. É por meio destes estudos que se percebe o quanto o ato de criação musical (sistema composição) está atrelado à concepção de mundo (sistema compositor), própria de uma determinada cultura (sistema cultura). Vale lembrar que, desde seu surgimento como disciplina acadêmica, nos Estados Unidos, na década de 50, a Etnomusicologia contempla questões pertinentes à Musicologia e à Antropologia. Segundo Piedade (1997, p. 196), anteriormente à obra *The Anthropology of Music* de Alan Merriam, de 1964, vigoravam basicamente duas abordagens: a música analisada como expressão e aquela que “negligencia a parte sonora da música”.

Porém, muitos antropólogos que abordaram questões musicais em seus trabalhos, o fizeram sem necessariamente possuir um conhecimento musical suficiente para estabelecer as relações sonoras inerentes à este conhecimento. No entanto, este é um fator condicionante para o surgimento de emergências, quando se considera as interações entre um sistema que contemple o código musical e algum outro. Com Merriam, o estudo da etnomusicologia prevê esta necessidade. Além disso, este autor preocupou-se também com a relação existente entre música e comportamento – físico ou social. Assim sendo, a música não é apartada de quem a produz ou aprecia e pode-se dizer que esta, enquanto evento musical, está no corpo de quem produz (e, simultaneamente, a ouve) e no sujeito (outro) que a aprecia (ouvinte).

No entanto, é importante observar que a partitura, enquanto escrita musical, não é o objeto musical. “O objeto musical só existe plenamente quando executado” (Dufrenne, 2008, p. 118). Nesse contexto, ao se considerar que a música só existe quando realizada — e ela está no físico, no comportamento, no gesto de quem a produz e na apreciação de quem a ouve —, pode-se então compor gestos físicos, mas musicais, assim como propor ou ressaltar diferentes percepções musicais no ouvinte que, da mesma forma, haverá a criação musical. Com isto, é

possível dizer que estas criações têm suas raízes em emergências resultantes das inter-relações entre o sistema composição e o sistema cultura. É certo, entretanto, que o compositor de tradição europeia ocidental, por meio de suas criações, já atribuiu diversos sentidos e significados à *performance* e à percepção acústica. Mas, se, como visto até aqui, a música traz consigo dados físicos e sociais — dados estes, significados diferentemente pelas diversas culturas — e estes são incorporados, assimilados e significados dialogicamente pelo compositor, pode-se aí identificar uma fonte de emergências que podem ser utilizadas para a diminuição dos *déficits conceituais* quando da criação musical. Porém, é importante ressaltar que, “não se trata de transportar formulações de uma área para a outra, mas de reelaborar dialogicamente o pensamento.” (Machado, 2008, p. 162).

Com Merriam, portanto, há o entendimento de que a música está inter-relacionada com o restante da cultura (1980, p. 15, trad. minha) e, com isso, o etnomusicólogo passa a ter a responsabilidade de vincular seus estudos com aqueles oriundos das Ciências Sociais e Humanas em geral – o que pressupõe que algumas das inter-relações entre os sistemas cultura, compositor e composição podem ser verificadas por meio dos estudos etnomusicológicos. Vale destacar, que o pesquisador norte americano e figura-chave da área, Bruno Nettl (2005, p. 9, grifo meu), acredita que “os achados etnomusicológicos, *insights*, e teorias [...] tem dado suas maiores contribuições para a musicologia.” Inclusive constata que o trabalho dos etnomusicólogos em muito contribuíram para os recursos utilizados pelos compositores da música de concerto (*idem*).

Não é novidade que compositores se utilizam de referências advindas de outras culturas em suas composições: escalas, intervalos, padrões rítmicos, entre outros. Porém, ao se levar em consideração o uso que se faz destas referências, proponho aqui atentar também para uma questão anterior ao reconhecimento e uso de um padrão escalar ou outro elemento musical qualquer. A simples identificação de um componente musical originário de outra cultura e a inserção deste em uma composição musical o impede de realizar plenamente o seu potencial ativo – se se analisar esta questão conforme o que foi abordado até aqui –, pois este componente musical é ligado a outro por meio de uma relação dialogizada entre estes (componentes), sistemas e metassistema musical como um todo. Portanto, se a relação entre componentes não for dialogizada, a ligação entre este padrão musical oriundo de outra cultura e um componente sugerido pelo compositor pode gerar um bloqueio parcial ou total de seus potenciais ativos, inibindo assim o surgimento de emergências. Isto pode comprometer a composição como um todo, pois, se as relações geram bloqueios e a organização dos sis-

temas e do metassistema musical envolve estas relações, a composição pode se tornar “menos que a somatória de seus componentes” ou “menos do que poderia ser”. Vale lembrar que as relações entre componentes são dispostas com base em um sentido atribuído por meio do diálogo entre vários sujeitos representados por seus discursos – inclusive os do compositor – que permeiam os sistemas.

Assim sendo, mais interessante seria talvez voltar-se para o que motivou, por exemplo, a organização escalar ou intervalar de uma determinada maneira, em uma determinada cultura. Neste sentido, a etnomusicologia indica caminhos quando se volta para a identificação de uma teoria nativa em um determinado grupo. É o que acontece, por exemplo, em *A musicológica kamayurá*, onde Rafael José de Menezes Bastos, unindo Musicologia e Antropologia da Comunicação, procura identificar por meio do discurso verbal dos Kamayurá do Alto Xingu, como estes descrevem e conceituam sua própria música. Com isso, o pesquisador buscou revelar a música Kamayurá segundo o entendimento Kamayurá e não sob a ótica da música européia ocidental. Desta forma e entendendo-se como sistemas distintos, pode-se dizer que este é um exemplo da inter-relação entre Música, Antropologia e Comunicação, cujas emergências possibilitaram um conhecimento da música Kamayurá revelada por aqueles que a expressam ou a produzem.

Outra possibilidade aventada pela etnomusicologia é o estudo da *performance* musical dos grupos, onde constata-se que as “estruturas musicais podem denotar estilos e características de repertórios inteiros. Podem mesmo assumir uma função descritiva, ou então reforçar elementos não acústicos da *performance* geral.” (Oliveira Pinto, 2001, p. 237). Ainda para citar alguns estudos: Felix Pereira (1998), ao pesquisar a música presente na cultura nãdeva, identifica treze tons os quais possuem conexões com o corpo humano; Arnie Cox, em seus estudos compara “lógicas metafóricas entre movimento musical e espaço em várias culturas, tais como Kaluli na Nova Guiné e Grécia antiga” (Montardo, 2006, p. 126); Menezes Bastos (1999) revela que, entre os Kamayurá e com relação aos instrumentos musicais, o mesmo termo utilizado para afinar, é também utilizado para conseguir o timbre desejado. Estes são apenas alguns exemplos que poderiam ser interpretados por meio de sistemas conceituais inter-relacionados, envolvendo cultura, indivíduo e música e que geraram emergências importantes (qualidades ou propriedades novas).

Como dito anteriormente, utilizei exemplos retirados dos estudos de etnomusicologia por entender que contemplam aspectos que podem ser utilizados para elaboração do metassistema musical. Desta forma, é possível considerar pesquisas advindas deste campo da Musicologia, evidenciando algumas emer-

gências daí resultantes. Porém, é importante notar que, as propriedades e qualidades novas advêm das relações dialógicas entre os discursos que circundam a composição, aqui entendida como metassistema musical. Com isso e como visto anteriormente, pode-se atingir “profundezas semânticas” por meio da dialogia (com base em Bakhtin) e de um metaponto de vista (conforme Morin). Portanto, “o trabalho criador consiste exatamente na luta com outras enunciações para poder inscrever sua própria voz. Simplesmente, a criação e a voz do autor não ressoariam fora desse fundo onde outras vozes se ouvem” (Amorim, 2004, p. 133).

No próximo capítulo, identifico em uma composição criada para fins de ilustração, uma possível síntese resultante das inter-relações entre os sistemas compositor, composição e cultura.

DA APLICAÇÃO: O CAMINHO DOS NOMES-ALMAS

Neste capítulo faço a descrição do processo composicional de uma obra criada sob a perspectiva da inter-relação entre sistemas para exemplificar uma possível abordagem da composição como metassistema musical. Porém, para descrever com detalhes este processo, escolhi abordar um único aspecto desta obra — sua organização/estruturação —²⁶ que inter-relaciona cultura (mitologia guarani), compositor e composição, o que acredito ser suficiente para complementar os exemplos elencados no capítulo anterior.

Assim sendo, não me utilizarei das ferramentas convencionais de análise, pois, o objetivo aqui é descrever de que forma os sistemas se inter-relacionam e produzem emergências (novos sentidos) quando da elaboração da composição musical. No entanto, para a descrição deste processo, é importante retomar algumas questões com o objetivo de verificar como as interações ocorreram quando da organização/estruturação do exemplo em questão.

Como visto, estas interações ocorrem por meio de relações dialógicas entre os diferentes discursos que circundam os sistemas contidos no metassistema musical. Com estes discursos — resultantes do pensamento humano — dialogizados e sintetizados no indivíduo, pode-se *conceber* uma obra artística, entendendo que as concepções elaboradas pelo pensamento são “formas ou configurações constituindo unidades organizadas seja de ideias, de conceitos, nas teorias, seja de elementos materiais, nas obras de arte ou nas criações técnicas.” (Morin, 2007, p. 102). Portanto, é importante definir qual ou quais aspectos de cada sistema do metassistema musical que deve(m) ser incluído(s) nestas inter-relações dialógicas, pois, estes contribuirão para a elaboração de uma concepção sobre a composição musical.

Para efeito de elaboração do exemplo de aplicação, considero do sistema cultura um aspecto discursivo-narrativo relacionado à cosmologia do povo guarani, mais especificamente uma narrativa mítica relacionada ao caminho celeste

²⁶ Verificar no primeiro capítulo as definições de organização e estrutura dos sistemas.

percorrido pelos “nomes-almas”, enviados por divindades guarani, quando do ritual de atribuição de nomes (*nimongarai*). Primeiramente, é necessário verificar os diversos discursos que circundam este conhecimento – inclusive aqueles que se formam no indivíduo em razão de sua própria distância, alteridade e exotopia (Bakhtin) —, ou seja, é necessária a compreensão do mito, considerando que “a própria compreensão já é dialógica.” (Bakhtin, 2003, p. 327). Estes discursos ou ideias relacionadas ao mito aqui estudado, “orbitam” atraídas pelo mesmo objeto. Para Morin, “as ideias reunidas em sistemas [...] podem ser consideradas como unidades informacionais/ simbólicas que se atraem em função de afinidades próprias ou de princípios organizacionais (lógicos, paradigmáticos)” (2005c, p. 157-158).

Assim, pode-se dizer que o conjunto de ideias que estão contidas numa concepção formam também um sistema pela afinidade que as une. O importante aqui é que as ideias sejam dialogizadas para que desta relação surjam emergências ou sentidos. Vale lembrar que os sistemas compositor, composição e cultura, assim como o mestassistema musical, são estruturados e organizados com base em relações dialógicas.

O sistema compositor então passa a interagir com o sistema cultura por meio da compreensão, do conhecimento. Portanto, num primeiro momento de elaboração do metassistema musical, deve-se conhecer a cosmologia guarani, no que tange à narrativa mítica em questão, entendida aqui como “narrativas imaginárias/ simbólicas em que se constitui um universo inseparável do nosso universo, muitas vezes confundido com este e formando como que o seu suporte” (Morin, 2005c, p. 192).

