

Discurso poético e aproximação estética: a rítmica de alguns gêneros musicais latino-americanos e o Dodecafonismo

Kleber Mazziero¹

Resumo

Este artigo apresenta as conclusões de uma pesquisa sobre a experiência de apreensão estética. Um grupo de ouvintes foi submetido à audição de distintos repertórios musicais (incluindo peças musicais compostas especialmente para esta pesquisa) e, em seguida, foi feita a análise do comportamento dos participantes. Partindo da constatação de que o repertório da linguagem musical denominada Dodecafonismo é o menos executado pelas grandes orquestras do mundo, a pesquisa demonstrou que a dificuldade de apreensão estética da linguagem musical proposta por Schönberg no início do século XX pode ser minimizada pela aproximação do discurso melódico-harmônico dodecafônico com a rítmica envolvente de alguns dos gêneros de música popular latino-americanas, notadamente a Salsa, o Tango e o Samba.

Palavras-chave: Gêneros musicais latino-americanos; Dodecafonismo; Ritmo; Apropriação estética; Arnold Schönberg.

Abstract

This article presents the conclusions of research into the experience of aesthetic apprehension. A group of listeners were subjected to listening to different musical repertoires (including musical pieces composed especially for this research) and then the participants' behavior was analyzed. Starting from the observation that the repertoire of the musical language called Dodecaphonism is the least performed by the great orchestras in the world, the research demonstrated that the difficulty in aesthetically apprehending the musical language proposed by Schönberg at the beginning of the 20th century can be minimized by approximating the dodecaphonic melodic-harmonic discourse with the surrounding rhythm of some of the Latin American popular music genres, notably Salsa, Tango and Samba.

Keywords: Latin American musical genres; Dodecaphonism; Rhythm; Aesthetic appropriation; Arnold Schönberg.

¹ Maestro e filósofo. Pós-doutorado em Arte pela Sorbonne Université e pós-doutorado em Filosofia pela Universidade de Lisboa. Autor de 19 livros, entre eles "Estética e Poética", traduzido e publicado em 3 (três) idiomas.

Introdução

A História da Música conhece a documentação da linguagem musical em partituras grafadas e registradas desde o século IV. Ao longo de 16 séculos, a música produzida e apreciada pelos seres humanos obedecia, primeiramente, àquele que foi conhecido como sistema modal e, em seguida, pelo denominado sistema tonal. Ambos os sistemas preveem relações harmônicas baseadas nas tensões geradas pelas dissonâncias e pelos relaxamentos encontrados nas consonâncias.

No ano de 1911, o compositor e teórico Arnold Schönberg (1874 – 1951) publicou a primeira edição de seu tratado de Harmonia, no qual aponta o esgotamento da linguagem harmônica dentro dos limites do tonalismo. Tais limites teriam sido alcançados no repertório musical do final do século XIX, notadamente após a evolução das progressões harmônicas iniciadas no século XVIII e exploradas por compositores como J.S. Bach, W.A. Mozart, L.V. Beethoven, J. Brahms e R. Wagner.

Em 1921, Schönberg publicou a terceira e definitiva edição de seu *Tratado de Harmonia*, cujas afirmações seguiam incontestes. Dois anos depois, publicou a *Suíte para Piano Op. 25*, aquela que seria a primeira peça escrita num novo sistema, o dodecafonismo (a peça seria executada apenas no dia 25 de fevereiro de 1924, em Viena, por Eduard Steuermann, pianista aluno de Schönberg).

A técnica composicional do dodecafonismo contraria o sistema tonal em seu fundamento, pois implica justamente em se executar a série das 12 notas musicais sem repetir nenhuma delas até que todas tenham sido executadas. Assim, desmonta a estrutura entre os graus da escala musical diatônica das sete notas, pois utiliza as 12 notas da série dodecafônica. A concepção de Harmonia desenvolvida ao longo da História da Música estava a ser modificada.

Da mudança conceitual engendrada por Schönberg decorria uma considerável mudança na sonoridade musical. Ao consubstanciar seu novo sistema, o compositor propunha uma sonoridade muito distinta daquela com a qual os ouvidos das plateias estavam acostumados. Ainda que comprovada harmonicamente e bastante bem argumentada poeticamente, a nova linguagem precisaria ser corroborada esteticamente; ou seja, se no âmbito da poética o dodecafonismo tinha plena sustentação teórica, a nova linguagem musical requeria sua consolidação na absorção, compreensão e aprovação que se consolida no âmbito da estética. No entanto, tal aprovação estética não se configurou

ao longo dos 100 anos subsequentes. De 1924 a 2024, as grandes orquestras pouco executam o repertório dodecafônico, incluindo as peças musicais de Schönberg.

Esta pesquisa intenta demonstrar que a dificuldade de apreensão estética da linguagem do Dodecafonismo pode ser minimizada pela aproximação do discurso melódico-harmônico dodecafônico com a rítmica envolvente de alguns dos gêneros de música popular latino-americanas, notadamente a Salsa, o Tango e o Samba.

Estética e Poética nesta pesquisa

Para uma definição precisa do termo, tomamos o conceito de Estética em sintonia com Immanuel Kant: “aquilo que é puramente subjetivo na representação de um objeto, isto é, o que constitui a sua relação com o sujeito, e não com o objeto, é a sua qualidade estética” (KANT, 1995, p.49-50). Vale dizer, o âmbito da estética é aquele onde está inserido o ouvinte, o apreciador da obra de arte – é onde habita o sujeito; já o âmbito da poética é aquele em que habita o artista, a criação artística, o objeto.

Assim, consideramos com Baumgarten (1993) uma espécie de percepção que implica a possibilidade de existência de um tipo de relação entre o objeto (no polo da poética – ποιησις) e o observador (o polo da estética – αισθητική). Em complemento, com Souza (2020) estendemos a abordagem do âmbito da poética ao uso dos recursos de linguagem, na medida em que o âmbito objetivo de uma obra de arte seria determinado pelo uso dos recursos de linguagem na composição do discurso artístico da obra.

