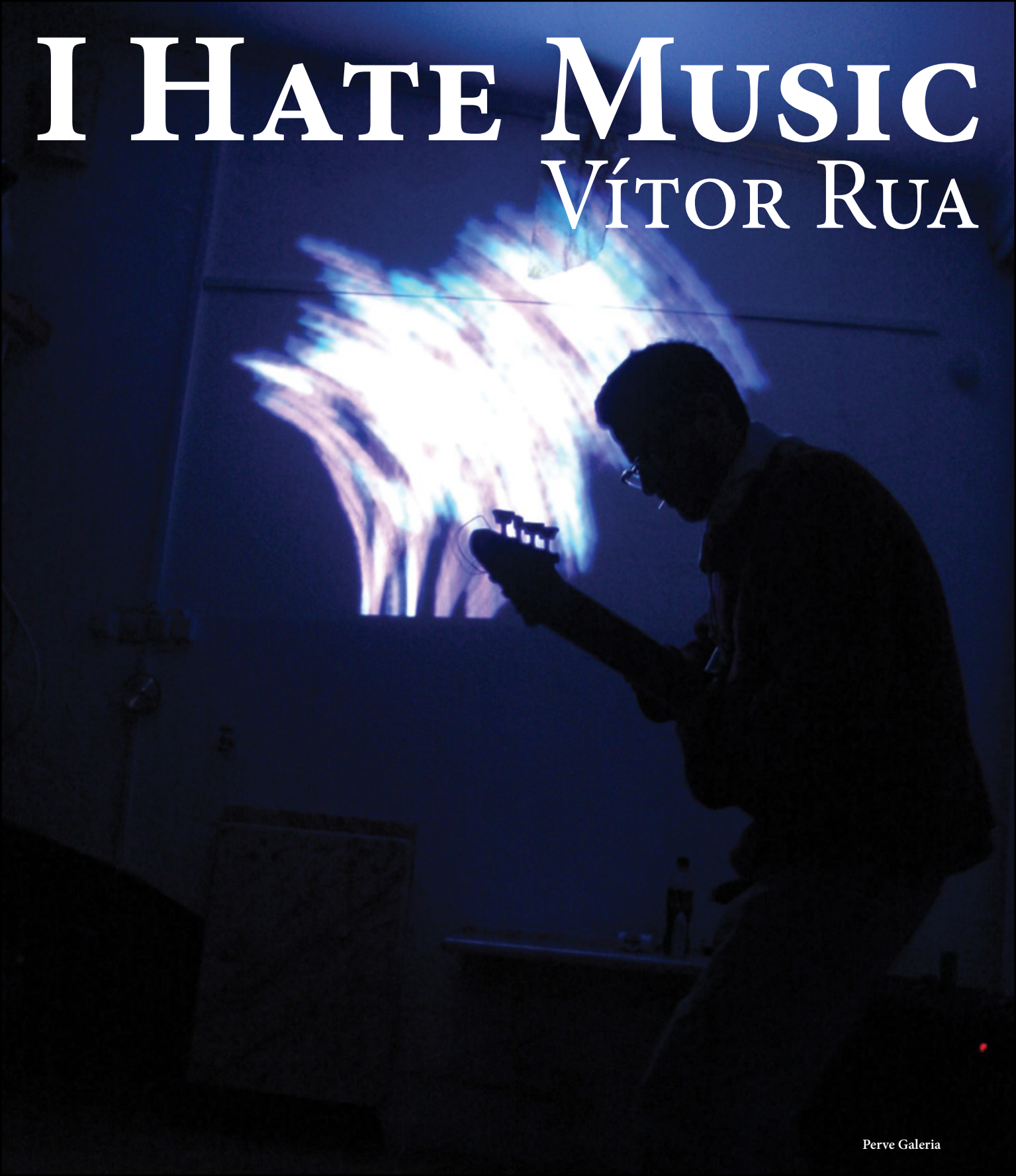


I HATE MUSIC

VÍTOR RUA



O presente livro-catálogo é uma edição especial,
que complementa a exposição “xxx” de autoria de Vítor Rua.

Fazem parte integrante integrante desta edição:
— 3 CDs e 1 DVD do autor, contendo filmes, imagens e música original.
— 3 serigrafias de Vítor Rua e Sara Maia.

É editado com tiragem de xxx exemplares,
assinados numerados pelo autor e pelo editor da seguinte forma:
1/90 a 90/90, PA 1/10 a PA 10/10, HC I/X a HC X/X e PE 1/5 a 5/5.

A este exemplar foi atribuído o nº

Lisboa ...

Pl'o Editor

Carlos Cabral Nunes

Pl'o Autor

Vítor Rua

I HATE MUSIC

VÍTOR RUA

Sumário

Melhor Porquê? Uma curta (e humorada) etnografia à Etnomusicologia. **pág. 7**

Introdução. **pág. 9**

Diálogo imaginário entre um professor e um aluno de etnomusicologia. **pág. 11**

O melhor, o pior e o gosto. **pág. 11**

Petróleo & O2. **pág. 11**

A Síndrome Dr. Christiaan Barnard **pág. 12**

H2O & Universalidade. **pág. 15**

Sabem aquela dos três cientistas? **pág. 15**

Qual é melhor? O tomate ou a cenoura? **pág. 19**

O melhor diálogo do mundo. **pág. 20**

O papel de relativizar. **pág. 28**

O mundo inteiro. **pág. 28**

De bárbaros & selvagens a primitivos. **pág. 28**

‘Omo lava mais branco’. **pág. 31**

Um sujeito social linguisticamente descentrado e fragmentado. **pág. 35**

Pósmodernizar a Etnomusicologia. **pág. 35**

Só sei que algo sei. **pág. 36**

Dream team. **pág. 36**

James Last but not the Lizt. **pág. 70**

Se não houver um desvio na normalidade, não existe evolução! **pág. 70**

Silêncio → Ruído → Som → Música [Caderno de notas]. **pág. 72**

Air. **pág. 106**

Biografia de Vítor Rua. **pág. 130**

Índice onomástico. **pág. 145**

Colófon. **pág. 147**

Dedico esta minha obra aos meus Pais, Eugénia e Rufino Rua e aos meus irmãos Clarisse e Cesarino Rua.

Agradeço à minha companheira Ilda Castro, ao meu orientador Mário Vieira de Carvalho, ao António Duarte e Mané, ao Jorge Lima Barreto, ao Ricardo Pais e ao António Pinho Vargas.

Agradecimentos a:

Carlos Cabral, Nuno Silva, Galeria Perve, Telectu, Bernardo Devlin, Gonçalo Falcão, Marco Franco, Carlos Barretto, Carlos Zíngaro, Nuno Reis, Bárbara Lagido, Nuno Leão, Karlheinz Andrade, Manuel Guimarães, Pedro Alçada, Luisão, Francisco Leal, António Tilly, Ricardo Andrade, Pedro Félix, Manoel Barbosa, Eva Bacelar, Aldina Duarte.

Melhor Porque?

Curta (e humorada!) etnografia à Etnomusicologia



2005. Nôndy Never Missu, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.

Introdução

Mais do que dar respostas, a etnomusicologia levanta questões. Pretendo neste meu ensaio, presunçosamente, dar as respostas às questões dos etnomusicólogos. Irei fazer uma pequena etnografia à etnomusicologia. Interessa-me observar a veracidade, ou não, da neutralidade do observador na etnomusicologia. Até que ponto a ausência de pensamento crítico, ou juízo de valor, por parte da etnomusicologia (hoje auto-proclamada uma disciplina democrática, mas outrora com características imperialistas e colonialistas) se relaciona com aquilo a que Pelinsky chama de pós-modernidade, e que segundo este autor, poderá ter como consequência última o fim desta disciplina?

David P. McAllister dizia:

Musicology is now approaching puberty.

Eu digo, e irei mostrar, que a etnomusicologia está na idade do porquê.

Palavras chave:

etnografia; etnomusicologia; gosto; crítica; senso comum; estética; tomate.

What, by an ethnomusicological standard, is good music?

(Bruno Nettl)

Diálogo imaginário entre um professor e um aluno de etnomusicologia

*O melhor,
o pior e o gosto*

[*A*] O que é uma estatística?

[*Professor*] Uma estatística vale o que vale.

[*A*] Num jogo de futebol em que uma equipa efectua trinta remates à baliza e não concretiza nenhum em golo, enquanto que a outra equipa com um só remate durante todo o jogo, concretiza-o em golo ganhando assim a partida, que podemos deduzir desta estatística?

[*P*] Demonstra que, embora sejamos levados a pensar que a equipa que produziu os trinta remates esteve mais ao ataque, a outra equipa aparentemente à defesa e optando pela técnica do contra-ataque, obteve melhores resultados.

[*A*] Crê podermos retirar dessa estatística que a equipa que jogou em contra-ataque foi melhor, ou que a sua técnica foi mais eficiente, que a da outra?

[*P*] Mesmo que a equipa que jogou ao ataque tenha sido penalizada pela arbitragem ou, tendo-se dado o caso de nove dos trinta remates terem acertado nos postes da baliza, teremos que continuar a supor — neste caso em particular — que a técnica usada pela outra equipa foi mais eficiente e, portanto melhor. Quando muito os perdedores poderão queixar-se de azar e de terem sido prejudicados pela arbitragem, mas isso não altera o facto de a outra equipa ter ganho.

Petróleo & O2

[*A*] Alguém que viva numa cidade, numa zona poluída, vive em condições diferentes de alguém que vive numa ilha paradisíaca, onde os efeitos poluentes da hiper industrialização ainda não se fizeram sentir?

[*P*] Correcto.

[*A*] Poderemos então deduzir que quem vive nessa ilha, vive em melhores condições ambientais do que aqueles que vivem na cidade?

[*P*] Certamente. Não nos interessa aqui — por não serem primordiais para a nossa conversa — as razões sociais,

económicas, culturais, políticas que levam as pessoas a tomarem determinadas decisões. Constatamos apenas que existem indivíduos a viverem nessas ilhas e que gostariam de viver nas cidades e, existem pessoas nas cidades e que não desejam ir viver para essas ilhas.

[A] Ou seja, o facto — pelo menos neste exemplo — de algo ser melhor do que outra coisa, não é condição *sine qua non*, para que se opte por esse melhor?

[P] Exacto.

A Síndrome Dr. Christiaan Barnard

[A] Voltemos de novo a recorrer da estatística para imaginarmos a situação seguinte: existem três cirurgiões num hospital, cada um com o seu bloco operativo próprio. O cirurgião x tem a seu cargo o bloco A, o cirurgião y o bloco B e o cirurgião z, o bloco C. Cada um efectuou doze operações por ano — uma por mês —, durante dez anos. No final fez-se uma análise estatística que produziu o seguinte resultado: o cirurgião x do bloco A, teve uma taxa de mortalidade de 1%, o cirurgião y do bloco B teve uma taxa de mortalidade de 50 % e o cirurgião z, teve uma taxa de mortalidade de 99%.

[P] Permite-me interromper, mas é evidente que temos de estar conscientes que cada caso, terá as suas idiossincrasias e que será diferente operar um idoso, um recém-nascido ou um jovem de vinte anos; operar alguém que só padece do

coração e está saudável nos restantes órgãos, é diferente de operar alguém que foi alvejado por oito balas de metralhadora em diferentes e sensíveis partes do corpo.

[A] Absolutamente de acordo. Então, para condicionarmos as variantes neste nosso exemplo, vamos dizer que estes três cirurgiões tiveram pacientes padecendo unicamente do coração e sem outra doença, com idades compreendidas entre os quarenta e os sessenta anos. Está melhor assim?

[P] Muito melhor. Está mais claro. Mas continua por favor...

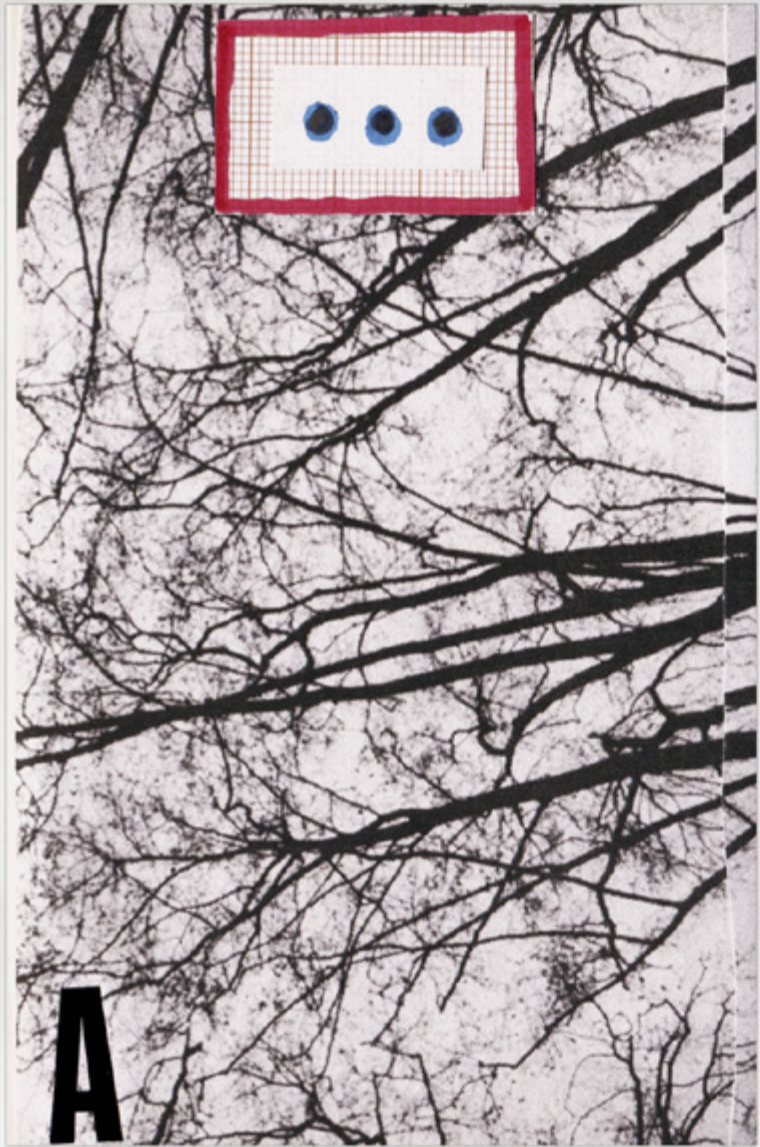
[A] Pergunto então, na posse destes dados, que podemos deduzir?

[P] Que o cirurgião x do bloco A, deverá ser mais competente, eficiente, engenhoso, preciso, inventivo e com uma maior intuição do que os cirurgiões y e z dos blocos B e C, respectivamente. Por outro lado, o cirurgião y é menos competente, eficiente, engenhoso, preciso, inventivo ou com uma menor intuição do que o cirurgião x, mas é mais competente, eficiente, engenhoso, preciso, inventivo e com uma maior intuição do que o cirurgião z. Já este último cirurgião z, é menos competente, eficiente, engenhoso, preciso, inventivo e com uma menor intuição do que os dois outros cirurgiões.

[A] Ou seja: O cirurgião x é melhor que os cirurgiões y e z; o cirurgião y é pior cirurgião que o x, mas melhor que o z; e o cirurgião z é o pior de todos.

[P] Essa é uma conclusão plausível de facto...

2005, Nonato Naves Mota, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idiófones. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.





2005. Nobody Never Missed, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.

H₂O & Universalidade

[A] Com maior ou menor disponibilidade, sabemos que existe água pelo planeta e sabemos que esta é um bem de primeira necessidade para o ser humano. Será correcto assumir, como dado adquirido universal, que todo o ser humano gosta de água?

[P] Eu prefiro um bom vinho ou uma boa aguardente. Não gosto de água.

[A] Mas duvido que o Professor — que diz não gostar de água e preferir uma boa aguardente ou um vinho —, se tivesse acabado de atravessar o deserto do Sahara e estivesse em vias de morrer de sede, preferisse uma aguardente ou um vinho, a uma água fresca e que, esta não lhe viesse a saber bem e que dela não retirasse prazer. Nessa situação, pelo menos, o Professor iria gostar de água. Certo?

[P] Nessa situação sim.

[A] Põe a hipótese de haver outras situações em que isso possa acontecer e das quais não se está a recordar neste momento?

[P] Não estou a ver assim de repente. Mas sim, ponho essa hipótese...

[A] Assim, pelo menos uma vez o Professor gostaria de água, o que me leva a deduzir que existe uma universalidade no que ao gosto por água diz respeito. Por muitas excepções que existam, estas serão uma minoria e, portanto, a excepção à regra.

[P] E chegas a essa conclusão só por tu gostares de água e eu não gostar?...

Sabem aquela dos três cientistas?

[A] Imagine o Professor a seguinte situação: a três cientistas é dada a mesma tarefa, tendo os três as mesmas condições de trabalho e um prazo igual para apresentarem uma vacina contra uma doença rara. No final do prazo, o cientista x descobriu a vacina; o cientista y conseguiu determinar que doença era e iniciou uma série de testes, mas não descobriu a vacina; o cientista z não detetou a doença nem deu início a nenhum teste, porque simplesmente não sabia o que fazer.

Podemos deduzir que, pelo menos neste caso concreto, o cientista x ao obter os resultados pretendidos, foi melhor que os outros dois. Já o cientista y foi melhor que o cientista Z, mas pior que o cientista x. Enquanto que o cientista z foi o pior dos três. Concorda?

[P] Concordo, mas não percebo onde queres chegar com esse teu raciocínio...

[A] Talvez compreenda melhor o meu dilema, se eu passar a dar exemplos musicais.

[P] Talvez...

*Falar de música
é como
dançar sobre
arquitetura.*

(Frank Zappa)

2005, Nôzom Nivera Miso, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idiófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.



Qual é melhor? O tomate ou a cenoura?

[A] Antes de referir um exemplo musical, deixe-me só dar um último exemplo não-musical: a três arquitectos encomendam o projecto de uma casa com determinadas especificações (dimensão, número de divisões, janelas e portas, material a usar na construção, etc.) e com o objectivo de resistir a um sismo num determinado grau da escala de Richter. É-lhes também dado um prazo para executar e construir os projectos.

[P] E essas casas são construídas com a supervisão dos arquitectos e, só quando este acha que está tudo em conformidade com o que concebeu é que dá por terminado o seu trabalho?

[A] Exacto. Mas dentro do prazo estipulado. Agora, que conclusões podemos auferir, se a casa do arquitecto x, ficar em conformidade com o que era exigido e, portanto, ter aguentado a simulação do sismo; a do arquitecto y, não respeitar todas as exigências requeridas e o tecto da casa desabar; e a do arquitecto z, não respeitar nenhum dos requisitos pedidos e a casa desabar por completo?

[P] Podemos concluir que a casa do arquitecto x é a que de forma mais eficiente cumpriu os objectivos pretendidos, a do arquitecto y serviu apenas parte desses objectivos e a do arquitecto z, não obteve qualquer resultado prático.

[A] Ou dito por outras palavras: o projecto do arquitecto x foi melhor con-

cebido que os outros dois; o do arquitecto y, foi superior ao do z mas inferior ao do x; enquanto o do arquitecto z, foi a menos conseguida: um verdadeiro flop, Não concorda?

[P] Concordo. Mas não disseste que ías passar para exemplo musicais?

[A] Disse e vou. Há uma coisa que não percebo muito bem nisto da etnomusicologia...

[P] E essa coisa é o quê?

[A] Tem a ver com o conceito de qualidade. Não entendo o prurido que os etnomusicólogos têm em dizer que uma coisa é melhor que outra. Porquê?

[P] Tu gostas mais de tomate ou de cenoura?

[A] Eu? De tomate, porquê?

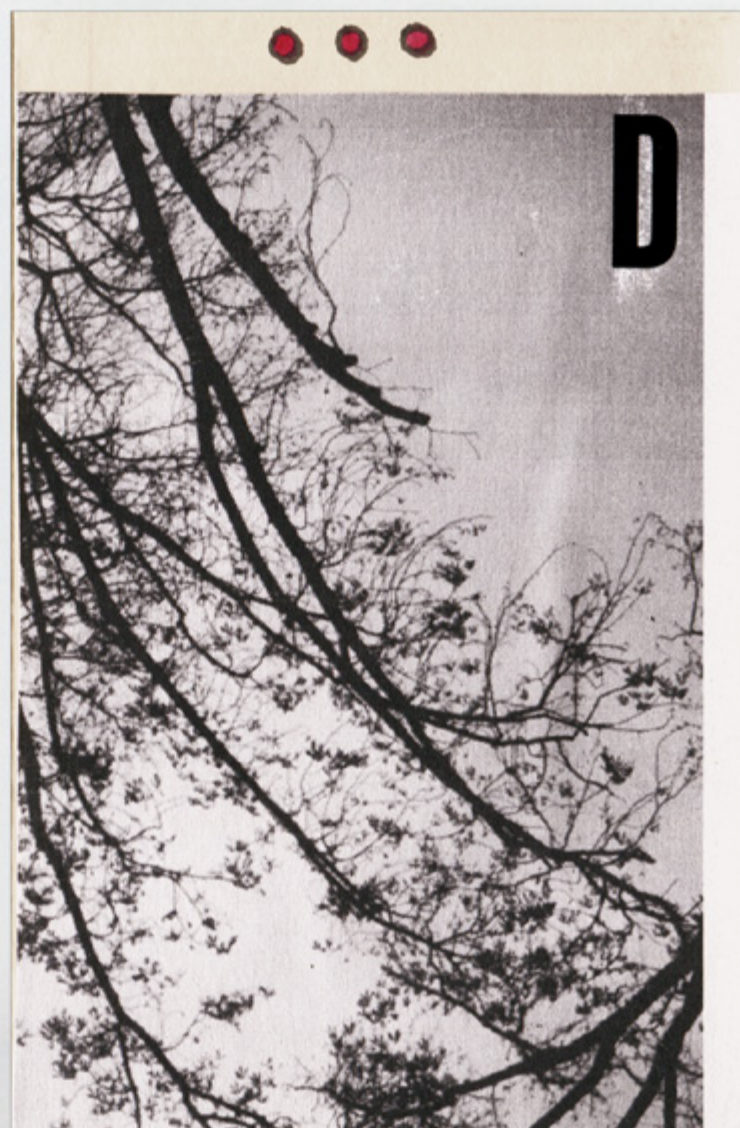
[P] É que eu gosto mais de cenoura. Ou seja: eu prefiro cenoura e tu preferes tomate. Agora pergunto: Qual é melhor? O tomate ou a cenoura?

[A] Para si é a cenoura e para mim é o tomate.

[P] Mas e para as outras pessoas? As que gostam de pepino? As que gostam de cebola? Qual é o melhor afinal?

[A] Cada pessoa pode gostar de um vegetal diferente, mas todos acham que o que eles gostam é o melhor.

[P] Não. As pessoas acham é que embora gostem de determinado vegetal, existem outras com gostos diferentes. Mas um vegetal não é melhor que o outro só porque é o nosso preferido.



O melhor diálogo do mundo

[A] Talvez o exemplo com alimentos não seja o mais indicado para este caso. Voltemos para o campo musical. Por exemplo: Não podemos afirmar que Helmut Lachenmann é melhor que Julio Iglésias?

[P] Melhor porquê?

[A] Porque é melhor músico, mais original e inventivo.

[P] Para começar penso que não se podem comparar: um é compositor e pianista, o outro é intérprete e cantor... Já para não falar na diferença de tipologia musical entre ambos.

[A] Mesmo tendo em conta essas diferenças todas, podemos afirmar que um é mais importante que outro ou não? Um cria e inventa novos conceitos em música; desenvolve novas notações musicais; novos timbres. Enquanto o outro limita-se a usar de forma naïf e kitsch, o que já há muito foi inventado e usado de forma mais inteligente pela música erudita.

[P] Não tens sede? Eu bebia algo fresco. Uma limonada talvez?

[A] Eu vou preparar Professor.

(Retira-se e volta com o refresco)

[P] Hum... Que boa esta limonada. É a melhor limonada que eu já bebi na vida.

[A] Vê? O Professor acabou de usar a palavra melhor! Disse que era a melhor limonada que já bebeu...

[P] E! Até agora só tinha bebido limonada artificial com gás. Esta é a pri-

meira que a bebo natural, espremida do limão.

[A] Mas Professor: eu gosto muito mais de limonada com gás! Para mim a limonada com gás é muito melhor que a natural.

[P] Então tu gostas mais de limonada artificial e eu gosto mais da natural.

[A] Mas Professor: se o Professor diz que esta é a melhor limonada que já bebeu, porque não pode dizer que determinada música é a melhor que já ouviu?

[P] Melhor em que sentido? As músicas são tão diferentes! Ouvir um tema de jazz, é diferente de ouvir uma ária de ópera ou uma polifonia dos pigmeus Aka. Não acho que umas sejam melhores do que outras, apenas diferentes.

[A] E dentro de um estilo musical? Por exemplo o jazz. Não se pode dizer que Thelonious Monk é melhor pianista que Teté Montoliu?

[P] Melhor em quê? E para quem? Eu gosto muito do Monk, mas também me interessam certas composições do Teté.

[A] Mas o Monk é mais autêntico que o Teté.

[P] Para ti isso é uma realidade, mas pode não o ser para outro. E o que é ser mais autêntico? Não é um pouco subjectivo isso?

[A] Pois... para os etnomusicólogos tudo é subjectivo... parece não haver nada objectivo. Não têm opinião sobre nada. Tudo é bom dependendo do ponto de vista. E têm muitas dúvidas. Sempre muitas dúvidas.

2005, Noamot Nivara Miso, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idiófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.





2005. Nobody Never Missn, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idiófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.

[P] Não achas que é melhor ter dúvidas do que certezas absolutas?

[A] Como os musicólogos históricos?

[P] Como alguns musicólogos históricos...

[A] Diga-me Professor: não há nenhuma coisa em música que ache melhor que outra?

[P] Tantas.

[A] Mas depois não escreve isso. Porquê?

[P] Que interesse pode haver em se saber o que eu acho melhor ou pior?