No caso, o mito guarani discorre sobre o caminho celeste percorrido pelos nomes-alma quando da atribuição de nomes pelo pajé. É importante destacar que, além de uma função social integradora, o mito possui um papel fundamental na preservação da cultura guarani. “A relação dos guarani com seus deuses é o que os mantém como Eu coletivo, o que os reúne em uma comunidade de crenças.” (Clastres, 1990, p. 10). Assim, percorrer o caminho dos nomes-almas é tentar penetrar no imaginário guarani e buscar nele um entendimento que passa pela cosmologia.

Portanto, para estabelecer o diálogo entre os sistemas compositor e cultura, é necessário compreender um pouco essa concepção de mundo com base no mito referente à cosmogênese, recolhido entre os guarani, mais especificamente do grupo mbya. Cabe observar que, no Brasil, existem três grupos diferentes ligados ao mesmo tronco linguístico guarani — os mbya, os kaiova e os nhandeva (também chamados de xiripa) — e apesar de possuírem um fundo comum, as

concepções variam entre os diferentes grupos na medida em que sofrem a influência da elaboração feita pelo xamã da tribo, de acordo com sua experiência mística pessoal. Em razão dessa variação existente — inclusive nos relatos entre uma aldeia e outra — é impossível descrever a cosmologia de maneira fixa e invariável com base nas informações dadas pelos guaranis (Schaden, 1962). Por essa razão e para a identificação das inter-relações entre os sistemas compositor, cultura e composição, quando um conceito não é de consenso entre os diferentes grupos guarani, são adotados preferencialmente aqueles de origem do povo mbya, com base em fonte bibliográfica de referência relacionada a esse grupo.

Vale ressaltar que a opção por uma fonte bibliográfica de referência está relacionada com a escolha de um autor que coletou ou sistematizou a narrativa mítica dos mbya, sobre a origem e o trajeto dos nomes-almas, de uma forma organizada, que favorecesse as inter-relações entre sistemas. Entre alguns autores clássicos, estudiosos da cultura guarani, Egon Schaden, por exemplo, dedica um capítulo inteiro sobre a religião²⁷ e concepção de mundo guarani em seu livro *Aspectos fundamentais da cultura guarani*, porém, não relata a trajetória celeste das divindades ou dos nomes-almas enviados por elas. Léon Cadogan, outro autor importante, em *Ayvu rapyta – textos míticos de los mbyá-guaraní del Guairá*, recolhe cantos e relatos dos mbya do Paraguai, alguns utilizados por Pierre Clastres na antologia *A fala sagrada – mitos e cantos sagrados dos índios guarani*. *Ayvu rapyta* é um texto clássico, de referência para os estudos da cultura guarani, porém, apesar de, entre outros assuntos, discorrer sobre a atribuição de nomes, não se detém sobre o caminho celeste percorrido pelos nomes-almas enviados pelas divindades quando da aposição de nomes pelo xamã. É o que verificamos também em outro texto importante, *Terra sem mal – o profetismo tupi-guarani*, de Hélène Clastres, onde a autora analisa a cosmologia e o profetismo tupi-guarani. São inúmeros os estudos sobre a cultura guarani. Porém, para os fins que me proponho, me limitarei aos exemplos contemplados neste texto.

Maria Inês Ladeira (1992), em *O caminhar sob a luz: o território mbya à beira do oceano*, sistematizou seus relatos recolhidos entre os mbya do litoral brasileiro, entre o Rio Grande do Sul e o Espírito Santo, de uma forma que facilitasse o entendimento para os não-estudiosos do tema: “a ordenação das histórias foi feita segundo os padrões que permite a compreensão daqueles que não compartilham da cosmogonia Mbya.” (Ladeira, 1992, p. 61). Esse aspecto somado a nar-

27 Aqui entendida como “um corpo de doutrinas e práticas com que o indivíduo se orienta no mundo sobrenatural” (Schaden, 1959, p. 120). Quando possível, utilizarei o termo *cosmologia* ou *crença* ao invés de religião, para que, de minha parte, a abordagem seja destituída de qualquer sentido etnocêntrico.

rativa de seu informante guarani Davi Martins da Silva – Karai Rataendy – sobre a Origem dos verdadeiros pais das almas – Nhee ru ete, presente no trabalho de Ladeira, foram fundamentais para escolha deste texto como referência para estabelecer as inter-relações entre os sistemas cultura, compositor e composição.

Porém, não cabe aqui desvendar ou descrever, com base na mitologia desse povo, a cosmologia num senso amplo – pois não é esse o objetivo desta pesquisa – mas somente o necessário para a compreensão do tópico eleito como componente do sistema cultura, capaz de inter-relacionar-se com os componentes dos sistemas compositor e composição. Para isso, a abordagem foi delimitada aos símbolos e conceitos identificados e relacionados com o ritual guarani de atribuição de nomes, o *nimongaraí*, mais especificamente a proveniência das almas, sua origem, significado e trajeto celeste, conforme descrito a seguir.

Em guarani, *nhee* significa “alma”, mas também “palavra”. Alguns grupos utilizam *ayvu* para “alma” e *nhee* para “linguagem” e vice-versa. Schaden observou o uso de *nhee* ou *ayvu* para designar “alma” e também “fala” ou “linguagem humana”. A pesquisadora Deise Lucy Montardo (2002) observou também que entre os mbya *ayvu* é usado para “linguagem” e *ñe’ë*²⁸ para “alma”, enquanto no guarani falado pelos grupos do Mato Grosso do Sul é o contrário. Além disso, é importante destacar que Montardo constatou que, por meio de exegeses nativas e da comparação com outro grupo tupi – os kamayurá, de que “*ñe’ë*, traduzido como ‘palavra-alma’ na literatura guarani, é ‘linguagem’ e refere-se também à música. Os deuses se comunicam cantando, e os Guarani vão ao seu encontro dançando.” (Montardo, 2002, p. 263, grifo do autor).

Assim sendo, nessa concepção, alma e fala (ou linguagem), estão intimamente relacionados. A alma vivifica o indivíduo e a palavra o liga à divindade, pois, segundo a crença guarani, seu povo foi escolhido para guardar a palavra divina. Dessa forma, “a função primordial, básica da alma é a de conferir ao homem o dom da linguagem” (Schaden, 1962, p. 115).

Hélène Clastres (1978) se refere à alma de origem divina como sendo “alma-palavra”. Maria Inês Ladeira (1992) utiliza “nome-alma”. Encontramos ainda “palavra-alma”, mas todas as diferentes versões trazem associados esses dois conceitos. Schaden relata uma concepção dual da alma do indivíduo entre os nhandeva. Além da alma de origem divina – a que nos referimos acima – existe uma outra “animal”, que é aquela responsável por nossas tendências instintivas e que está associada ao

28 Ou *ñe’eng* e também *nhee*. Neste trabalho foi adotado a grafia *nhee*, de acordo com a fonte bibliográfica de referência.

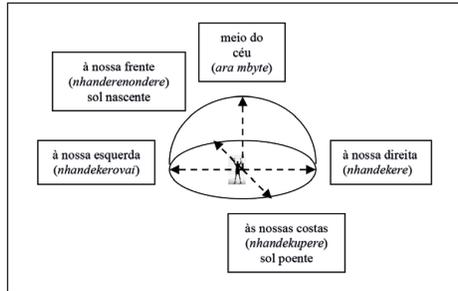
gênio, ao temperamento do indivíduo. Porém, ao que parece, não é consenso entre os grupos do mesmo tronco guarani. Segundo Pissolato (2007, p. 240), “entre os Mbya não se fala de uma dualidade da alma em vida”. Porém, neste trabalho, o interesse é — considerando a definição de Schaden — pela alma de origem divina, que é aquela responsável “pelos desejos, sentimentos e manifestações mais nobres do indivíduo” (Schaden, 1962, p. 115) e que, quando do ritual de aposição de nomes, é enviada pelos deuses para tomar seu lugar no batizando. É neste ritual que o xamã invoca as divindades para que lhe seja revelado a origem da alma do indivíduo e a divindade que a enviou. Essas informações são fundamentais para a escolha do nome pelo xamã e estão relacionadas a um conjunto de características individuais. Isso significa que o nome dado pelo xamã tem origem divina e podemos dizer que “é o sinal individual da presença do divino” (Clastres, 1990, p. 115).

De acordo com Ladeira (1992), na cosmogênese guarani, o deus principal e gerador de todas as coisas, Nhanderu, após a criação dos homens, fez surgir os “verdadeiros pais das almas” (*nhee ru ete*) e seus homólogos femininos — “as verdadeiras mães das almas” (*nhee xy ete*). Quando nasce uma criança, um pai ou mãe da alma envia um nome-alma à Terra, com o qual o indivíduo será batizado (*idem*). Cada nome é uma alma proveniente de uma região celeste governada pelos pais das almas (*Nhee ru ete*) — aqui entendendo-se “pais” como “pai e mãe” — que controlam as “forças do mundo”.

Os pais das almas vivem sobre a Terra e percorrem diferentes trajetos celestes. “O mundo é redondo. Tupã e todos os *Nhee ru ete* vivem sobre a terra, movimentando-se em várias direções”, relata Davi Silva, o informante de Ladeira (1992, p. 109). Esta informação é confirmada pela explicação da xamã e informante Dona Odúlia, descrita por Montardo (2002, p. 165): “[...] a Terra é como um beiju grande e que em cada um dos pontos cardeais, na altura do horizonte, estão as aldeias onde moram as divindades, sendo que as principais estão a Oeste, a Leste, a Norte e a Sul”.

As regiões onde vivem os pais das almas são localizadas com base no trajeto celeste percorrido pelo sol entre o seu nascimento e o poente e é um referencial para o povo guarani para orientação no espaço. Tomando como base o relato de David Silva e Dona Odúlia e posicionando um indivíduo de frente para a região do sol nascente, podemos localizar as cinco regiões de onde se originam os nomes-almas: à nossa frente/ nascente (*nhaderenondere*), às nossas costas/ poente (*nhandekupere*), à nossa direita (*nhandekere*), à nossa esquerda (*nhandekerovai*) e o meio do céu/ zênite (*ara mbyte*) ou quando o sol está acima de nossas cabeças. Na Figura 1 a seguir, procuro reproduzir a localização dessas cinco regiões celestes:

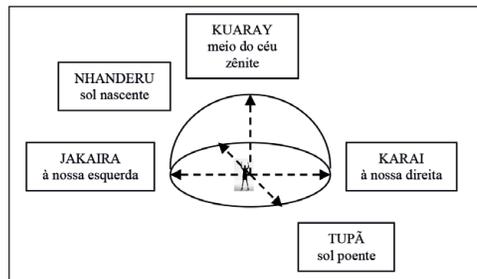
Figura 1: Localização das cinco regiões celestes



Fonte: Autoria própria (2009).

Cada região é governada por pais das almas (pai e mãe), que são as divindades que possuem atributos e conferem determinadas características ao nome-alma, o qual tomará assento no indivíduo durante o batismo. As divindades Kuaray, Karai, Jakaira, Tupã e Nhanderu, juntamente com seus homólogos femininos, são os pais das almas que habitam essas cinco regiões celestes.²⁹ A partir dessas regiões, eles enviam os nomes-alma à Terra para aqueles que vão nascer, conforme demonstra a Figura 2 a seguir.