Desse modo, nesta pesquisa, a apropriação estética, subjetiva por natureza, está circunscrita ao ouvinte de música, definido pela escuta nas salas de concerto, nos aparelhos de reprodução de áudio, nas mais diversas formas nas quais são executadas; vale dizer, a produção poética, objetiva por natureza, estará circunscrita às obras de música grafada pelos compositores mencionados adiante, bem como pelos gêneros musicais que aqui serão abordados.

Schönberg e o Dodecafonismo

Já no início de seu tratado de Harmonia, Schönberg aponta a problemática teórica do contexto em que se encontrava a música nos primeiros anos do século XX. O compositor indica, primeiramente, o esgotamento dos procedimentos teóricos que imporiam padrões estéticos já levados ao extremo de seus recursos de linguagem. A sistematização dos

fundamentos do sistema tonal estaria a padronizar, desde o polo da poética, os procedimentos de apropriação estética:

E aqui tropeçamos com o mais assombroso desses teóricos: eles querem que suas teorias sirvam como estética prática; querem influenciar no sentido da beleza; querem que, por exemplo, a obra de arte surja das progressões harmônicas que consideram boas; querem ter o direito de proibir os sons e os encadeamentos que consideram feios. Porém, essas teorias não estão construídas de maneira que, de seus fundamentos, da sistematização consequente destes fundamentos, deduzam-se logicamente seus valores estéticos! (SCHÖNBERG, 1979, p.4).

Os juízos estéticos não poderiam ser determinados por teorias consolidadas no âmbito da poética: “Esses juízos de beleza e fealdade são excursões absolutamente imotivadas ao campo da estética, que nada têm a ver com o conjunto do sistema” (SCHÖNBERG, p.4).

Para Schönberg, não estaria sob a égide do sistema tonal as determinações cabais do sentimento do belo, estético por natureza, subjetivo e passível de expressar a beleza independentemente dos padrões tonais: “Em que relação está o sentimento do belo com este sistema? Com este sistema, por favor!” (SCHÖNBERG, 1979, p.4).

Schönberg considerava que o sistema tonal teria visto seu próprio esgotamento justamente pela extrema capacidade de grandes compositores estruturarem seus discursos musicais utilizando ao máximo os recursos da linguagem tonal. Desse modo, era preciso propor uma nova linguagem; porém, para transcender a linguagem tonal seria fundamental dominar o tonalismo:

No nosso caso significa que o aluno aprenderá as leis e os usos da tonalidade como se hoje estivessem em plena vigência, mas aprenderá também os movimentos que conduzem à sua supressão. Deve saber que as condições para a dissolução do sistema tonal estão contidas nos próprios princípios sobre os quais se fundamenta (SCHÖNBERG, 1979, p.28).

Considerando o âmbito da estética, estava posto um dilema para todo o âmbito da poética: se, de fato, o discurso do sistema tonal conheceu o limite das possibilidades de uso de seus recursos de linguagem, ao compositor era ainda possível escrever uma partitura bela, porém não seria possível grafar nada novo dentro do sistema tonal. A

proposta de Schönberg e seu sistema dodecafônico se fundamentava no belo e apontava para o novo.

Schönberg e a música do futuro – o âmbito da estética

Em 1911, no mesmo ano da primeira edição do tratado de Harmonia de Schönberg, o artista plástico Wassily Kandinsky, em seu livro *Do espiritual na arte*, trata do âmbito musical e aborda a questão da existência de um “limite” para a liberdade de criação do artista. Para o autor, haveria, a cada época, um limite criativo e uma espécie determinada de fronteira de liberdade. O artista plástico cita o compositor:

Schönberg pressente claramente que a liberdade total, meio necessário no qual há de se desenvolver a arte, não pode ser absoluta. A cada época corresponde um determinado nível dessa liberdade, e nem mesmo a força mais genial poderá escapar de seus limites. Porém, esse nível determinado tem de ser alcançado e de fato é possível chegar a ele. Apesar de todas as resistências que se oponham a isso! (KANDINSKY, 1989, p.20).

Como se pode notar, haveria, também, a necessidade de o artista tentar encontrar os limites da liberdade criativa e estendê-los ao máximo. Habitante do universo da poética no ramo das artes visuais, no âmbito da música Kandinsky fala desde o ponto de vista da estética: “Também Schönberg tenta esgotar essa liberdade e, em seu caminho à necessidade interior, já descobriu verdadeiras fontes de nova beleza” (KANDINSKY, 1989, p.20); e é como habitante da instância estética que o artista plástico vaticina o surgimento da nova música: “A música de Schönberg nos introduz a um novo terreno, no qual as vivências musicais já não são apenas acústicas, mas puramente anímicas. É o começo da *música do futuro*” (KANDINSKY, 1989, p.20 – grifo do autor).

Também o escritor Milan Kundera, em seu livro *A ignorância*, aborda a questão da “música do futuro”:

Persuadido de que tinha aberto, com sua estética de doze notas, perspectivas longínquas para a História da música, Arnold Schönberg declarou em 1921 que, graças a ele, a dominação (ele não disse “glória”, disse Vorherrschaft, “dominação”) da música alemã (compositor vienense, ele não disse música “austriaca”, disse “alemã”) estaria assegurada nos cem anos seguintes (cito-o exatamente, ele falou em “cem anos” – KUNDERA, 2015, p.14).

Kundera, desde o ponto de vista da estética, expõe precisamente o fato de a música de Schönberg ser o divisor de águas entre o esplendor da música baseada no sistema tonal,

que se encerrava naquele início de século XX, e o futuro da música, que transcenderia o tonalismo e conheceria a glória por longo tempo a partir de ali: “Schönberg achava que escrevia não apenas um fascinante epílogo da História da grande música europeia (é assim que me sinto inclinado a compreender sua obra), mas o prólogo de um futuro glorioso que se estendia a perder de vista” (KUNDERA, 2015, p.14).