[A] As pessoas que o respeitam, que admiram as suas ideias ao saberem dos seus gostos podem sempre comparar com os delas e, se for caso disso e assim o entenderem, de livre vontade mudarem as suas ideias. Seria até pedagógico...

[P] Eu posso alertar as pessoas para aquilo que gosto, sem ter de dizer que, as minhas músicas são melhores que outras que elas ouvem.

[A] Que mal tem em mostrar o seu gosto?

[P] E que mal tem em não o mostrar?

[A] Não sei... parece-me um pouco como alguma dança contemporânea que, tendo achado que foi escravizada pela música durante quase toda a sua existência, resolve agora não usar música nas suas coreografias.

[P] E em que é que isso tem a ver com o gosto?

[A] Tem, porque eu penso que os etnomusicólogos, ao se oporem a vacas sagradas e às certezas absolutas de certa musicologia, tornaram-se no seu oposto

absoluto, criando uma negação do gosto pessoal e um discurso onde predomina a ausência de adjectivos qualitativos.

[P] Supondo que tens razão, vês isso como algo negativo?

[A] Negativo não... mas mete-me impressão. Repare Professor: eu — como etnomusicólogo — respeito toda a música. Para mim o penúltimo quarteto de cordas de Beethoven não é melhor do que um raga indiano. Um cantor do Burundi não é melhor que um cantor de *rock*. A música clássica não é melhor que a música *jazz*. Isso eu sei e respeito. Mas dentro de cada área, existem — quanto a mim — estratos de qualidade chamemos-lhe assim. De forma a percebermos e podermos explicar porque razão a canção *Knockin' on Heaven's Door* do Bob Dylan, é melhor que o respectivo *cover* de uma banda portuguesa. Devíamos poder dizer que uma canção — ao ser a original — já tem em si um valor de autenticidade que não existe numa sua versão. Mesmo noutros pontos — instrumentação, timbres, ritmo, harmonia, *bruitage* — devíamos ter ferramentas de análise que nos permitissem mostrar claramente, que algo é melhor, porque mais original e autêntico.

[P] Não podemos usar essas ferramentas para descrever o que ouvimos e vemos, sem termos de comparar ou prescrever?

[A] Claro que sim. Eu refiro-me a casos concretos, em que logo de início temos de tomar decisões, como por exemplo: “Vou fazer um trabalho sobre *rap* em Lisboa”. Quando o etnomusicó-

logo resolve escolher este tema, antes de se atirar a analisar o primeiro grupo que apanhe na esquina do bairro, devia fazer uma pesquisa para que a sua escolha incida em grupos representativos dessa tipologia musical, quer pela autenticidade, identidade, originalidade, quer pelo que representam no contexto social em que estão inseridos. Talvez aí, se mude certa tendência de falar seja sobre o que for sem critério de gosto.

[P] Como procediria o etnomusicólogo para escolher esses grupos representativos? Pelo número de discos editados? É que ter discos editados não é propriamente sinal de qualidade. Pelo número de concertos dados? É que nem sempre são os melhores músicos que dão mais concertos... pelo contrário. Que critério usaria o etnomusicólogo?

[A] Partindo do princípio que o etnomusicólogo é uma pessoa sensível e com um conhecimento aprofundado da música, entra em jogo com a sua intuição para fazer uma escolha baseada no que vê e ouve. Através da capa de um disco podemos perceber muitas coisas: a estética da capa, a forma como os músicos estão vestidos, as poses ou ausência de poses, a informação sobre o disco, enfim, um sem número de coisas que nos fazem logo ver com que tipo de material estamos a lidar. Pode ainda completar o seu estudo com uma pesquisa de campo: na *net* ou através de pessoas (músicos, musicólogos, melómanos) que possam dar alguma indicação pertinente. Creio que seria mais ou menos assim que teria de proceder o

etnomusicólogo: com intuição e lógica.

[P] Mesmo assim, supondo que esse etnomusicólogo fez a melhor escolha, irá sempre haver alguém a achar que faria uma melhor escolha que a sua?

[A] Pelo menos existe a vontade de tentar mostrar o mais representativo e não ficarmos pelo *n' importe quoi*, tipo: logo que a nossa argumentação seja boa, não importa que música mostramos ou analisamos.

[P] Não achas que isso que dizes está a ser feito?

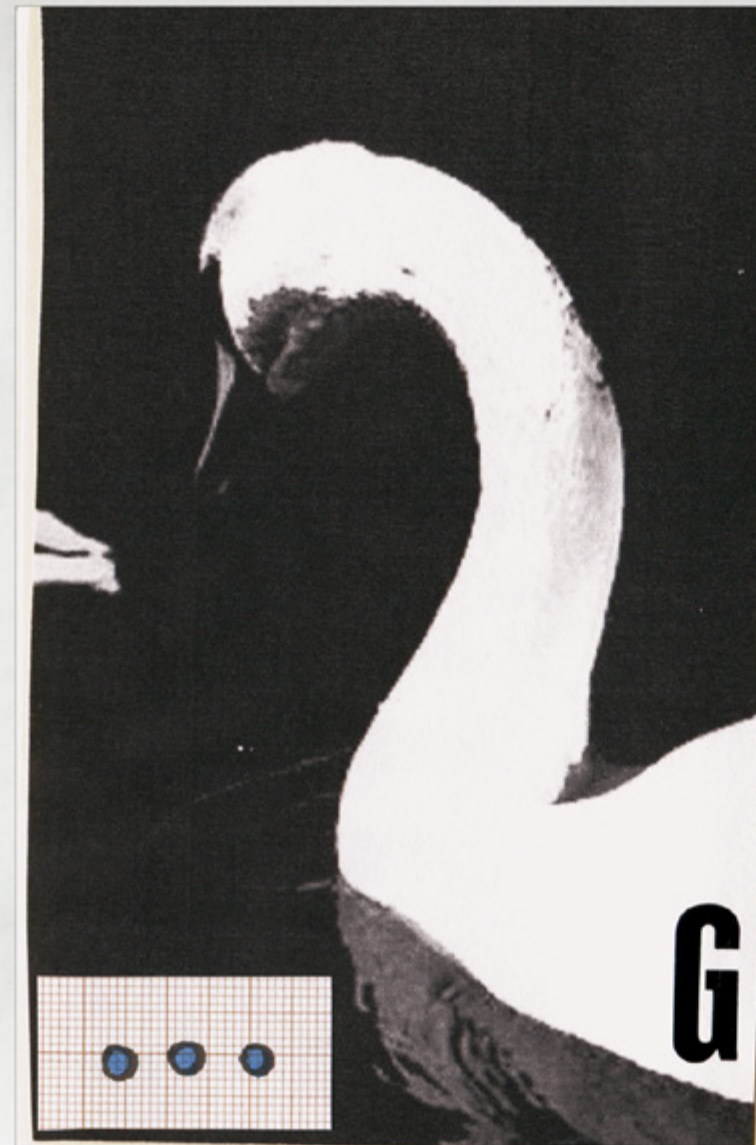
[A] Cada vez menos e deveria ser ao contrário. Deveria haver cada vez mais pessoas a fazerem trabalhos interessantes.

[P] E como sabes tu que não há?

[A] Pelo que leio e assisto. Parecem-me títulos exóticos, mas com pouco recheio... Professor diga-me sinceramente: não sente por vezes vontade de mostrar o seu gosto às outras pessoas?

[P] Tu devias era ter ido para musicólogo histórico...

2005, Noamot Nivara Miso, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idiófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.





*Triste época esta,
em que é mais
fácil desintegrar
um átomo do que
um preconceito.*

(Albert Einstein)

O papel de relativizar

Se é verdade o que diz Einstein, então a etnomusicologia tem que estar feliz consigo própria pois acabou com um grande preconceito: o de que a música erudita era superior às outras músicas. Pelas questões que suscita, a etnomusicologia tem um papel específico relativamente à musicologia tradicional uma vez que obriga a relativizar — sublinhando a especificidade da nossa cultura — as obras, as práticas musicais ocidentais e a considerar a nossa música como uma modalidade particular do fazer musical universal.

O mundo inteiro

Uma etnografia da etnomusicologia não pode existir se não tratarmos primeiro de a definir, mas não é fácil chegar a uma definição que seja totalmente satisfatória sobre o que é a etnomusicologia. E ainda bem: é sinal de que se está sempre a pôr tudo em causa.

A etnomusicologia surgiu não só como um ramo da musicologia, mas

também da antropologia e da etnologia. Posso arriscar uma definição mais geral, referindo que a etnomusicologia estuda as músicas de diversos grupos étnicos e comunidades culturais do mundo inteiro. Assim podemos afirmar que, pelos seus objectivos e pelos seus campos de intervenção, a etnomusicologia participa na construção progressiva de uma musicologia geral.

De bárbaros & selvagens a primitivos

Desde o artigo de Alexander John Ellis em que se analisam escalas musicais estranhas à nossa cultura ocidental (e que é considerado o primeiro trabalho etnomusicológico), até aos nossos dias, a etnomusicologia tem vindo a evoluir. Muito tem mudado nesta disciplina desde os primeiros tempos da escola de Berlim, em que os objectivos eram essencialmente de comparação (Stumpf, Abraham, Hornbostel), até aos anos de 1960, onde Wiora e Sachs são os últimos a arriscar uma perspectiva evolucionista na construção da história geral da música, onde se incluíram as músicas de tradição oral.

2005, Noamov Nivara Miso, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idiófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.





2005. Nobody Never Missin', 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idiofones. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.

A etnomusicologia americana no período entre as duas guerras era sobretudo descritiva e monográfica, mas a observação etnográfica foi ganhando um papel cada vez mais importante. Deu-se prioridade à investigação de campo em detrimento de lidar com gravações pré-existentes. Frances Densmore, David McAllester, Alan Lomax e Mantle Hood, na tentativa de colmatar a distância entre a cultura do pesquisador e a do autóctone, fundam o Instituto de Etnomusicologia na UCLA. Para Hood a melhor forma de se estudar a música de outra cultura consiste na sua intensiva análise por dentro, tornando-se assim o investigador num intérprete. A etnomusicologia na Europa, assume um carácter nacionalista e também vai para o terreno, no sentido de preservar as fontes musicais nacionais (Bartók e Brailoiu). Na *Antropologia da Música* (Alan Merriam, 1964) o ponto de partida da abordagem já não é a musicologia, mas sim a antropologia, pois segundo este autor, os fenómenos musicais, só são verdadeiramente entendidos, através da análise do contexto cultural em que se insere o objecto de estudo: *A etnomusicologia é o estudo da música dentro da Cultura*. Blacking vai mais longe e considera que a cultura determina integralmente a música e é através da etnografia que convém começar o estudo de uma cultura musical. Esta antropologia musical deu origem a um novo ramo de pesquisa muito importante: o estudo de etnoteorias. Zemp (com o seu filme sobre os 'Are'are, onde vemos os sábios da tribo a explica-

rem o seu sistema musical) e Feld, com o seu livro *Sound and Sentiment* consagrado aos Kaluli da Nova Guiné, abriram uma nova página no estudo da etnomusicologia ao mesmo tempo que a elevaram a um novo grau de exigência.

'Omo lava mais branco'

Paralelamente à emergência e ao desenvolvimento da antropologia da música, uma corrente surgida na Europa e na América propõe analisar a estrutura interna da música com a ajuda de métodos emprestados da linguística estrutural.

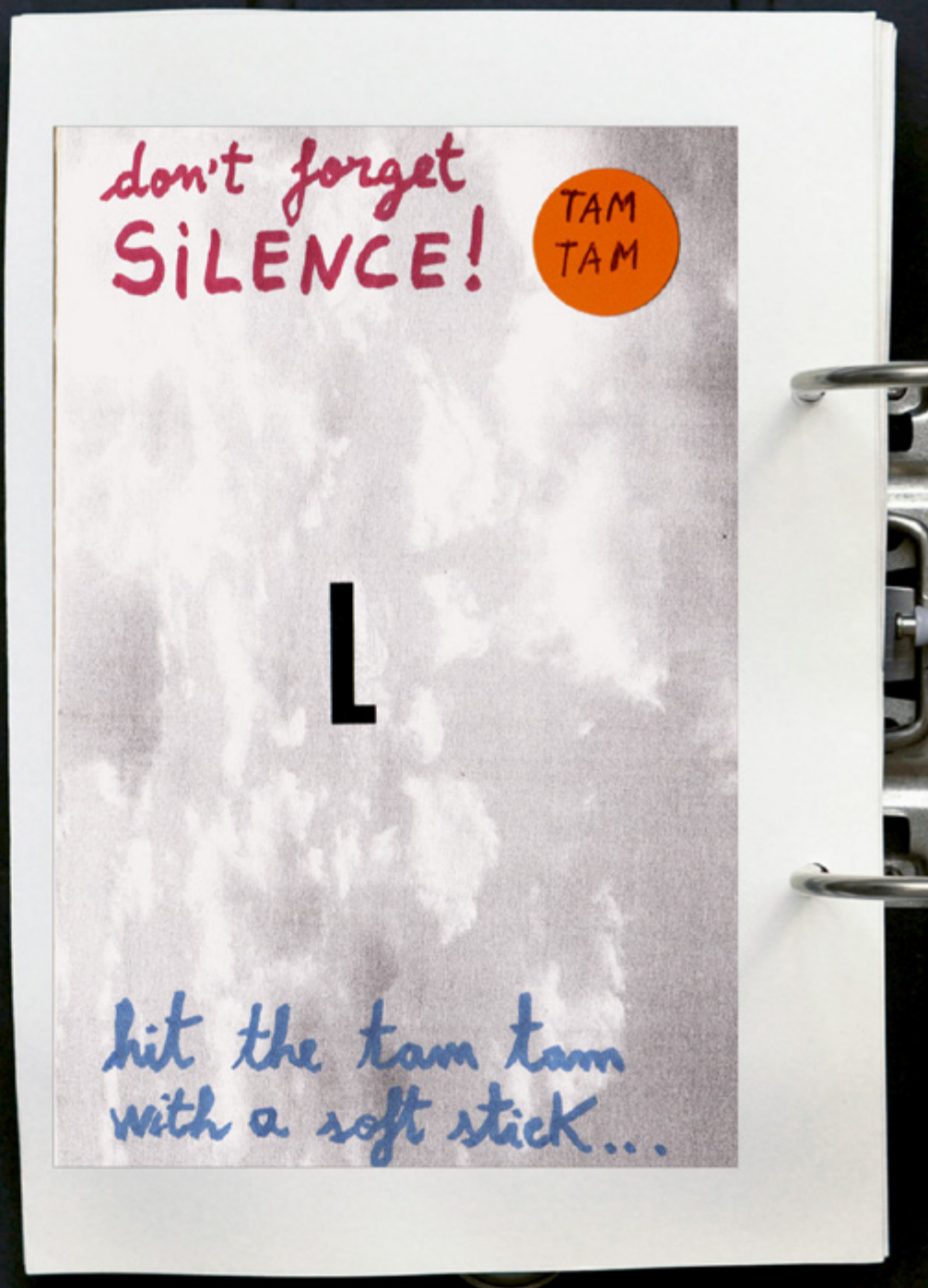
Do ponto de vista metodológico, a etnomusicologia oscila entre dois pólos. Por um lado tem uma vocação comparativa e universal na medida em que se propõe estudar o ensemble de música do mundo, ou melhor, como Nettl diz com humor: *A etnomusicologia é um glutão*. Esta orientação manifesta um carácter ético. Por outro lado existe a perspectiva émica que se apoia nos conceitos e nos sistemas de pensamento dos autóctones. Em último caso, a análise deverá ser feita pelo próprio autóctone. A etnomusicologia como instituição, é um produto da nossa civilização ocidental que se interessa pelo fazer musical, usando categorias de pensamento e ferramentas metodológicas próprias da nossa história científica. Assim, à concepção etnocêntrica de música como uma linguagem universal, opoem-se hoje a da especificidade das culturas musicais.

Do ponto de vista das estruturas sonoras e dos processos composicionais, a comparação das produções e ensinamentos do planeta fez surgir uma espantosa diversidade. Assim — e dentro das músicas extra-europeias — temos as músicas ditas de arte (China, Índia, Bali) e as músicas tradicionais populares (Pigmeus, Aborígenes da Austrália ou Índios Americanos). Esta divisão é semelhante à que existe nos países europeus, entre a música clássica erudita (Bach, Beethoven, Schoenberg) e a música rural popular. Durante muito tempo acreditou-se que se podia opor a segunda à primeira, com o argumento de que a segunda não tinha teoria, mas depois dos trabalhos de Zemp e Feld deixou de se poder definir etnomusicologia como “a ciência que estuda as músicas sem teoria”. Assim sendo quais são então as fronteiras da etnomusicologia? As músicas de tradição oral? Sabemos que a oralidade não é um critério suficiente. As músicas populares? Mas então criamos uma divisão com as músicas populares rurais de um lado, e o jazz e as músicas de variedades do outro? Somos tentados a dizer que a etnomusicologia se interessa por tudo aquilo que a musicologia clássica não estuda. Mas mesmo aí podemos ter surpresas. A etnomusicologia de hoje, e do futuro, absorverá a música de Mozart e Wagner no mesmo pé de igualdade que as músicas dos Pigmeus e dos Papuas. Baker falava-nos de uma “música dos selvagens” e em 1956 Nettl usava o termo “culturas primitivas”. Mas depois de Radin e Lévi-Strauss, sabemos que os selvagens

e os primitivos pensam. O conhecimento das categorias específicas que sustentam cada uma das culturas musicais do mundo, os seus diferentes sistemas musicais (diferentes do nosso) e a emergência de uma consciência musical universal, são contribuições da etnomusicologia na luta contra o racismo estético e contra o racismo em geral. As condições materiais de um capitalismo tardio (a explosão das novas tecnologias da comunicação, a informática, a abertura do ciberespaço, as lutas pela reivindicação das diferenças, as migrações) estão em vias de mudar drasticamente o nosso modo de vida. O colapso do comunismo e, em geral, o esgotamento de políticas baseadas na diferença de classes, cede terreno a uma gama difusa de políticas de identidade, fundadas sobre as diferenças étnicas, sexuais, ou de género, e de grupos humilhados e discriminados que lutam pela igualdade. Assim, era de supor que certas ideias pós-modernas afectassem as perspectivas teóricas, os objectivos e as questões da etnomusicologia recente. Certos textos etnomusicológicos contemporâneos adquiriram tal grau de sofisticação teórica, poder crítico e pertinência social, porque se emanciparam dos laços que mantinham tradicionalmente com a etnologia e a musicologia. Estes textos, libertos de uma identidade disciplinar, buscam inspiração em teorias modernas do pós-estruturalismo, do pós-colonialismo, do pós-marxismo e da crítica feminista.

2005, Noamot Nivra Miso, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idiófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.





2005. Nobody Never Missin', 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idiófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.

Um sujeito social linguisticamente descentrado e fragmentado

As ideias em que se fundamenta algum pensamento etnomusicológico, actual, provêm em grande parte da apropriação, talvez tardia, de teorias europeias do pós-guerra. A escola de Frankfurt, especialmente com Adorno, as estruturas linguísticas e antropológicas de Jakobson e Lévi-Strauss, o pós-estruturalismo de Foucault, Deleuze, Derrida e Lacan e o pós-marxismo de Althusser, a sociologia de Bourdieu e, finalmente, a nova história de Jaques Le Goff e Paul Veyne. O pós-modernismo rejeita a ideia moderna de um “*sujeito racional unificado*” em favor de um “*sujeito social e linguisticamente descentrado e fragmentado*” (Foucault, 2005). O pós-modernismo elimina o sujeito enquanto lugar e origem do discurso. Encontramo-nos face a uma crise de representação (ou de referencial) que consiste em eliminar a identidade entre as palavras e as coisas. Tal como a visão do Outro das teorias pós-coloniais, a crítica feminista exige o reconhecimento do direito das mulheres, o direito de se representarem elas mesmas nos domínios da vida de onde foram excluídas, por uma organização patriarcal, que as retirou de funções significativas e representativas, eliminando a sua presença histórica.

Uma nova ciberética

Actualmente a investigação de campo está muito distante das missões folclóricas, que tinham como principal objectivo recolher a maior quantidade de peças possíveis, para depois as analisar, descrever e explicar, no conforto do escritório do investigador. As relações assimétricas criadas neste contexto colonial originaram um tipo de trabalho de campo que não podia, de modo algum, captar os aspectos humanos interpessoais e o reconhecimento de valores específicos das sociedades estudadas. A fim de obter uma maior compreensão intercultural, a etnografia musical actual re-conceptualiza o trabalho de campo, procurando novos modelos etnográficos numa pluralidade de inspirações: feministas (McClary, Koskoff), fenomenologistas (Titon, Friedson), hermenêuticas (Rice), etc. Nesta linha de pensamento as questões que se levantam ao etnomusicólogo actual são: Que podemos nós descobrir através da investigação de campo, sem explorar os detentores da cultura estudada? O que é que o etnógrafo musical pode trazer ao conhecimento do ser humano? Que género de obrigações de reciprocidade estão incumbidas no etnomusicólogo perante os membros da cultura que estuda? Gooley refere que passar do estudo da música como objecto ao estudo da música como cultura conduz à prática de uma etnomusicologia reflexiva na qual o investigador não se pode situar de fora, como observador,

de uma cultura objectivamente observável. É necessário que este explique a sua posição epistemológica e o modo como se relaciona com a cultura estudada. O etnomusicólogo actual tende a integrar o seu discurso dentro de um contexto mais vasto de outros discursos, quer sejam antropológicos, sociológicos, filosóficos, históricos, etc.

Pósmodernizar a Etnomusicologia

A etnomusicologia abandonou — porque desnecessárias e simplistas — as oposições entre popular e erudito, entre oral e escrito e, dentro dessa pressuposição, propõe um grupo de métodos e atitudes diferentes como necessários para o estudo dessas categorias musicais. É provável que a actual musicologia esteja a passar de uma transição Hegeliana para um regime transdisciplinar que, pode originar a própria dissolução das fronteiras em que se estabelece a disciplina. Pósmodernizar a etnomusicologia, pode ser o seu fim.

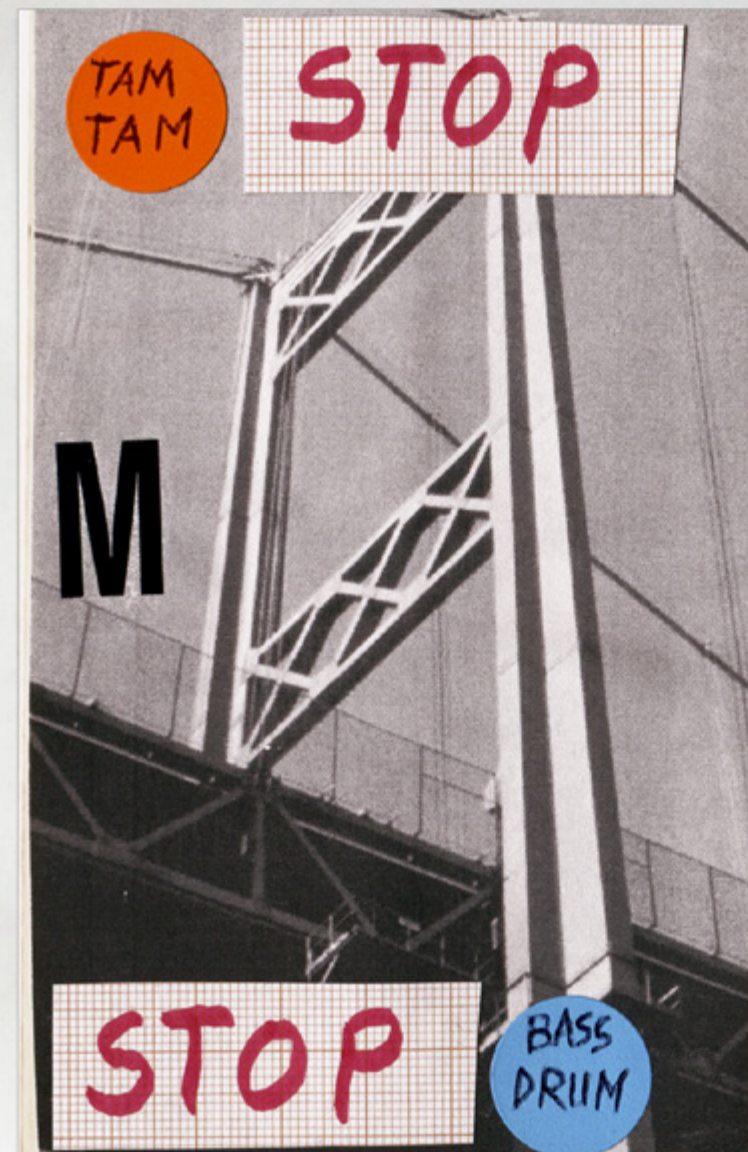
Só sei que algo sei

Ao contrário da minha vida profissional de músico, na qual existe uma continuidade e uma evolução, a minha actividade académica é caracterizada por uma grande irregularidade. Após ter frequentado o ensino primário e secundário, não concluí o liceu, tendo desistido dos estudos com o antigo sétimo ano incom-

pleto. E assim me mantive até 2008, onde decidi concluir os estudos e entrar para uma licenciatura. Fiz então um ano de Licenciatura em Musicologia na Universidade Nova de Lisboa. De seguida, obtive entrada directa (por via curricular), para o mestrado em etnomusicologia, onde completei um ano lectivo. E agora encontro-me na fase da escrita da dissertação, direccionada para a sociologia da música. Não li e desconheço quase por completo os nomes cimeiros da etnomusicologia, da musicologia histórica ou da sociologia. O meu conhecimento deriva de ter lido livros, ou ensaios, sobre certas matérias que me interessavam e de ter assistido e participado em conferências, palestras, ou conversas privadas sobre certos assuntos musicais e musicológicos.