Figura 2: Pais das almas e regiões celestes onde vivem



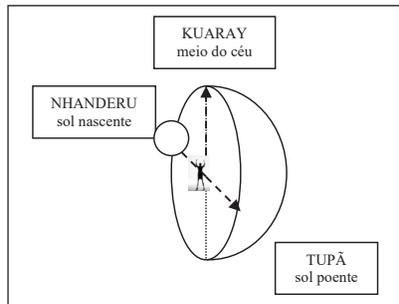
Fonte: Autoria própria (2009).

Nhanderu etc, os verdadeiros pais das almas de Nhanderu, vivem na região do sol nascente (Figura 3) e comandam esta região, a qual localizam “à nossa frente” (*nhaderenondere*). Nhanderu criou os verdadeiros pais das almas de Tupã,

²⁹ Sobre este assunto, é interessante verificar a tese de doutorado *Mborayu: O espírito que nos une*, de João José de Felix Pereira (2009), onde o autor faz uma análise do significado dos mundos (retã), de onde provém as almas guarani. Considerando a existência de divergências na sistematização e abordagem destes mundos pelos pesquisadores da cultura guarani, optei aqui pelo trabalho de Ladeira (1992) por favorecer a interpretação da narrativa mítica, aqui referenciada, por meio de uma abordagem geométrica, o que possibilitou-me a descrição do processo composicional do exemplo presente neste trabalho com maior clareza e objetividade.

Jakaira, Karai e Kuaray; entretanto é o próprio Nhanderu o responsável pelas almas da região de nascimento do sol.

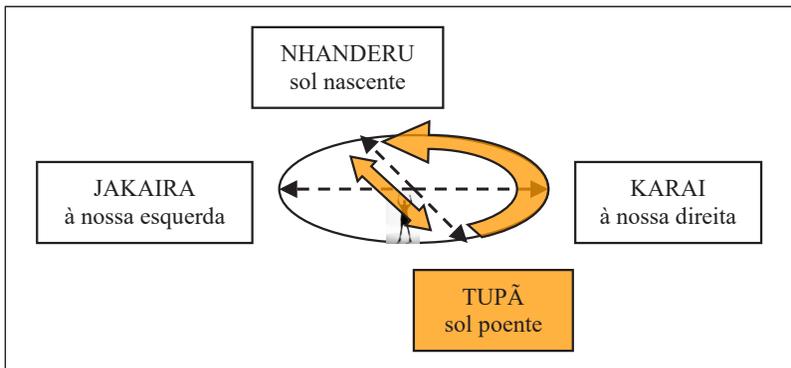
Figura 3: Nhanderu



Fonte: Autoria própria (2009).

Tupã ru ete, os verdadeiros pais das almas de Tupã, vivem e comandam a região do sol poente, cuja referência de localização dada pelos guaranis é “às nossas costas” (*nhandekupere*). O trajeto de Tupã pode ser circular no sentido anti-horário ou também traçar um caminho reto, que vai do nascente ao poente e vice-versa (Figura 4).

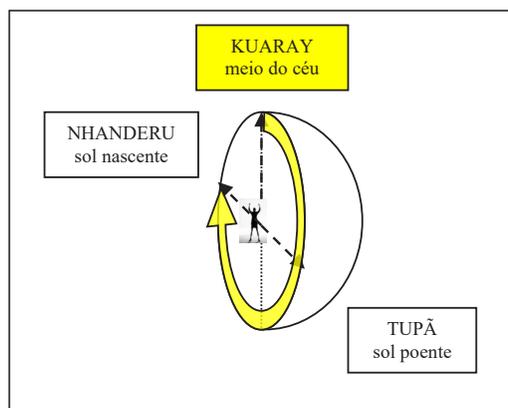
Figura 4: Movimento de Tupã



Fonte: Autoria própria (2009).

Kuaray ru ete, os verdadeiros pais das almas de Kuaray, vivem e comandam a região localizada no zênite. No meio do dia estão no meio do céu (*ara mbyte*). No fim do dia vão para o poente, passando por detrás do mundo em direção ao nascente (Figura 5).

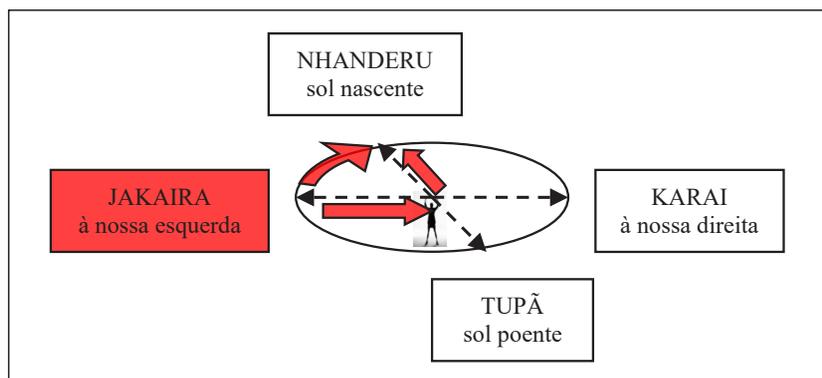
Figura 5: Movimento de Kuaray



Fonte: Autoria própria (2009).

Jakaira ru ete, os verdadeiros pais das almas de Jakaira, vivem na região indicada pelo nosso lado esquerdo (*nhandekero vai*), a qual comandam. São responsáveis pelas almas daí provenientes e devem seguir em direção ao nascente, no sentido circular horário, ou ir até o meio do céu (zênite) e, em linha reta, dirigir-se ao nascente (Figura 6).

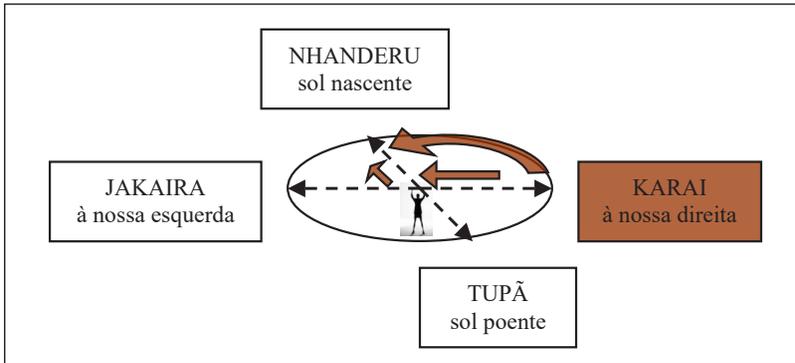
Figura 6: Movimento de Jakaira



Fonte: Autoria própria (2009).

Karai ru ete, os verdadeiros pais das almas de Karai, vivem na região indicada pelo nosso lado direito (*nhandekere*). As almas daí provenientes devem seguir em direção ao nascente, no sentido anti-horário ou ir para o meio de céu (zênite) e de lá seguir até o nascente (Figura 7).

Figura 7: Movimento de Karai



Fonte: Autoria própria (2009).

De acordo com Ladeira (1992, p. 141), cada nome-alma enviado pelos pais das almas conserva características especiais relacionadas à região de origem e ao gênero. Portanto, a personalidade do indivíduo é determinada pelos pais das almas, assim como os papéis masculino e feminino dentro da sociedade guarani.

Com o intuito de visualizar as diversas características individuais relacionadas à origem dos nomes-almas, foram selecionadas algumas informações levantadas por Ladeira (1992) e condensadas na Tabela 1 a seguir, relacionando a divindade responsável pelo envio das nomes-almas, região de origem, gênero e características individuais.

Tabela 1: Relação entre origem e características dos indivíduos/almas enviadas

PAIS DAS ALMAS	REGIÃO	GÊNERO	CARACTERÍSTICAS DOS INDIVÍDUOS/ ALMAS ENVIADAS
NHANDERU	NASCENTE	FEMININO	<ul style="list-style-type: none"> - almas condutoras; guias das famílias; conduzem para algum lugar verdadeiro; - reúnem harmoniosamente a comunidade; - "têm boa voz para o canto e se destacam ao dirigir as rezas coletivas"; - organizam o grupo, lideram e ensinam; - guardam o lugar.
		MASCULINO	- "...possui reza forte, é bom conselheiro e curador. Destaca-se na organização e comando dos trabalhos nas roças."
KUARAY	ZÊNITE	FEMININO	<ul style="list-style-type: none"> - "não deve circular como Tupã para errar menos [...]. Deve seguir um caminho reto como aquele orientado por Kuaray", isto é, em direção ao nascimento do sol; - acompanham pais e irmãos; - "boas para as rezas"; - pouca força física.
		MASCULINO	- "próprias para indicar o caminho ao seu grupo";

continua...

PAIS DAS ALMAS	REGIÃO	GÊNERO	CARACTERÍSTICAS DOS INDIVÍDUOS/ ALMAS ENVIADAS
TUPÃ	POENTE	FEMININO	- “a mulher foi feita para ficar no lugar e guardar seu próprio corpo”; - “são retidas junto à Kuaray ru ete, no zênite, não perfazendo o trajeto até o ocaso”; - “boas para dar ensinamentos”; - “vozes especiais para o canto”, “fortes para puxar a reza”;
		MASCULINO	- “têm reza forte”; “podem ser xondaro, isto é, os guardiões da aldeia”; “retém maior força física”;
KARAI	indicada pelo nosso lado direito	MASCULINO	- “não devem se ausentar muito tempo, também devem guardar, zelar pela aldeia”; - enviados para dar conselhos à todos; - fortes para dirigir as rezas, para dar bons conselhos, para orientar o caminho.
JAKAIRA	indicada pelo nosso lado esquerdo	MASCULINO	- “destacam-se nas rezas e enquanto xondaro”.

Fonte: Autoria própria (1992).

Haveria outros elementos presentes na narrativa mítica que poderiam ser considerados, porém os trajetos celestes dos nomes-alma, seus significados e características – associadas à ideia de gênero – constituem componentes suficientes para a verificação das interações entre estes e aqueles dos sistemas compositor e composição.

Vale lembrar que as interações entre o sistema compositor e o sistema cultura, giram em torno dos conceitos e discursos advindos de ambos – questões estas da ordem do conhecimento. Este conhecimento, quando submetido a relações dialógicas entre os sistemas, revela o olhar extraposto do compositor – que, conforme Bakhtin, é a condição necessária para que a compreensão de uma outra cultura se dê. O distanciamento existente entre as culturas, isto é, entre as “concepções expressas em formas simbólicas” (Geertz, 2008), revelado pela posição exotópica do compositor, implica, como visto anteriormente, em tradução. Entretanto, todo conhecimento é, segundo Morin, uma tradução. Para Amorim (2004, p. 46), “a tradução será um movimento que concerne ao conhecimento e aos conceitos”.