No entanto, a música de Schönberg não teria conquistado a glória que se afigurava:

Schönberg morreu em 1951. Durante as duas décadas seguintes, sua obra foi saudada como a maior do século, venerada pelos mais brilhantes entre os jovens compositores que se declaravam seus discípulos, mas depois ela se distanciou das salas de concerto e da memória (KUNDERA, 2015, p. 93).

Corroborar a afirmação de Kundera a pesquisa realizada por Souza (2020). O pesquisador compilou o repertório de todos os concertos realizados por quatro das maiores orquestras do mundo na temporada 2017/2018 e encontrou um percentual de execução do repertório dodecafônico abaixo de 2% – a pesquisa não catalogou apenas os concertos em que se executaram obras de Schönberg, mas de todos os compositores do Dodecafonismo:

Nota-se, também, que o Dodecafonismo tem o menor número de concertos (1,96%) realizados, menor até mesmo do que o período Barroco (5,57%), mesmo apresentando este repertório o mesmo contexto instrumental [em regra diferente do das grandes orquestras] já mencionado quando do baixo percentual do Renascimento (SOUZA, 2018, p. 26).

A pesquisa mencionada partiu da afirmação do pianista Arnaldo Cohen² em entrevista ao programa *Roda Viva*, exibido pela TV Cultura no ano 2000. Perguntado sobre o repertório de música contemporânea que executava em seus concertos na Europa, o pianista respondeu: “uma vez eu quis tocar Schönberg no Concertgebouw, de Amsterdam, e eu tive que negociar, porque eles não queriam, porque Schönberg não vai vender, em outras palavras” (COHEN, 2000).

² Pianista brasileiro, professor do Royal Northern College of Music, em Manchester, desde 1980. Ultrapassou a marca de duas mil apresentações em concertos pelo mundo, acompanhado pelas melhores orquestras e regentes.

Nota-se que a afirmação de Cohen indica uma situação no âmbito da estética. Havia, aparentemente, uma dificuldade em se executar o compositor Arnold Schönberg, justamente por conta da dificuldade de apreensão estética da audiência, que eventualmente compareceria em menor número ao concerto; indicava também o temor dos organizadores dos concertos em colocarem no programa da orquestra tal repertório. Em boa medida, a declaração de Cohen responde à pergunta de Milan Kundera, também crítico ácido da instância estética (do ouvinte apreciador de música) do final do século XX. Ao falar da obra de Schönberg, o escritor lança as perguntas:

Quem a executa agora, perto do fim do século? Quem se refere a ela? Não, não quero ser tolo e caçoar de sua [de Schönberg, que previra longo futuro para sua música] presunção, dizer que ele se superestimava. Mil vezes não! Ele superestimava o futuro (KUNDERA, 2015, P.93).

Também a pesquisa de Souza responde ao escritor, quando conclui: “Por ora, podemos dizer que na temporada 2017/2018 de quatro das maiores orquestras do mundo, o Dodecafonismo foi menos executado quando em comparação tanto com os movimentos artísticos que lhe antecederam quanto com os que o sucederam” (SOUZA, 2018, p. 30).

A música de Schönberg, celebrada como “a música do futuro”, não se configurou como tal. Teoricamente bem embasado, tecnicamente bem estruturado, mas sonoramente complexo e de linguagem musical inusual, o dodecafonismo não se consolidou no âmbito da estética e foi mantido distante das salas de concerto das maiores orquestras do mundo.

Schönberg e a música do futuro – o âmbito da poética

Se, no âmbito da estética, de fato a música dodecafônica não se configurou como seu próprio autor e outros artistas a ele contemporâneos esperavam, no âmbito da poética Schönberg sabia que o passo que estava a propor era assaz arriscado. Justamente por isso, consolidou o novo sistema das 12 notas por sobre dois robustos pilares, a Harmonia (em seu tratado de Harmonia) e a Melodia (Exercícios preliminares de contraponto). O compositor não abordou o terceiro pilar que estrutura o pensamento musical desde a Grécia Antiga: “Os elementos formais da música, a melodia, o ritmo e o emprego dos modos musicais [a harmonia]” (Aristóteles, 1990, p. 25).

Em lugar de tratar do ritmo, Schönberg menciona como parte da estruturação da linguagem da música que o sucederá, o âmbito do timbre.

É um fato que nossa atenção para com os timbres está cada vez maior, e que a possibilidade de descrevê-los e ordená-los afigura-se cada vez mais próxima... Penso que o som se manifesta por meio do timbre, e que a altura é uma dimensão do próprio timbre (SCHÖNBERG, p.501).

O compositor, no entanto, tinha consciência de que estava a antecipar um futuro que não sabia se em fato se concretizaria. Ademais, sabia que tal futuro dependia visceralmente da instância estética, que corroboraria sua predição: “Isso parece uma fantasia de antecipação e provavelmente o seja. Porém, creio firmemente que se realizará. E creio firmemente que contribuirá de uma forma extraordinária a aumentar o prazer sensível, espiritual e anímico que a arte oferece” (SCHÖNBERG, 1979, p. 501).

Schönberg entendia que a liberdade criativa chegara a um limite, porém este limite não se encontrava nas eventuais dificuldades de compreensão do discurso musical no âmbito da estética. O artista, no polo da poética, não deveria – em hipótese nenhuma – fazer qualquer espécie de concessão no uso dos recursos de linguagem de que dispõe a fim de aproximar o seu discurso da capacidade de apreensão estética da audiência.

Ninguém deve se submeter a outras restrições além daquelas devidas aos limites de seu talento. Nenhum violinista tocara com entonação errada, mesmo que ocasionalmente, para agradar aos baixos gostos musicais, nenhum equilibrista daria passos na direção errada apenas por prazer ou por popularidade, nenhum jogador de xadrez faria um movimento que alguém pudesse prever, como um favor (e, assim, permitir a vitória do adversário) [...] e da mesma forma não seria um artista, nem um poeta, nem um filósofo tampouco um músico cujo pensamento habite as esferas mais altas, que afundaria no vulgar (SCHÖNBERG, 1976, p. 34).