Logicamente que tenho uma vivência como músico (compositor e improvisador), que me fez viajar pelo mundo (Cuba, China, Japão, EUA, África, Europa), e, assim, vivenciar diferentes práticas musicais e pensamentos musicológicos com várias pessoas (compositores, improvisadores, musicólogos, etnomusicólogos, sociólogos, filósofos, psicólogos, historiadores). É esta a minha principal fonte de conhecimento: a *Universidade da Vida*. Desta forma, este ensaio, reflecte isso mesmo: uma ausência de certos conhecimentos científicos e culturais, que me levem a poder afirmar ou legitimar as minhas ideias. Além disso não domino o academês. Nesse sentido, e por se tratar de elaborar uma etnografia da

2005, Nonoor Naveer Miso, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idiófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.





La musique c'est du bruit qui pense.

(Victor Hugo)

etnomusicologia, decidi recorrer a pessoas, que me pudessem dar aquilo que os sociólogos chamam de testemunho (em etnomusicologia chama-se a isto investigação de campo). Escolhi dois etnomusicólogos: o António Tilly (Professor no Instituto de Etnomusicologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa), o Ricardo Andrade (mestrando em etnomusicologia da FCSH, Universidade Nova de Lisboa) e um sociólogo da música, o Mário Vieira de Carvalho (Professor de Sociologia da Música da FCSH, Universidade Nova de Lisboa). Através de entrevistas por *e-mail*, fui colocando uma série de questões ou frases para comentarem e responderem. O texto que se segue, é o resultado do nosso debate.

Dream Team

Tomemos como ponto de partida esta frase do Professor Mário Vieira de Carvalho, em que nos fala da:

*neutralidade do observador na
etnomusicologia*

e agora vejamos como esta frase é refutada pelo Professor António Tilly:

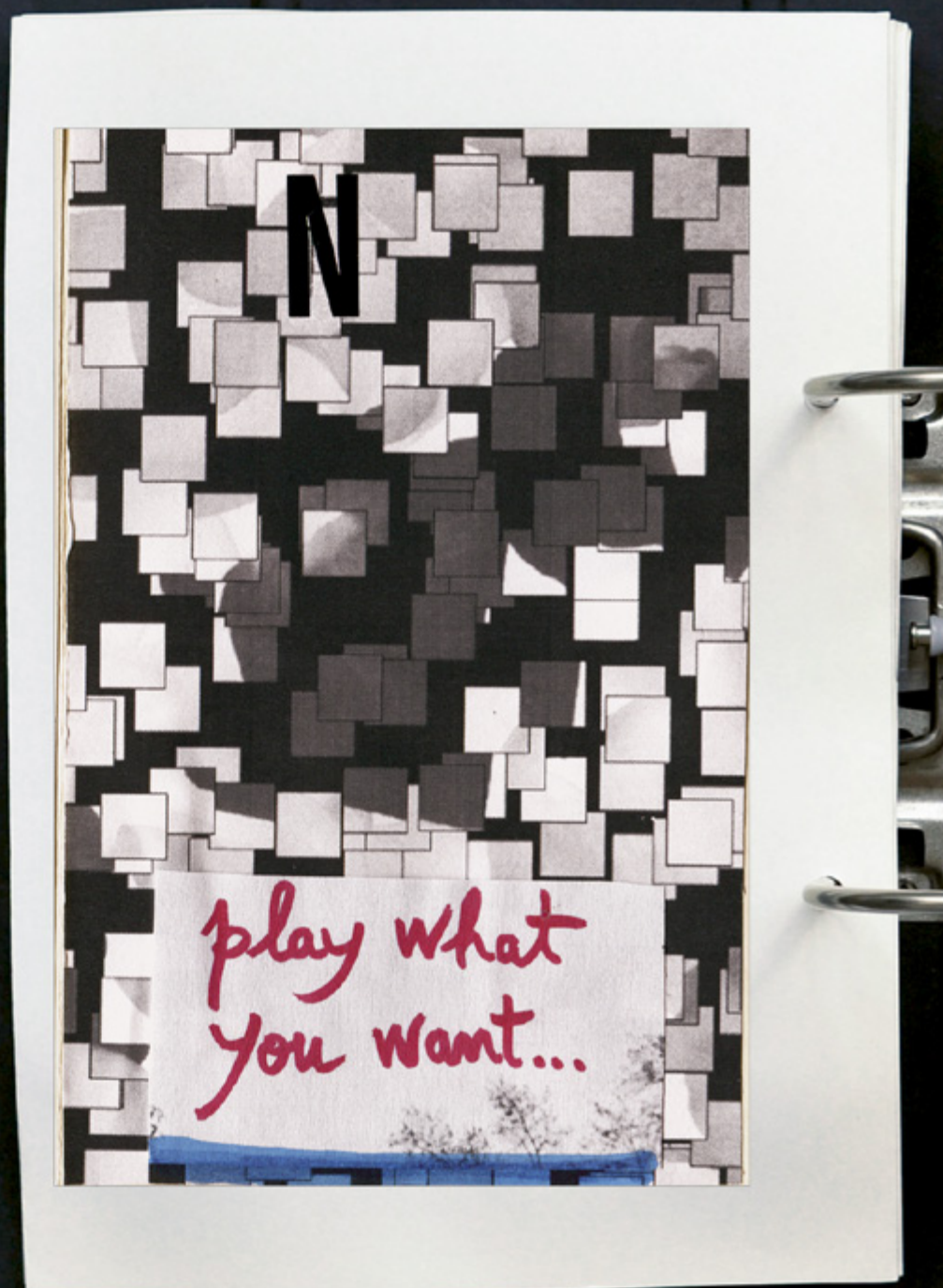
Esta frase está errada. Não há qualquer neutralidade. O Etnomusicólogo não é neutro. Ninguém é neutro nem imparcial. O etnomusicólogo dá a sua explicação face ao objecto que estuda e assina por baixo. Por outro lado, o Etnomusicólogo não se limita a descrever. O Etnomusicólogo ten-

de a observar para compreender e explicar. O Etnomusicólogo não diz como o mundo deve ser, nem se a música está certa ou errada e não prescreve uma solução para corrigir “erros”. O Etnomusicólogo só se refere aos juízos de valor quando estes estão em jogo nas práticas musicais que estuda (Anthony Seeger). A componente ideológica da etnomusicologia faz-se sentir de outras formas, como a escolha do objecto, por exemplo (ver Malm e Wallis).

Mário Vieira de Carvalho contrapõe:

O melhor é responder que o que eles (etnomusicólogos) dizem sobre música também só vale para eles. Não vale para o Stockhausen, nem para si, nem para mim, nem para uma tradição de pensamento crítico que já vem dos gregos e sem a qual não existiria nem ciência, nem etno, nem universidades... Para quê afinal ciência se a regra é... a cada um segundo as suas crenças...? O problema é que os etnomusicólogos quando estão doentes não vão ao curandeiro, mas sim ao hospital. Contudo, em teoria etnológica tanto vale a crença do médico diplomado como a crença do feiticeiro local... ou na Virgem de Fátima... A etnomusicologia é ela própria um fenómeno que carece de estudo etnográfico...

Esta neutralidade ou não-neutralidade tem para mim muita importância, pois é o objectivo deste meu ensaio: poder determinar se existe *boa música e má música*; se há melhores ou piores músicos, ou seja, estou afinal a falar de gosto



2005. Nobody Never Missin, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.

e da subjectividade ou objectividade. É possível afirmar-se de uma forma científica que uma música é boa e que outra é má? Mário Vieira de Carvalho responde assim a esta questão:

A ciência é contextual. Deixou de existir a noção de um ponto de vista absoluto de verdade fora do espaço e do tempo. Muito mais em questões artísticas. Não se pode provar, portanto. Podemos é sair deste tipo de questões, que não levam a lado nenhum. Se na música o social é o comunicativo, o que interessa é analisar as estratégias de comunicação, e então aí podemos entrar com outras categorias. Por outro lado, o facto de toda a música ser contextual não significa que a cultura europeia deva abdicar das suas próprias crenças e/ou conquistas. Temos o direito de considerar Beethoven um filósofo, que nos diz por música da essência da vida e das coisas — do humano, e lamentar que haja quem não o ouça, assim como lamentamos que haja quem não frequente o teatro de Shakespeare ou não leia Pessoa e confine o seu mundo ao *Preço Certo*, ao Quim Barreiros ou às revistas cor-de-rosa. Se tudo é igualmente válido como “cultura”, para quê estudar, para quê aprender a ler, para quê Escolas, Academias, etc., para quê, afinal “pensar”, fazer “ciência” — qualquer tipo de ciência, a começar pela própria “etnomusicologia”?

Conhecimento é poder, ensina o Foucault. Logo o estudo das culturas musicais ditas populares ou extra-europeias é um exercício de poder duma ciência europeia

chamada “etnomusicologia” sobre aqueles que pretensamente não possuem o método científico, por não terem adquirido o conhecimento crítico necessário, o treino legítimo, que traz a chancela das universidades europeias ou de tradição europeia. O “etnomusicólogo” — diplomado por uma universidade — não reconhece a quem não tenha o diploma o treino legítimo para fazer “ciência digna desse nome”.

Mas o que é que se passa com a música? Não é ela, na tradição dita erudita europeia, aprendida nas mesmas universidades ou escolas superiores, não é ela resultado da aquisição de um conhecimento crítico, não se subordina ela a um treino legítimo, sem o qual o diplomado não desenvolve o *métier* exigido para fazer música “digna desse nome”? Nesse sentido, estamos numa posição de poder idêntica: somos depositários de um *know how* musical que consideramos corresponder a critérios que outras manifestações musicais, sejam elas populares ou extra-europeias, desconhecem.

As posições são paralelas. Reconhecemos à etnomusicologia — ciência europeia — um *know how* que lhe permite colocar-se numa posição de conhecimento privilegiado, relativamente a pessoas oriundas de qualquer cultura sem formação nessa área. (Não há discurso *emic* senão já como parte integrante do método etnomusicológico. Para haver discurso *emic* é preciso um etnomusicólogo que o identifique como tal).

Então temos também de reconhecer aos

músicos e musicólogos estudiosos da chamada tradição erudita europeia o *know how* que lhes permite colocarem-se numa posição privilegiada de conhecimento crítico sobre a sua própria música e de estabelecerem juízos de comparação e juízos críticos sobre todas as manifestações musicais às quais tenham acesso.

Isto para dizer que nem a música europeia (erudita) nem a etnomusicologia podem escapar à sua origem e centralidade europeias. Achar que o relativismo dos valores só se aplica à música, mas não à ciência da música (neste caso, à própria etnomusicologia) é uma aporia, uma dificuldade lógica incontornável.

Ou o relativismo é geral, e então não vale a pena fazer ciência, nem portanto etnomusicologia, pois qualquer discurso cognitivo sobre música é legítimo e não há critério para determinar qual é válido ou inválido. (Tudo se reconduz a uma questão de gosto). Ou então, se o não é, há que reconhecer também que o relativismo não pode valer somente para as manifestações musicais, igualizando-as e negando a possibilidade de critérios estéticos e de análise crítica que permita aos depositários do *know how* musical europeu defender e promover aquilo que consideram ser os seus valores — *a música digna desse nome*, comparável à *ciência digna desse nome*. Neste sentido, sim, é possível através da reflexão estético-filosófica fazer falar a música — valorá-la. Talvez nos ajude nesta discussão a contraposição

entre Cultura e Civilização (remeto para Norbert Elias).

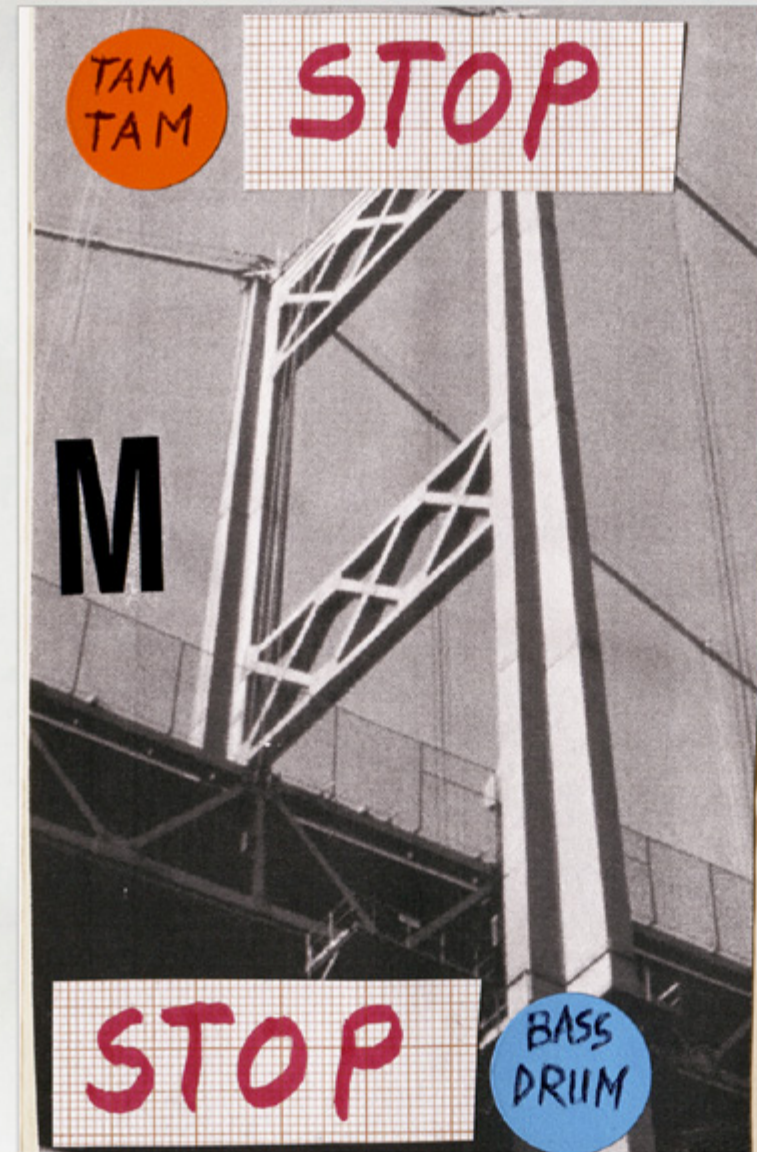
Carvalho, remete-nos para a ideia de especialista. Se alguém tem o *know how* científico, pode e deve, falar sobre aquilo que sabe e estudou ao longo da vida. Para Carvalho deve-se analisar as estratégias de comunicação, porque na música o social é o comunicativo. Só deixando de lado as categorizações de boa ou má, de melhor ou pior, é que podemos jogar com outras categorias e uma nova forma de analisar e categorizar a música. Vamos ver o que nos diz sobre este assunto, o musicólogo Hans Eggebrecht:

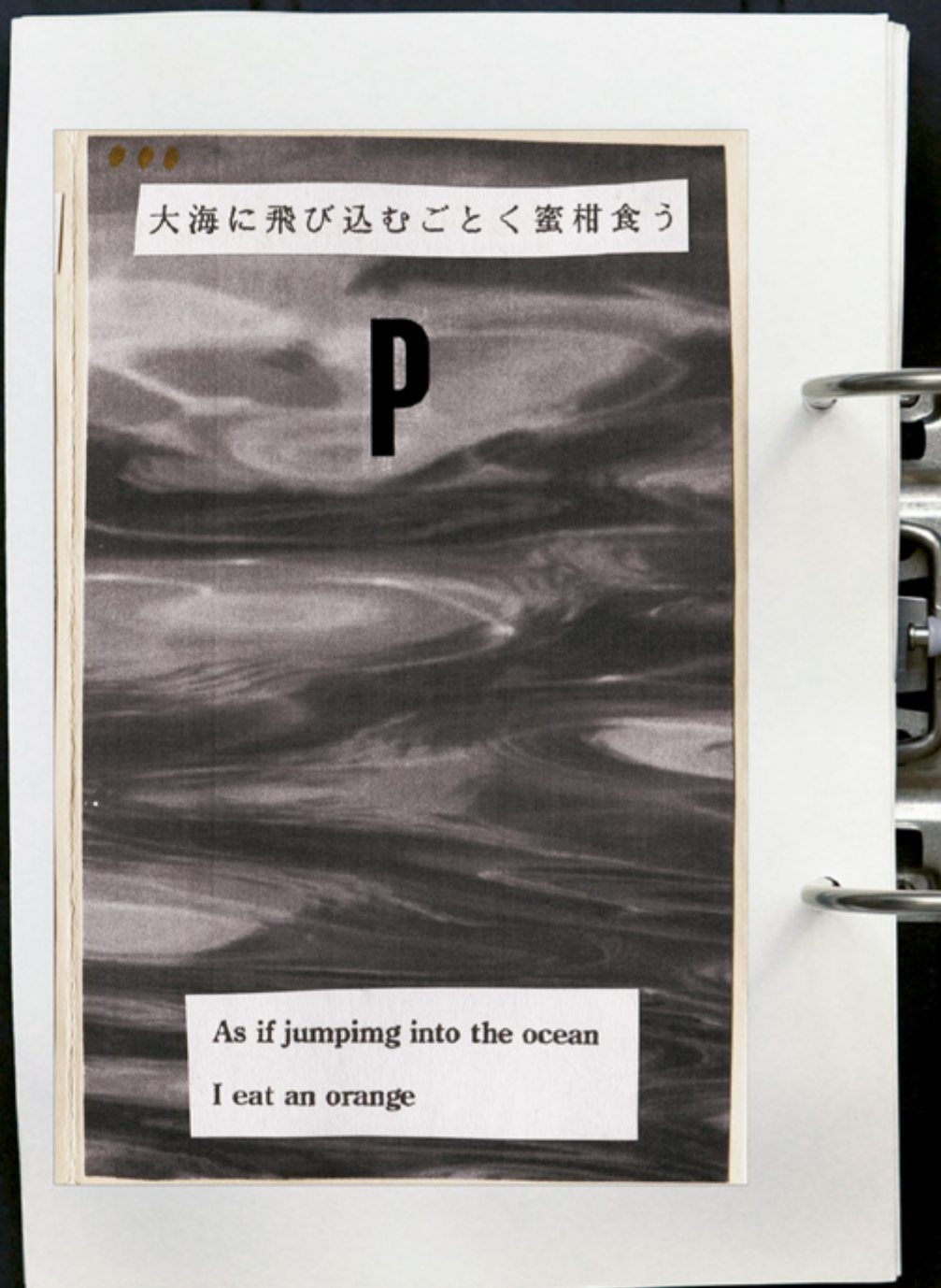
Para julgar ou valorizar a música, há fundamentalmente (embora só num primeiro momento) duas instâncias: o juízo sensível e o juízo cognitivo que, por seu turno, dependem respectivamente da compreensão sensível e cognitiva.

O juízo sensível ou estético move-se — como a compreensão sensível ou estética (idealmente falando) — para lá dos conceitos linguísticos; assenta na impressão sensível, na sensação que opõe à música uma reacção judicativa. Pode formar-se na total ausência de expressões, pode resumir-se numa única palavra: “bom” ou “mau” (“Como isto é belo” ou “Tão feio!”).

O juízo cognitivo, pelo contrário, é de tipo abstracto. Procura indagar as razões, o porquê algo agrada ou desagrade ou, exagerando, os motivos do bom ou do mau; quer no sujeito (por ex. Ao nível da sua

2005, Norbert Niever Mison, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idiófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.





2005. Nobody Never Missin, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idiófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.

formação musical), quer — de modo analítico — no objecto, a própria música.

Ao ler esta afirmação de Eggebrecht chegamos à conclusão de que estes dois juízos — sensível e cognitivo — variam no exercício de uma audição musical. Segundo Eggebrecht:

A faculdade de compreensão e valoração cognitiva de um leigo pode estar só pouquíssimo desenvolvida, enquanto no conhecedor estas duas instâncias interagem.

Então de que depende a qualidade de uma música para Eggebrecht?

O juízo, sensível ou cognitivo, sobre a boa ou má qualidade de uma música depende de muitos pressupostos, que se podem distinguir, em primeiro lugar, em subjectivos (também historicamente condicionados) e objectivos (ínsitos na própria música).

Fala-se aqui de subjectividade. Será o gosto somente subjectivo? Esta é a resposta de Eggebrecht:

Subjectivo é o gosto que, todavia, tem sempre também motivos objectivos (objectiváveis): disposição, experiência, formação, idade, hábito, pertença a um grupo, etc. O juízo de gosto, que decide sobre o bom e o mau, pode modificar-se no plano dos seus motivos objectivos. Deste modo, por exemplo, a barreira que impede a recepção da música moderna, ou da

antiga, pode reduzir-se ou até remover-se inteiramente através do hábito (a escuta) e a compreensão cognitiva.

Ou seja: o gosto educa-se! Seja pelo hábito, experiência, estudo, análise e observação, mas também pela compreensão cognitiva. Para Mário Vieira de Carvalho, no gosto, as valorações são diferentes consoante o contexto:

O gosto é contextual — tal como a música. Traduz-se nessa avaliação do que é bom ou mau.

António Tilly, quando lhe perguntamos se acha que o gosto se educa, responde:

Acho. Que se educa, que se aprende, que se simula, que se adquire. Já o bom gosto... é mais difícil.

Vemos aqui nesta resposta uma reticência, não sobre se o gosto se pode educar e, portanto evoluir, mas apenas e unicamente na palavra que o antecede, o *bom gosto*. Mesmo esse, para Tilly, não é inexistente, é apenas mais difícil. Mais difícil de atingir, ou mais difícil de educar? Apresentei ao Professor António Tilly a seguinte frase para que a comentasse:

Para mim, Bach é melhor que Tony Carreira. Mas isso é para mim. Pode não ser para outros. Logo, como não existe uma forma de provar que um compositor é melhor que outro, não se pode pôr um juízo de valor.

Este foi o comentário de Tilly:

Tudo correcto menos a conclusão da frase que deverá ser esta: não se pode fazer um juízo de valor que sirva para tudo, universal, isto é, não há um valor, mas haverá (como se tem comprovado em mais de 100 anos de estudo da música em diversos contextos), vários juízos, dependendo dos valores que podemos afirmar serem culturais. Não há uma só cultura, logo não há um só juízo. E mesmo do mesmo grupo cultural deve ter-se em conta o individual.

Ou seja, embora Tilly ache que:

No domínio da ciência, há que conhecer os pressupostos científicos, i.e., o conhecimento produzido por outros e o seu fundamento.

Acrescenta depois que:

Uma Ciência tem de fundamentar o seu raciocínio segundo métodos científicos. Esse raciocínio tem de estar assente em factos comprovados e que se têm como verdade. Sendo uma Ciência, a Musicologia, tem de EXPLICAR. Assim só será uma Ciência se EXPLICAR por que é uma música superior a outra que será inferior. Se não der uma EXPLICAÇÃO fundamentada segundo os pressupostos da própria Ciência, não pode ser considerada uma Ciência, evidente. Daí ser auto-referencial. A negação da explicação é a negação da atitude científica. A incapacidade da explicação traduz-se na incapacidade do acto científico. O facto de as explicações científicas

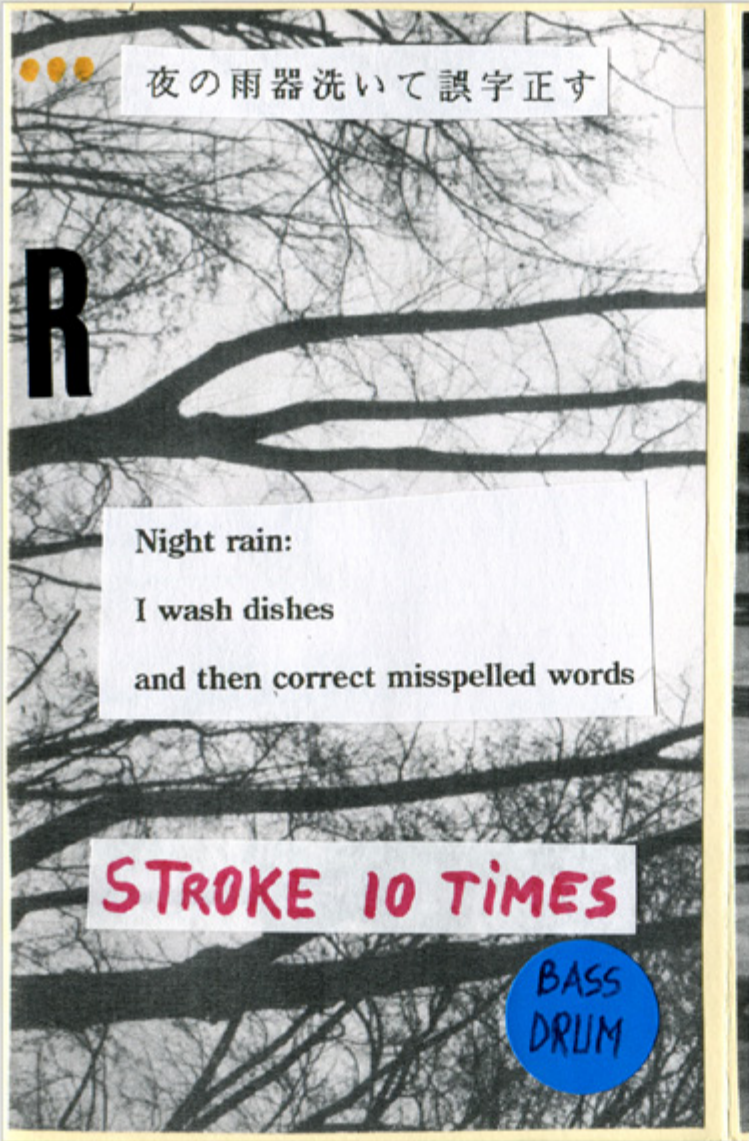
se sucederem e de se vir a provar que a explicação anterior está errada, é uma das características essenciais do trabalho científico e a razão pela qual o conhecimento científico é dos únicos que se verifica e se valida a si próprio. Esta é uma das razões pelas quais se deve acreditar e fomentar o conhecimento científico. A presunção que o que se sente é verdade e será verdade, bem como a negação da explicação desse sentir não é mais que egocentrismo assente na total recusa da dúvida, sendo que a dúvida é o fundamento da ciência.

