

# Zoomusicologia

## A sabedoria do som vivo (2ª parte)

João Manuel Marques Carrilho (Jonas Runa)

Universidade Católica Portuguesa

CITAR: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes

jonasruna@gmail.com

### IV. ZOOETNOMUSICOLOGIA

No início deste trabalho definimos *Zoomusicologia* como a reflexão (humana) sobre o fenómeno musical, quando aplicada a animais que não o homem. Para isso foi necessário assumir a denominada *hipótese estética*.

Não existe hiato entre a criatividade da natureza e do homem; O grau de virtuosismo patente no canto de certas aves é exemplo paradigmático duma emissão sonora extra-humana que está para além de qualquer explicação “meramente” comunicativa.

Apresentámos o conceito de Zoomusicologia ancorado no pensamento e obra do compositor François-Bernard Mâche, por razões fundamentais na teorização de qualquer arte; Desenvolver uma teoria da música que não esteja enraizada numa estética que dinamize a própria música é confundir estagnação artística com a mobilidade multicolor do pensamento.

A música é um processo congregante da percepção, da sensibilidade, da razão, do sentimento, e de todas as funções da psique. Como tal, é capaz de aglutinar as mais diversas perspectivas intelectuais (essa polissemia é inerente à riqueza musical em si mesma). Deste modo, podemos abordar a música enquanto fenómeno artístico, físico, sociológico, filosófico, biológico, onírico, inconsciente...

Adicionalmente, o florescimento das etnociências (incluindo a etnomusicologia), da antropologia cognitiva, do relativismo cultural (e.g. Franz Boas), etc, demonstra a necessidade de incluir perspectivas não-ocidentais nos estudos (zoo)musicológicos. Foi exactamente isso que fez Jorge Lima Barreto, quando introduziu o termo *ZooEtnoMusicologia* num capítulo autónomo da sua tese de doutoramento “*Estética da Comunicação Musical – a Improvisação*”.

Em primeiro lugar, J. L. Barreto expõe a arte dos sons na concepção tradicional: “*Diríamos que a música é matéria sonora natural e explícita – opondo-a ao canto das aves que é matéria sonora natural e implícita.*”[1].

Mas logo surge a questão: “*Poderia dizer-se então que o canto das aves (essa complexa forma de organização sonora) é música? – já que estes fluxos sonoros implicam uma sistematização altamente formalizada ao nível dos ritmos, das alturas, das intensidades, das dinâmicas, dos timbres; nas melopeias de uivos de lobo, nas modulações das baleias ou no*

*discurso sibilino dos insectos mais exóticos; poderá ter dito ainda mais, o etólogo, o estudioso do comportamento animal, que estas formas de combinação acústica veiculam um sentido, emitem sinais codificáveis, denotam significados múltiplos, exprimindo satisfação (os latidos de um cão, as percussões de um macaco), transmitindo mensagem preciosa (o zumbido da abelha ao indicar a proximidade de um inimigo, o grito de alarme de uma ave condutora solicitando uma retirada estratégica do seu bando)”[2].*

Na verdade, a busca incessante de F.B. Mâche por modelos universais sonoros (que o conduziu às “*músicas míticas*”), implicava já, na sua essência, uma abertura ao extra-ocidental. Relembramos a permissa fundamental de que a música pode servir de ponte entre a *natureza* e a *cultura*. Assumir o mito como arquétipo universal implica estar disposto a relativizar a nossa interpretação tanto da ciência ocidental, como do pensamento “primitivo”, ameríndio, maia, egípcio, sumério...

Consideremos um arquétipo musical específico: uma sequência de sons que acelera (e/ou desacelera), opcionalmente acompanhada por correspondente subida e/ou descida da nota (altura). A universalidade do arquétipo não obriga a que ele se encontre em toda e qualquer expressão musical existente. No entanto, é fácil de constatar a sua presença abundante por entre as aves, como demonstra F. B. Mâche [3].

Ritmicamente, este motivo encontra-se disseminado pelas músicas etnográficas de todo o planeta. Pode ser escutado, por exemplo, nos tambores do Kutuyattam (a mais antiga forma teatro ainda activo) em Kerala, na Índia. Os tambores aceleram para introduzir os deuses, ou em diálogo com eles.