Talvez esteja neste pensamento a chave para entendermos porque Schönberg consolidou o sistema musical dodecafônico sobre os pilares da harmonia, da melodia e, quando apontou um terceiro pilar de sustentação, trouxe para o centro de sua concepção o âmbito do timbre, ignorando por completo a instância do ritmo.

Possivelmente Schönberg considerasse o ritmo uma instância um tanto primitiva em comparação à harmonia e à melodia; afinal, ignorou esse elemento de estruturação musical mesmo morando nos Estados Unidos da América do Norte desde o ano de 1936 e conhecendo de perto as manifestações do Blues e do Jazz, gêneros musicais ritmados por natureza. Ainda que não seja possível asseverar ou comprovar tal suposição, não parece de todo descabido pensar que o grande compositor alemão considerava o elemento

rítmico apenas no âmbito das intrincadas durações de notas (na melodia) e acordes (na harmonia), desconsiderando o elemento rítmico provindo dos gêneros de música de natureza popular, pois até o fim de sua vida, Schönberg manteve-se fiel àquela que considerava a grande expressão artística musical, as obras da música a que chamamos Erudita: “Depois da Guerra, na América, coberto de honrarias, tem certeza de que a glória não abandonará jamais sua obra” (KUNDERA, 2015, p.93).

Os gêneros e os ritmos provenientes da música chamada Popular

Tomamos a definição de gêneros musicais populares como: “um conjunto de obras musicais classificadas conjuntamente com base nas similaridades percebidas tanto pelos usuários como pelo mercado da música” (SANTINI, 2013, p.103), e suscetíveis à delimitação por regras que os definiriam e categorizariam:

Os gêneros musicais envolvem regras econômicas (direcionamento e apropriações culturais), regras semióticas (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais) e regras técnicas e formais (que envolvem a produção e a recepção musical em sentido estrito) (JANOTTI JR., 2004, p. 192).

Para esta pesquisa, no que tange à questão dos gêneros musicais, interessa-nos especialmente a terceira regra (das técnicas e formais), que trata da “produção e a recepção musical em sentido estrito”, pois abordamos aqui o modo de estruturação de composições de discursos musicais (no âmbito da poética) apreendidos esteticamente.

Como tratamos do elemento musical não abordado por Schönberg – a saber, o ritmo –, definimos o ritmo como um balizador na definição dos gêneros musicais especificados nesta pesquisa: “O ritmo é um dos componentes estruturadores da música que está voltado para a execução musical, para a materialidade sonora da canção. O ritmo está intimamente ligado à conformação temporal dos sons” (JANOTTI JR., 2004, p. 192). Assim, ao tratarmos dos gêneros musicais nesta pesquisa, estamos, em grande medida, associando-os à concepção de música popular massiva, notadamente no âmbito da estética, cujo universo sonoro é tanto próximo dos gêneros quanto dos ritmos que os caracterizam:

(...) para a maioria da audiência de música popular massiva o modo mais fácil de entrar na música é quase sempre através do ritmo, através

de movimentos regulares do corpo (nós todos podemos participar da ação percussiva da música, mesmo se nós não tivermos quaisquer habilidades musicais). (FRITH, 1996, p. 142).

Além de ser o elemento negligenciado por Schönberg, o ritmo afigura-se fundamental para a argumentação justamente porque esta pesquisa intenta averiguar como a existência de um ritmo popular, ligado a um gênero de música popular, alteraria a experiência musical do ouvinte – neste caso específico, de um ouvinte de música dodecafônica:

(...) um tempo estável e um interessante padrão de batida oferece um dos modos mais fáceis de penetrar em um evento musical; eles possibilitam que o ouvinte sem prática instrumental responda ‘ativamente’, experiencie a música tanto corporalmente como uma questão mental. (Frith, 1996, p. 143).

Desse modo, elencamos quatro gêneros musicais populares, definidos por suas características rítmicas, para embasar o experimento desta pesquisa:

1. O Jazz, primordialmente por emprestar a todos os outros a grafia de música popular – a melodia cifrada: “Musicalmente, o jazz tem suas raízes na pulsação fixa, no ritmo harmonioso e nas melodias do ragtime, no sabor das "notas melancólicas" (blue notes) e na relaxada articulação rítmica do blues” (HOMZY, 1971, p. 47); a rigor, o Jazz produzido em Nova Iorque, a partir do início da década de 1930:

A Escola de Nova York representa ainda outra variante dos muitos estilos de jazz [...] há características muito óbvias que resultaram, talvez, das exigências de um mercado sofisticado e de um exigente público. (HOMZY, 1971, p. 54).

2. A Salsa: “A *salsa*, mais do que um gênero – uma estrutura, uma entelêquia –, deve ser entendida sobretudo como uma prática: ‘uma maneira de fazer música’” (QUINTERO RIVERA, 1998, p. 99).

Este gênero, justamente pela rítmica marcante e característica, empresta à pesquisa o preciso material de que ela necessita:

A música combina significativamente diversas dimensões do tempo. Por um lado, o tempo sucessivo se manifesta de maneira mais imediata através das pulsações que conformam os metros sobre os quais se

elaboram os ritmos (seu elemento mais primordial e vital)” (QUINTERO RIVERA, 1998, p.35).

3. O Tango argentino, mais vezes executado pela Berliner Philarmonic Orchestra do que as peças de Schönberg (SOUZA, 2020):

O tango é uma manifestação musical de profunda expressividade; o estilo de execução ocupa um lugar privilegiado entre os atributos que identificam os produtos artísticos e caracterizam o gênero. Este se afigura em duas áreas: (I) a arranjo e (II) a execução propriamente dita. A primeira se constitui como uma área mista de elementos escritos e orais, enquanto muitos atributos do arranjo se comunicam por escrito, outros são apenas esboçados por códigos de escrita (cifras), ou diretamente de maneira oral. A segunda amalgama uma série de atributos da execução, tais como o manejo do tempo, as dinâmicas, as articulações, o vibrato, entre outros (SHIFRES; GHIENA; HERRERA; BORDONI, 2012, p. 88).