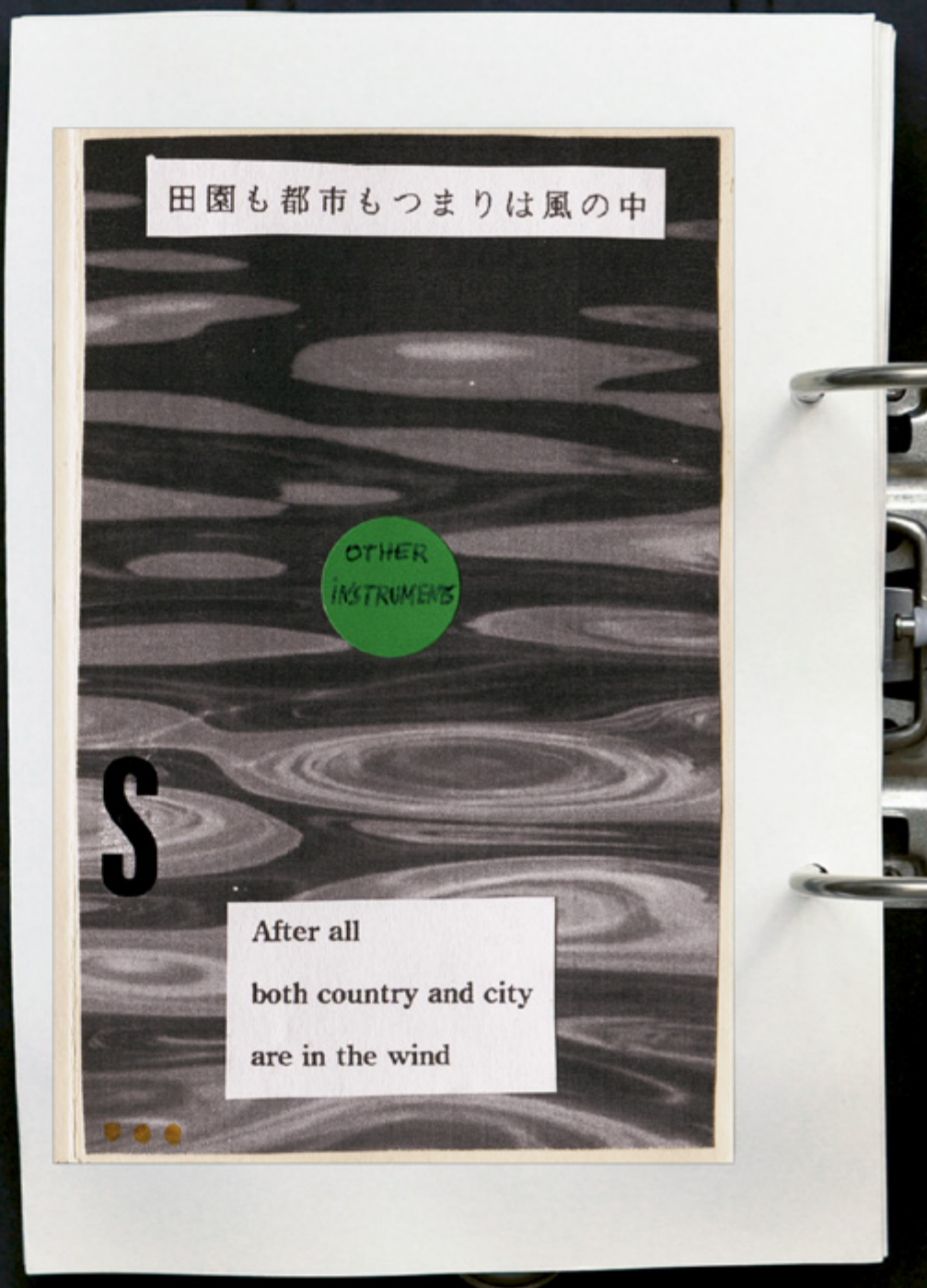
Sendo a Musicologia uma Ciência — as suas conclusões são referenciadas nos trabalhos de outros, dos colegas. Podem negá-las ou corroborá-las, mas não se faz ciência sem conhecer o conhecimento científico produzido anteriormente.

Peguemos nesta asserção e vamos fazer o que nos indica Tilly, ou seja, usar o conhecimento produzido por outros e o seu fundamento, para tentar abordar esta mesma questão e voltemo-nos de novo a Eggebrecht:

O juízo que considera uma canção ligeira inferior a um *lied* de Schubert, pon-do as duas obras numa inter-relação de confronto, pode modificar-se logo que o ouvinte abandone o ponto de vista comparativo e, ao alterar a sua atitude receptiva em face do género musical, tome atitudes e critérios críticos capazes de distinguir com base na função: para eles existirão então canções ligeiras boas e más, tal como existe

2005, Naonori Naveira Mison, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idiófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.





2005. Nobody Never Missin', 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idiófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.

a boa e má música culta — mas as barreiras levantadas pela limitação dos horizontes subjectivos podem ser aqui e além um factor de inibição: todas as canções ligeiras são má música e não me interessam e, vice-versa, a música culta está demasiado longe de mim e não me diz respeito.

Isto é muito interessante! Eu já tinha levantado esta problemática no meu livro *A Musicologia na Era do Porquinho Babe*, onde perguntava:

Será que um mau compositor da dita música erudita ocidental é melhor que um bom músico de *rock*, simplesmente porque pertence a essa elite musical da qual a *História da Música* foi feita até esta data? Não será esta visão das coisas uma espécie de apartheid musical? Por muito que nos custe afirmar, será que o maior representante português da dita música erudita ocidental — o compositor Emmanuel Nunes — irá ter uma importância histórico-musical maior do que, por exemplo, um compositor de jazz como o Thelonious Monk? E, seguindo essa ordem de raciocínio, será que um compositor como o Luis de Pablo, figura ímpar na música erudita espanhola, terá maior significado histórico-musical que um guitarrista de rock como Jimi Hendrix?

Diríamos não ser possível pôr as coisas dessa forma: são tipologias diferentes e como tal devem ser vistas e analisadas sob diferentes pontos de vista. No entanto isso raramente acontece: os livros da dita

História da Música — geralmente — não se debruçam sobre outras músicas, ou se o fazem é num último capítulo, uma insignificância de páginas em relação à música séria e, na maior parte das vezes, trata-se essencialmente do desfiar dum rosário de nomes, datas, e efemérides sem qualquer perspectiva estética e onde ficamos com a impressão de que não percebem patavina do que estão a falar. O mesmo podemos nós dizer em relação às músicas de outras civilizações: as músicas chinesa, indiana, japonesa; o gamelão ou a música africana; são introduzidas num primeiro capítulo, numa espécie de aquecimento para a verdadeira música — a erudita ocidental.

Ainda sobre a subjectividade, vejamos o que nos diz o filósofo e compositor Roger Scruton (2009:124):

Alguém pode dizer que não há aqui um verdadeiro argumento. O consenso, a ser alcançado, surge por outra via, por contágio emocional, não pela razão. Digamos que você gosta de Brahms e que eu o detesto. Imagine-se que você me convida para ouvir as suas peças favoritas, que a partir de certa altura, elas me “batem”. Se calhar fui influenciado pela amizade que tenho por si e, por isso, fiz um esforço especial para ser agradável. Como isso acontece, não sei; mas se acontece, se eu fico a gostar de Brahms, isso não se deve a eu ter chegado a uma conclusão racional — trata-se de uma alteração comparável ao que acontece com as crianças, que acabam por vir a gostar de verduras se forem habituadas

desde cedo a comê-las. Uma experiência que consideravam repelente acaba mais tarde por atraí-las e não foi um argumento que as persuadiu. A transformação do gosto não é uma “mudança de convicção”, no sentido em que a mudança de opinião, ou mesmo de postura moral, corresponde a uma mudança de convicção.

Mais uma vez notamos aqui uma referência ao gosto e como este se pode educar. A etnomusicologia, numa espécie de democracia (a que eu chamo de egoísta), tende a dizer que é impossível demonstrar que algo é melhor ou pior que outra coisa, e que, portanto, o gosto depende de cada um de nós. Ora, é sobre este mundo democrático que Scruton (2009:122) nos diz que:

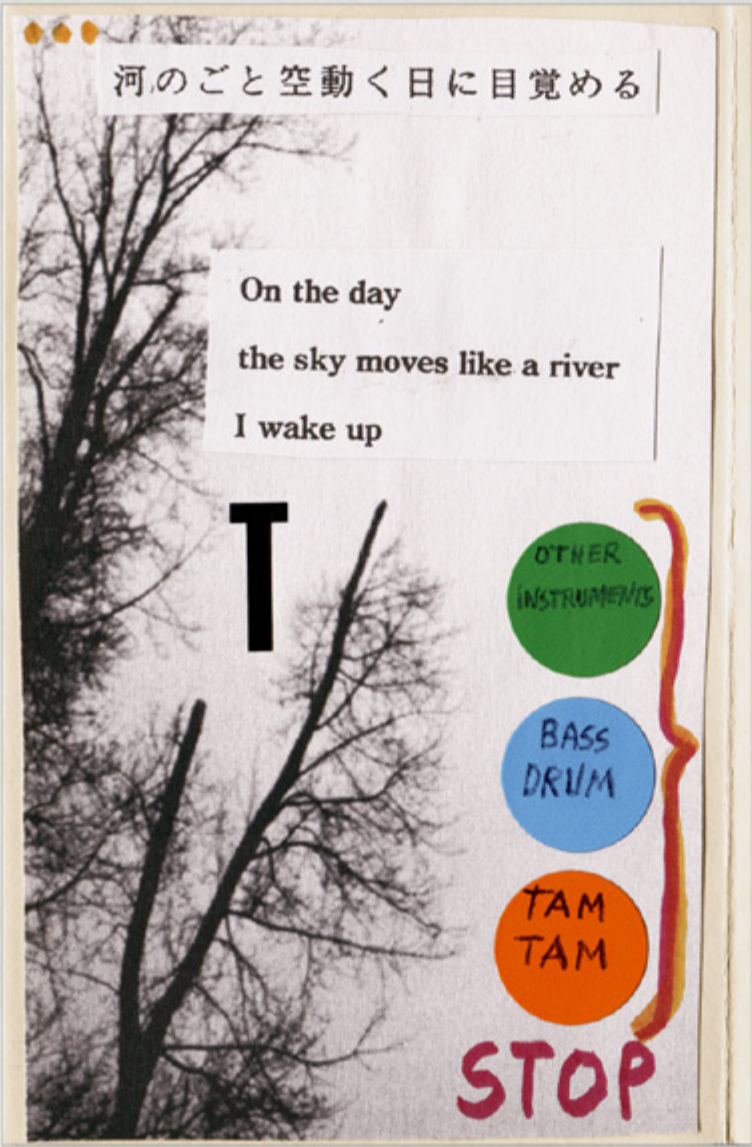
Numa cultura democrática, as pessoas tendem a acreditar que é presunçoso dizer que se tem melhor gosto do que o vizinho, porque ao fazê-lo, estaríamos implicitamente a negar o direito de a pessoa ser aquilo que é. Você gosta de Bach, ele... gosta de U2; você gosta de Leonardo, ele aprecia Mucha; ela gosta de Jane Austen, você adora Daniele Steele. Cada um existe fechado no seu próprio universo estético e, desde que nenhum cause mal ao outro e diga bom-dia ao vizinho do lado, nada mais há a apontar.

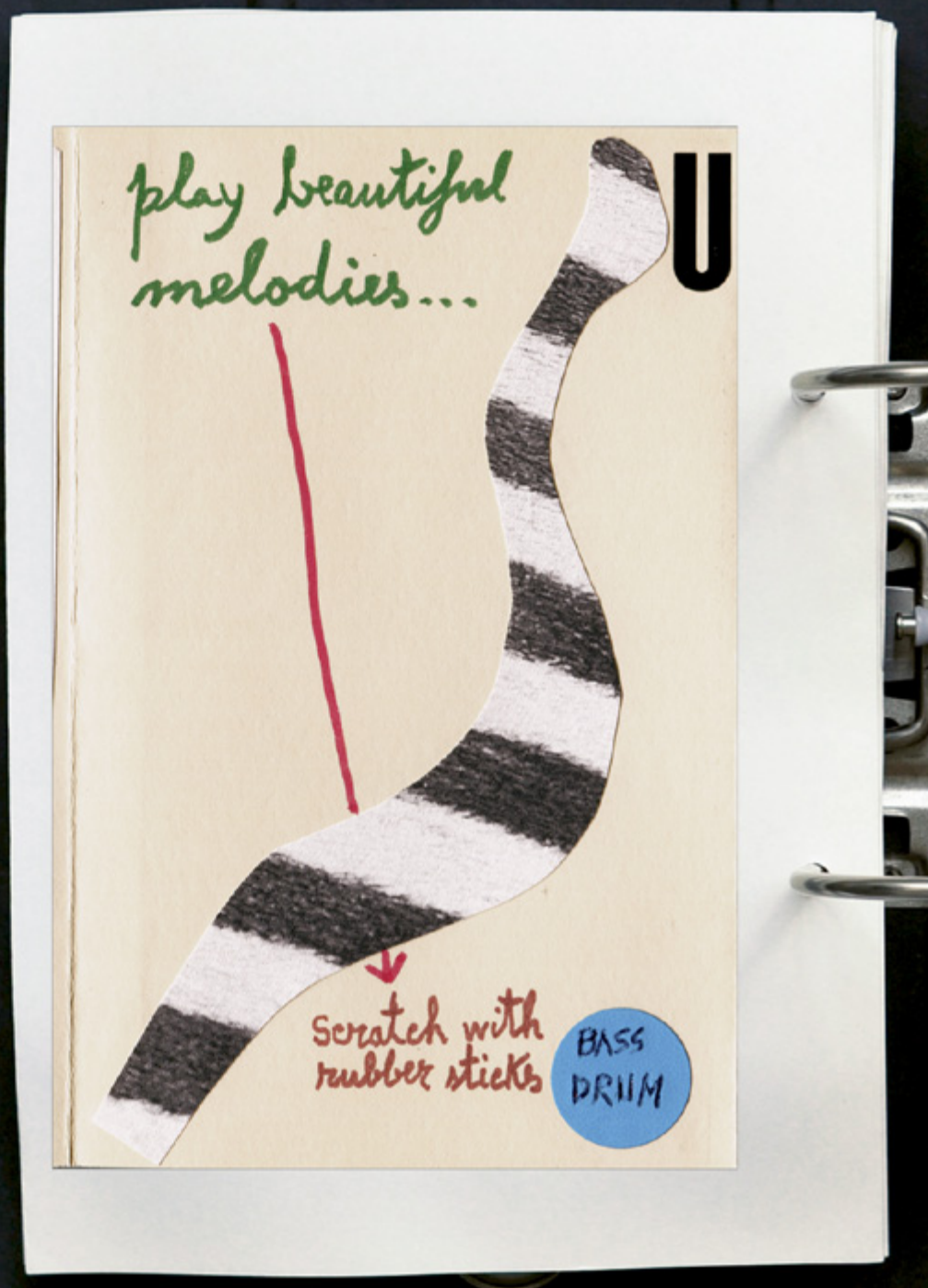
Façamos uma pausa para reflectir: com Beethoven, uma das importantes mudanças que se dá a nível sócio-estético-musical foi que a música deixou de ser essen-

cialmente uma música funcional — para se ouvir no contexto de uma missa ou de uma ocasião festiva (casamento, aniversário, baptizado) — e passou a ter um carácter de posteridade, independente dos gosto e estética do momento — a chamada música pura — imbuída de personalidade, autonomia e originalidade. Dessa forma, será que a originalidade de Monk não terá mais autenticidade do que uma composição do Emmanuel Nunes? Será que um musicólogo polaco, por exemplo, reconhece facilmente se uma obra é do compositor Nunes? No entanto um amante de jazz, mesmo sem conhecimentos musicológicos, reconhece em poucos segundos de audição de um solo de piano, que se trata de Monk. Na sua aparente simplicidade melódica, harmónica e rítmica, o compositor Thelonious Monk atingiu uma autenticidade maior do que a do compositor Emmanuel Nunes na sua área e, dessa forma, logrou alcançar uma originalidade idiossincrática musical que o eleva para uma posição mais importante que a do compositor português.

O mesmo se passa então, em relação à música do Luis de Pablo: será que esta é perceptível como idiossincrática, ou poderá por vezes ser confundida com a de um outro compositor que seja, digamos assim, mais autêntico? E não se passará o mesmo com o guitarrista rock Jimi Hendrix, ou seja, o deste possuir uma sintaxe musical idiossincrática, por mais insignificante que nos possa parecer, mais autêntica que a do compositor espanhol?

2005, Noamov Nivara Miso, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idiófones. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.





2005. Nobody Never Missin, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.

Dir-se-á, por comodismo ou receio, que não se podem por as coisas dessa forma; que as diversas músicas têm todas elas a sua importância na História; devemos tratá-las cada uma no seu lugar — como uma espécie de comboio com várias carruagens, como afirmou Xenakis — e no qual, por uma questão de tradição, conveniência e bom senso, a carruagem da frente é a da música erudita ocidental, logo a seguir poderá vir a das músicas etnográficas e depois a da música popular, termo onde, para os musicólogos académicos reaccionários, cabem todas as outras músicas como o *jazz* ou o *rock*.

Felizmente que uma nova musicologia surgiu. Uma musicologia atenta às novas realidades: hoje podemos no conforto da nossa casa, através de uma aparelhagem de som ligada a um computador ouvir uma sinfonia de Mozart, a música dos Inuit, um tema de jazz, uma canção rock, música produzida pelas ondas cerebrais do compositor, uma valsa de Strauss ou um gamelão de Java. Uma realidade tecnológica e mediática bem diferente daquela em que, para se ouvir essa Música de Arte, tinha de ser ao vivo e pertencer a determinada classe social. Assim, existe boa e má música em todos os estilos musicais. Só falta saber se conseguimos um juízo de valor objectivável, para afirmar se uma boa música da música culta, é melhor que uma boa música da música ligeira. Recorramos de novo a Eggebrecht:

As condições objectivas de que depende o juízo do bom e do mau em música residem, à primeira vista, na própria música. São identificáveis por meio de análise musical, contanto que o trabalho analítico oriente a sua problemática para a qualidade, para o valor da música.

Se usarmos a ferramenta musicológica que é a análise musical, poderemos — pelo menos dentro de um determinado estilo musical — determinar se uma música é melhor ou pior que outra. E entre músicas de estilos diferentes? Eggebrecht diz-nos:

O género da música torna a desempenhar um papel importante. Na música mais artificiosa, que como música composta quer ser livre, isto é, provir de si, a análise musical costuma prescindir inteiramente das condições funcionais da composição para se dedicar inteiramente ao objecto musical enquanto objecto de um universo estético auto-suficiente. Aqui pode retomar-se a questão do valor da música, da sua qualidade, no conceito de “património informativo” estético, que inclui os aspectos de beleza (porque inteligível no plano da análise), da novidade e originalidade, poliedricidade, densidade, mas também da compreensibilidade na conjugação de sentido e conteúdo. O trabalho analítico é capaz de reconhecer se, e de que modo, uma composição se distingue qualitativamente de outras, quais as características boas e más de um produto musical; e ao fazê-lo, é possível que, às ve-

zes, seja vencido pelo assombro provocado pela arte compositiva. A compreensão e valoração cognitiva da música está, pois, sujeita a limites.

Ou seja, existem variados factores analítico-musicais que nos dão a saber porque determinada música é superior ou inferior a outra. Mas no caso das músicas funcionais? Será igual o processo a utilizar? É Eggebrecht que de novo nos elucida:

O caso é diferente na música intencionalmente funcional, isto é, naqueles géneros de música que não surgem no território livre da arte, mas são determinados por fins, de modo consciente e programado, na sua factura. Não se deve aqui valorizar a qualidade da música em si; a questão diz respeito à relação entre música, como ela é, e o fim para que serve.

E dá-nos o exemplo da música de salão do final do século XIX:

Se aqui se tiverem em conta os critérios objectivos do bom e do mau em música, e se se buscar por meio de análise musical o valor artístico e a riqueza informativa de tais composições, o confronto com a música isenta de vínculos funcionais é automático e o juízo sobre elas só pode ser negativo: epígonas, estereotipadas, vazias, superficiais, inconsistentes, vulgares, banais — má música... Semelhante análise musical depressa se tornará um exercício cansativo e afigurar-se-á inútil, chegando sempre ao mesmo resultado: periodicida-

de de oito compassos: esquemas formais elementares, conteúdo unidimensional (por ex. Melodia com acompanhamento), fórmulas de representação, expressão e virtuosismo, etc. — má música. Mas, se indagarmos os fins ou, mais exactamente, as necessidades a que este género de música responde — atmosfera e entretenimento de salão, busca de prestígio, imitação cultural, exigências sociais do mundo feminino, etc.), então, o fim transforma-se em norma e a sua realização em critério de valoração... O que aqui acabou de se dizer acerca da música de salão pode transferir-se, no fundo, para toda a música intencionalmente funcional: a música dos mendigos e de rua, a música dos comediantes e circenses, a música ligeira, as canções de êxito, todos os géneros e modos da música pop, música de bandas, música de ambiente nos grandes centros comerciais e nos locais de trabalho, música publicitária, música de filmes, velha e nova, etc.... O bom e o mau, tais como se concretizam na feitura, no texto e na qualidade do som da música funcional, qualificam-se com base na consecução do fim, e o pior produto artístico poderia ser o melhor produto funcional.

Agora que começamos a entender as diferentes noções da boa e má música numa visão musicológica, passemos a observar de que forma um etnomusicólogo vê esta problemática. Dei a seguinte frase ao Professor António Tilly para comentar: *Um etnomusicólogo não tem de dizer se um músico ou uma música são*

2005, Noamot Nivert Miso, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idiófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.





2005. Nobody Never Mind, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.

melhores que a outra; tem é de analisar a prática musical. Eis o seu comentário:

Um etnomusocólogo estuda a música e os valores que determinam e regulam a sua prática (i.e. a “cultura” para Geertz, por exemplo). O etnomusicólogo pretende compreender os valores subjacentes às práticas musicais e explicá-las. De uma forma fácil, pretende responder à pergunta: porque é que estes tipos fazem estes sons?, logo, não tem de afirmar que música é melhor que a outra, nem tem forma de o fazer. Um etnomusicólogo não usa a cátedra (nem a ciência) para impor os seus gostos pessoais. Um etnomusicólogo também sabe que os seus gostos (e os dos outros) são o resultado de muitos factores que, no seu todo, constroem a noção de cultura. Pode, e fá-lo frequentemente, encontrar alguns desses factores quando estuda as opções estéticas dos músicos e das práticas musicais que estuda.

Neste depoimento vemos que, para Tilly, não existe forma de mostrar que uma música é melhor que outra e, que ele os etnomusicólogos estudam a prática musical e não a música em si. Assim creio, poderemos deduzir, que não cabe aos etnomusicólogos (seja pelo seu desinteresse, seja pela forma como pensam a música), explicarem ou demonstrarem porque é uma música melhor que a outra. Não é, simplesmente, do foro desta disciplina. Isto a aceitarmos como válido o seu comentário. Entendi então formular ao António Tilly uma questão relacio-

nada com aquilo que o filósofo Kant entende por senso comum. Diz-nos Kant:

Somente formulando a hipótese da existência do senso comum é que se pode pronunciar o julgamento do gosto.

Desta forma questionei Tilly com a seguinte pergunta: acreditas no senso comum? E se sim, vê-lo como sendo universal? Tilly respondeu da seguinte forma:

Não se trata de acreditar no senso comum. O senso comum existe e é o fruto do conhecimento empírico e não do científico. Acho que é melhor reveres as definições actuais de Ciência. Isso aprende-se nas Universidades. Qualquer conhecimento pode ter a sua validade. O conhecimento religioso serve o bem-estar de muitos indivíduos. O senso comum (que Bourdieu reflecte no conceito de *doxa*) é algo com que o etnomusicólogo trabalha constantemente. Exactamente por isso os resultados da acção científica entram em conflito com os valores do senso comum. O conhecimento do senso comum é o ponto de partida para a ciência pós-iluminista (Descartes); é no questionar o que se tem como verdade (*doxa*) que nasce a atitude científica.

Para Tilly, o senso comum não é científico, mas sim o resultado de um conhecimento empírico. Já Gianni Carchia acha que:

Na noção de gosto, ou seja na noção de um juízo estético dotado de uma universalidade subjectiva e sentimental, confluem

duas esferas: uma gnoseológica e outra moral, ambas presentes na pré-história da noção de gosto, ou seja, na ideia de *sensus communis*.

Ora uma gnoseologia, não é mais que uma ciência do conhecimento. Realce-se neste comentário a palavra ciência! De seguida formulei uma série de perguntas ao Ricardo Andrade, muitas delas só exigiam uma resposta do tipo sim ou não, mas ele, achando que dessa forma eu estaria a manipular ou a limitar o seu direito de resposta, optou por responder a todas as questões como se só de uma pergunta se tratasse. As perguntas ou frases eram as seguintes:

Em Seia o ar é menos poluído que em Lisboa. No que diz respeito à pureza do ar, é melhor para o ser humano viver em Seia do que em Lisboa

Existem melhores e piores arquitectos?... melhores e piores sapateiros?

Gostas de Tony Carreira?

Se for dado a dois arquitectos o mesmo material para desenharem uma casa e, a de um ficar muito bem (de pé) e a do outro cair, pode-se dizer que — naquele caso — um arquitecto foi melhor do que o outro no objectivo?

Gostar de água! Achas que é um dado universal, que em todo o planeta onde existe ser humano, a água seja apreciada por todos? E se a tua resposta for não, achas que a

opinião dessas pessoas são “a excepção que confirma a regra”? E as que dizem que não gostam (que gostam é de vinho ou aguardente), se passassem por uma experiência de seca no deserto durante dias e, quase a morrerem lhes fosse concedido um pedido, o que ele pediriam? Aguardente, vinho ou água?