Foi também a partir da aceleração rítmica de um conjunto de impulsos que K. Stockhausen demonstrou, na obra *Kontakte*, e utilizando os meios electrónicos, que existe um *continuum* entre a percepção do “ritmo” e da “nota”. De princípio, os impulsos sonoros são escutados como entidades individuais, o que significa que a percepção se centra no ritmo. Quando o ritmo se torna rápido demais para a percepção, o som que emerge é contínuo, e terá altura definida se o ritmo (inacessível à consciência pela sua rapidez) fôr regular.

Assim, um antiquíssimo arquétipo elementar faz nascer uma das mais avançadas teorias da música contemporânea, a *nova morfologia temporal* de Stockhausen, que afirma que o tempo unifica todas as áreas da percepção musical: ritmo, altura, timbre, forma e espaço.

Resumindo, postulámos que determinado fundamento psíquico-musical se deve encontrar no inconsciente colectivo, participando na constituição das “bases instintivas da música”. É nesta linha de pensamento que J. L. Barreto declara: “*A música primitiva é um campo de desejo e do inconsciente. (...) A sensibilidade musical não é apenas uma forma específica da organização do mundo auditivo, ela apresenta-se como um privilégio, raro e precioso, da sua fruição. (...) Gesto e som, mimese; reminiscência que se organiza e materializa como uma forma real. Ao lembrar a naturalidade sonora o homem regressa ao passado natural; na música o homem encontra alegadamente o absoluto da Natureza*”. [4]

Segundo Mircea Eliade, o sagrado não é um estado de espírito, mas sim um elemento constitutivo da própria consciência. O “absoluto da Natureza” revela-se na existência de uma infinita variedade de *hierofanias* - termo que o autor define como qualquer manifestação do sagrado (e.g. Pedras, Água, Sol, Lua) – que também podem ser de natureza sonora ou musical. Eliade alerta explicitamente para o erro de reduzir a “animismo” e “totemismo” a complexidade da percepção do sagrado nos povos mais primitivos. [5]

No caso da música de Khomus (berimbau de boca), na República de Yakutia, Sibéria, a mimesis musical de sons animais é frequente: do canto de cucos e cotovias ao galopar dos cavalos, incluindo também a imitação de sons naturais, como gotas de água. O xamã acede directamente ao fundamento psíquico animal ou vegetal, curando o espírito de quem o escuta. Em Yakutia, a maioria das crianças toca o khomus. Existe um mito amplamente difundido em que o khomus unificará, um dia, toda a humanidade, ao mesmo tempo que preserva a identidade de cada expressão individual.

Como é sabido na etnomusicologia, certas tribos praticam “música” (na concepção ocidental), sem no entanto possuir terminologia específica. Esta constatação é coerente com os pressupostos apresentados, e estimula o estudo da emissão sonora animal do ponto de vista estético.

Na sua essência, a música depende duma revolução na continuidade, tal como nos sugere poeticamente J.L. Barreto: “*A música não está na Natureza; porém, sai da Natureza, emerge naturalmente da Natureza. Por isso a música e a Natureza (sonora) não são oposições antes complementaridades, não são contradições, mas concomitâncias*”. [6]

## V. ECOMUSICOLOGIA

Podemos aliar-nos a um dos legítimos descendentes de Gregory Bateson, Francisco Varela, quando este afirma que a “Evolução” não trata da adaptação dos seres ao meio ambiente, mas sim do facto de que a abelha sonha com a flôr, e a flôr sonha com a abelha. [7]

Como é evidente, os sonhos podem ser pesadelos, e foi precisamente a consciência que surgiu depois de Auschwitz que fez sonhar a nova música de arte europeia – da “emancipação da dissonância” em Schoenberg às sinfonias de clusters repetitivos de Galina Ustvolskaya. O mundo não é o

mesmo quando um qualquer Hitler ou Mussolini estão no poder. Numa célebre observação de Karl Popper: “*Depois de Hiroshima, o tempo não pode ser considerado ilusão*”.

Ao contrário dum ser humano, que pode viver imerso num mundo virtual infinito como o da internet, os animais demonstram em geral, uma atenção constante a tudo aquilo que os rodeia, sabendo que a Natureza não é, por natureza, apenas harmoniosa.