4. O Samba, gênero brasileiro cuja rítmica mistura-se com a temática e com o contexto cultural de produção desde os primórdios da documentação do gênero:

O samba dos anos 20/30 nos permite falar de uma configuração de gênero, na medida em que parte significativa da produção atende a uma tripla caracterização: propõe uma temática própria (a malandragem), desenvolve uma prosódia específica (o paradigma rítmico do Estácio, a personalidade percussiva baseada no surdo, tamborim e cuica), associa-se privilegiadamente a um contexto ou situação cultural (o carnaval, as classes populares). (MATOS, 2013, p. 125).

A partir da década de 1930, já como um gênero definido, cujo compasso binário com a acentuação no segundo tempo do compasso (o tempo fraco), o Samba derivou em outras espécies rítmicas, como o Samba-de-enredo, o Samba-de-breque, a Bossa Nova:

A aquisição de perfil estruturado e limitado, conjuntamente com a reconfiguração do ritmo (que se diferencia do maxixe e da batucada), define o gênero samba em sua forma moderna e acabada, ao mesmo tempo que abre caminho para a sua fragmentação em subgêneros ou espécies (MATOS, 2013, p. 126).

A premissa da presente pesquisa

O futuro glorioso que Schönberg antevia para o Dodecafonismo não se consolidou. No âmbito da estética, as audiências não compreenderam a proposta sonora do sistema da série das 12 notas. As grandes orquestras pouco executam o repertório dodecafônico,

as plateias encontram maior conforto ao serem expostas a outro repertório (cuja sonoridade se aproxime dos padrões tonais encontrados predominantemente na música produzida até o século XIX), Schönberg e os seguidores de seu sistema musical aparecem poucas vezes nos programas dos concertos. No âmbito da poética, muitos compositores voltaram a grafar partituras no sistema tonal, outros compositores se embrenharam em terrenos musicais distintos e distantes do Dodecafonismo, as pesquisas timbrísticas não resultaram tal como o compositor alemão previra.

Sendo assim, a premissa desta pesquisa é a de que, justamente por ser o ritmo um elemento de estruturação musical mais próximo da capacidade de compreensão estética – o corpo se move ritmicamente sem que todos os códigos harmônicos e melódicos sejam completamente decodificados –, seja o elemento que pode aproximar a complexa linguagem poética do Dodecafonismo da capacidade estética do público ouvinte.

Para tanto, realizamos uma pesquisa no âmbito da estética, apresentando um discurso especialmente composto no âmbito da poética, discurso esse estruturado de modo a consolidar a junção entre a linguagem melódico-harmônica dodecafônica e a rítmica de gêneros populares latino-americanos.

O primeiro estágio da pesquisa – a instância poética

Foram compostas quatro peças musicais dodecafônicas. A estrutura melódica e a estrutura harmônica obedeceram ao sistema das 12 notas. No entanto, ritmicamente, as músicas foram estruturadas obedecendo aos parâmetros dos quatro gêneros de ritmos populares elencados neste trabalho: Jazz, Salsa, Tango, Samba. Três dos gêneros que compõem a lista são latino-americanos (provenientes primordialmente do Caribe, da Argentina e do Brasil) e o Jazz figura nesta lista sobretudo por emprestar a grafia (e a consequente documentação das partituras) à linguagem da música popular.

Portanto, as peças musicais que viriam a ser apresentadas para o grupo de ouvintes convidados tinham seu discurso composto de modo a mesclar as linguagens melódico e harmônicas dodecafônicas e, primordialmente, a linguagem rítmica popular dos gêneros tipicamente populares. As partituras das peças musicais foram escritas pelo pesquisador, maestro e compositor de formação.

O segundo estágio da pesquisa – a instância estética

Foram convidadas 20 pessoas para a realização da pesquisa no âmbito da estética. O experimento foi dividido em duas partes:

1. Cada pessoa do grupo de 20 convidados foi levada a um estúdio de música, de modo a ficar bem acomodada, com seu dispositivo de aparelho celular ou Smartphone ao alcance das mãos. Na parte externa do estúdio, separado do convidado por um isolamento acústico, ficou o pesquisador, que gravou em áudio e vídeo as reações dos participantes, aos quais foram apresentadas músicas do repertório daquela a que se denomina Música Erudita.
2. Cada pessoa do grupo de 20 convidados foi levada novamente ao mesmo estúdio de música, acomodada no mesmo local, ainda com a prerrogativa de manter seu dispositivo de aparelho celular ou Smartphone ao alcance das mãos. Novamente, na parte externa do estúdio ficou o pesquisador, que gravou em áudio e vídeo as reações dos participantes, aos quais foram apresentadas as músicas compostas especialmente para esta pesquisa – as peças do repertório estruturado na linguagem do Dodecafonismo, porém executado nos quatro gêneros rítmicos populares mencionados anteriormente.

O grupo de 20 pessoas foi composto da forma como se segue:

10 pessoas do sexo feminino, 10 do sexo masculino; faixa etária variando entre os 17 e os 64 anos de idade; sempre um de cada sexo: arquitetos, médicos, estudantes de música, estudantes de outras áreas, publicitários, donos de casa, fonoaudiólogos, faxineiros, cozinheiros, executivos; pertencentes desde a classe A1 (renda média familiar de R\$ 9.733,00) até a classe C1 (renda média familiar de R\$ 1.195,00), segundo classificação da Associação Brasileira de Empresas de Pesquisa – ABEP.

O estúdio de música onde se realizou o experimento foi o do Centro Universitário Belas Artes, na cidade de São Paulo. As etapas da pesquisa foram realizadas nos dias 27 de abril; 04, 11, 18, 25 de maio; 01 e 08 de junho do ano de 2023.