A interação entre os sistemas compositor e cultura, no caso do exemplo em questão, gerou um conhecimento da narrativa mítica. Porém, optou-se por conhecer esta narrativa por meio de uma analogia. Isto quer dizer que, se, conforme Morin, todo conhecimento é uma tradução, então pode-se concluir que a tradução foi feita utilizando um análogo; e o análogo utilizado foi uma representação geométrica. O mito, neste caso, deixou de ter um significado tal qual possui na cultura de origem e foi estetizado pelo compositor, ou seja, foi considerado

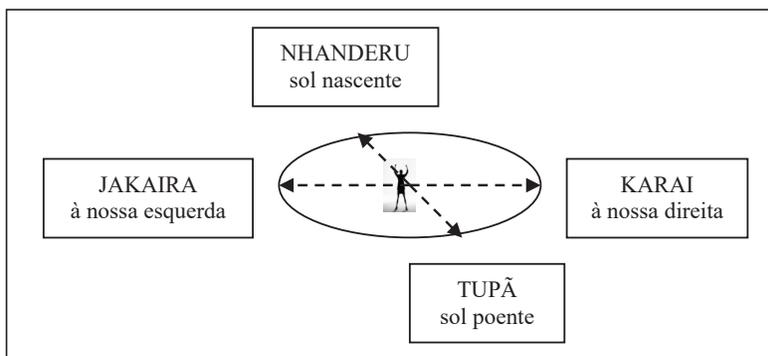
em sua aparência por meio da analogia. Isto possibilitou ao compositor fazer um mundo (com base em Goodman) e validá-lo utilizando-se de relações geométricas, sem se preocupar com a determinação daquilo que é verdadeiro, mas, sim, com a determinação do que é correto (Goodman, 1990) para este mundo. Dessa forma e para mapear as interações ocorridas entre sistemas, é importante delimitar o âmbito de abrangência das inter-relações verificadas entre os aspectos dos sistemas aqui abordados.

Com o entendimento da composição como metassistema musical, não pretendo restringir um universo de possibilidades composicionais a meras regras estruturantes que resultam no aprisionamento da expressão, da sensibilidade e da intuição humanas, as quais acredito serem fundamentais para a criação musical. Ao contrário. Como visto no capítulo anterior, as inter-relações entre sistemas compreende os diversos discursos que permeiam questões a serem *consideradas* quando da tomada de decisões no processo composicional.

A relação entre o componente mito do sistema cultura e o componente texto musical do sistema composição está geralmente associada à música de cena, onde o mito assume um papel de argumento para o roteiro do espetáculo ou, mais comumente, da ópera. Não é essa a abordagem pretendida neste trabalho. Como dito anteriormente, da inter-relação entre os sistemas compositor e cultura (mito), emergiu uma representação geométrica, fruto de uma imagem mental entendida pelo compositor como análoga àquela sugerida pela narrativa mítica, que descreve o trajeto percorrido pelos “nomes-almas”, a partir das cinco regiões celestes descritas anteriormente. Para Morin (2007, p. 134) “a imagem, mesmo sendo desprovida da materialidade empírica, comporta uma qualidade nova própria a qualquer reflexo da realidade, uma transfiguração estética”.

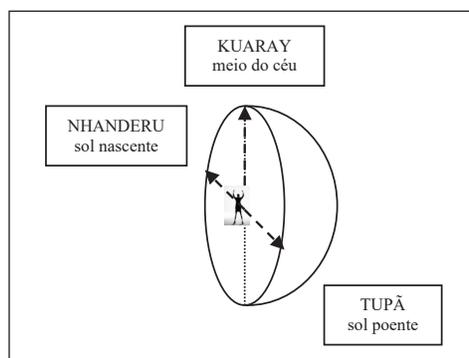
Assim, com base nas figuras 1 e 2 e entendendo as cinco regiões como pontos celestes, pode-se identificar planos distintos que contém estas regiões (Figuras 8, 9 e 10) e que servirão para a validação deste “mundo geométrico” construído com base em relações obtidas e consideradas corretas para este mundo.

Figura 8: Plano horizontal



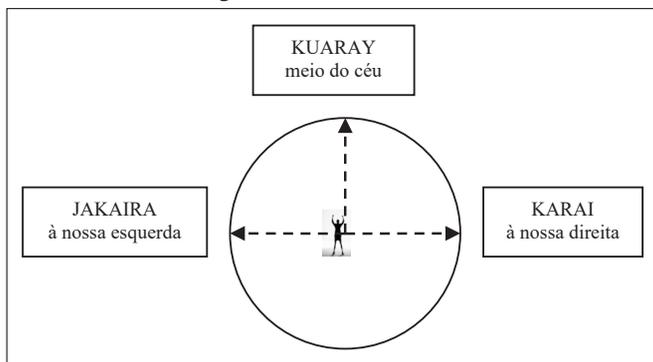
Fonte: Autoria própria (2009).

Figura 9: Plano vertical 1



Fonte: Autoria própria (2009).

Figura 10: Plano vertical 2



Fonte: Autoria própria (2009).

Uma vez localizadas as regiões celestes e entendendo o mundo como sendo redondo (Ladeira, 1992, p. 109), é possível construir modelos geométricos com base na região de origem dos nomes-almas. Com isso, pode-se fazer um mundo mítico, representado por formas geométricas, e obter uma versão correta do mesmo, caracterizada por conceitos geométricos unidos por um princípio que os inter-relaciona. Morin (2005, p. 158-160) observa que todo sistema de ideias — inclusive uma teoria científica — comporta: os princípios e regras de organização das ideias; os critérios que legitimam a verdade do sistema e selecionam os dados fundamentais nos quais se apoia; coerência lógica; autocentralidade em função dos seus princípios e das suas regras; e a eliminação do que tende a perturbá-lo e desregulá-lo (delimitações).

Portanto, entendendo estes quesitos como critérios para elaboração de uma rede de referência, por meio da qual é possível validar os elementos presentes na versão de um “mundo geométrico mítico guarani”, mundo este percebido pelo sistema compositor, julguei importante estabelecer algumas delimitações com o objetivo de possibilitar a construção dos modelos para posteriormente relacioná-los. Dessa forma, considere-se:

- o movimento do Sol – Kuaray – como sendo circular (plano vertical – figura 9 e 10) e perpendicular ao plano onde se localizam as regiões celestes onde habitam Nhanderu, Karai, Jakaira e Tupã (plano horizontal – Figura 8);
- a interseção dos planos horizontal e vertical exatamente no diâmetro dos círculos;
- os trajetos percorridos na circunferência ou nos diâmetros da mesma;
- o raio (r), como sendo metade do comprimento do diâmetro (d) e o comprimento da circunferência como sendo $2\pi r$, dados utilizados para o estabelecimento das proporções entre os trajetos e das relações entre eles;
- π , constante numérica de valor aproximado 3,14.³⁰

Essas considerações possibilitam a identificação de proporções e o estabelecimento de relações geométricas advindas da representação gráfica, como no caso do movimento de Kuaray, no plano vertical (Figura 9), onde e por meio do qual é possível estabelecer o trajeto percorrido na circunferência e no eixo nascente/ poente. Dessa forma e para o trajeto percorrido na circunferência

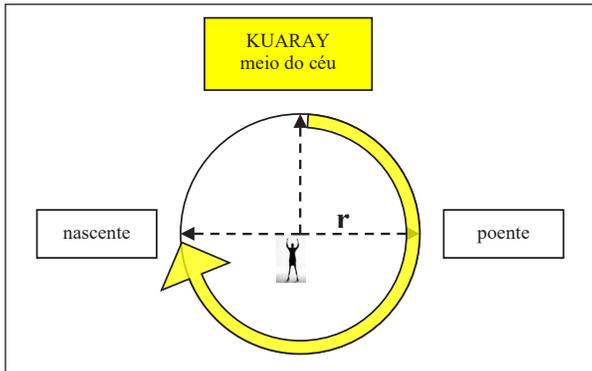
³⁰ π é uma constante numérica e está presente em todas as relações que ocorrem nos trajetos percorridos na circunferência. Portanto, para os fins propostos neste trabalho, não importa seu valor numérico mas, sim, as relações advindas dos trajetos. Desta forma, se π é invariável, pode ser desconsiderada nas relações entre os trajetos percorridos e verificados na circunferência. Porém, mantere aqui seu valor numérico para ressaltar a diferença entre as relações advindas da circunferência e aquelas referentes aos eixos.

(figura 11) e, considerando – como dito anteriormente – $2\pi r$ o percurso completo na circunferência, é possível calcular o trajeto de Kuaray, conforme descrito abaixo:

Trajeto de Kuaray na circunferência (Figura 11) é igual a uma volta completa na circunferência menos $\frac{1}{4}$ da volta, ou seja,

Trajeto de Kuaray na circunferência = $2\pi r - \frac{1}{4}(2\pi r) = \frac{3}{2}\pi r$

Figura 11: Plano vertical 1: Trajeto de Kuaray sobre a circunferência

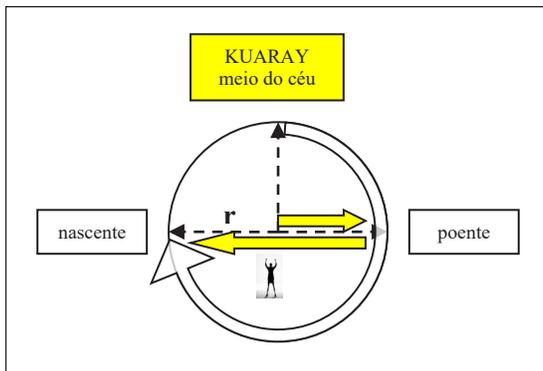


Fonte: Autoria própria (2009).

Para o trajeto percorrido sobre o eixo nascente/ poente (Figura 12) temos a projeção do percurso de Kuaray na circunferência:

Trajeto de Kuaray no eixo nascente/ poente = $r + 2r = 3r$

Figura 12: Plano vertical 1: Projeção do Trajeto de Kuaray sobre o eixo nascente/ poente



Fonte: Autoria própria (2009).

Com base no movimento de Kuaray — que é o movimento do sol — e levando em consideração que este possui um papel fundamental na religião e na referência espacial do povo guarani, busquei a analogia, porém com o cuidado de validá-la no “mundo mítico geométrico guarani”, com elementos de dinâmica e densidade relacionando-os com a intensidade de luz solar durante o período de tempo de um dia, conforme Tabela 2, a seguir. Segundo Ladeira (1992), de acordo com a crença mbyá-guarani, quando o sol está a pino, ou seja, no momento do dia de maior intensidade de luz solar, Nhanderu, a divindade maior, mostra o seu coração: Kuaray. Por isso, Kuaray habita a região do zênite.

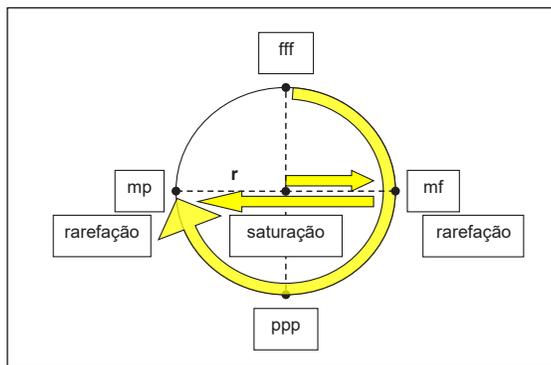
Tabela 2: Relação entre localização/ intensidade de luz solar e dinâmica/densidade

LOCALIZAÇÃO	INTENSIDADE DA LUZ SOLAR	DINÂMICA	DENSIDADE
zênite (sol a pino)	Intensa	fff	saturação
Poente	Fraca	mf	rarefação
“atrás do mundo”, noite	ausência (reflexão por meio da lua)	ppp	saturação
Nascente	Fraca	mp	rarefação

Fonte: Autoria própria.

Associando estes elementos com o trajeto de Kuaray no plano vertical (figura 13), é possível visualizar a relação estabelecida entre dinâmica e densidade musical.

Figura 13: Plano vertical 1: motivações estruturais (dinâmica/densidade) relacionadas com o trajeto de Kuaray



Fonte: Autoria própria (2009).

Para o movimento de Tupã, deve-se considerar no plano horizontal (Figura 8) o trajeto percorrido sobre a circunferência e sobre o eixo nascente/ poente (Figura 14), conforme descrito a seguir.