A sua resposta foi a seguinte:

Bem, eu respondo a tudo no mesmo texto, porque, como é óbvio, as perguntas estão construídas com o propósito de corresponder a um pressuposto teu que concebes enquanto evidente; logo, é necessário enquadrar e sequenciar as ideias. Dá-te jeito um simples “sim” ou um “não” enquanto resposta; o problema, é que a realidade humana, em imensos aspectos, é algo mais complexa do que simples lógica booleana. Para além de comparares domínios com características completamente distintas, confundes conceitos e ideias, atribuindo-lhes acepções similares quando, na prática, devíamos estar a falar de coisas diferentes. O ar é mais puro em Seia, sim (e não num sentido metafísico, ao contrário do usual discurso referente à “elevação” de determinada prática musical; existem características químicas que traduzem essa pureza). E, por norma, o consumo de água é um aspecto essencial para a espécie humana, sim. Estamos a falar de necessidades fisiológicas fundamentais; se beberes água poluída, ou respirares ar poluído, o corpo ressent-se. Seja aqui ou no Japão. Logo, primeiro erro





2005. Nobody Never Missin, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idiófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.

fundamental: comparar necessidades fisiológicas fundamentais à espécie humana a práticas ou “obras” musicais. Os Venda nunca tiveram nem Beethoven, nem Stockhausen, nem Bach, nem Marco Paulo, nem afinação temperada, nem piano-forte ou charamela, e parece que não viveram “pior” por isso. Ou “melhor”. Só aí, cai logo esse equiparar de “universalismos no gosto”. Se existem melhores arquitectos ou sapateiros? Tu próprio respondes: “um arquitecto foi melhor do que o outro no objectivo”. Depende do objectivo, e dos valores socialmente partilhados. Se o objectivo passar por “não deixar que um prédio caia”, se o propósito comum dentro da entidade colectiva “arquitectos” é que o mesmo não caia, e ainda assim o prédio cair, é porque o arquitecto correspondeu mal ao objectivo. Há um referente material, inclusive. Dentro desses valores, é um mau arquitecto. Mas qual a relação disso com a música, onde não temos esse tipo de referente material, mas apenas propagação de ondas sonoras?

Até aqui podemos deduzir o seguinte destas respostas: que existem melhores arquitectos ou melhores sapateiros, mas não se pode afirmar — por serem domínios diferentes da música — que existem melhores músicos ou músicas melhores que outras. E, também é de referir uma espécie de *apartheid* sensorial ao distinguir de forma categórica que, por exemplo, o gosto do tacto deve ser encarado de forma diferente do gosto do ouvido. Ou seja: é possível provar que o leite biológico

co é melhor do que um leite carregado de aditivos transgénicos, mas já não é possível demonstrar que uma música é melhor do que outra. Andrade prossegue:

É que se eu estiver a viver dentro de um prédio, e ele cair, a probabilidade de eu morrer é substancial. Se eu quiser comprar um disco que já conheça do Al Jarreau, e, por algum motivo, os tipos na loja trocarem o disco por um do Júlio Iglésias, quem sabe se eu não posso até gostar mais do segundo. Estamos a falar de valores estéticos, valores esses que não são necessariamente assentes em pressupostos científicos, ao contrário da questão da queda de um edifício. Eu não gosto de Tony Carreira porque a música que ouvi durante toda a vida era outra, e porque partilho de outros valores estéticos; ainda assim, é tão música a música dele quanto a do Stockhausen, e tanto uma como a outra merecem ser estudadas, a meu ver, com base nos valores que enformam a sua produção.

Eu nunca afirmei que não se devia estudar ou analisar todas as músicas. Apenas questiono se não podemos elaborar e aplicar a essas músicas, de forma científica, uma crítica ou juízo de valor. Para Andrade:

Valores e propósitos até me parecem ser bastante bem correspondidos, no caso do Tony. “No objectivo” (citando-te), em Portugal, é do melhor que há, dada a forte aderência de público. Sem um “objectivo”, e numa dimensão meramente abstracta,

“isolada”, a equiparação referente ao carácter supostamente “qualitativo” do material é absurda. Como diz o Bruno Nettl (1983), esse tipo de considerações partem sempre de pressupostos ideológicos (“... *for determining cultural or musical quality or value, a number of criteria appear to have been used, but in all cases they determine music that conforms to an ideal, an ideal that may be the scholar's own*”); como tal, lamento, mas a ideologia posiciona-se, a meu ver, num campo oposto ao conhecimento científico.

O que acaba de dizer Andrade tem a ver com o que já abordei, ao citar Eggebrecht na sua distinção de música funcional e de música abstracta, sendo que a primeira tem uma função a cumprir e, se esse objectivo for cumprido, essa música — por muito má que seja, tem o dom de — no caso concreto dos objectivos a que se propõe — funcionar e, portanto, ser boa. Mas somente porque cumpre os objectivos a que se propôs. Continuando a resposta de Andrade:

O intuito do trabalho científico deve ser o de explicar, e não o de prescrever. Se tu achas que o Stockhausen é melhor do que o Tony Carreira, tudo bem. Só que... isso acontece contigo, e não com milhões de outras pessoas. A “qualidade” não é um valor intrínseco, mas atribuído. Não reside no material. Só na cabeça de quem ouve.

Concluindo: A ciência deve explicar (pedagogia) e não prescrever (crítica), e gostos não se discutem. Ora eu penso que se há coisa que se discute são os gostos. Vejamos o que diz J. De La Bruyère, sobre esta matéria:

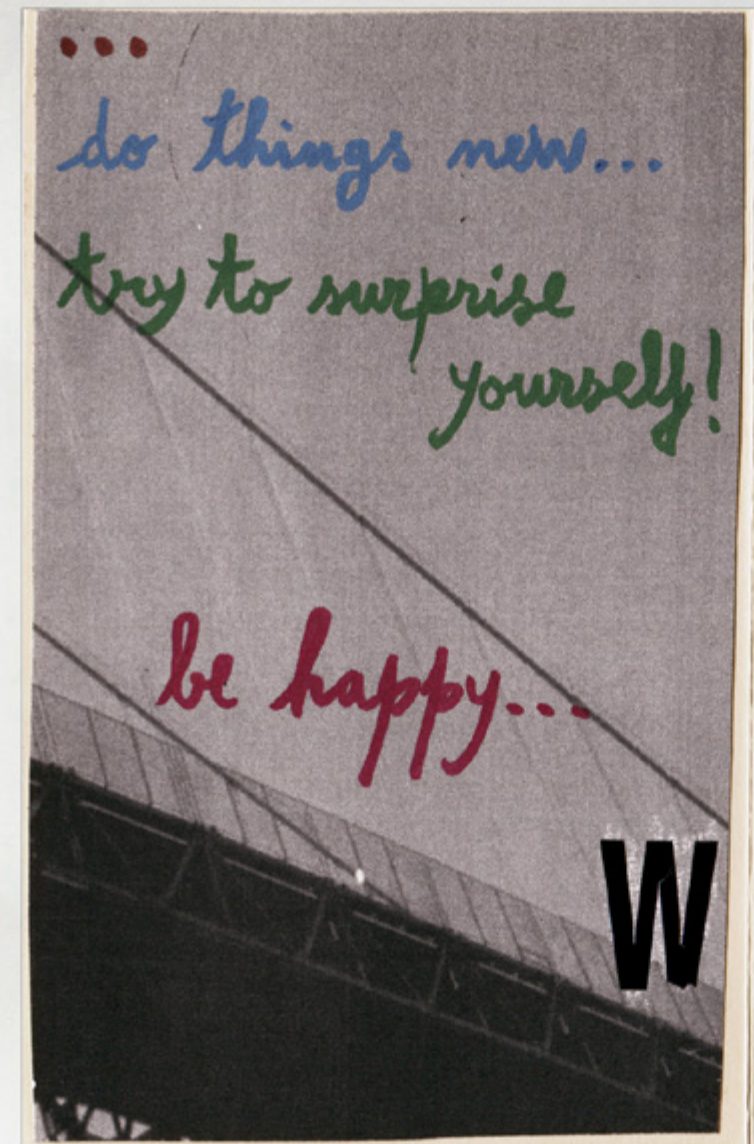
Na arte existe um grau de perfeição do mesmo modo que existe um grau de bondade ou de maturação. Quem sabe identificá-lo e apreciá-lo tem um gosto perfeito; quem não o sabe identificar e orienta a sua preferência aquém ou além dele, tem um gosto defeituoso. O que significa que há bom gosto e mau gosto e que, portanto, a discussão sobre os gostos tem fundamento.

Fiz a seguinte pergunta ao António Tilly: *De que forma podem os etnomusicólogos provar porque é que as suas crenças é que estão correctas e que são assim o resultado de pensamento científico?* Eis a sua resposta:

A maior parte dos etnomusicólogos, fartaram-se de provar porque é que é necessário estudar a música como “cultura”. Basta ler os mais conhecidos e obrigatórios nas cadeiras de etnomusicologia: Merriam, Blacking, Nettl, Seeger, T. Rice, Bohlman, Myers.

Aqui apetece-me perguntar: Conhecidos e obrigatórios para quem? Quem determina quais são os autores obrigatórios? É que, da mesma forma que uma pessoa — segundo Tilly ou Andrade — pode gostar de determinada música, ou achar que certo músico é obrigatório,

2005, Noamot Niveta Mison, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idiófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.





2005. Nobody Never Missed, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idiófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.

outra pode achar precisamente o contrário. Outra questão que me ocorre é a de que existem autores que não são das cadeiras da etnomusicologia mas que pronunciavam-se sobre esta e sobre matérias etnomusicológicas por vezes de forma mais original e com propostas inovadoras e com carácter científico. Tilly contrataca contra uns ditos anti-etnomusicólogos, afirmando que:

Ao contrário, os ditos anti-etnomusicólogos é que não provam que “não é necessário estudar os valores culturais para se estudar a música”. Mesmo Middleton, na sua crítica à etnomusicologia, mostra desconhecer os trabalhos mais recentes, e vê ainda a etno como o estudo das músicas extra-europeias e não-eruditas (populares) europeias (a que ainda chama folclore). Aliás, como poderás ler em qualquer Enciclopédia, a Etnomusicologia tem reflectido sobremaneira na sua própria acção, sendo muitas das vezes criticada por isso.

É exactamente o meu caso: considero essa reflexão etnomusicológica, uma forma de olhar para o próprio umbigo e de se submeter a uma síndrome da pescada de rabo na boca, ou seja, levantam questões — o porquê —, mas não dão respostas. No seguimento da sua resposta, Tilly aponta as armas para os detractores da etnomusicologia:

Mas, mais do que evidente é a estreiteza que constitui (repetidamente) o objecto da não-etnomusicologia. Estudam sempre as

mesmas obras, os mesmos compositores, e não explicam (nunca explicaram) porquê. Os músicos alemães do séc. XIX recuperaram o J.S. Bach e lançaram as bases para uma “história da música” que venderam como universal. Nunca o foi... assim como a própria noção generalista europeia de Música (e dos Direitos Humanos, já agora), que a Europa (a Cultura Ocidental, como alguns lhe chamam) quer Universalizar. Quer, quer... mas, de facto, não é. Quer porque tende a prescrever... mas do ponto de vista ontológico (o que existe, de facto), e apesar da evangelização (globalização) europeia do séc. XX, não há (ainda) qualquer universalidade nas práticas musicais nem no conceito europeu de “música”. Muito menos, de “música boa” (o que é boa?) e “música má” (o que é má?).

Voltamos aqui, à boa e má música. Vejamos então o que tem um musicólogo como Dahlhaus, a dizer sobre esse assunto, que para Tilly, não existe:

A boa e má música, na linguagem corrente — cujo testemunho não deve ser subvalorizado pelo historiador — não correspondem de modo algum às obras ou às criações musicais conseguidas ou malogradas. Uma canção de sucesso que, segundo as normas da indústria do espectáculo, é uma “peça bem feita”, pode ser igualmente incluída, do ponto de vista da cultura estética, na “má música”; e, inversamente, na estética, que foi marcada pela burguesia culta do século XIX, uma ópe-

ra fracassada mas sem mácula enquanto composição pertence, sem mais, à “boa música”, embora tenha errado o seu alvo.

Mais uma vez, vemos aqui a distinção entre os objectivos, a que se comprometem as obras musicais, e a sua qualidade, como já tínhamos visto em Eggebrecht. Deste modo, Dahlhaus considera que:

No conceito da música boa ou má cruzam-se aspectos técnico-compositivos, estéticos, morais e sociais, e a tentativa de os considerar em separado é inevitável, se se pretender demonstrar as suas interacções. Com o juízo de que uma peça está mal composta não se visa em geral apenas uma acumulação de infracções às regras compositivas vigentes, mas um modesto nível de forma: uma melodia que se ouve como banal, uma estrutura rítmico sintáctica que se apreende como estereotipada, mas sobretudo uma falta de diferenciação nas relações entre as partes, que origina ao mesmo tempo uma carência de coerência interna, já que a integração é o correlato da diferenciação. Dificilmente se pode negar que as possibilidades de a análise estrutural demonstrar a qualidade estética estão sujeitas a limites severos, mas que tal não deveria induzir a deixar de a usar.

Vemos aqui neste comentário — creio eu — como se pode demonstrar de um ponto de vista científico a dicotomia entre boa e má música. Existem limites severos, mas isso não deverá ser impedimento para não os utilizar, no sentido de demonstrar

a qualidade estética. Eu consigo entender e acredito que alguém que goste de Tony Carreira, ao ouvi-lo, possa passar por uma experiência emocional e sensorial semelhante a alguém que goste de Stockhausen e escuta uma obra sua. Mas há que ter em conta o contexto social a que pertence, a sua formação e educação, situação económica e financeira, a sua posição política e religiosa, etc.

Segundo Bourdieu, o gosto de uma pessoa por música, está intimamente ligado com o seu estrato social e *background*. Bourdieu classifica o gosto em três categorias diferentes, sendo que a primeira é *legitimated taste* (alguém que escolhe ouvir música clássica ou erudita).

Bourdieu acredita que as pessoas com este gosto são mais compatíveis socialmente com as classes dominantes. A segunda categoria é o gosto *middlebrow*. Este gosto é uma média entre dois extremos; o lado mais legitimado da música popular. A terceira categoria é o *popular taste*. O gosto popular refere-se a pessoas que gostam de certa música, consoante aquilo que a TV ou a rádio lhes dá a ouvir. Alguns chamarão a este gosto de um gosto não-refinado. Bourdieu acredita que, por exemplo, professores interagem melhor com crianças que possuem o gosto legitimado e que o gosto está ligado às classes sociais. Assim, e de acordo com Bourdieu, quanto mais alta for a classe de um estudante, mais essa pessoa tem a possibilidade de ter sucesso escolar.

2005, Noamot Niveta Miso, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idiófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.





2005. Nobody Never Missin, 002. Composição para tam-tam, percussão-baixo, idófonos. Partitura pictográfica dedicada a Eddie Prevost.

E por falar em Universidades e Academias, voltemos de novo a ouvir a opinião de Scruton (2009:92):

Agora nas universidades vão dizendo-lhes que todas as obras-primas veneradas do passado podem ser ignoradas impunemente, que as novelas televisivas têm tanto valor como Shakespeare e que Radiohead se igualam a Brahms, uma vez que nada é melhor do que nada e que toda a pretensão a um valor estético é vazia (...) Este argumento, claro, afina pelo mesmo diapasão que as formas de relativismo cultural em voga, e tende a ser o ponto de partida dos cursos universitários sobre estética e, a maioria das vezes, o ponto pelo qual eles terminam (...) O bom gosto é tão importante na estética como no humor. Mais: o gosto é tudo o que interessa. Se os cursos universitários não começarem com essa premissa, os estudantes terminarão os seus estudos de arte e de cultura tão ignorantes como quando começaram. Quando se trata de arte, o juízo estético diz respeito ao que devemos e não devemos gostar. e (defenderei) o “deve” tem aqui um peso moral, mesmo que não seja exatamente um imperativo moral. (...) Cada vez se vê mais professores universitários a concordarem com os estudantes que lhes chegam, afirmando que não há distinção entre bom gosto e mau gosto, mas apenas entre o meu e o teu gosto.

Esta é uma tendência muito seguida nas academias, não só por etnomusicólogos, mas também antropólogos e, em es-

pecial, na disciplina de Estética. Mas será que tem fundamento? Continuemos a seguir o raciocínio de Scruton (2009:128):

O gosto está enraizado num contexto cultural alargado, e uma cultura não é universal (pelo menos no sentido que aqui temos em mente). Toda a razão de ser do conceito de cultura é definir as diferenças significativas que existem entre as várias formas de vida humana e a satisfação que as pessoas retiram delas. Considere-se os ragas da música clássica indiana. Eles pertencem a uma longa tradição de audição e execução, e esta tradição depende da disciplina associada a rituais religiosos e a uma vida de devoção. As convenções, alusões e aplicações ressoam nas mentes e nos ouvidos daqueles que tocam e apreciam este tipo de música e a diferença entre uma boa e uma má execução não pode ser determinada por critérios usados para avaliar a execução de uma sinfonia de Mozart ou de uma peça de jazz.

Vejamos o que tem Dahlhaus a dizer sobre esta matéria:

Para encetar, uma discussão racional é possível partir da regra hermenêutica fundamental, segundo a qual um juízo sobre a qualidade — boa ou má — da música pode ser, em princípio, sensato e válido, só dentro do contexto histórico, étnico e social a que ela pertence.

Esta questão remete-nos para uma sociologia da música, que nos elucida sobre a questão do social na música e mostra-

-nos que não nos é possível entender a música fora do contexto sócio-cultural. A etnomusicologia analisa a prática musical mas não tem em consideração a música em si, nem nos consegue — aparentemente — elucidar sobre as qualidades desta, um juízo de valor que é importante não menosprezar, mesmo que encapotado sob premissas de uma alegada democracia pseudo-universal. Embora os etnomusicólogos não se revejam no papel de observadores neutros, alegando que é impossível manter essa neutralidade, o que me parece ser um facto é que a ausência de julgamento crítico transporta-nos para um mundo onde tudo vale, onde todos somos iguais porque diferentes somos no gosto. Na etnomusicologia não existe feiura nem beleza, apenas e unicamente uma destreza para a descrição e, esta sim, subjectiva (pois a acreditar nas palavras dos etnomusicólogos ao afirmarem que não são neutros porque optam – mesmo que inconscientemente — por adulterar, ou interferir, no objecto de estudo). Para o musicólogo Wayne Bowman:

Kant explores the distinctive characteristics and grounds for judgements of beauty from four perspectives or “moments”: their quality, their quantity, their relation, and their modality. The quality of aesthetic judgements is, he says, disinterested. Their quantity is, though concept-less, universal. Their relation is purposive while strictly spe-

aking, purposeless). And their modality is exemplary.

Ou seja, para Kant alguém que julgue uma obra de arte com a expectativa de que é bela, é natural que veja essa expectativa realizada, e isso, para Kant, não é um juízo estético. Mas se se abordar essa obra de arte de forma desinteressada teremos mais hipóteses de obter uma verdadeira e real percepção acerca da obra, se é bela ou não. Esta universalidade distingue o acto de julgar da mera subjectividade. Mas não será que temos de distinguir entre a verdadeira Arte e uma pseudo-Arte? Eis o que pensa Benedetto Croce:

Existe uma distinção radical, entre Arte propriamente dita e Pseudo-arte, cuja função é entreter, agradar ou excitar.

Claro que este ponto de vista não é apreciado pelos etnomusicólogos, que contestam não só esta afirmação, como também a eterna questão de *high e low culture*. Será então que podemos enunciar a originalidade, como um factor de valor? Eis de novo Scruton (2009:93):

Sobre a originalidade, poderei dizer que o urinol do Duchamp, levou uma indústria cultural a questionar “o que é a arte”. Para Duchamp foi uma “piada” — uma boa piada à época, mas que seria banal pela época das caixas *Brillo* de Warhol e completamente estúpida nos dias de hoje.

Vemos assim a importância do *timing* em que as coisas são feitas, pois a partir do momento em que passa a existir algo de original o que vem a seguir é cópia, e sem interesse artístico. Scruton pede-nos que:

Imaginemos um mundo em que as pessoas demonstram interesse apenas por réplicas das caixas *Brillo*, por urínóis assinados, por crucifixos imersos em urina ou em objectos que de modo semelhante foram resgatados às zonas sujas da vida e exibidas com alguma intenção satírica ou do género “olha para mim” — por outras palavras, um mundo de objectos que cada vez mais funcionam como direito de admissão nas mostras de arte oficiais na Europa e na América. O que teria este mundo em comum com o de Duccio, de Giotto, de Velázquez ou mesmo de Cézanne? Claro, há o facto de se exhibir os objectos e de olharmos para eles com um olhar estético. Contudo, este seria um mundo onde as aspirações humanas já não encontrariam na arte um meio de expressão, onde já não construiríamos para nós mesmos imagens da transcendência e onde os lugares em que residem os nossos ideais estariam cobertos por montes de tralha.

Mas poderemos nós considerar a originalidade como um juízo de valor crítico para demonstrar que algo original é melhor — do ponto de vista artístico — do que a cópia? Os etnomusicólogos dizem-nos que não. E dão

como exemplo uma tribo, na qual, para os seus habitantes, o conceito de originalidade na música é visto como algo tão herege, que quem pretender ser original e alterar o modo como se produz desde sempre música é condenado à morte. Assim, dizem-nos os etnomusicólogos, que a originalidade não é um conceito Universal e que, portanto, não o podemos utilizar como medida de valor. Ora eu sei de uma tribo na qual 2+2=5, porque, segundo eles, quando se dá dois nós numa corda, e depois outros dois nós noutra corda, e a seguir se unem as duas com outro nó, obtêm-se 5 nós. Então, podemos concluir que — segundo o pensamento etnomusicológico — o conceito matemático 2+2=4, não é universal e não poderia então ser tomado em conta como legitimamente válido. O que nos diz o bom senso é que a excepção confirma a regra. Ou seja: não é porque 30 habitantes de uma tribo têm uma noção diferente da generalizada em todo o planeta, que nós não podemos tomar como válidos os conceitos de — neste caso —, originalidade e de 2+2=4. E, a partir do momento em que nos libertamos dessa prisão, o conceito de originalidade é, de facto, um conceito válido e legítimo para ser usado como atributo de valorização. Daí, Scruton nos dizer que o que acontece na arte é:

A comunicação de experiências individuais, na forma inimitável que identifica a individualidade. É por isso que a

expressão artística tem tanto valor. Ela oferece-nos o carácter único do seu objecto sem o recurso a conceitos.

Não se trata assim de nenhum etnocentrismo, mas sim como dissemos anteriormente, de mero bom senso, podermos assumir que valores como a originalidade ou autenticidade, possam ser usados como juízo de valor na análise de uma obra de Arte.

James Last but not the Ligt

Não basta que milhares de pessoas digam que uma música é boa ou má para isso se transformar numa verdade. É preciso, assim, haver alguém que nos diga — dentro de um pensamento científico — porque é que uma música é boa ou é má. É para isso, que existe uma ciência — a Musicologia — que nos diz — através de métodos científicos comprovados, qual a boa e a má música. A título de conclusão, direi que o gosto se educa, evolui e é irreversível.

Se não houver um desvio na normalidade, não existe evolução!

Conheço — eu próprio passei por essa situação — pessoas que ouviam músicas e músicos da chamada música ligeira e que, com aprendizagem,

estudo e aconselhamento, deixaram de ouvir essas músicas/músicos e, evoluíram no gosto para outras músicas e músicos da chamada música de arte. Como exemplo: alguém que sempre ouviu Marco Paulo, António Calvário ou Tony Carreira e que, — após um processo de evolução do gosto —, passou a ouvir e a gostar de Bach, Monk ou Hendrix. Mas não conheço ninguém que tenha começado por adorar e admirar Beethoven, Coltrane ou o canto sussurrado do Burundi, e passasse a gostar de Zé Cabra, Ágata ou Quim Barreiros. Dá que pensar, não dá, caros etnomusicólogos?

silêncio → ruído → som → Música

No início era o silêncio (o Big Bang no vácuo; ausência de receptor);
depois surge o ruído (aparecimento de seres com sistema auditivo).
Para todos os seres vivos com um sistema auditivo não existe
silêncio absoluto mas sim um silêncio ~~ativo~~ ^{audível}, logo o silêncio
e o ruído são sons; e são sons que se contrariam do que su-
ponhamos não são opostos. Ou seja: a dicotomia silêncio ≠ ruído,
não é uma realidade no mundo "real".

O que é "silêncio" para alguém pode ser "ruído" para outra, ou
para a mesma pessoa em determinadas situações. Depende por
vezes da "perspectiva".

silêncio }
↑↓ } perspectiva
ruído }

O som é o somatório de sons tónicos, ruído e silêncio.

E a música é a organização do som.

Nota: a "fala" não é ruído, não é silêncio e não são
sons tónicos.

ou
a "fala" pode ser silêncio, ruído mas não que não
podrá ser nunca "sons tónicos". Ou pode?...

Anando falamos emitimos sons. Logo a fala é som. Mas poderá ser "ruído"? E poderá ser "silêncio"? E poderá ser "música"?...

Vejamos: se alguém estiver a falar muito baixinho e distante do receptor, este - o receptor - pode perceber essa fala como silêncio ~~tal~~ de tal forma é subliminal esse som. Mas se alguém estiver a falar aos gritos, essa fala pode ser "ruído". Por outro lado existem línguas - como o italiano - que são extremamente musicais; ou ainda há o caso do "sprechgesang" que ~~está~~ é ~~uma~~ uma técnica vocal que não é nem fala nem canto mas sim uma mistura das duas; ou ainda existe os recitativos na ópera onde os cantores usam a técnica conhecida como "Parlato", ou seja, dizem (falam) texto sob acompanhamento instrumental. Será então que podemos considerar esta forma de "falar" música? Creio que sim! Tudo - a fala ou "ruído", "silêncio" ou "música" - depende da forma como o "emissor" usa esse "falar", depende do receptor (a forma como percebe essa "fala") e depende também da "perspectiva" - a distância do emissor e a dinâmica de como lhe chega o som dessa ~~ou~~ fala. Assim, podemos talvez dizer que:

fala $\longrightarrow$ som e fala $\longrightarrow$ música

(não digo que fala $\longrightarrow$ silêncio porque o silêncio é já em si um som - ou melhor: um "tipo" de som) e por último:

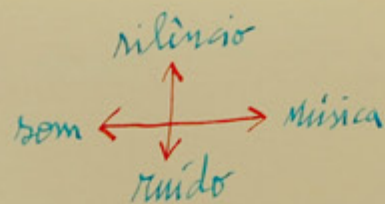
fala $\longrightarrow$ ruído

silêncio $\longleftrightarrow$ ruído

Existem silêncios ruidosos e ruídos silenciosos. Um exemplo de um silêncio ruidoso é estarmos numa floresta à noite; mesmo estando sós, isolados e sem nenhum aparelho que produza som, somos capazes de perceber o mais ínfimo som seja este provocado pelo voo de um pequeno insecto que zunbe nos nossos ouvidos, até ao som massivo das cigarras. Um uivar distante de um lobo, um ramo que se parte, um animal que se esgueira entre a folhagem, tudo isto, são ruídos presentes no silêncio da noite.