O procedimento da pesquisa

A cada dia de pesquisa foi reservado um horário para um dos convidados, de modo a serem estes escalonados a cada 20 minutos – três convidados a cada hora, sete horas de trabalho. O convidado era acomodado no estúdio e a ele era apresentada uma música de um compositor de cada período aproximado ou movimento histórico da música chamada erudita (SOUZA, 2020).

Tabela 1 – Os movimentos artísticos e seus períodos históricos

Movimento artístico	Período histórico
Renascimento	1450 – 1600
Barroco	1600 – 1750
Neoclassicismo	1750 – 1800
Romantismo	1800 – 1900
Pós-romantismo	1900 – 1950
Dodecafonismo	1923 – 1951

O convidado era comunicado, de antemão, que ouviria uma música do repertório da música mundial, que seria observado de fora pelo pesquisador, que teria sua imagem gravada em vídeo, que os sons que produziria seriam gravados por um microfone ambiente, que o objetivo era de que o entrevistado ouvisse a música a ele apresentada e que as reações dele seriam gravadas e analisadas.

A prerrogativa de permitir o dispositivo de telefone celular ou Smartphone ao alcance da mão do convidado era, justamente, o de medir o tempo de atenção exclusiva dada à música; mensurar quanto tempo o ouvinte se deteria à atividade da audição sem dividir sua atenção com o acesso ao aparato que teria ao alcance da mão.

Na sala da técnica ficaria o pesquisador, que dispararia a gravação da música previamente escolhida e, em seguida, passaria a observar o convidado. Para as audições de cada dia de pesquisa foram escolhidas duas músicas de cada período elencado, em ordem cronológica: uma peça menos executada no ambiente eterno ao das salas de concerto e uma peça mais executada de um compositor daquele movimento artístico (em comerciais de televisão, peças publicitárias, filmes, séries de TV, cerimônias de premiação etc.).

No quinto dia de pesquisa, um par de peças de Schönberg: a *Suíte para piano Op. 25*, primeira peça dodecafônica, e *Pierrot Lunaire*, peça anterior à consolidação do dodecafonismo. No sexto e no sétimo dias foram apresentados os pares de peças especialmente compostas para esta pesquisa; as peças dodecafônicas concebidas para ritmos de gêneros rítmicos, característicos do universo da música denominada popular.

Tabela 2 – O repertório da pesquisa

Data	Peça musical apresentada	Compositor	Período
27/04	* <i>A Primavera</i> , de <i>As Quatro Estações</i> * <i>Suíte no. 5 para violoncelo BWV 1011</i>	A. Vivaldi J.S. Bach	Barroco
04/05	* <i>Der Hölle Rache</i> , de <i>A Flauta Mágica</i> * <i>Terceiro movimento da Sinfonia no. 98</i>	W.A. Mozart J. Haydn	Neoclassicismo
11/05	* <i>Primeiro movimento da Sinfonia no. 5</i> * <i>Segundo movimento da Sinfonia no. 6</i>	L.V. Beethoven F. Schubert	Romantismo
18/05	* <i>Cavalcada das Valquírias</i> , <i>A Valquíria</i> * <i>Quarto movimento da Sinfonia no. 3</i>	R. Wagner J. Brahms	Pós-romantismo
25/05	* <i>Suíte para piano Op. 25</i> * <i>Pierrot Lunaire</i>	A. Schönberg	Dodecafonismo
01/06	Jazz e Salsa	K. Mazziero	Contemporâneo
08/06	Tango e Samba	K. Mazziero	Contemporâneo

A coleta e a análise dos dados obtidos

Os dados da pesquisa foram coletados pelas gravações de áudio e vídeo realizadas no estúdio, nos referidos dias dos experimentos acima descritos. Compilados os arquivos de áudio gravados no programa *Pro tools*, finalizados em extensão .WAV, e os arquivos de vídeo gravados pela câmera digital Canon EOS Rebel T6 18MP, finalizados em extensão .MOV, o material foi visto e ouvido pelo pesquisador, para que ele procedesse à fase de análise dos dados.

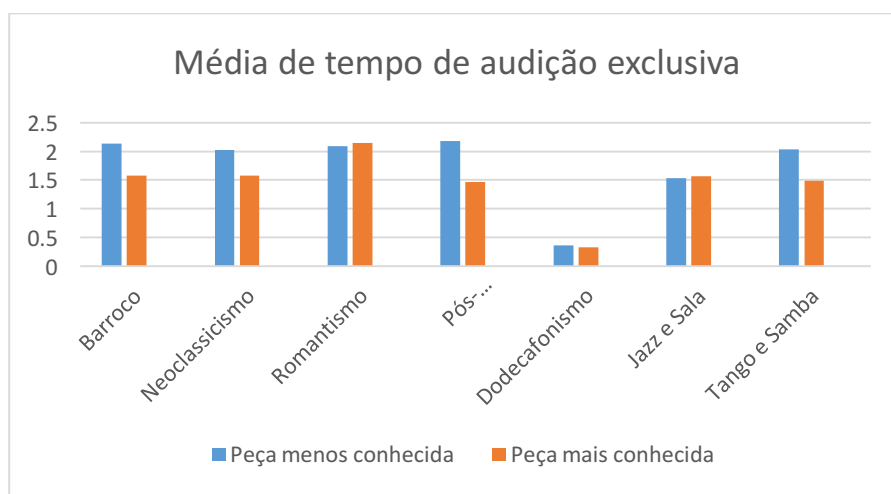
O primeiro fator observado e analisado foi o tempo que cada um dos convidados/ouvintes ficou exclusivamente atento à música, dedicado à audição, sem se lançar ao aparelho de telefone celular ou *Smartphone*. O tempo decorrido entre a audição

da primeira nota e o momento em que o ouvinte lança mão de seu dispositivo eletrônico a fim de procurar uma informação, de checar uma mensagem, de conferir se recebeu qualquer espécie de comunicado etc., indicaria a divisão de atenção, a desconcentração, o abandono parcial da música em favor de outras atividades para além do processo de audição musical.