Onde estão a harmonia, simetria e perfeição no caso de um furacão? Onde está a tranquilidade ou qualquer outro ideal apolíneo no meio de terramotos e maremotos que matam milhões de seres animais e vegetais? Ou na explosão de galáxias que exterminam vida por nós desconhecida? Perante um famoso furacão devastador, milhares e aves e muitos outros animais tiveram a intuição de fugir a tempo enquanto outros milhares de seres humanos sucumbiam à catástrofe, apesar de munidos das mais recentes tecnologias.

Dizer que a evolução consiste no facto de que a abelha sonha com a flôr é afirmar lapsos de consciência entre ilusões...

Já no século XXI, surgiu a *Ecomusicologia*, que engloba todas as disciplinas da musicologia clássica (ramos: histórico, analítico e crítico), bem como a etnomusicologia e até mesmo, potencialmente, a zoomusicologia. A *Ecomusicologia* assenta na aplicação do pensamento ecocrítico à musicologia tradicional, operando na complexidade interdisciplinar entre “*música, cultura e natureza*” [8]

A *Ecomusicologia* não é uma “muso-ecologia”, tal como a *Zoomusicologia* não é uma “zoologia musical”. Este ponto, aparentemente subtil, é essencial para a musicologia: é a função que cria a estrutura e não o inverso. Quando Xenakis utilizou a teoria das probabilidades em música, não fez avançar a teoria matemática, mas sim a estética musical.

Para a criação de algumas obras, o compositor italiano Marco Stroppa utilizou como base do pensamento o conceito de *Organismo de Informação Musical*, aplicando ideias da psicologia cognitiva, da sociologia, biologia, etc. Não estudou a sociologia da música no sentido clássico, mas sim a “sociologia de organismos sonoros”.

Enquanto que John Cage afirmava que compôr, interpretar e escutar uma peça de música são actividades absolutamente distintas, dissociáveis e não relacionadas, Charles Seeger (figura importante da “ecocrítica musical”), defendia uma interligação nuclear entre essas mesmas actividades. [9]

A importância de Seeger está, como afirma Bruno Nettl, na sua visão de uma musicologia interdisciplinar construída de vasos comunicantes. Mas essa diagonalidade deve dar sempre uma nova vida à música em si. Para dar frutos a nível estético-musical, a *Ecomusicologia* deveria questionar permanentemente a sua herança relativamente à musicologia tradicional; Ouvir os silêncios de Cage ou os ensinamentos de Edgard Varèse: “*a música é a corporealização da inteligência que há no som*”.

Assumir que há inteligência no som em si é bastante mais radical que a zoomusicologia de Mâche, ou mesmo que a zooetnomusicologia de Jorge Lima Barreto. No entanto,

poderia servir de base a futuras investigações ecomusicológicas.

A Ecomusicologia deve clarificar quais os pontos de contacto e em que medida se distingue da “Ecologia Acústica” de R. Murray Schafer, Barry Truax, e de todos os compositores/investigadores que trabalham dedicadamente no *World Soundscape Project*, no Canadá.

Tal como a música mítica de Mâche justifica, artisticamente, a sua concepção zoomusicológica, também as *soundscape compositions* de Schafer ou Truax complementam, musicalmente, as teorias da “Ecologia Acústica”. Da mesma forma, a Ecomusicologia necessita de “compositores/teóricos”, capazes de espelhar a riqueza do pensamento ecocrítico aos problemas da estética musical.

Por outro lado, tanto a Ecomusicologia como a Zoomusicologia devem distinguir-se da Biomúsica. Enquanto estética experimental contemporânea, a Biomúsica assume os sons produzidos por seres não humanos como material musical de base para uma composição. (Pode também incluir a sonificação das ondas cerebrais de humanos ou outros animais, os sons do coração, estômago ou qualquer outro órgão, etc).

A Biomúsica representa uma investigação estética autêntica, sobretudo ao nível do material musical. Inverso, por exemplo, é o caso do *New Age*: superficialmente ligado à nova consciência ecológica, este género musical é praticamente nulo do ponto de vista estético; As suas melodias suaves, aparência meditativa, marulhar de riachos ou passarinhos cintilantes são ouro sobre azul que desfila horas sem fim - “música ambiente” que não está verdadeiramente em simbiose com a criatividade da natureza: irregular, intempestiva e imprevisível.