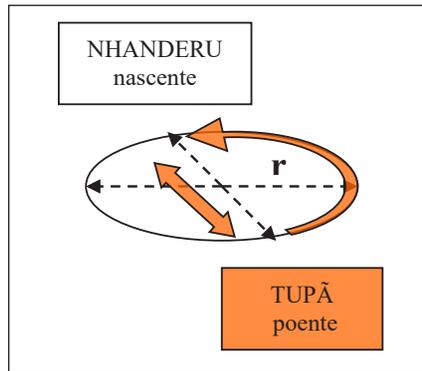
Trajeto de Tupã na circunferência = metade da volta completa

Dessa forma, o trajeto de Tupã na circunferência = $2\pi r \div 2 = \pi r$.

Percebe-se também que o trajeto de Tupã sobre o eixo nascente/ poente é igual ao diâmetro da circunferência, ou seja:

Trajeto de Tupã sobre o eixo nascente/ poente = diâmetro = $2r$.

Figura 14: Trajeto de Tupã sobre a circunferência e sobre o eixo nascente/ poente



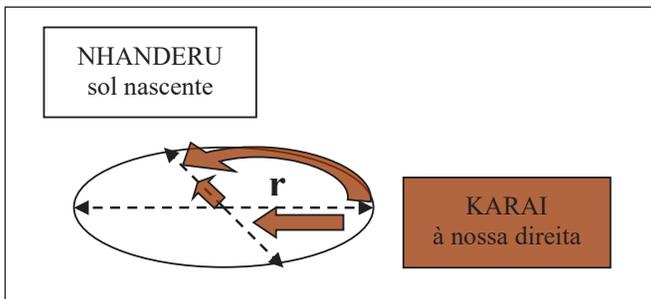
Fonte: Autoria própria (2009).

O movimento de Karai compreende o trajeto sobre o plano horizontal (Figura 15) relativo à quarta parte de uma volta completa da circunferência e o caminho percorrido equivalente ao dobro do comprimento do raio dessa mesma circunferência:

Trajeto de Karai na circunferência = $\frac{1}{4} \times 2\pi r = \pi r/2$.

Trajeto de Karai sobre os eixos do plano horizontal = $r + r = 2r$.

Figura 15: Trajeto de Karai sobre a circunferência e sobre os eixos do plano horizontal



Fonte: Autoria própria (2009).

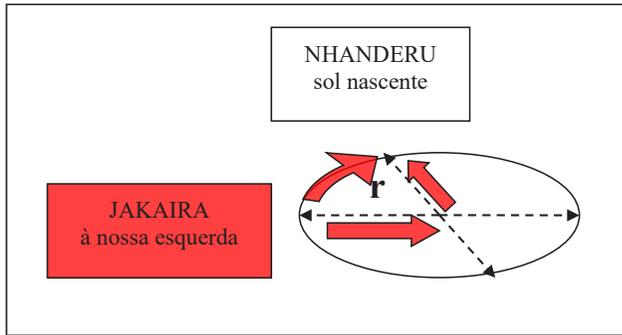
O trajeto de Jakaira na circunferência representa a quarta parte de uma volta completa, conforme observa-se na Figura 16, ou seja:

$$\text{Trajeto de Jakaira na circunferência} = \frac{1}{4} \times 2\pi r = \frac{\pi}{2} \times r = \frac{\pi r}{2}.$$

$$\text{Trajeto de Jakaira sobre os eixos do plano horizontal} = r + r = 2r.$$

É interessante observar que, ao comparar o trajeto de Karai (figura 15) com o de Jakaira (Figura 16), pode-se concluir que um é o “espelho” do outro.

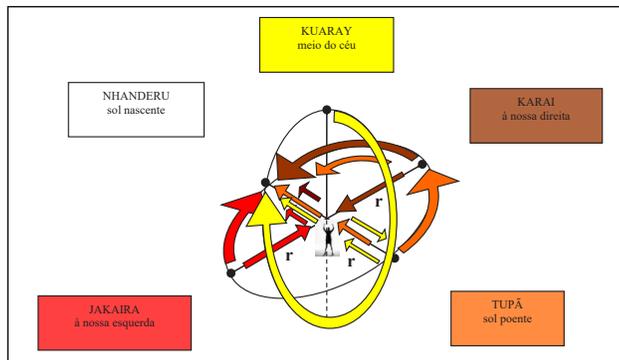
Figura 16: Trajeto de Jakaira sobre a circunferência e sobre os eixos do plano horizontal



Fonte: Autoria própria (2009).

Uma vez identificados os trajetos percorridos pelas divindades em função de uma única variável r (pois π é uma constante numérica), é possível estabelecer relações entre os trajetos (Figura 17) e daí extrair algumas proporções a fim de obter os princípios que serão utilizados na criação da música que ilustrará o processo composicional realizado com base no conceito de metassistema de Edgar Morin.

Figura 17: Relação entre os trajetos nos planos horizontal e vertical



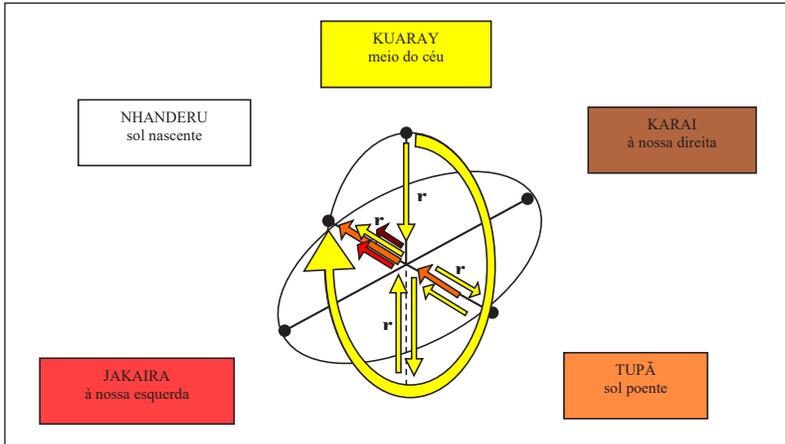
Fonte: Autoria própria (2009).

É importante ressaltar que, quando o sentido entre trajetos for oposto, utilizarei o termo “espelho” (no sentido de imagem refletida) para identificar essa situação. Utilizarei também “1º trecho” e “2º trecho” para identificar o trajeto r (raio), relacionado-o com a ideia de anterioridade e de sentido de trajeto percorrido. Dessa forma, com base no que foi descrito anteriormente e, observando a figura 17, podemos relacionar os trajetos, considerando eixos e circunferência da seguinte forma:

$$\begin{aligned} \text{Karai (circunferência)} &= \text{espelho de Jakaira} = \pi r/2 \\ \text{Karai (eixo)} &= (\text{espelho 1º trecho de Jakaira}) + (\text{2º trecho de Tupã}) \\ \text{Karai (eixo)} &= 2r \\ \text{Jakaira (circunferência)} &= \text{espelho de Karai} = \pi r/2 \\ \text{Jakaira (eixo)} &= (\text{espelho 1º trecho de Karai}) + (\text{2º trecho de Tupã}) \\ \text{Jakaira (eixo)} &= 2r \\ \text{Tupã (circunferência)} &= (\text{1º trecho de Tupã}) + \text{Karai} \\ \text{Tupã (circunferência)} &= (\text{1º trecho de Tupã}) + \text{espelho de Jakaira} \\ \text{Tupã (circunferência)} &= \pi r \\ \text{Tupã (eixo)} &= (\text{1º trecho de Tupã}) + (\text{2º trecho de Tupã}) \\ \text{Tupã (eixo)} &= (\text{1º trecho de Tupã}) + (\text{2º trecho de Karai}) \\ \text{Tupã (eixo)} &= (\text{1º trecho de Tupã}) + (\text{2º trecho de Jakaira}) \\ \text{Tupã (eixo)} &= 2r \end{aligned}$$

No *plano vertical* (Figura 18) também é possível estabelecer relações seguindo os mesmos critérios utilizados acima. Aqui aparece o termo “inverso do 1º trecho” para indicar o mesmo trajeto do 1º trecho, porém no sentido oposto. Com isso pode-se concluir que:

$$\begin{aligned} \text{Kuaray (eixo)} &= \\ &(\text{inverso do 1º trecho de Tupã}) + (\text{1º trecho de Tupã}) + (\text{2º trecho de Tupã}) \\ \text{Kuaray (eixo)} &= r + r + r = 3r \end{aligned}$$

Figura 18: Relação entre os trajetos somente no plano vertical

Fonte: Autoria própria (2009).

Considerando o *plano horizontal*, todas as relações obtidas anteriormente entre os trajetos das divindades podem também estar associadas à dinâmica e densidade musical, conforme Figura 13 e informações contidas na Tabela 2.

Com o exposto acima, pode-se verificar as relações dialógicas entre os sistemas capazes de provocar perturbações no sistema composição. E como partiu-se de uma estrutura inicial – narrativa mítica, foi possível acompanhar como se deu estas relações.

Portanto, entendendo as relações até aqui expostas como sendo dialógicas e resultantes das inter-relações entre os sistemas compositor e cultura, pode-se agora verificar as emergências advindas destas inter-relações, capazes de atribuir um novo sentido à organização do texto musical quando da interação com o sistema composição musical. Sendo assim e considerando um período de tempo qualquer,³¹ pode-se entender como emergências surgidas das relações dialógicas entre os sistemas cultura e compositor aquelas descritas conforme Tabelas 3, 4 e 5, a seguir, as quais enunciam um primeiro sentido para a composição musical, baseado nas interações ocorridas entre os referidos sistemas.

³¹ As relações sonoras entre os componentes do sistema composição são percebidas com o passar do tempo. Por esta razão, há que se considerar o fator tempo.

Tabela 3: Emergência: trajeto de Kuaray envolvendo o trajeto de Tupã

TRAJETO DE KUARAY			
(1º trecho inverso de Tupã) + (1º trecho de Tupã) + (2º trecho de Tupã)			
Início do trajeto (1º trecho inverso)	Início do 1º trecho de Tupã	Início do 2º trecho de Tupã	Fim do trajeto
dinâmica fff	dinâmica mf	dinâmica ppp	dinâmica mp
densidade saturada	Trecho com densidade rarefeita	Trecho com densidade saturada	densidade rarefeita

Fonte: Autoria própria.

Vale lembrar que o trajeto de Tupã está contido no trajeto de Kuaray (1º trecho de Tupã + 2º trecho de Tupã).

Tabela 4: Emergência: trajeto de Karai envolvendo o trajeto de Tupã e Jakaira

TRAJETO DE KARAI		
(espelho de Jakaira ou 1º trecho de Jakaira + 2º trecho de Tupã)		
Início do trajeto	Início do 2º trecho de Tupã	Fim do trajeto
dinâmica fff / mp	dinâmica ppp	dinâmica mp
densidade saturada/rarefeita	Trecho com densidade saturada	densidade rarefeita

Fonte: Autoria própria.

Tabela 5: Emergência: trajeto de Jakaira envolvendo o trajeto de Karai e Tupã

TRAJETO DE JAKAIRA		
(espelho ou 1º trecho de Karai + 2º trecho de Tupã)		
Início do trajeto	Início do 2º trecho de Tupã	Fim do trajeto
dinâmica fff / mf	dinâmica ppp	dinâmica mp
densidade rarefeita	Trecho com densidade saturada	densidade rarefeita

Fonte: Autoria própria.