Ao serem cronometrados os tempos de dedicação exclusiva à audição, notou-se que: expostos ao repertório Barroco, os convidados levaram, em média, 2'14'' para acessar seu dispositivo enquanto ouviam a *Suíte no.5 para violoncelo BWV 1011*, de Bach, e 1'58'' enquanto ouviam *A Primavera*, de *As Quatro Estações*, de Vivaldi; 2'02'' enquanto ouviam o *Terceiro movimento da Sinfonia no. 98*, de Haydn, e também 1'58 durante a execução de *Der Hölle Rache*, de *A Flauta Mágica*, de Mozart; 2'09 enquanto ouviam o *Segundo movimento da Sinfonia no. 6* e 2'15 durante o *Primeiro movimento da Sinfonia n.º. 5*, ambas de Beethoven; 2'18'' enquanto ouviam o *Quarto movimento da Sinfonia n.º. 3*, de Brahms, e 1'47'' durante a *Cavalcada das Valquírias*, de *A Valquíria*, de Wagner; 0'36 enquanto ouviam a *Suíte para piano Op. 25* e 0'33'' durante a audição de *Pierrot Lunaire*, de Schönberg; 1'53 enquanto ouviam o Jazz, 1'57 enquanto ouviam a Salsa, 2'04 durante a execução do Tango e 1'49 durante o Samba.

O gráfico abaixo ilustra o resultado. Vale ressaltar que as categorias “peça menos conhecida” e “peça mais conhecida” não se aplicam aos gêneros populares, posto serem peças compostas especificamente para esta pesquisa:

Tabela 3 – O tempo de atenção exclusiva dada à música



Depreendem-se da análise do gráfico algumas conclusões que hão de compor um estofo para futuras pesquisas: em regra, o tempo de atenção dedicado à peça menos conhecida é maior do que o dedicado à peça mais conhecida (excetuando-se o primeiro movimento da 5ª. Sinfonia de Beethoven); o repertório do Romantismo é aquele ao qual os ouvintes dedicaram maior tempo de atenção; há uma tendência à perda de atenção do ouvinte quando das variações de dinâmica dos trechos *fortes* para os trechos *piano*³ das peças do repertório da música denominada erudita; com o transcorrer dos dias, o convidado se sente mais confortável com o ambiente do estúdio e, por conseguinte, tem menor inibição para acessar seu dispositivo nos repertórios posteriores ao do Barroco (executado no primeiro dia da pesquisa); o tempo de atenção exclusiva dedicado à audição (25'33'') equivale a apenas 16,7% do total de tempo do repertório apresentado (cerca de 152').

Dois dados analisados são fundamentais para esta pesquisa:

1. O dodecafonismo tem média de atenção equivalente a cerca de 25% menor em relação aos demais gêneros.
2. Não se pode afirmar que os gêneros de música popular prendem mais a atenção do ouvinte do que os gêneros de música erudita.

Para somar elementos analíticos aos dados mencionados acima, deslocamos a análise da medição temporal da atenção para as expressões textuais e corporais dos convidados. Notou-se de modo nítido que, ao pouco tempo de atenção dedicado às peças dodecafônicas, somaram-se reações que mesclaram revolta: “que porcaria é essa?” (CONVIDADO 8, dia 25 de maio), indignação: “isso não é música, é barulho” (CONVIDADA 3, dia 25 de maio) e incredulidade: “é sério isso?” (CONVIDADA 5, dia 25 de maio). A maioria dos convidados (13 entre os 20) riram antes dos 30 segundos de exposição às peças musicais do Dodecafonismo, como a revelar certo descoroçoamento com a situação, como a desacreditar de que ali se estava a realizar uma audição séria de música. Tal situação ficou explícita na expressão da convidada 17, que fez referência a uma espécie de atração televisiva em programas de entretenimento: “isso é pegadinha?”.

³ Indicação de dinâmica que impõe a diminuição do volume sonoro da execução das notas da música, de modo oposto ao *forte*, que impõe o aumento do volume sonoro.

Quando da execução do repertório antecedente ao Dodecafonismo, notou-se uma espécie de reverência ao que se estava a ouvir. Perceptivelmente o repertório de peças da música denominada erudita provocava reações contidas e expressões ponderadas de admiração: “que bonito isso” (CONVIDADA 1, dia 27 de abril – música Barroca), “eu conheço essa música” (CONVIDADO 4, dia 04 de maio – *Der Hölle Rache*, música do neoclassicismo), “essa é maravilhosa!” (CONVIDADO 16, dia 11 de maio – *Primeiro movimento da Sinfonia no. 5, de Beethoven*, música do Romantismo), “essa é forte demais, tem uma energia diferente” (CONVIDADA 11, dia 18 de maio – *Terceiro movimento da Quarta Sinfonia de Brahms*, música do Pós-romantismo).

Por fim, quando da execução do repertório composto especialmente para esta pesquisa, foi notável a aprovação descontraída dos ouvintes, sobretudo quando se observaram os movimentos corporais ritmados que as peças musicais provocaram: os estalares de dedos durante a audição do Jazz, o movimento dos ombros durante a Salsa, o balançar ritmado da cabeça no sentido vertical durante o Tango, o batucar de uma mão sobre a perna durante a audição do Samba. A proximidade com a sonoridade e sobretudo com rítmica do repertório executado ficou explícita nas expressões verbais: “isso é um samba!” (CONVIDADO 10, dia 08 de junho), “isso é um jazz, não é?” (CONVIDADA 3, dia 01 de junho) “esse tango é bom para dançar” (CONVIDADO 18, dia 8 de junho) “quem consegue ficar parado com uma música dessas?” (CONVIDADA 7, dia 1 de junho – ao ouvir a Salsa).