Em contrapartida encontramos como exemplos de ruídos silenciosos, o som de uma lâmpada fluorescente, o som de um ar condicionado, os cabos de tensão de electricidade ou o "hum" de um disco rígido.

Mais uma vez, é ~~uma~~ tudo uma questão de perspectiva e/ou do nosso estado de concentração: o voo de um pequeno insecto pode ser simultaneamente um silêncio ruidoso ou um ruído silencioso; se estivermos a tentar dormir - mesmo que com a televisão ligada e com som - e um mosquito rondar perto dos nossos ouvidos, por muito silencioso que este som seja (e não esqueçamos que a tv se encontra ligada e a produzir som) é para nós um ruído, um ruído "silencioso". Mas como vimos anteriormente, no silêncio da noite na floresta ou mesmo zunbido é um silêncio, um silêncio ruidoso.



Vimos anteriormente que existem silêncios repletos de ruídos — o caso do silêncio do campo (que contém vento, cigarras, o voo de insetos, etc.) ou o silêncio da cidade (dentro de uma casa no silêncio do quarto de dormir ouve-se o tráfego distante ou o "hum" de uma lâmpada de neon); por outro lado há ruídos altamente silenciosos (o som do ar condicionado numa sala de concerto ou o som de um disco rígido num estúdio de gravação).

Sabemos também que TODOS os sons podem ser usados para produzir/criar música e que a música ~~é~~ é a organização desses sons.

Agora podemos dizer que:

$$\text{silêncio} = \text{ruído} \quad \text{e} \quad \text{ruído} = \text{silêncio}^{(1)}$$

Podemos também afirmar que:

$$\text{música} = \text{som}$$

$$\text{e} \\ \text{som} = \text{música}^{(2)}$$

ou seja:

o silêncio ~~pode~~ é um ruído e o ruído pode ser um silêncio e que:

todos os sons podem ser música e que música é a organização do som.

(1) nem todo o ~~silêncio~~ ruído é sinónimo de silêncio logicamente: ~~algum~~ ~~perto~~ de um ruído de um motor de um automóvel em funcionamento, não é silêncio para um receptor que esteja ao seu lado. Mas é silêncio para um receptor dentro de uma igreja e que receba esse ruído "filtrado" pela arquitectura da igreja e que torna esse ruído subliminal e por isso silencioso.

(2) da mesma forma se música é sempre constituída por sons, nem todos os sons são música (o som de uma conversa entre duas pessoas sentadas num café não é música; mesmo o som "musical" do canto de um rouxinol não é música. Mas ambos os exemplos anteriores (o das pessoas no café e o canto dos pssaros) quando "organizados" por seres humanos com o intuito de criar música, são música.

Podemos então concluir que todo o silêncio é ruído, mas nem todo o ruído é silêncio e que toda a música é constituída por sons, mas nem todos os sons são música.

No caso do silêncio e do ruído há a questão de "perspectiva" e no caso do som e música há uma questão de "intensão".

CODEX

t = tempo

M = música

S = som

SL = silêncio

R = ruído

St = som tónico

F = fala

P = perspectiva

A = amplitude

D = distância

St = som
Não-tónico

SORG = som organizado

SORG = som
Não-organizado

$A = \{5, 7, 10\}$ $B = \{3, 6, 7, 8\}$
 $A \cup B = \{3, 5, 6, 7, 8, 10\}$

$A = \{1, 3, 5, 7, 9, 10\}$
 $B = \{2, 4, 6, 8\}$
 $A \cap B = \{3, 5, 7, 9\}$

$\in$ = pertence

$\notin$ = não pertence

V = e

$\wedge$ = ou

$\rightarrow$ = transição da = entho
eq. para a dis.

$\leftarrow$ = transição da
dis. para a eq.

$\leftrightarrow$ = transição bimusica

$=$ = igual
 $\neq$ = diferente
 $\Leftrightarrow$ = equivalente
 $\sim$ = não

$\cup$ = união

$\cap$ = interseção

$\supset$ = contém

$\not\supset$ = não contém

$\subset$ = está contido

$\not\subset$ = não está contido

$$M \supset S \{St + SL + R\}$$

Música CONTÉM Som, sendo que "som" é constituído por:

- som tónico
- silêncio
- ruído

(NOTA: deveria incluir uma "Sc" = som concreto, para referir o som de uma porta a abrir, uma lareira a cair no chão ou de uma página de um livro a abrir?)

$$S = R \text{ e não } S \neq R$$

É tão ou mais verdade de que silêncio é igual a ruído, do que silêncio ser diferente de ruído, o que nem sempre é verdade, ou melhor, "que nem sempre se aplica". Ou não se aplica nunca? ...

e se:

$$\frac{S = R}{P}$$

O silêncio é igual ao ruído dependendo da perspectiva.

~~M~~ música igual a ruído

$$M = R$$

(ATTALI)

ou melhor:

$$M \subset R$$

Música está contida no Ruído
ou também:

$$M \in R$$

Música pertence ao Ruído

$$R \supset M$$

Ruído contém Música

$$M = S \supset \left[St + \frac{SL + R}{P \wedge V D} \right]$$

Música é igual a Som; neste, estão contidos o som tônico,
mais o silêncio e o ruído, dependendo da perspectiva
e ou a distância.

$$M = S \supset \left[(St \wedge Sc) + \frac{(SL + R)}{P \wedge V D} \right]$$

Música é igual a Som; neste - o som - estão contidos
o Som tônico e ou o som concreto mais silêncios
e ruídos (que podem provir de sons tônicos ou concretos)
e que ora são uma coisa ora outra (silêncio ou ruído),
dependendo da perspectiva. ~~e ou distância.~~

$$M = S \supset \left[(St \wedge Sc) + \frac{(SL + R)}{P} \right]$$

10
Ao dizer que Música é Som, tenho de mostrar claramente que este — o som — terá de ser "organizado". O som do chilrear de um rouxinol — por mais belo e harmonioso nos pareça — não é música por si. Precisamos que alguém (neste caso um ser humano e músico) "organize" esses sons e os transforme em música. Agora, a forma como se "organiza" esses sons pode ir desde uma "intencionalidade" (de criar, organizar, produzir esses sons) até a "não-intencionalidade" (a abstenção de criar, organizar ou produzir esses sons) sendo que esta última — a da "não-intencionalidade" — surge (e particularmente termino) com Cage.

Desta forma ao estabelecer que $M = S$ teri que, ao esclarecer que se trata de $Sono = \text{Som Organizado}$ ou então de incluir $M = S + Mico$ em que $Mico = \text{Músico}$ seja este — o músico — compositor, improvisador ou intérprete.

Parece-me que o mais lógico é partir do princípio de que Música é um conceito (até ver...) humano, daí que me parece mais óbvio optar por esclarecer antes, aquilo que me parece mais importante referir: que o som é "organizado", ou seja $Sono$.

Assim teríamos:

$$M = Sono$$

Para sermos ainda mais específicos, teríamos ainda de referir que nem todos os "sons organizados" são música. A fala não "sons organizados" e quando usada para o seu fim primordial — a comunicação — não é música. Tal como no caso do chilrear do rouxinol (que por si não é música) também no caso da "fala", esta só se transforma em música, quando existe essa "intencionalidade" (de tornar algo em música).

Mas como eu referi aqui anteriormente, partimos dos pressupostos óbvios de que a Música era um conceito idiossincrático ao ser humano e de que quem a produz é um músico, logo a Música são sons organizados por seres humanos com a intenção de produzir Música.

Ou seja:

$$M = [Sono + Mico]$$

Penso assim que, para este nosso trabalho, prescindimos do $[+ Mico]$ por partirmos do pressuposto óbvio de que a Música é um conceito do ser humano.

Nota de reflexão: O 4'33 de John Cage nasce de uma "não-intencionalidade" — ele não cria produz ou som na câmara anecoica mas o seu corpo produz — e tentamos de ter em conta a noção do "não-músico" — como se auto-denomina Brian Eno, ou formados como a "Scratch Orchestra" de Cornelius Cardew, formada por "não-músicos".

$$S_L \longleftrightarrow R$$

silêncio equivalente ao ruído

em relação aos som,

S_N = som natural
em vez de

S_C = som concreto

assim temos:

$$S \supset S_L + R + S_t + S_N + S_{org} + S_{\bar{org}}$$

em que:

$S_{\bar{org}}$ = som não-organizado

assim,

$$S \supset S_L, R, S_t, S_N, S_{org}, S_{\bar{org}}$$

é que "fazer" com um som eléctrico de uma lâmpada?
(sons criados artificialmente, mas não específicos para música, ou
seja, sem pertencerem à classe dos sons tónicos)

Incluíamo-los no Ruído?

Ou cria-se uma nova categoria?

S_{EET} = som eléctrico

se em vez de "som natural" usar "som não-tónico" 13
crio que é mais exacto e abrangente. Já inclui, por
exemplo o tal "som eléctrico" sem outra delimitação,
que deixaria de pertencer à categoria dos "sons naturais"
~~que primeira coisa~~ (é um som eléctrico e não um som
da natureza).

Assim:

$$S \supset [S_{org} \wedge S_{\bar{org}}] [S_t \wedge S_{\bar{t}}] [S_L \wedge R]$$

ou,

$$S \supset S_{org}, S_{\bar{org}}, S_t, S_{\bar{t}}, S_L, R$$

Chegados a este ponto de situação em que todos estes tipos
de som (som organizado e som não-organizado, som tónico e som não-
tónico, silêncio e ruído) pertencem à categoria Som,

então:

$$M = S$$

uma vez que dentro do conjunto "Som" estão incluídos
todos os tipos de som existentes; e é com um, ou vários tipos
dessa sons, de que a música é feita.

embora,

$$M \supset S$$

também esteja correcto...

S $\supset$ S_{ORG}AV S_{ORG}AV S_{ORG}AV S_{ORG}AV S_{ORG}AV S_{ORG}AVR
P

Som contém: som organizado e/ou som não-organizado e/ou som tónico e/ou som não-tónico e/ou silêncio e/ou ruído (sendo que o silêncio e o ruído dependem da perspectiva).

Surge-me a ideia/necessidade de incluir o factor t = tempo, mas não sei se não é uma redundância. A inclusão partiria do princípio de que preciso informar que o som se desenvolve no tempo (o que neste momento me parece óbvio).

Assim ficaria,

S $\supset$ S_{ORG}AV S_{ORG}AV S_{ORG}AV S_{ORG}AV S_{ORG}AV S_{ORG}AVR
P
t

O que daria que,

M $\supset$ S_{ORG}AV S_{ORG}AV S_{ORG}AV S_{ORG}AV S_{ORG}AV S_{ORG}AVR
P
t

ou resumidamente,

M = S

tomemos ^{como} exemplo um instrumento como o piano que é um instrumento musical com uma enorme potencialidade harmónica. Se pressionamos na tecla mais aguda ou na mais grave, obtemos uma nota de altura indefinida, ou seja, estamos perante um som próximo do ruído (ou mesmo ruído).

Outro exemplo: numa guitarra acústica clássica, o instrumentista ao deslizar os dedos nas cordas para mudar de acordes ou mesmo na técnica de "single note", produz uma série de "ruídos parasitas".

Na realidade o que se passa é que os nossos ouvidos (ocidentais pelo menos) têm a tendência a "ignorar" estes sons e a "filtrá-los".

Mas des estão lá presentes.

E mais: são parte constituinte do som holístico do instrumento e fazem parte, ou formam, aquilo a que chamamos de "a cor do som", ou seja, o timbre.

E isto em qualquer interpretação.

Da mesma forma, trémolos entre duas notas no extremo agudo de um violino, numa dinâmica "fortissimo", também provoca a sensação de ruído.

Assim podemos concluir (para-me a mim), que o "ruído" não é uma característica ou atributo, unicamente dos séculos XX e XXI, mas que existe desde que existem instrumentos musicais ou até o caso da voz.

5.10.2009

Basilica de São Pedro
Roma

Duchamp e as esculturas sonoras

16

Duchamp altera a noção de que música é uma "arte do tempo" e transforma-a em "Arte do Espaço" como a pintura e a escultura. O som ao deslocar-se de um local para outro (espacialização do som) das referidas esculturas, provoca no receptor uma sensação de "perspectiva sonora".

Nota #1 - falar na ~~transformação~~ transsexualidade de Oswald na sua técnica "plunderphonics".

Nota #2 - referir (investigar) na composição mais longa (duração) do Cosmos.

Nota #3 - IONISATION = peça contemporânea

esta composição
parece indicar
o conhecimento
das teorias e
instrumentação
dos Futuristas
-H-

(a primeira composição para percussão solo)

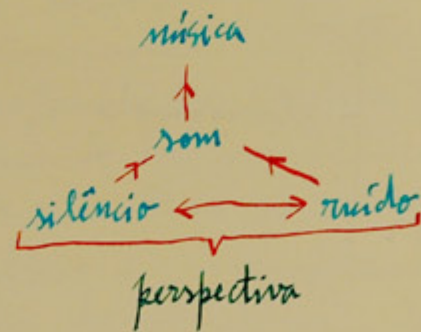
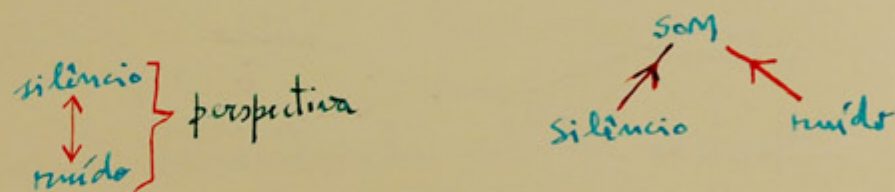
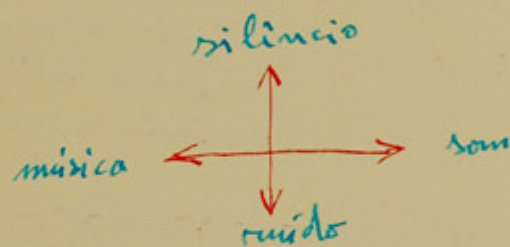
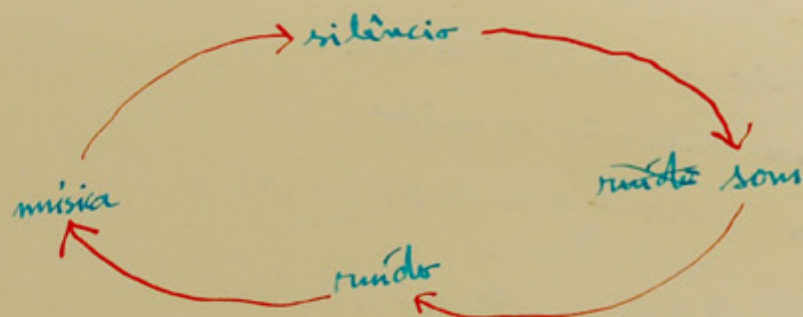
O uso de sinetes e outro tipo de "noise makers".

A composição tenta recrear a paisagem sonora da vida moderna nas sociedades tecnologicamente evoluídas.

Nota #4 - tudo indica (investigar) que Varèse se apropriou - sendo que Cage fez o mesmo anos depois - da definição de música de Ravel: "Organização dos sons".

Orgnigramas

17



silêncio + ruído = som

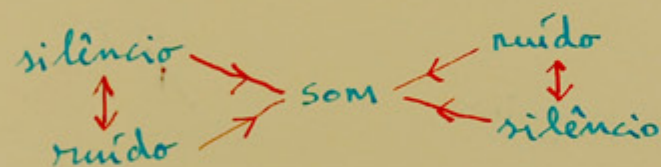
som = silêncio + ruído

Nota: substituir o sinal (+) por ($\wedge$)

Música = som $\supset$ silêncio $\wedge$ ruído

som = silêncio
silêncio = som
ruído = silêncio
silêncio = ruído

música = som (silêncio $\wedge$ ruído)



$M = \text{Música}$
 $S = \text{Som}$
 $R = \text{Ruído}$
 $SL = \text{Silêncio}$
 $P = \text{perspectiva}$

} abreviaturas

$$SL \wedge R = S \quad \text{ou} \quad S = R \wedge SL$$

$$M = S (SL \wedge R)$$

$$\left[\frac{SL \wedge R}{P} \right] = S$$

$$M = \left[S \supset \frac{SL \wedge R}{P} \right]$$

$$\frac{SL = R}{P} \wedge \vee \frac{R = SL}{P}$$

Definição de música de Jacques Attali

$$M = R$$

Nota: a determinada altura em que iniciei estes meus pensamentos filosófico-analíticos sobre música/som/silêncio/ruído/perspectiva, senti a necessidade da existência de uma (nova) disciplina que abordasse estas temáticas e — imaginando-a — dei-lhe o nome de "acústologia". Ou, soube mais tarde pela professora São José Costa-Real que o Steven Feld criou a "Acoustemology"

(continua) →

só que enquanto eu — mesmo antes de saber da existência de tal termo — estabeleci de imediato que essa "nova" disciplina se devia diferenciar da junção da "acústica" com a "ecologia" — pois não me interessava no meu caso por essa associação — já o Feld, parece ser exactamente isso o seu objectivo: uma ecologia da acústica ou uma acústica ecológica. Assim, quando reflecti a primeira vez sobre esta minha necessidade, escrevi o seguinte:

"Criar uma nova disciplina = Acústologia; sendo que: Acústica ≠ Ecologia"

Arim, é curioso notar que ambos (eu e o Feld) tenham sentido uma necessidade de criar algo que preenchesse uma aparente lacuna, mas enquanto ele sentiu isso em relação ao estudo quântico de certas paisagens sonoras naturalísticas, já eu senti essa "falta" em relação ao estudo de uma certa reflexão sobre a "acústica", muito embora não propriamente a "acústica" a que costumamos ver relacionada com a matemática tipo: "periódica/onda/sinusoidal" etc., mas sim sobre o tal "pensamento ~~analítico~~ filosófico analítico sobre o som, como referiu o professor Minis Viana de Carvalho.

$$M = S \supset \frac{SL \vee R}{P}$$

$$M = S \supset \left[\text{St} \vee S \vee \frac{SL \vee R}{P} \right] \in SH$$

o som tónico podia pensar-se que só existiria com a "simplicidade" do ser humano. Mas não é verdade. Existem o "canto dos pássaros" ou as "canções das baías". Daí ser preciso — pelo menos por agora — incluir que todo "este som" é pertença do ser humano.

$$SL = S$$

$$SL \subset S$$

$$S \supset SL$$

$$R = S$$

$$R \subset S$$

$$S \supset R$$

o som de um sino é considerado ruído pelo facto de ser um som de formas de onda não-periódica. Mas é um som tonal, não é? Se assim for, existem ruídos tónicos e, por consequência, silêncios tónicos. Nem sempre um som tónico é sempre "organizado". exp: pingos de água pingam numa bacia de metal. Já os sons organizados não são sempre tónicos. exp: a música concreta. Existe silêncio organizado (exp: a leitura do Alcorão); mas como o "silêncio" é um estado sonoro, o que na realidade estamos a dizer é que "existe som organizado".

continua →

o som "não-tônico" pode ser organizado

exp: música concreta

o som "não-organizado" pode ser tônico

exp: pingos (gotas) de chuva numa bacia de metal

um papagaio quando "fala" imita (mimicis) os sons que ouve dos humanos e outros, mas não "entende" o que está a "dizer".

Já a gata Nona, tenho as minhas dúvidas sobre o que é imitar (ela não está a imitar nada! está a usufruir e a delirar-se com o som que provoca ao tocar nas teclas do piano). É ela entende perfeitamente que é ela que está a produzir "aqueles" sons. É parece - não tenho dúvidas - gostar (apreciar) o que está a fazer. Pode não ter - disso tenho quase a certeza - o mesmo conceito de "música", mas isso também não o têm certas tribos de seres humanos em certas partes do planeta e também produzem o que "nós" chamamos de "música".

De notar que, para a Nona fazer o que faz - tocar no piano - o faz numa posição "inconfortável" e não natural para um gato! (de posição erigida, sustentada apenas pelas patas de trás e com as duas patas dianteiras postas nas teclas do piano).

Nota = ¹ver se existem signos matemáticos para:

"Existem" e "Não sempre"

22

Pensamentos

23

Não existe um silêncio absoluto!
existe um silêncio audível (michel chion)

O Ruído, nem sempre é um som "desagradável" ao ouvido.

Existem silêncios "tônicos" e "não-tônicos"

Existem silêncios "organizados" e "não-organizados"

Há ruídos "tônicos" e "não-tônicos"

Há ruídos "organizados" e "não-organizados"

Existem "sons tônicos" que são "ruídos"

Existem silêncios "tônicos"

Existem ruídos "tônicos"

Há tonicidade (no) ruído

Há tonicidade (no) silêncio

→ "Em certo"

O silêncio e o Ruído são - por vezes - uma perspectiva musical do som

CÓDIGOS

silêncio tônico	SL ^t
silêncio não-tônico	SL ^{nt}
ruído tônico	R ^t
ruído não-tônico	R ^{nt}
silêncio organizado	SL ^{org}
silêncio não-organizado	SL ^{nt org}
ruído organizado	R ^{org}
ruído não-organizado	R ^{nt org}
som tônico	S ^t
som não-tônico	S ^{nt}
som organizado	S ^{org}
som não-organizado	S ^{nt org}
perspectiva	P
ser humano	SH

TÍTULOS

Pensamentos filosófico-analíticos sobre Música
(Mário Vieira de Carvalho)

Pensamentos filosófico-analíticos sobre
som, silêncio, ruído, perspectiva e música

A vida é Ruído

Silêncio e Ruído

O silêncio e o ruído sob a perspectiva
musical do som

O som: silêncio, ruído e perspectiva na Música

Música igual a som

ruídos silenciosos

som, silêncio, ruído, perspectiva e música

O som do silêncio

silêncio igual a som

silêncio e ruído: o som musical

a música e o som

$$M = S$$

$$S^{org} \wedge V S^{\sim org}$$

$$S^t \wedge V S^{\sim t}$$

$$SL \wedge V R$$

$$SL \wedge R = S$$

$$S \supset SL \wedge R$$

$$\frac{SL \wedge R}{P}$$

$$S \supset \left[S^{org} \wedge V S^{\sim org} \wedge V S^t \wedge V S^{\sim t} \wedge V \frac{SL \wedge R}{P} \right]$$

$$M = S \supset \left[S^{org} \wedge V S^{\sim org} \wedge V S^t \wedge V S^{\sim t} \wedge V \frac{SL \wedge R}{P} \right] \in SH$$

(uma questão (divida)
e uma provável resposta)

Haverá alguma diferença entre ruído e som não tónico?

1. qual a diferença entre $R \wedge S^{\sim t}$?
2. será que: $R = S^{\sim t}$?
3. será que: $S^{\sim t} \wedge R$ são a mesma coisa?

alguns exemplos de sons não tónicos:

- A1 uma porta de madeira a fechar
- A2 um tronco de árvore a cair na terra

mas também:

- B1 um som de um Bass Drum
- B2 um som de claves

ora penso que:

- A1 $\wedge$ A2 são sons não tónicos e ruídos
 - B1 $\wedge$ B2 são sons não tónicos mas não são ruído
- assim,

- A1 $\wedge$ A2 são ruídos não tónicos
- B1 $\wedge$ B2 são sons não tónicos

Conclusão: existe - quanto a mim - diferença entre,

$$R \wedge S^{\sim t}$$

(ruído e som não tónico)

composição para uma porta e um suspiro (Pierre Henry)

$$S^{nt(og)} \wedge SL^{nt(og)}$$

the WALL (pink floyd)

$$S^t(og) \wedge R(og)$$

salut fin Caldwell (Helmut Lachenmann)

$$S^t \wedge S^{nt[og]} \wedge S^{nt(og)}$$

que se podem também usar como frases críticas como:

"Estamos perante uma paisagem sonora constituída por:

$$S^{nt(og)} + R^{nt(og)} + SL^{nt(\sim og)}$$

Concluimos assim que estas fórmulas — que no fundo são pensamentos filosófico-analíticos sobre música, podem ser utilizados & na crítica musical ou até em certo jornalismo musical competente.

exemplo final: "variações Goldberg", Bach:

$$S^t(og) \wedge SL(og)$$

Qual é o oposto de ruído?

resposta: o som tónico!

Dizer que o antónimo de ruído é silêncio, é um erro grave. Em primeiro lugar, ambos — silêncio e ruído — são espécies de sons. Agora, o ruído é um som não-tónico; assim o contrário será um som-tónico. Este é o verdadeiro oposto de ruído.

Qual é o oposto de silêncio?

a) b)

resposta: todo o som, excepto o silêncio; som audível.

Uma vez que o silêncio é uma espécie de som, não podemos simplesmente afirmar que o antónimo de silêncio é som; assim, o oposto de silêncio, seria todo o restante som. Mas isto levanta-nos algumas questões. A primeira é: estamos na presença de uma paisagem sonora de infra e ultra sons (sons inaudíveis), e portanto um estado de silêncio; ora o oposto desse estado de silêncio, se considerarmos que é todo o restante som, estaremos a inclinar os "infra" e "ultra" sons e como vemos, estes podem não ser — claramente — vistos como "opostos do silêncio". Por outro lado, afirmamos que o oposto de silêncio é um som "audível", tanto é totalmente verdade, pois o silêncio também é "audível". Mas se considerarmos o silêncio, com um som quase-inaudível, então o seu oposto seria um "som-audível". Nenhuma das respostas me satisfaz neste momento, mas parece-me que a resposta "b)", parece-me conter mais verdade científica.