Como visto anteriormente, a dinâmica e a densidade foram associadas por analogia à intensidade de luz solar. Para aumentar as possibilidades de abordagem

composicional, pode-se igualmente relacionar (e validar) estes elementos à intensidade de “ausência de luz” solar (escuridão), o que significa buscar outro tipo de relação dialógica, o que gera um novo sentido e um outro tipo de emergência (tabela 6).

Tabela 6: Emergências relacionadas a localização/ intensidade de luz solar e dinâmica/ densidade

INTENSIDADE DA LUZ SOLAR		INTENSIDADE DE AUSÊNCIA DA LUZ SOLAR	
DINÂMICA	DENSIDADE	DINÂMICA	DENSIDADE
fff (sol a pino)	saturação	ppp (sol a pino)	rarefação
mf	rarefação	mp	saturação
ppp (noite)	saturação (luz refletida na lua)	fff (noite)	rarefação (luz refletida na lua)
mp	rarefação	mf	saturação

Fonte: Autoria própria.

As relações entre os trajetos foram estabelecidas tendo como única variável o raio (r) da circunferência. Isso possibilitou o cálculo de proporções entre os trajetos das divindades segundo o caminho percorrido na circunferência e nos eixos (tabela 7).

Tabela 7: Emergências de proporções entre os trajetos percorrido pelas divindades

CIRCUNFERÊNCIA	EIXOS
Trajeto de Kuaray = $3\pi r/2$	Trajeto de Kuaray = $3r$
Trajeto de Tupã = πr	Trajeto de Tupã = $2r$
Trajeto de Karai = $\pi r/2$	Trajeto de Karai = $2r$
Trajeto de Jakaira = $\pi r/2$	Trajeto de Jakaira = $2r$

Fonte: Autoria própria.

A partir destas proporções é possível estabelecer relações entre todos os trajetos. Na circunferência, por exemplo, entendendo que o valor de πr é constante em todos os trajetos, pode-se estabelecer uma relação entre eles da seguinte maneira: o trajeto de Karai e de Jakaira equivalem à metade do trajeto de Tupã e o trajeto de Kuaray, equivale à uma vez e meia ($3/2=1,5$) do trajeto de Tupã. Da mesma forma nos eixos, e entendendo que o valor de r é constante em todos os trajetos, pode-se dizer que o trajeto de Kuaray equivale à uma vez e meia os trajetos de Tupã, Karai e Jakaira.

Vale observar que, quando da interação entre os sistemas cultura e compositor, as emergências daí resultantes – e aqui entendidas como sendo os trajetos de Kuaray, Tupã, Jakaira e Karai – podem ser utilizadas em qualquer ordem, em conjunto ou separadamente, pois são oriundas das inter-relações do metassistema musical como um todo (o que pode reforçar aspectos como unidade e coerência do texto musical). Além disso, durante as interações entre os sistemas compositor e composição e quando da organização e estruturação do texto musical, as relações entre componentes e entre trajetos e entre estes e aqueles do sistema musical, podem ser dispostas/ordenadas de maneiras diferentes, de forma a provocar o surgimento de outras emergências.

É importante aqui ressaltar que as emergências oriundas das interações entre os sistemas compositor e cultura não são regras. São resultantes de relações dialógicas ou relações de sentido que podem compor um enunciado advindo do metassistema musical – em se entendendo este como um enunciado (Bakhtin). As emergências constantes nas Tabelas 3, 4 e 5 possuem características que podem provocar perturbações na estrutura do sistema composição, as quais serão determinadas por este sistema de acordo com sua própria estrutura, que – como sabemos – é constituída por componentes e relações sonoro-musicais (e tudo o que isto envolve). Portanto, as perturbações ocorridas no sistema composição e as possíveis modificações geradas em sua estrutura devem ser de ordem musical, em razão de sua própria constituição e operacionalidade. Desta forma, as emergências resultantes das inter-relações entre os sistemas compositor e cultura descritas nas Tabelas 3, 4 e 5 podem gerar diferentes modificações na estrutura do sistema composição, como, por exemplo, no que tange à movimentos, seções, desenvolvimento de ideias musicais, frases e/ou períodos, manipulação e combinação de alturas, abordagem textural, entre outras. Tudo depende de como ocorre a interação entre os sistemas compositor e composição. Como visto anteriormente, desta interação pode resultar bloqueios e/ou realização de potenciais ativos, o que resultará em repressão ou surgimento de propriedades e qualidades novas (emergências) nos sistemas.

Dessa forma também é possível, com base nas inter-relações verificadas entre os sistemas compositor e cultura e constantes nas Tabelas 6 e 7, estabelecer outras emergências com o fim de evidenciar contrastes e similaridades entre aquelas descritas nas Tabelas 3, 4 e 5. Para isso, pode-se (entre outras possibilidades) entender a variável r como sendo correspondente ao aspecto quantitativo do sistema composição, pois está relacionada à proporções advindas de relações entre trajetos/distâncias percorridas. Isto significa que as interações entre os sis-

temas compositor e composição podem provocar perturbações e gerar mudanças estruturais no sistema composição relacionadas, por exemplo, aos componentes: pulsação, bpm (andamento), “giros” de uma série de sons completa ou parte dela, compassos, tempo (medido), entre outros.

Como visto acima, as emergências podem possuir características com as quais são estabelecidas relações dialógicas de inúmeras maneiras, pois nelas estão presentes os diversos discursos oriundos dos sistemas que a produziram. Também pode-se constatar emergências de emergências entre os sistemas. Desta forma, a composição entendida como metassistema musical possibilita a diminuição dos *deficits conceituais* utilizando-se de um metaponto de vista (Morin) e da dialogia (Bakhtin), levando-se em consideração o pensamento lógico/análogo e a ordem/desordem do sistema (de acordo com a organização dos mesmos e as inter-relações entre eles), ao mesmo tempo que se exercita a liberdade de criação. Para Morin (2007, p. 268), “a liberdade só pode ser exercida numa situação que comporte, ao mesmo tempo, ordem e desordem”, isto é, que contemple “um mínimo [...] de certezas a priori para escolher e decidir; e um mínimo de [...] incertezas a priori para elaborar uma estratégia”.

É importante agora verificar as interações entre o sistema composição e os sistemas compositor e cultura. Cabe observar que as estruturas e organização dos sistemas, assim como as interações, inter-relações e emergências descritas aqui são apenas algumas possibilidades, as quais não pretendo esgotar neste livro. Meu objetivo aqui é apenas elucidar e ilustrar os conceitos relacionados à concepção da composição entendida como metassistema musical e não explorá-los por meio da composição – iniciativa esta que destino à estudos e aplicações futuras.

Kuaray-Tupã é uma peça elaborada com base nas inter-relações entre os sistemas compositor e cultura, mais especificamente, na emergência envolvendo o trajeto de Kuaray e Tupã (Tabela 3). Há muitos aspectos que podem ser considerados da composição em questão, porém, neste relato, me detenho principalmente naqueles relacionados à organização do sistema musical, os quais julgo interferir – por meio de uma relação dialógica – no texto musical como um todo. Isto significa dizer que minha abordagem concerne à disposição e ordenação/desordenação dos componentes e relações do sistema composição e as emergências daí surgidas e advindas do diálogo entre os sistemas compositor, composição e cultura.

Uma observação também importante é que a composição entendida como metassistema musical não privilegia a abordagem conceitual ou técnica com base no modalismo, tonalismo, atonalismo, serialismo, etc. O metassistema mu-

sical tem em seus fundamentos o entendimento da composição com base em *relações dialógicas*, portanto, pode-se contemplar diversos estilos de pensamento, de acordo com os aspectos dos sistemas considerados e das inter-relações verificadas entre eles. Os conceitos que permeiam os sistemas passam por um processo de dialogização quando da elaboração da composição e, além disso, as interações que geram perturbações e, conseqüentemente, mudanças nos sistemas dependem, como visto anteriormente, da estrutura que se constituem os mesmos. Desta forma, o sistema compositor, por exemplo, em função de sua estrutura dada, pode bloquear ou reprimir emergências que poderiam surgir das interações entre este e outros sistemas, em razão do componente *imprinting cultural*. Porém, este mesmo sistema e com referência a outros aspectos ou contextos, pode, por sua condição dialógica, revelar outras emergências. Portanto, e, mais importante do que a opção prévia por um pensamento ou conceito é a manutenção de um *metaponto de vista dialogizado* e não *hiperespecializado*, como sugere Morin (2007, p. 103), condição *sine qua non* para o entendimento e a realização da composição como metassistema musical.

Isto posto e partindo-se da emergência revelada pelas inter-relações entre os sistemas cultura e compositor, pode-se dizer que, a elaboração de um texto musical envolvendo o trajeto de Kuaray e Tupã, passa por uma concepção que considera os componentes e as relações musicais possibilitadas pela estrutura do sistema musical, mais especificamente pela sua abordagem composicional,³² conforme texto musical *Kuaray-Tupã* para flauta transversal, violino e piano, elaborado com base nas relações dialógicas entre os sistemas cultura, composição e compositor, que descrevo a seguir por meio de sua versão notada.

32 Como visto anteriormente, a abordagem antropológica da música revela que a música pode estar no gesto, na percepção, no espaço, etc. Porém, aqui, delimito-me em alguns componentes mais tradicionais do sistema por entender que – como já observado – este trabalho propõe-se à concepção da composição como metassistema musical e não a investigação de diferentes possibilidades composicionais, iniciativa esta que delego a trabalhos futuros. Entendo também que, um bom exemplo, é aquele que possibilita a compreensão por meio de algo familiar a uma grande quantidade de leitores interessados pelo tema.

KUARAY-TUPÃ

Ricardo Petracca

A $\text{♩} = 60$

Flauta *mf sf* *fl* *n*

Violino *mf* *pizz.* *arco* *alla punta* *p* *s.p.* *n* *pizz.*

Piano *mf* *sempre staccatissimo* *p*

Fl. ⁴

Vln. ⁴

Pno. ⁴ *pp*

© Ricardo Petracca 2009.

2

KUARAY-TUPÁ

Musical score for measures 7-9 of 'KUARAY-TUPÁ'. The score is for Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measure 7 has a triplet of eighth notes (F#, G, A) with a slur. Measure 8 has a triplet of eighth notes (G, A, B) with a slur. Measure 9 has a triplet of eighth notes (A, B, C) with a slur. A '8va' marking with a dashed line is above measure 9.
- Vln.:** Measure 7 has a triplet of eighth notes (F#, G, A) with a slur. Measure 8 has a triplet of eighth notes (G, A, B) with a slur. Measure 9 has a triplet of eighth notes (A, B, C) with a slur. An 'arco' marking is above measure 8.
- Pno.:** Measure 7 has a piano (*p*) dynamic marking. The right hand has a triplet of eighth notes (F#, G, A) with a slur. The left hand has a single eighth note (F#). Measure 8 has a triplet of eighth notes (G, A, B) with a slur in the right hand and a single eighth note (G) in the left hand. Measure 9 has a triplet of eighth notes (A, B, C) with a slur in the right hand and a single eighth note (A) in the left hand. An asterisk (*) is at the end of the system.