Considerações a partir das análises

Tanto o tempo dedicado à audição das peças dodecafônicas apresentadas na pesquisa quanto as reações indignadas dos participantes indicaram que uma das premissas deste trabalho estava correta: há uma dificuldade de apreensão estética da linguagem do Dodecafonismo; a sonoridade do repertório baseado no sistema da série de 12 notas não é familiar ao ouvinte de música, que se revolta e é tomado por incredulidade quando exposto às peças estruturadas pela linguagem proposta por Schönberg no início do século XX; o ouvinte sente-se afrontado pela sonoridade diametralmente distinta daquela a que está acostumado a reconhecer como a sonoridade musical.

O incômodo sonoro provocado pelo repertório dodecafônico apresentado não se repete quando os ouvintes são convidados a ouvir peças provindas de outros períodos e outros

movimentos artísticos daquela a que denominamos Música Erudita. O tempo médio de audição exclusiva e as reações subsequentes indicaram, eventualmente, pouca proximidade com o repertório. Porém, em nenhum momento os ouvintes deixaram transparecer qualquer traço de desaprovação ou de aversão às peças musicais; ao contrário, as músicas barrocas, do Neoclassicismo, do Romantismo e do Pós-romantismo foram ouvidas com postura reverente, de admiração e de total aceitação da linguagem musical ali contida.

Desse modo, configurou-se uma conclusão: a linguagem dodecafônica, inserida no discurso da música denominada erudita, em comparação ao repertório do mesmo gênero, porém de épocas anteriores, não obtém a aprovação estética que Schönberg previra para este momento da história.

Dessa primeira constatação decorre outra conclusão extraída da presente pesquisa: ao intentar demonstrar que a dificuldade de apreensão estética da linguagem do Dodecafonismo poderia ser minimizada pela aproximação entre o discurso melódico-harmônico dodecafônico e a rítmica envolvente de alguns dos gêneros de música popular – nomeadamente o Jazz, a Salsa, o Tango e o Samba –, notou-se primeiramente que o tempo de audição exclusiva era um tanto menor, porém bastante semelhante ao dedicado às peças dos períodos anteriores ao Dodecafonismo.

Notou-se, também, que o discurso dodecafônico contido nos elementos melódico e harmônico das peças, envoltos pela rítmica de natureza popular, não causou estranhamento estético; ao contrário, nenhum dos participantes da pesquisa mencionou qualquer espécie de desconforto com a sonoridade das peças musicais, sequer traçou relação entre a sonoridade das peças musicais e as peças de Schönberg apresentadas em ocasião anterior.

Por fim, evidenciou-se a proximidade da instância estética com a poética construída: os elementos rítmicos tornaram-se elos entre o universo dos ouvintes e as peças dodecafônicas compostas especialmente para a pesquisa; a rítmica de natureza popular envolveu os participantes da pesquisa num ambiente sonoro próximo, conhecido, com o qual os ouvintes demonstraram ter intimidade; os movimentos corporais descontraídos, as simulações de movimentos dançantes e as menções específicas ao contexto das danças populares dos ritmos dos gêneros musicais indicaram que a construção rítmica minimizou a dificuldade de apreensão estética da linguagem do Dodecafonismo.

Quase 100 anos depois da primeira audição da primeira peça do movimento artístico de Arnold Schönberg, os ritmos da música popular abordados pela presente pesquisa, envolventes por natureza, podem, enfim, aproximar o complexo discurso melódico-harmônico dodecafônico dos ouvintes de música do século XXI.

Referências

- ARISTÓTELES. *Política*. Edição Bilingue. (Trad. António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- BAUMGARTEN, A. *Estética*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- HOMZY, Andrew, M.M.A. *JAZZ - Style and Theory: From Its origin in Ragtime and Blues to the beginning of the Big Band Era (1932)*. McGill University, Faculty of Music, 1971.
- FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1998.
- JANOTTI JR., J.S. *Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva*. Contemporânea, vol.2, n.2 p.189-204, Dez 2004.
- KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte*. 5ª ed. Premia editora de libros, S. A. Tlhuapán, Puebla, 1989.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. V. Rohden e A. Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 49-50.
- KUNDERA, Milan. *A ignorância*. Trad. Teresa B. C. da Fonseca. CIA da Letras. São Paulo. 2015.
- MATOS, C. Neiva. *Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção*. ArtCultura, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 121-132, jul.-dez. 2013.
- QUINTERO RIVERA, Angel G. *Salsa, sabor y control!: sociología de la música "tropical"*. Siglo veintiuno editores. Mexico, 1998.
- SANTINI, Rose Marie. *As dimensões sociais dos gêneros musicais: porque os sistemas de classificação comercial e não comercial variam*. TransInformação, Campinas, 25(2):101-110, maio/ago., 2013.
- SCHÖNBERG, A. *Armonia*. Real Musical editores. Madrid, 1979.

SCHÖNBERG, A. *Exercícios preliminares de contraponto*. Via Lettera. São Paulo, 2004.

SCHÖNBERG, A. *Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke*. In: Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik. Frankfurt am Main: Fischer, 1976, pp. 25-34.

SHIFRES, F.; GHIENA, A. P.; HERRERA, R.; BORDONI, M. *Estilo de ejecución musical y de danza en el tango: atributos, competencia y experiencia dinámica*. Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas. Volumen 7 – N. 2. Julio - Diciembre de 2012. Bogotá, D.C., Colômbia, p. 83-108.

SOUZA, K. Mazziero de. *Estética: um quadrante que decorre do pensamento de Immanuel Kant*. Rev. Belas Artes, n.24, Mai-Ago, 2017.

SOUZA, K. M. SOUZA, Maria Tereza M. *Aesthetic apprehension: the almost-absence of Dodecaphonism in the repertory of the greatest orchestras, in the season of 2017-2018*. Rev. Belas Artes, 2020.

Referências Digitais

http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/721/entrevistados/arnaldo_cohen_2000.htm.

<http://www.datosmarketing.com.br/listas-detallhes-classes-sociais.asp>-visitado em 13/07/2018.