[Combinações]

som organizado, tônico
 som organizado, não-tônico
 som não-organizado, tônico
 som não-organizado, não-tônico

silêncio organizado, tônico
 silêncio organizado, não-tônico
 silêncio não-organizado, tônico
 silêncio não-organizado, não-tônico

ruído organizado, tônico
 ruído organizado, não-tônico
 ruído não-organizado, tônico
 ruído não-organizado, não-tônico

Perguntas:

1. Qual a diferença entre um som não-tônico e um ruído não-tônico?

resposta → clave ↔ mar

2. Qual a diferença entre um som tônico e um ruído tônico?

resposta → piano ↔ sino

o silêncio é o momento em
 que nos apercebemos que
 conseguimos ouvir algo.
 (Vita Breu)

Se estivermos numa câmara anecoica, onde só são emitidos sons inaudíveis (infra e ultra sons), estamos num estado sonoro silencioso, onde ouviremos, subliminalmente o nosso sistema nervoso e a circulação sanguínea; estaremos num estado sonoro quase-inaudível; mas audível! Ainda que subliminalmente. Já os infra e ultra sons, são inaudíveis. Ao serem "inaudíveis", significa que não alteram a paisagem sonora silenciosa (quase inaudível). Isso significa que, mesmo com esses sons inaudíveis, continuamos em silêncio. Logo os sons inaudíveis, são uma espécie de silêncio também. Assim se incluirmos os sons inaudíveis, como fazendo parte do grupo do "silêncio", a resposta à nossa questão de "o que é o objeto de silêncio?", já começa a fazer sentido afirmar que é o "som audível"...

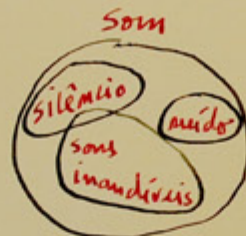
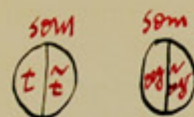
Mas ainda não me satisfaz. Muitos problemas. O silêncio é um estado sonoro audível; ou melhor: quase-inaudível. Mas mesmo assim, "audível". Daí ainda não estar eu satisfeito com esta situação.

Nota: { para o cão e outros animais não-humanos,
 os "sons inaudíveis", são audíveis! E portanto
 não são silêncio. É existe música composta para cães (see next lecture)

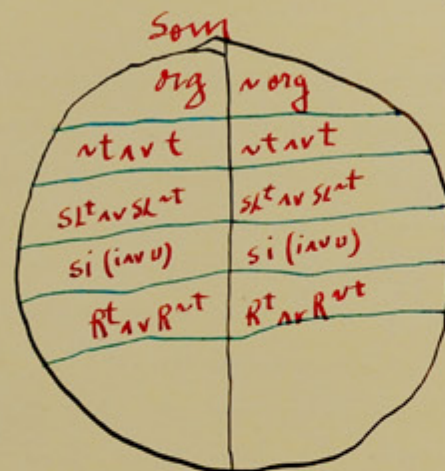
06.02.2011

[organigramas]

32



SH +



= MÚSICA

[DEFINIÇÃO DE MÚSICA]

$$M = S \supset [sorg(tav t) \wedge v s v org(tav t) \wedge \frac{s l org(tav t) \wedge v s l v org(tav t)}{P(pers-}$$

$$\frac{R org(tav t) \wedge v R v org(tav t)}{pective)} \wedge v Si org(iav u) \wedge v Si v org(iav u)] \in SH$$

Nota do autor:

Este caderno apresenta os estudos, que tenho vindo a desenvolver desde xxxx, na forma de notas e fórmulas sobre 'som' e as suas diversas complexidades. Pela minha investigação posterior, no entanto, algum do conteúdo aqui apresentado tornou-se obsoleto. Decidi manter a publicação do caderno nesta edição, pelo valor que respresenta no meu método de investigação, pensamento e conhecimento.

30.09.2010

AIA

1. TRUFFE SAN (AIA)
2. CAPPADOCIA (AIA)
3. TRUFFE SAN (AIA)

Esquisses

1. **TRUFFE SAN** (AIA)

2. **CAPPADOCIA** (AIA)

3. **TRUFFE SAN** (AIA)

4. **TRUFFE SAN** (AIA)

5. **TRUFFE SAN** (AIA)

6. **TRUFFE SAN** (AIA)

7. **TRUFFE SAN** (AIA)

8. **TRUFFE SAN** (AIA)

9. **TRUFFE SAN** (AIA)

10. **TRUFFE SAN** (AIA)

11. **TRUFFE SAN** (AIA)

12. **TRUFFE SAN** (AIA)

13. **TRUFFE SAN** (AIA)

14. **TRUFFE SAN** (AIA)

15. **TRUFFE SAN** (AIA)

16. **TRUFFE SAN** (AIA)

17. **TRUFFE SAN** (AIA)

18. **TRUFFE SAN** (AIA)

19. **TRUFFE SAN** (AIA)

20. **TRUFFE SAN** (AIA)

21. **TRUFFE SAN** (AIA)

22. **TRUFFE SAN** (AIA)

23. **TRUFFE SAN** (AIA)

24. **TRUFFE SAN** (AIA)

25. **TRUFFE SAN** (AIA)

26. **TRUFFE SAN** (AIA)

27. **TRUFFE SAN** (AIA)

28. **TRUFFE SAN** (AIA)

29. **TRUFFE SAN** (AIA)

30. **TRUFFE SAN** (AIA)

31. **TRUFFE SAN** (AIA)

32. **TRUFFE SAN** (AIA)

33. **TRUFFE SAN** (AIA)

34. **TRUFFE SAN** (AIA)

35. **TRUFFE SAN** (AIA)

36. **TRUFFE SAN** (AIA)

37. **TRUFFE SAN** (AIA)

38. **TRUFFE SAN** (AIA)

39. **TRUFFE SAN** (AIA)

40. **TRUFFE SAN** (AIA)

41. **TRUFFE SAN** (AIA)

42. **TRUFFE SAN** (AIA)

43. **TRUFFE SAN** (AIA)

44. **TRUFFE SAN** (AIA)

45. **TRUFFE SAN** (AIA)

46. **TRUFFE SAN** (AIA)

47. **TRUFFE SAN** (AIA)

48. **TRUFFE SAN** (AIA)

49. **TRUFFE SAN** (AIA)

50. **TRUFFE SAN** (AIA)

51. **TRUFFE SAN** (AIA)

52. **TRUFFE SAN** (AIA)

53. **TRUFFE SAN** (AIA)

54. **TRUFFE SAN** (AIA)

55. **TRUFFE SAN** (AIA)

56. **TRUFFE SAN** (AIA)

57. **TRUFFE SAN** (AIA)

58. **TRUFFE SAN** (AIA)

59. **TRUFFE SAN** (AIA)

60. **TRUFFE SAN** (AIA)

61. **TRUFFE SAN** (AIA)

62. **TRUFFE SAN** (AIA)

63. **TRUFFE SAN** (AIA)

64. **TRUFFE SAN** (AIA)

65. **TRUFFE SAN** (AIA)

66. **TRUFFE SAN** (AIA)

67. **TRUFFE SAN** (AIA)

68. **TRUFFE SAN** (AIA)

69. **TRUFFE SAN** (AIA)

70. **TRUFFE SAN** (AIA)

71. **TRUFFE SAN** (AIA)

72. **TRUFFE SAN** (AIA)

73. **TRUFFE SAN** (AIA)

74. **TRUFFE SAN** (AIA)

75. **TRUFFE SAN** (AIA)

76. **TRUFFE SAN** (AIA)

77. **TRUFFE SAN** (AIA)

78. **TRUFFE SAN** (AIA)

79. **TRUFFE SAN** (AIA)

80. **TRUFFE SAN** (AIA)

81. **TRUFFE SAN** (AIA)

82. **TRUFFE SAN** (AIA)

83. **TRUFFE SAN** (AIA)

84. **TRUFFE SAN** (AIA)

85. **TRUFFE SAN** (AIA)

86. **TRUFFE SAN** (AIA)

87. **TRUFFE SAN** (AIA)

88. **TRUFFE SAN** (AIA)

89. **TRUFFE SAN** (AIA)

90. **TRUFFE SAN** (AIA)

91. **TRUFFE SAN** (AIA)

92. **TRUFFE SAN** (AIA)

93. **TRUFFE SAN** (AIA)

94. **TRUFFE SAN** (AIA)

95. **TRUFFE SAN** (AIA)

96. **TRUFFE SAN** (AIA)

97. **TRUFFE SAN** (AIA)

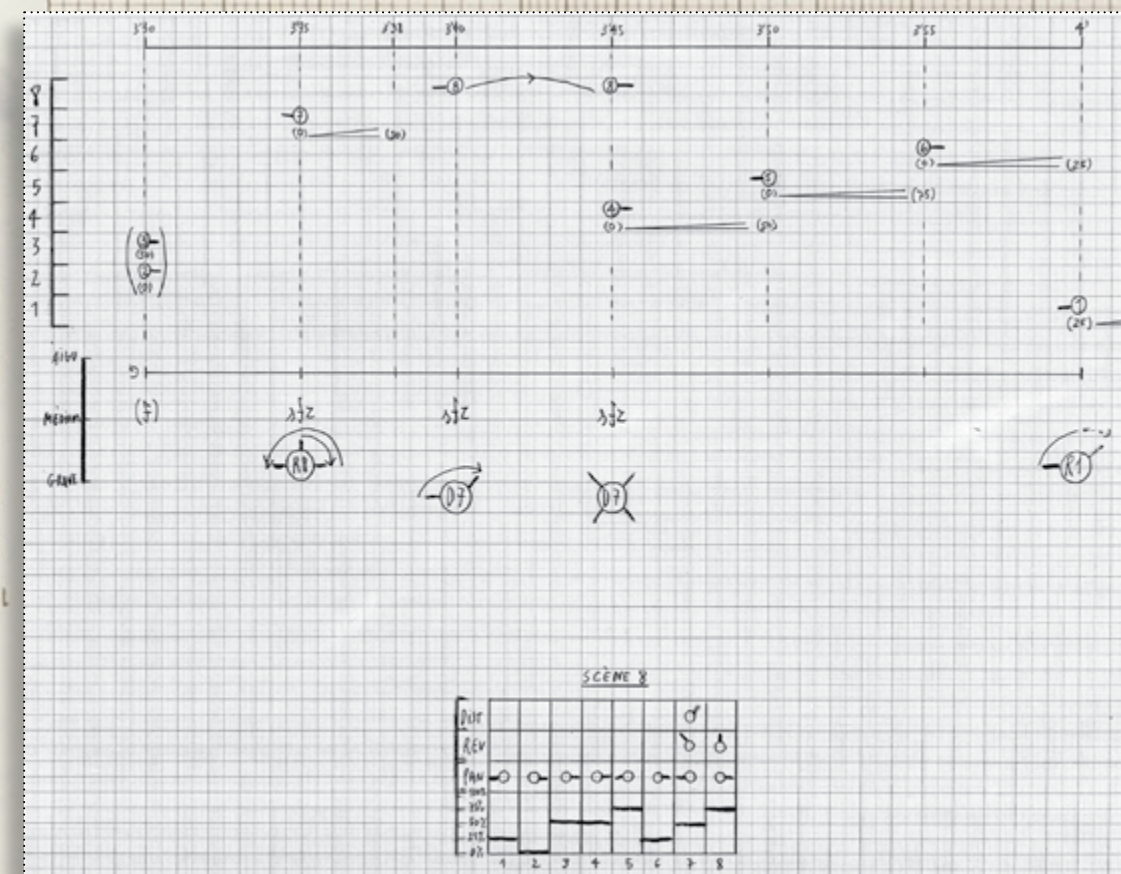
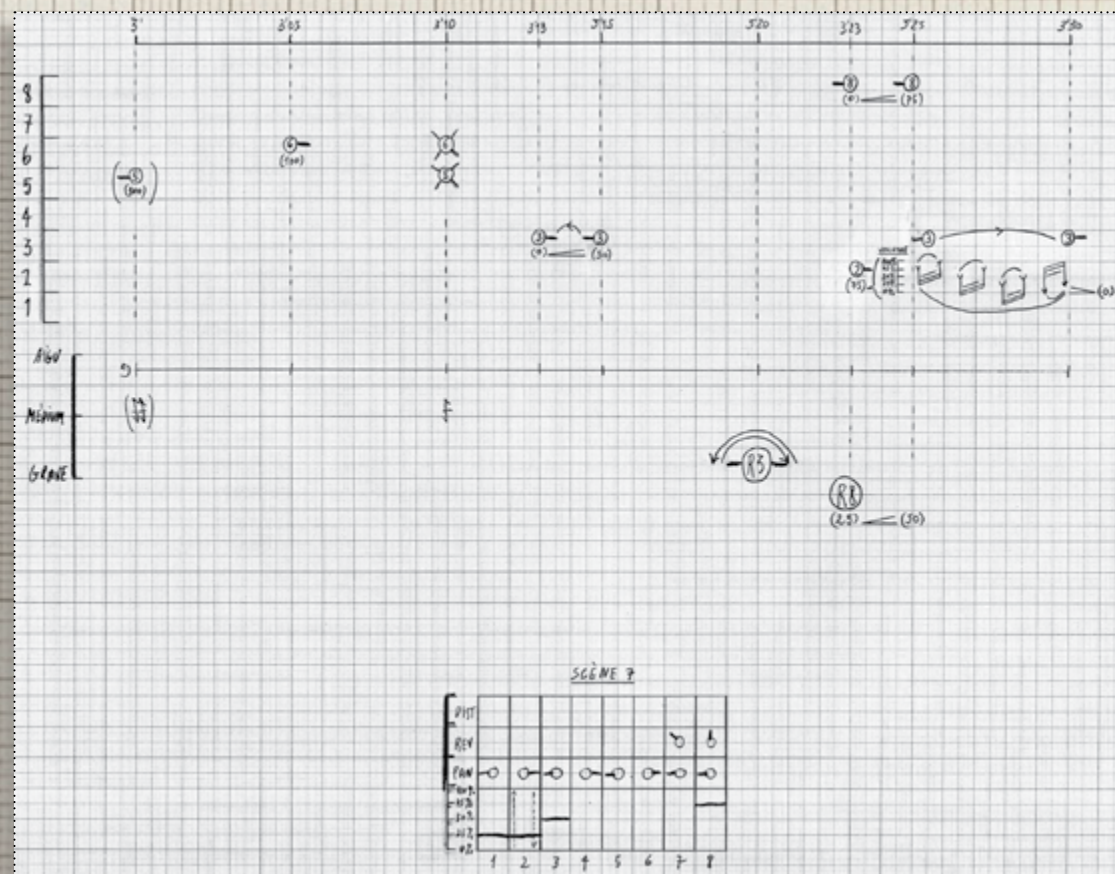
98. **TRUFFE SAN** (AIA)

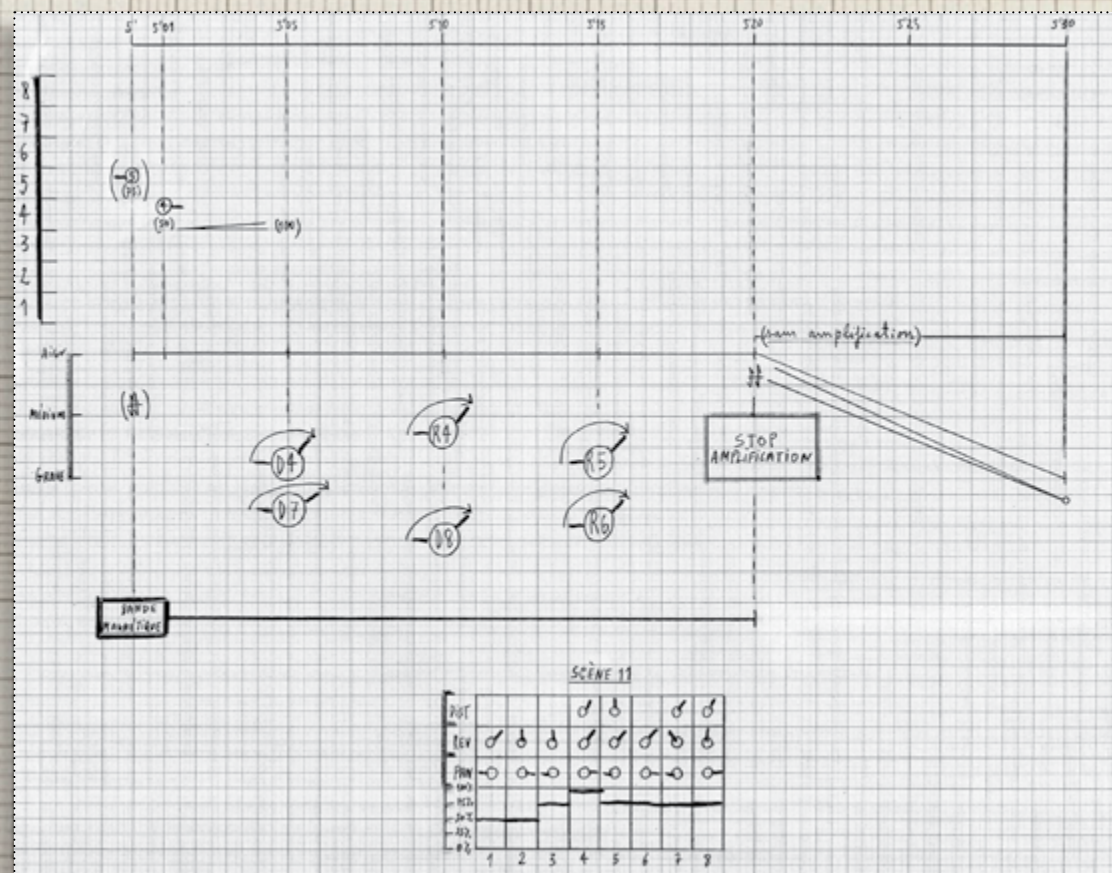
99. **TRUFFE SAN** (AIA)

100. **TRUFFE SAN** (AIA)

1.

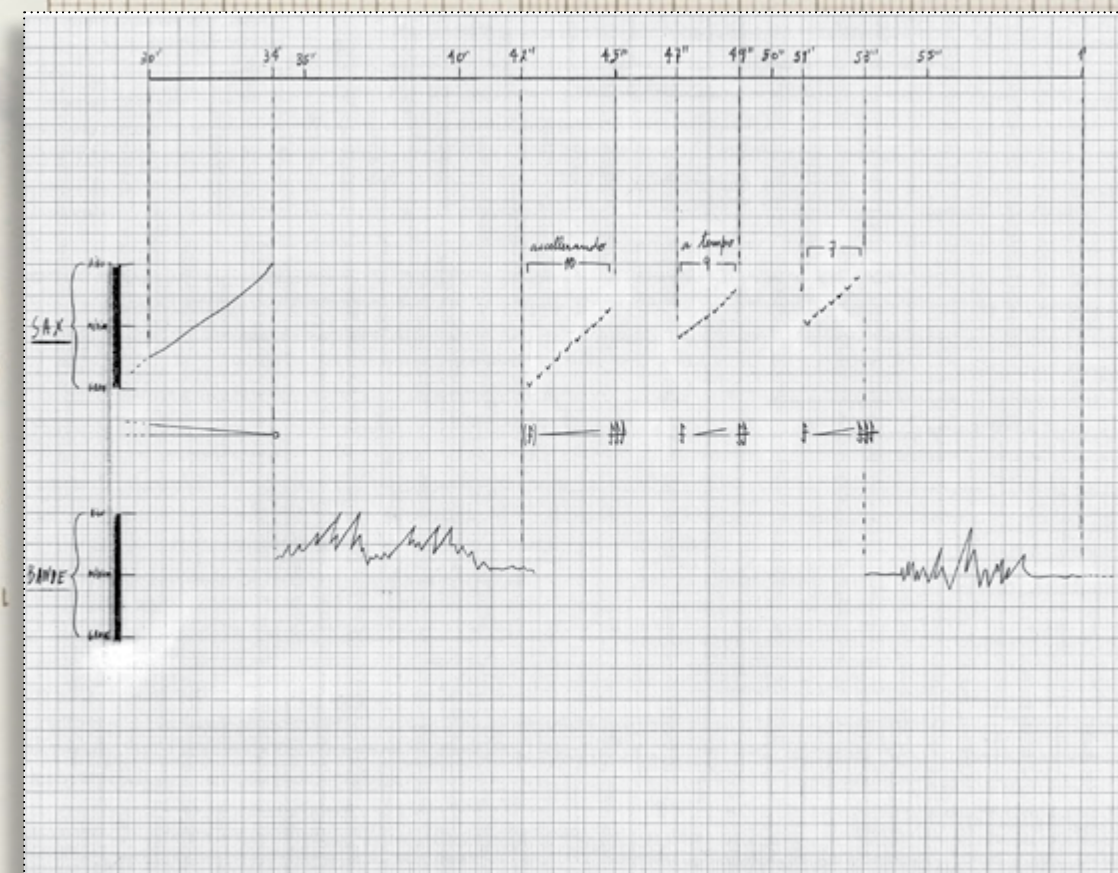
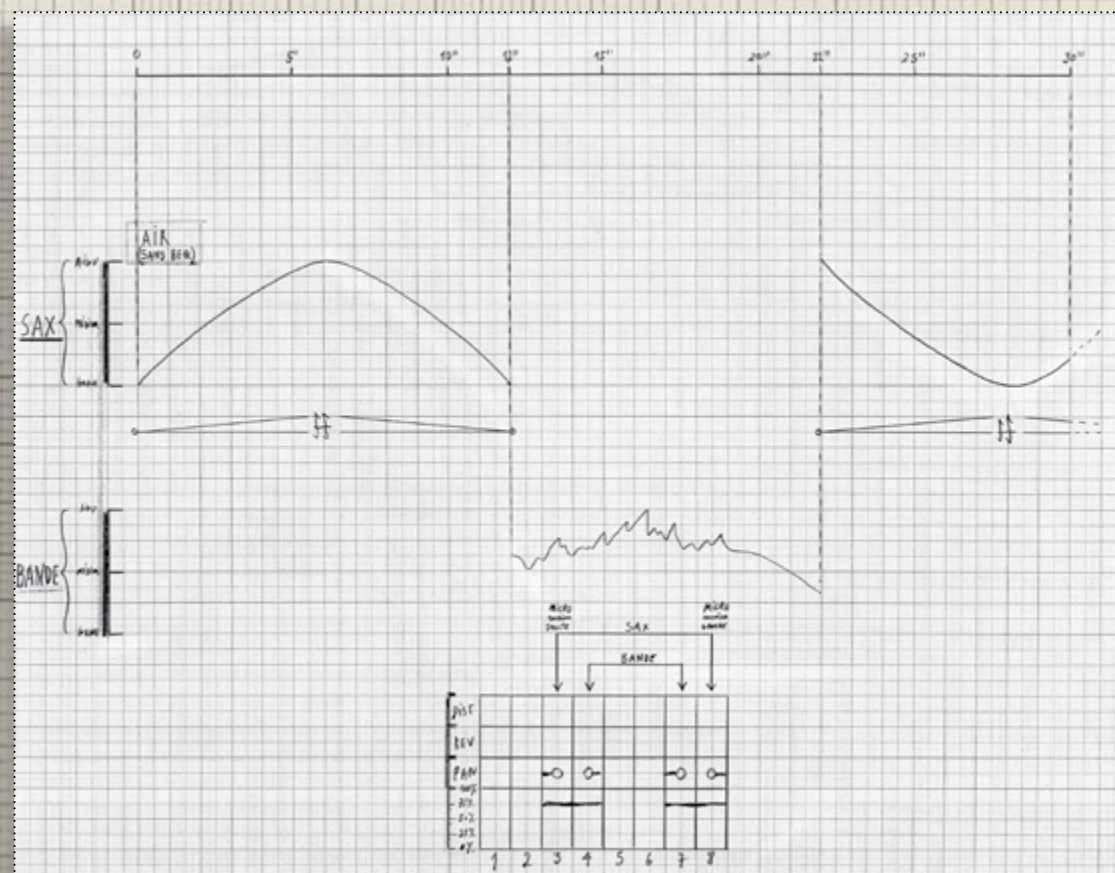
Truffle Tax