Musical score for measures 10-12 of 'KUARAY-TUPÁ'. The score is for Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measure 10 has a 5:3 ratio marking above a triplet of eighth notes (F#, G, A) with a slur. Measure 11 has a 5:3 ratio marking above a triplet of eighth notes (G, A, B) with a slur. Measure 12 has a 5:3 ratio marking above a triplet of eighth notes (A, B, C) with a slur.
- Vln.:** Measure 10 has a glissando (*gliss.*) marking above a triplet of eighth notes (F#, G, A) with a slur. Measure 11 has a pizzicato (*pizz.*) marking above a triplet of eighth notes (G, A, B) with a slur. Measure 12 has a pizzicato (*pizz.*) marking above a triplet of eighth notes (A, B, C) with a slur.
- Pno.:** Measure 10 has a 5:3 ratio marking above a triplet of eighth notes (F#, G, A) with a slur in the right hand and a single eighth note (F#) in the left hand. Measure 11 has a 5:3 ratio marking above a triplet of eighth notes (G, A, B) with a slur in the right hand and a single eighth note (G) in the left hand. Measure 12 has a 5:3 ratio marking above a triplet of eighth notes (A, B, C) with a slur in the right hand and a single eighth note (A) in the left hand.

4

KUARAY-TUPÃ

Musical score for measures 19-21. The score is for Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 19-21. Measure 19 starts with a dynamic of *mp*. Measures 20 and 21 are marked with *HT* and *fl*.
- Vln.:** Measures 19-21. Measure 19 starts with a dynamic of *mf*. Measure 21 is marked with *staccatissimo*.
- Pno.:** Measures 19-21. Measure 19 starts with a dynamic of *pp*. Measure 21 is marked with *pp*.

Musical score for measures 22-24. The score is for Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 22-24. Measure 22 starts with a dynamic of *n*. Measure 23 is marked with *C* and *mf*. Measure 24 is marked with *sfz* and *fl*.
- Vln.:** Measures 22-24. Measure 22 starts with a dynamic of *pizz.*. Measure 23 is marked with *pizz.*. Measure 24 is marked with *arco* and *(sulla punta)*.
- Pno.:** Measures 22-24. Measure 22 starts with a dynamic of *n*. Measure 24 is marked with *s.p.* and ***.

KUARAY-TUPÃ

5

Musical score for measures 25-27. The score is for Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 25-27. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5, all beamed together. Measure 26 continues with a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5, all beamed together. Measure 27 has a half note G5 and a quarter rest.
- Vln.:** Measures 25-27. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5, all beamed together. Measure 26 continues with a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5, all beamed together. Measure 27 has a half note G5 and a quarter rest. The instruction "pizz." is written above the final note.
- Pno.:** Measures 25-27. The piano part is silent, indicated by a whole rest in both staves.

Musical score for measures 28-30. The score is for Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 28-30. Measure 28 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5, all beamed together. Measure 29 continues with a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5, all beamed together. Measure 30 has a half note G5 and a quarter rest.
- Vln.:** Measures 28-30. Measure 28 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5, all beamed together. Measure 29 continues with a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5, all beamed together. Measure 30 has a half note G5 and a quarter rest. The instruction "gliss" is written above the first note, "sulla punta" is written above the second note, "gliss" is written above the third note, and "tr" is written above the fourth note.
- Pno.:** Measures 28-30. The piano part is silent, indicated by a whole rest in both staves.

6

KUARAY-TUPÃ

Musical score for measures 31-33. The score is for Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measure 31 starts with a trill (tr) on a G4 note. The melody continues with a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A slur covers measures 32 and 33.
- Vln.:** Measure 31 starts with a trill on a G4 note. The score includes markings for *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). A *s.p.* (sul ponticello) marking is present in measure 33.
- Pno.:** The piano part is mostly silent, with some notes in measure 33.

Musical score for measures 34-35. The score is for Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measure 34 features a 7:2 ratio. Measure 35 features a *HT* (Harmonic Tremolo) section with 4:1 and 4:2 ratios, indicated by a series of notes with a tremolo line above them.
- Vln.:** Measure 34 starts with a *pizz.* marking. A *staccatissimo* marking is present in measure 35.
- Pno.:** Measure 34 starts with a *pp* (pianissimo) marking. A *staccatissimo* marking is present in measure 35. A *tes.* (tacet) marking is at the bottom of the page.

KUARAY-TUPÃ

7

37

Fl.

Vln.

Pno.

arco

n *mp* *p*

40

Fl.

Vln.

Pno.

sulla D₄

sul E

n *mf*

gliss

E

*

KUARAY-TUPÁ

The musical score for 'KUARAY-TUPÁ' is presented in three systems, each containing parts for Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 43-45):**
 - Fl.:** Starts with a *mf* dynamic, followed by a *sfz* accent. It features a melodic line with a trill, a triplet, and a final triplet ending with a fermata.
 - Vln.:** Remains silent until measure 45, where it begins with a *f* dynamic, playing a rhythmic pattern described as "come una chitarra" (like a guitar).
 - Pno.:** Plays a steady eighth-note accompaniment. The right hand is marked "sempre staccatissimo" and includes a *mf* dynamic. The left hand has a *f* dynamic.
- System 2 (Measures 46-48):**
 - Fl.:** Continues with triplet patterns.
 - Vln.:** Continues with the guitar-like rhythmic accompaniment.
 - Pno.:** Continues the eighth-note accompaniment with *mf* dynamics in both hands.
- System 3 (Measures 49-51):**
 - Fl.:** Continues with triplet patterns.
 - Vln.:** Continues with the guitar-like rhythmic accompaniment.
 - Pno.:** Continues the eighth-note accompaniment with *mf* dynamics in both hands.

KUARAY-TUPÃ

9

49

Fl. *ff*

Vln. *ff* modo naturale *mf* pizz.

Pno. *ff* *mf*

Reo.

52

Fl. *mp*

Vln. arco *mp* *p*

Pno. *mp* *p*

-  - Pizzicato (Flauta)
-  - Soprar dentro da flauta com notas definidas
-  - Percussão no tampo do violino
- HT** - 'Como flauta primitiva' – Ataque com muito ar
-  - Percussão nas chaves, com bocal fechado (flauta)
-  - Tocar as notas do interior do retângulo o mais rápido possível

Em termos gerais e para a elaboração deste texto musical, partiu-se das relações verificadas entre o trajetos de Kuaray e Tupã. Portanto, a interação inicial entre as emergências resultantes e o sistema composição, contemplou a concepção do texto musical com base no trajeto de Tupã, por meio das relações entre este e o trajeto de Kuaray. Porém, para conceber o trajeto de Kuaray, foi necessário conceber antes o 1º e o 2º trecho percorrido por Tupã, conforme indicado na Tabela 3:

Trajeto de Tupã = 1º. Trecho + 2º. Trecho.

Desta forma, concebeu-se estes dois trechos, que são aqueles referentes as seções designadas na partitura pelas letras D e E, respectivamente. Assim,

Tupã = D (1º. Trecho) + E (2º. Trecho).

Segundo o indicativo da tabela 3, era necessário, portanto conceber uma seção com base no primeiro trecho percorrido por Tupã, porém em seu sentido inverso, o que resultaria numa organização das seções do texto musical da seguinte forma.

Kuaray = 1º. Trecho inverso de Tupã + D (1º. Trecho) + E (2º. Trecho)

Contudo, das inter-relações dialógicas entre os sistemas compositor e composição surgiram algumas questões. A seção D foi concebida com o objetivo de obter uma abordagem textural do conjunto, portanto, desprovida de uma orientação sequencial, como acontece, por exemplo, em uma melodia qualquer, considerando a sucessão de intervalos presentes na mesma durante um determinado período de tempo. Desta forma, uma abordagem em “sentido contrário” de uma textura, pareceu-me insuficiente para que se configurasse de forma auditiva minha intenção. A resposta à esta questão, que adveio da relação dialógica entre os sistemas composição e compositor, foi manter a abordagem textural, seção B, considerando alguns contrastes oriundos de outras emergências aqui verificadas e relacionadas à densidade sonora (saturação/rarefação) e dinâmica. Outra iniciativa foi distanciar as seções com abordagem textural inserindo entre as mesmas uma pequena seção contrastante designada pela letra C. Portanto, com base na seção D, elabora-se a seção B e acrescenta-se a seção contrastante C. Assim:

Kuaray = B + (C) + (D + E), sendo (D + E) o trajeto de Tupã.

Porém, como a ideia do movimento circular está presente em todas as relações entre os trajetos, quis contemplar também este fator na organização do texto musical utilizando-me da referência do trajeto inverso de Tupã – presente

no trajeto de Kuaray - para a confecção de um novo trecho. Desta forma elaborei a seção A como um trajeto inverso daquele abordado na seção E (2º. Trecho de Tupã). Com isso, procurei aproximar o início do fim, buscando uma relação circular. Desta forma, o aspecto organizacional da composição assumiu a seguinte estrutura geral (componentes e relações):

$$\text{Trajeto de Tupã} = (D+E)$$

$$\text{Trajeto de Kuaray dialogizado} = (\text{inverso } E) + (B) + (\text{contraste } C) + (D+E)$$

$$\text{Kuaray-Tupã} = (A + B) + (C) + (D + E)$$

Assim, pode-se concluir que, por meio de inter-relações dialógicas, emergiu um texto musical dialogizado, resultante das interações entre os sistemas compositor, composição e cultura, as quais geraram perturbações, modificações estruturais e evidenciaram o surgimento de emergências. Com isso, é importante observar que a composição como metassistema musical contém em seu interior os vários discursos que permeiam os sistemas envolvidos, isto é, uma polifonia dialogizada de onde emerge um novo sentido ou um novo enunciado que é manifestado — neste caso — por meio do texto musical.

Partindo desta visão geral organizacional – meu objetivo primeiro – julgo também importante contemplar o leitor com algumas informações adicionais do texto musical *Kuaray-Tupã*, porém, sem me deter em detalhes composicionais pois, como disse anteriormente, este não é o objetivo deste trabalho.

Em *Kuaray-Tupã* utilizo uma abordagem percussiva baseada na natureza dos instrumentos (piano: martelos), ataque e percussão (violino: pizzicato e percussão no corpo do instrumento) e técnicas instrumentais expandidas (flauta transversal). A utilização das técnicas expandidas para a flauta está associada ao uso e fabricação da flauta em alguns grupos do tronco guarani e às características das mulheres cujos nomes-almas advém da região celeste onde reside a divindade Tupã. Conforme tabela 1, pode-se verificar que as mulheres oriundas deste lugar possuem vozes especiais para o canto. O canto especial, neste caso, destina-se à flauta e contempla frulatos, quedas na afinação, pizzicattos, percussão nas chaves, notas longas e curtas, multifônicos, etc. O piano, principalmente em seu registro grave, abrange as almas masculinas advindas de Kuaray – que indicam o caminho – aqui identificados pelo movimento cíclico por meio de deslocamento rítmico que aparece primeiramente na região grave do piano, reaparecendo na última seção, na região aguda, para voltar a se afirmar na região grave. Aqui, o sentido de indicação ao grupo do caminho a ser percorrido também se verifica

quando da passagem de uma seção com abordagem mais textural, mais livre, para a organização desta por meio de uma proposta ritmada, métrica. É importante destacar também a importância do uso do pedal do piano. A articulação *staccatissimo* com o pedal pressionado e a produção sonora com intervalos de silêncio, possibilita uma sobreposição de harmônicos que mantém o espectro sonoro o tempo todo. Este conjunto de sons “guarda” ou “cuida sonoramente” da composição, à semelhança das almas masculinas oriundas de Tupã. O violino, por sua vez, assume um papel de associação tímbrica com a flauta e também na composição da textura com o piano e a flauta, por meio da percussão no tampo do instrumento e dos diferentes ataques/ articulações sonoras.