Existe uma diferença essencial entre uma reação química elementar, provocada pelo homem, e as reações electroquímicas que ocorrem no cérebro de seres vivos, e que estão interligadas aos processos cognitivos. A diferença está no grau de *autonomia temporal*, muito maior no caso da Vida devido a uma *memória* transmitida ao longo de gerações múltiplas e multifacetadas.

A Vida pode ser concebida como uma estrutura longe do equilíbrio, que actua no universo da irreversibilidade. Do tempo aristotélico – “o número do movimento segundo o antes e o depois”, passámos ao tempo kantiano: o tempo deixa de estar subordinado ao movimento; é o movimento que depende do tempo. Esta inversão é revolucionária, e ajuda a clarificar a questão da *autonomia temporal*, que é essencial para a Vida em geral, mas também para a música em particular.

## VI. FERRAMENTAS ZOOMUSICOLÓGICAS

Os dois capítulos anteriores (*Zooetnomusicologia* e *Ecomusicologia*) são importantes para a localização e contextualização da área de investigação zoomusicológica.

Prosseguimos agora com a apresentação de ferramentas de análise específicas:

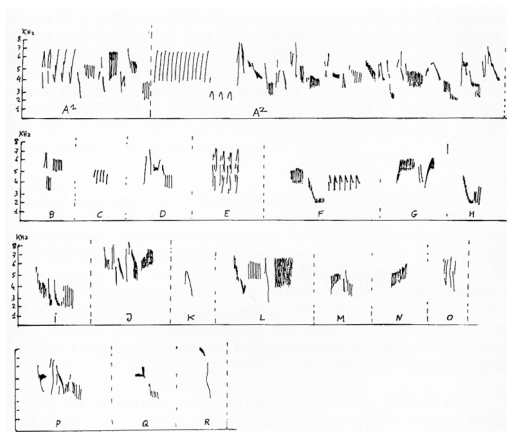


Figura 1 : O canto duma Cotovia

A imagem, da autoria de F.B. Mâche, é quase indistinguível duma partitura musical. No eixo horizontal está representado o tempo, e no vertical a frequência. No entanto, a figura representa o canto duma cotovia ao qual foi aplicada uma análise inspirada na linguística estrutural, e particularmente na *análise distribucional* de Z. Harris. [10]

Uma análise distribucional, ou “distribucionalismo”, assume que cada unidade tem uma distribuição característica. Está ligada ao estruturalismo e às gramáticas generativas.

Seguindo esta metodologia, F.B. Mâche encontra um paralelismo notável entre a arte da dissimetria nos malabarismos com vários motivos melódicos, aos quais certos animais se entregam e os ritmos de Stravinsky. Por vezes um rouxinol utiliza três motivos melódicos, reiterando um deles muito mais frequentemente. Procedimento similar pode ser encontrado na *Sagração da Primavera*, cuja estrutura F.B. Mâche revela ser, do compasso 142 ao 144:

A B A B A B B B C A B B B C A B A

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Barreto, Jorge Lima, *Estética da Comunicação Musical - A Improvisação*. Tese de doutoramento em Comunicação e Cultura, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 2010. Tomo 3: do símio ao robot - *ZooEtnoMusicologia*
- [2] Ibid.
- [3] Mâche, François-Bernard, *Music, Myth and Nature or The Dolphins of Arion*. Contemporary Music Studies: Volume 6. Harwood Academic Publishers 1992.
- [4] Barreto, Jorge Lima, *Estética da Comunicação Musical - A Improvisação*. Tese de doutoramento em Comunicação e Cultura, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 2010. Tomo 3: do símio ao robot - *ZooEtnoMusicologia*
- [5] Eliade, Mircea. *Tratado da História das Religiões* Edições ASA. Pg. 32
- [6] Barreto, Jorge Lima, *Estética da Comunicação Musical - A Improvisação*. Tese de doutoramento em Comunicação e Cultura, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e

- Humanas, Lisboa, 2010. Tomo 3: do simio ao robot – *ZooEtnoMusicologia*
- [7] Varela, Francisco. *monte grande* (Filme). Realização: Franz Reichle. 2004
- [8] *The Grove Dictionary of America Music*. Oxford University Press 2013
- [9] Seeger, Charles. *Harmonic Strucutre*. Berkley 1916
- [10]
- [11] Mâche, François-Bernard, *Music, Myth and Nature or The Dophins of Arion*. Contemporary Music Studies: Volume 6. Harwood Academic Publishers 1992.