Com isso e para a compreensão da composição entendida como metassistema musical, julgo suficientes os comentários referentes aos exemplos elencados neste capítulo. Nas considerações finais sugiro alguns temas que podem ser desenvolvidos com base na concepção proposta neste livro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A composição entendida como metassistema musical necessita de um me-
taponto de vista, pois só é possível compreendê-la por meio de um observador
que se situe além dos limites técnico-operacionais. Portanto, parte das questões
que permeiam a composição musical devem ser analisadas fora dos limites im-
postos pela especialização do conhecimento. Isto implica a necessidade da com-
preensão da composição por meio de uma outra perspectiva conceitual. Significa
reconhecê-la como uma emergência de sentidos oriundos dos diversos discursos
que permeiam a música, o indivíduo e o meio e que compõem o seu enunciado. A
abordagem sistêmica possibilita, estrategicamente, essa interlocução dinâmica,
dialógica e necessária entre as áreas envolvidas.

No entanto, as considerações sobre o metassistema musical proposto neste
trabalho não terminam aqui. Há vários temas que podem ser estudados a partir
deste entendimento e que poderiam gerar reflexões interessantes para o debate.
Pode-se elencar, entre outras, as seguintes questões para aprofundamento (as quais
podem envolver tanto aspectos quantitativos quanto qualitativos da composição):

- o surgimento de emergências oriundas das inter-relações entre emer-
gências resultantes do metassistema musical;
- as relações entre ordem, desordem e organização e sua verificação por
meio de exercícios composicionais;
- a (auto)retroalimentação do metassistema musical;
- as inter-relações dialógicas que resultam mudanças estruturais/ organi-
zacionais;
- as perturbações entre sistemas capazes de gerar a destruição dos mes-
mos ou adaptações radicais;
- a alteridade, dialogia e emergências entre o metassistema musical e o
intérprete;
- a aplicação e o exercício composicional para aprofundamento e verifica-
ção dos conceitos obtidos por meio da concepção da composição como
metassistema musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estas são apenas algumas sugestões. O metassistema musical tem suas raízes na dialogia, e, portanto, se nutre dos diversos e diferentes discursos que permeiam o seu objeto. Assim sendo, é somente por meio do debate e do exercício criativo dialógico que esta proposta pode, de alguma forma, contribuir para as reflexões acerca da composição musical.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas**. São Paulo: Musa, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução P. Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de P. Bezerra. 4. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução de P. Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. **A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu**. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 1999.
- BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008a.
- BRAIT, Beth. **Bakhtin: dialogismo e construção de sentido**. 2. ed. rev. Campinas, SP: Unicamp, 2005.
- BRAIT, Beth. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2008b.
- BORGES, Paulo Humberto Porto. Sonhos e nomes: as crianças guarani. **Cadernos Cedex**, ano XXII, n. 56, p. 53-62, abr. 2002. Campinas.
- CADOGAN, León. **Ayvu rapyta**. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá. 2. ed. Asunción: Fundación “León Cadogan”, 1992a.
- CLASTRES, Héléne. **Terra sem mal**. São Paulo, Brasiliense, 1978.
- CLASTRES, Pierre. **A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani**. Campinas, SP: Papirus, 1990.
- DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. Tradução de R. Figurelli. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOODMAN, Nelson. **Maneras de hacer mundos**. Madrid: Visor, 1990.
- LADEIRA, Maria Inês. **O caminhar sob a luz: o território mbya à beira do oceano**. 1992. 250 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1992.

- MACHADO, Irene A. Os gêneros e o corpo do acabamento estético. *In*: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: dialogismo e construção de sentido. 2. ed. rev. Campinas, SP: Unicamp, 2005. p. 131-148.
- MACHADO, Irene A. Gêneros discursivos. *In*: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 151-166.
- MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. Tradução de H. Mariotti e L. Diskin. 6. ed. São Paulo: Palas Athena, 2007.
- MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Northwestern: Northwestern University, 1980.
- MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Tradução de M. D. Alexandre e M. A. Sampaio Dória. 12. ed. rev. e mod. pelo aut. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução de E. Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- MORIN, Edgar. **O método 1**: a natureza da natureza. Tradução de I. Heineberg. 2. ed. Porto Alegre: Sulinas, 2005a.
- MORIN, Edgar. **O método 3**: o conhecimento do conhecimento. Tradução de J. M. da Silva. 3. ed. Porto Alegre: Sulinas, 2005b.
- MORIN, Edgar. **O método 4**: as ideias habitat, vida, costumes, organização. Tradução de J. M. da Silva. 4. ed. Porto Alegre: Sulinas, 2005c.
- MORIN, Edgar. **O método 5**: a humanidade da humanidade. Tradução de J. M. da Silva. 4. ed. Porto Alegre: Sulinas, 2007.
- MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin**: criação de uma prosaística. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.
- MONTARDO, Daise Lucy. **Através do Mbaraka**: Música e xamanismo guarani. 2002. 277 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- MONTARDO, Daise Lucy. A música como “caminho” no repertório do xamanismo guarani. **Revista Antropológicas**, Recife, UFPE, v. 17, ano 10, p.115-134, 2006.
- NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology**: thirty-one issues and concepts. Chicago: University of Illinois, 2005.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.
- PEREIRA, João José de Felix. **Morro da Saudade**: A arte Nandeva de fazer e tocar flauta de bambu. 1995. 220 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1995.

- PEREIRA, João José de Felix. **Mborayu**: O espírito que nos une. 2009. 249 f. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) – Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2009.
- PEREIRA, João José de Felix. Petey-po mbyte porã: os cinco tons básicos da música Ñandeva. *In*: JORNADA DE INICIAÇÃO À PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 3., 1998, Curitiba, **Anais [...]** Curitiba: ArtEMBAP, 2000. p. 87-89.
- PETRACCA, Ricardo. Tataendy. *In*: _____ (Org.). **A chama e a morte**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2006. p. 19-56.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **O canto do Kawoká**: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. 2004. 254 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Música Ye'pâ-masa**: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro. 1997. 217 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.
- PISSOLATO, Elizabeth. **A duração da pessoa**: mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani). São Paulo: UNESP: ISA; Rio de Janeiro: NuTI, 2007.
- SEEGER, Anthony. **Why Suyá sing**: a musical anthropology of an Amazonian people. Chicago: University of Illinois, 2004.
- SHADEN, Egon. **Aspectos fundamentais da cultura guarani**. Coleção Corpo e Alma do Brasil. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.
- SHADEN, Egon. **A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil**. Coleção Vida Brasileira. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959.
- SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. *In*: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-36
- VASCONCELLOS, Maria José Esteves de. **Pensamento sistêmico**: o novo paradigma da ciência. 2. ed. rev. Campinas: Papirus; Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.
- WAZLAWICK, Patrícia; CAMARGO, Denise de; MAHEIRIE, Kátia. Significados e sentidos da música: uma breve “composição” a partir da psicologia histórico-cultural. *In*: **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 12, n. 1, p. 105-113, jan.-abr. 2007.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FONTES CONSULTADAS

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (Orgs.). **Música em debate**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

BENVENUTI, Christian. **Jo-ha-kyu**: motivações estéticas e estruturais na composição musical. 2006. 182 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

BRENET, Michel. **Diccionario de la música**: histórico y técnico. Traducción de edición francesa, revisada y ampliada: J. Ricart Matas, José Barberá Humbert e Aurelio Capmany. 4. ed. Barcelona: Ibéria, 1981.

CADOGAN, León. **Diccionario Mbya-Guarani-Castellano**. Asunción: Fundación “León Cadogan”, 1992b.

CHAMORRO, Graciela. **Kurusu Ñe'ëngatu**: palabras que la historia no podría olvidar. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica; São Leopoldo: Instituto Ecuménico de Posgrado de la Escuela Superior de Teología: Consejo de Misión entre Indios, 1995.

COPE, David. **Techniques of the contemporary composer**. New York: Thomson Learning, 1997.

FREITAS, Maria Teresa; SOUZA, Solange Jobim e; KRAMER, Sônia. **Ciências humanas e pesquisa**: leituras de Mikhail Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna**: uma história concisa e ilustrada de Debussy e Boulez. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

JECUPÉ, Kaka Werá. **Tupã tenondé**: a criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani. São Paulo: Peirópolis.

MARTINAZZO, Celso José. **A utopia de Edgar Morin**: da complexidade à concidadania planetária. 2. ed. Ijuí: Unijuí, 2004.

MORIN, Edgar. **Amor poesia sabedoria**. Tradução de E. de A. Carvalho. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MICHELS, Ulrich. **Atlas de música, I**. Versão Espanhola: Léon Mames. Madrid: Alianza, 1985.

TEZZA, Cristovão. **Entre a prosa e a poesia**: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SOBRE O AUTOR

Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), com estágio de pós-doutoramento pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Mestre em Música pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) Especialista em História da Música e graduado em Composição e Regência pela EMBAP/UNESPAR. Licenciado em Música pela FAP/UNESPAR e em Filosofia pela UNINTER. Tem experiência na área musical, educacional (presencial e EAD) e na produção educativa em diferentes mídias. Na área musical, atuou como professor, compositor e arranjador de música. Foi coautor dos projetos TV Paulo Freire e Multimeios, idealizados pela Secretaria de Estado da Educação do Paraná e Diretor de Mídias e Educação da Empresa Municipal de Multimeios (MultiRio) da Prefeitura do Rio de Janeiro. Atualmente é professor do ensino superior no Centro de Música e Musicoterapia da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) e coordenador do curso de Licenciatura em Música. É autor dos livros *Ética, Estética e Educação* e *Introdução à Composição Musical Tonal* (ambos em coautoria) e *Música e Alteridade: uma abordagem bakhtiniana*, que têm sido utilizados como referência em cursos de graduação e pós-graduação.

Este livro foi composto com as famílias das fontes
Alegreya Sans e Steelfish
Feito no Brasil - 2024

As ideias para a criação e elaboração de uma composição musical podem ter origem em fontes não necessariamente musicais: uma exposição de quadros, as letras do nome, uma razão numérica obtida geometricamente – exemplos esses que podem ser constatados no repertório da música de tradição europeia ocidental. Esta constatação evidencia que o trabalho do compositor não está dissociado do contexto de sua atuação e das relações que pode estabelecer com tudo ao seu redor. Neste livro *Composição musical e o diálogo de culturas: o exemplo de um ritual guarani*, Ricardo Petracca propõe um caminho para a composição musical com base em uma concepção sistêmica, que possibilita o direcionamento e a organização das ideias musicais a partir do entendimento de que a música pode ser o resultado da interação entre sistemas. Com base no conceito de metassistema do filósofo Edgar Morin, o autor propõe o que designa como metassistema musical: um conjunto de sistemas distintos a ser definido pelo compositor e constituídos por ideias e que interagem entre si, cujas emergências advindas destas interações podem orientar a tomada de decisões quando da elaboração de uma composição musical. Para exemplificar e constatar a viabilidade de sua proposição, o autor elege “compositor”, “composição” e “cultura” como sistemas integrantes do metassistema musical e analisa as interações entre estes sistemas e suas implicações quando da elaboração da composição, utilizando-se, para isto, de uma narrativa mítica guarani, relacionada ao trajeto celeste percorrido pelos nomes-almas quando do ritual de atribuição de nomes (nimongaraí). Com isso, o livro *Composição musical e o diálogo de culturas: o exemplo de um ritual guarani*, propõe uma abordagem musical sem preconceitos, na medida possibilita o diálogo orientado entre culturas, de maneira ampla, e com vistas à criação musical.