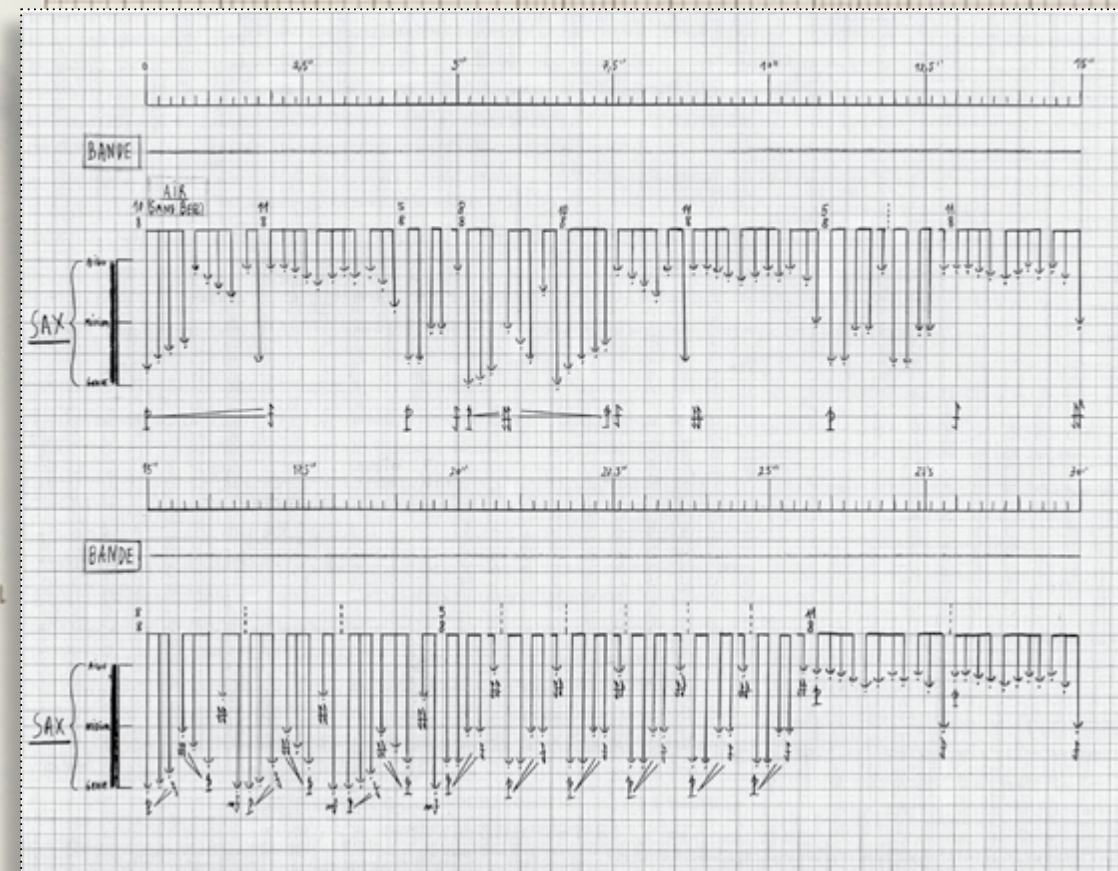
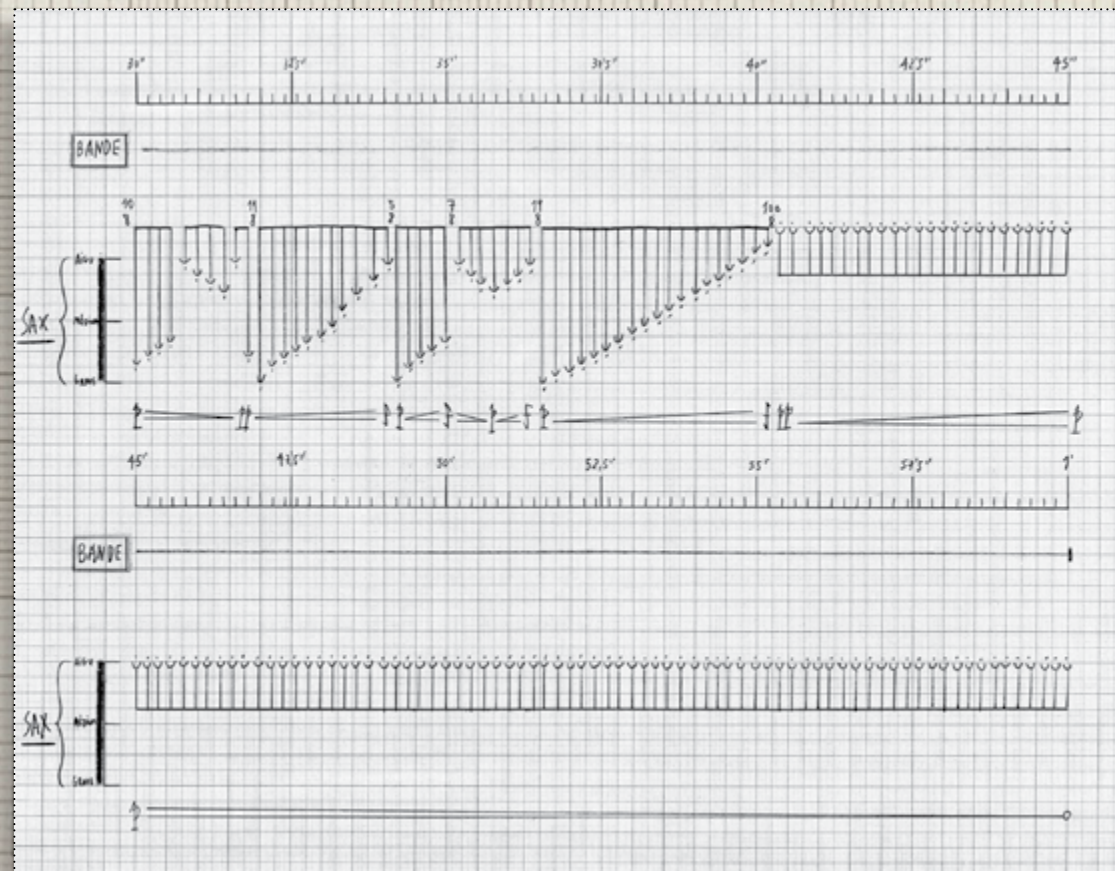




2.

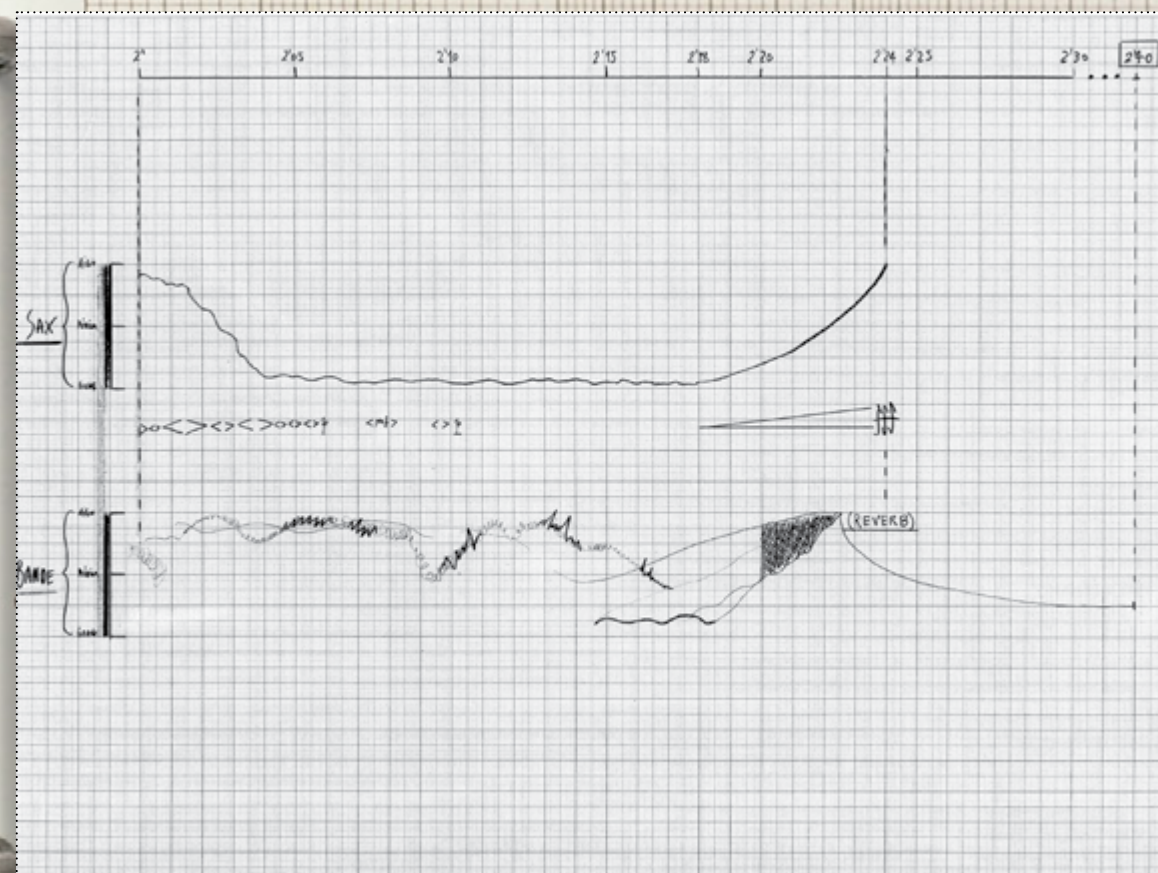
Cryptogamia

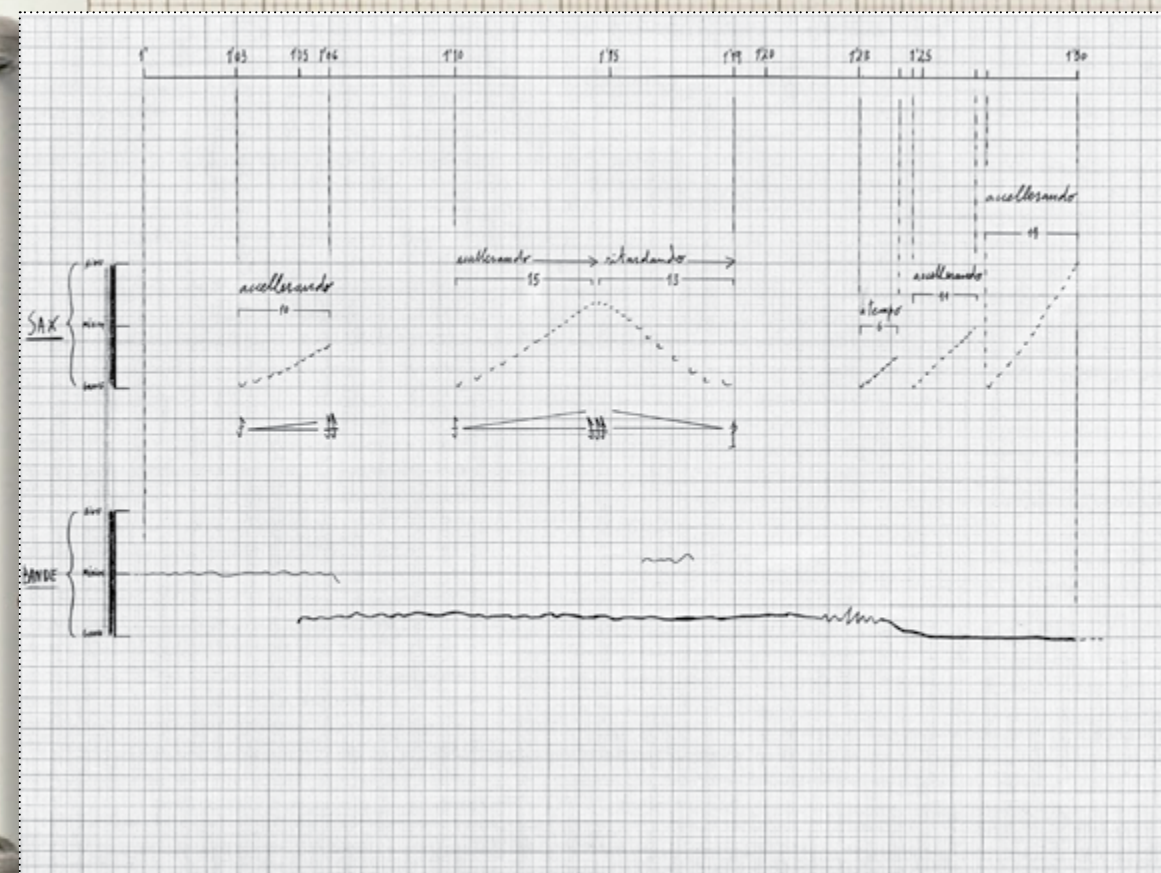
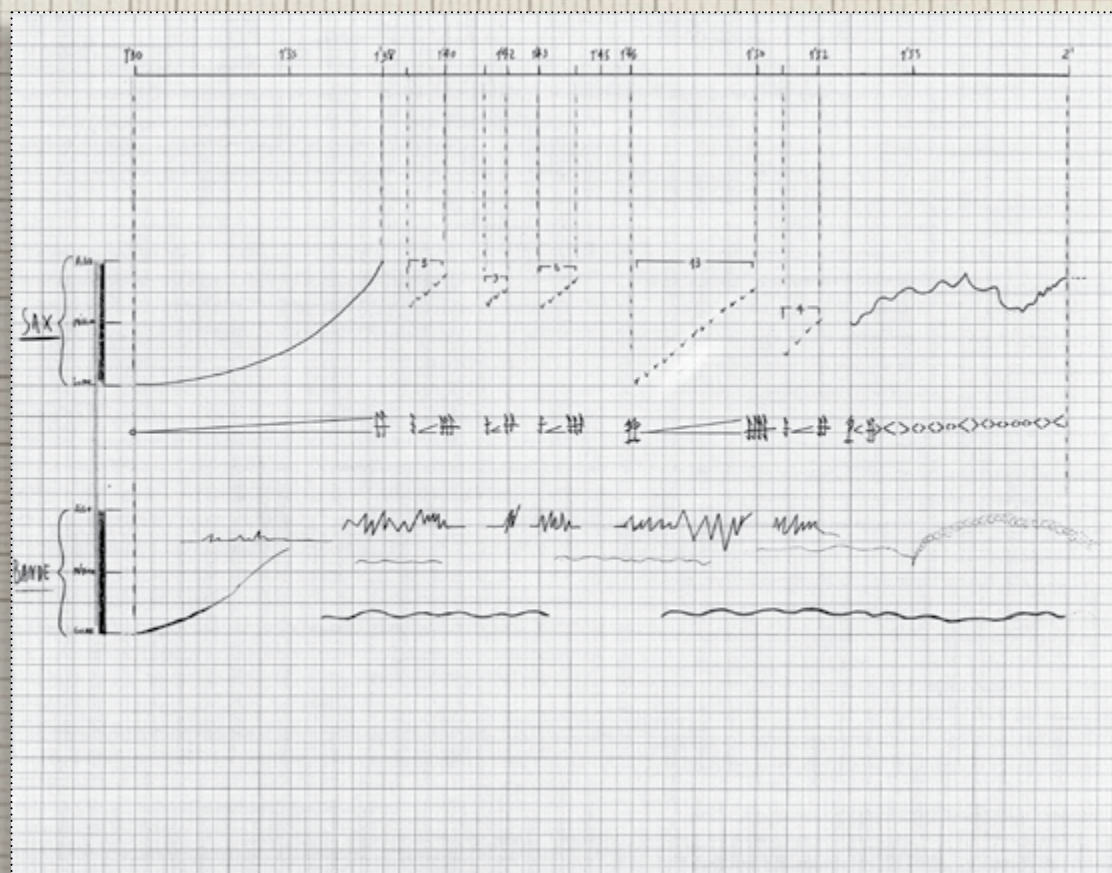




3.

truffenrai





Biografia de Vítor Rua

Músico. RUA, VÍTOR Manuel Ferreira (n. Mesão Frio, 23 Jul. 1961).

Guitarrista, compositor e produtor. Músico autodidacta, excepcionalmente estudou guitarra na Escola de Música Duarte Costa de 1974 a 1976 em curso leccionado por José Pina, no Porto, cidade onde viveu até 1982, ano em que passou a sediar-se em Lisboa.

Em 1970 optara pela guitarra eléctrica e, a partir de 1971, iniciou actividade profissional, integrando conjuntos executantes de *covers* de pop-rock e criando grupos de rock para executar originais e com influência do *rock sinfónico*.



Entre 1976-77 integrou o grupo King Fisher's Band (formação portuense de *covers* de folk-rock) inicialmente enquanto teclista, posteriormente como bandolinista, percusionista e cantor, apesar de perseguir uma orientação musical diferente dos restantes elementos.

Optando por dedicar-se apenas ao rock, fundou com Alexandre Soares, em 1979, o GNR, acrónimo de Grupo Novo Rock; com esta formação, gravou as primeiras composições de sua autoria com grande impacto popular (e.g. *Portugal na CEE*, 1980 e, *Sê um GNR*, 1981); em 1981 convidou Rui Reininho para integrar o GNR e dirigiu a gravação do primeiro LP (*Independança*, 1982, obra de culto); com esta sua banda deu vários concertos, com destaque para o derradeiro no *Festival de Vilar de Mouros* de 1982.



No mesmo ano, participou enquanto produtor e compositor nos fonogramas de Manuela Moura Guedes (*Álibi*, 1982) e de António Variações (*Anjo da Guarda*, 1983. Em 1982 conheceu pessoalmente Jorge Lima Barreto; o convívio e a influência deste último terá sido decisiva para a sua mudança definitiva de rumo musical, tendo com ele formado o grupo Telectu e editado nesse ano *Ctu Telectu*, álbum de transição do rock para a nova música improvisada e *electronic live* (1982).

Divergências jurídicas que durariam até meados de 1990, criaram um cisma sobre a propriedade da sigla GNR; desde 1983 e passou a dedicar-se primordialmente ao duo Telectu, numa carreira que ainda hoje continua, magnificada por dezenas de fonogramas e videogramas, centenas de concertos, e espectáculos multimedia e interarte onde revelou o seu enorme de talento de guitarrista electrónico, polinstrumentista, compositor, inventor de protótipos, poliartista: teve esporádicas e controversas recorrências ao pop rock e experimentalismos marginais tendo criado alguns grupos com edições discográficas em LP (e.g. *P.S.P.*,1988; *Pipocas*,1989; *Clássicos GNR*,1991; *mimi tão pequena e tão suja*, 1991: *VR e os Ressoadores*, 1994; *scratch*, 1995; e .a.); foi mentor e produziu alguns CDs de grupos como Rui Azul /Pressões Digitais e Repórter Estrábico, ambos de 1994 ; *Perve – Segmento*, 1995; Pedro Alçada/ Coty Cream, 1996.

Em 1990 idealizara e produziu a iniciática antologia de nova música improvisada, *Vidya*, que reuniu alguns dos principais músicos da área (e.g. M. Azguime, C. Zíngaro, R. Toral, N. Rebelo, Sei Miguel, Tozé Ferreira, Osso Exótico, J. P. Feliciano, Saheb Sarbib, J. Lima Barreto e Elliott Sharp, e.a.). A partir desta data encetara uma aprendizagem própria e singular da notação musical, iniciando uma carreira enquanto compositor de música clássica contemporânea.

Em 1994, formou o agrupamento *Vidya Ensemble* para a interpretação de algumas das suas obras (e.g. *Vidya Ensemble – Stress/Relax*, 1996). Posteriormente, intérpretes virtuosos como a soprano Ana Ester Neves (e.g. *a vaca de aço* e *os galos de Madeira* sobre poemas de Herberto Helder; *tocata 2*, poesia de M. Cesariny); o poli-saxofonista Daniel Kientzy (no CD *sax works* 2003; algumas obras: *Gula*, *Musique Céréale*, *Cyberpunk*, e.a.); o trombonista Giancarlo Schiaffini na criação de *Síndrome de Babel*; o pianista John Tilbury (e.g. *gracefull brilliance*, *spin*, e.a.); os flautistas de bisel Kathryn Bennets, Peter Bowman (e.g. *duplicator II* na antologia *flights of fancy*, Londres, 2003, e.a., gravaram e interpretaram obras de sua autoria em concertos e festivais nacionais estrangeiros (em CD: *works*, 2001).



Entrou com uma composição no fonograma *In Memoriam Peixinho*, Paris, 2001. Desde a mesma década, compõe regularmente em trabalhos de música funcional para dança (e.g. Paulo Ribeiro, 1996, *rumor dos deuses*; João Fiadeiro, 1997-1999, *mindfield*; João Ga-

lante e Teresa Prima 1997-2003, *new babilonia*; Paula Castro, 1998; Aldara Bizarro, 2002/2003, e.a.); para teatro (e.g. Cornucópia, 1984, 2002, *Zimbelino*; Jean Jourdheil, 1997, *Germania III*; Ricardo Pais, 1997-2003, *Noite de Reis*, *As Lições*, *A Castro* ou *Hamlet*; Nuno Ca-



rinhas /Mário Cesariny, *um auto para Jerusalém*, 2002; e.a.); para cinema (e.g. Edgar Pêra, 2001-2003, *o homem teatro*; para performarte (e.g. Elizabete Mileu, Rui Orfão, 1987; J. Galante, 2001-2003; *Objectos Perdidos*/Paulo Eno, 1987-2003, e.a.). Como videasta singular criou obras de *video music* e ficcionais, como *O Alienado*, 1988; *Vidya*, 1989; *Efeito Borboleta*, 1995; *A Poeira de Cantor*, 1996; *Sex Drive*, 1997; *Etaoin*, 1999; e.a. ; e, compôs música para videogramas de E.M. de Melo e Castro, 1985-1991, Rita Nunes, 1999, Edgar

Pêra, 2002-2003, e.a. Concretizou música para instalações (e.g. esculturas multimedia de Joana Vasconcelos, 2002-2003); produziu vários discos de autores experimentalistas, deu conferências e leccionou seminários privados e públicos; autor do programa de rádio *Cantão do Rock*, Macau, 1989.

Escreveu o livro *A Musicologia na Era do Porquinho Babe*; redigiu vários manifestos sobre rock, música contemporânea, jazz, improvisada, num estilo irónico e pedagógico. Foi intérprete em vários dos discos de pop experimental que produziu e, com Telectu, actuou e gravou internacionalmente, com diversos músicos de grande projecção cultural. A sua técnica instrumental caracteriza-se pelo recurso a patterns na execução de escalas baseadas na linguagem modal, sobretudo no desempenho de improvisações no âmbito do pop-rock.

Na criação de música improvisada, recorre frequentemente a técnicas instrumentais menos comuns (designadas *instrumental extended techniques*) de modo a explorar as várias potencialidades tímbricas e texturais.

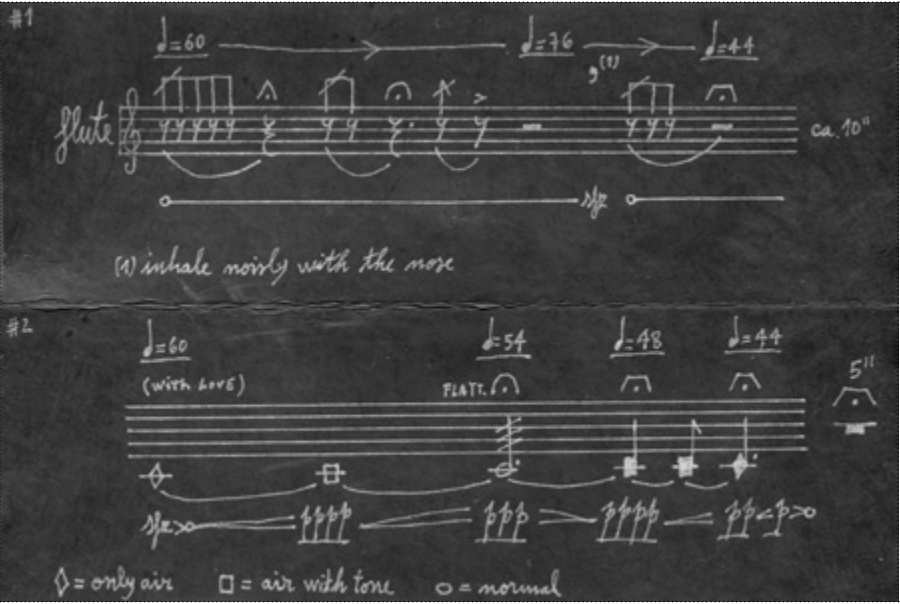
É também frequente o uso do processamento electrónico do som. Com uma forte componente humorística (no uso de alguns timbres, nas técnicas instrumentais e vocais, nos textos, e.a.); o seu estilo composicional é igualmente caracterizado pela exploração de pequenos fragmentos (uma escala, uma sucessão de sons, uma pequena frase rítmica) e pelo recurso a técnicas instrumentais menos comuns (e.g. *tapping* no contrabaixo) para a obtenção de timbres específicos, não directamente associados à fonte sonora que os produziu.

Na sua escrita musical procura igualmente utilizar símbolos gráficos, por vezes inovadores. É frequente o recurso à tecnologia informática aplicada, à musica e a técnicas de sampling e processamento electrónico do som no seu método de génese. Desempenhando várias funções em diferentes actividades artísticas, a sua acção pautou-se pelo cruzamento e aproximação de diferentes domínios da música. A sua carreira constitui igualmente o paradigma do músico que, iniciando actividade no âmbito do pop-rock, foi progressivamente aproximando-se dos círculos e das práticas de produção erudita, como o minimalismo; uma trajectória solipsista, encantatória, intervenционismo estético vivaz.

Compositor. Em 1987 num voluntarioso acto de autodidaxia considerou decisivamente o estudo da notação da música contemporânea e neste contexto evoluiu de forma metódica.

A sua obra reflecte um trabalho de recorte pós-moderno, preliminar, variegado, da recusa empirista da confinacão cultural, laivo nas fronteiras estilísticas e ideoletais.

Intérpretes como Daniel Kientzy, John Tilbury, Frank Abbinanti, Peter Bowman, Kathryn Bennetts, Ana Ester Neves, OrchestraUtópica, Drumming, Remix Ensemble, Goram Morcep, gravaram e/ ou interpretaram obras deste compositor em concertos e festivais nacionais e internacionais.



Composições principais

Cyberpunk 1987; Piano, órgão positivo, percussão, vibrafone (Menção honrosa: Concurso de Música promovido pelo Instituto da Juventude, sendo o júri constituído pelos compositores: Filipe Pires, Cândido Lima, Paulo Brandão).

Musique Céréale 1997; sax soprano (Bucareste:Museu Nacional de Arte, 1997) interpretada por Daniel Kientzy.

Truffle Sax 1998; sax barítono, tape e electrónica live (Granada: Teatro Alhambra, 1998) por Daniel Kientzy.

Gula 98; Saxofones soprano e barítono, tape, vídeo (Lisboa: Culturgest 1998) por Daniel Kientzy.

Cyberpunk 1998; saxofone baixo (Veneza: Museu Correr, 1998 e Perpignan: Auditório do conservatório) por Daniel Kientzy.

Gracefull Brilliance 1999; piano (Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2000) por John Tilbury.

Duplicator I 1999; 2 flautas Alto de bisel (York: Colourscape Festival, 1999 e Londres: Purcell Room, 2000) pelo Ensemble QTR (Peter Bowman e Kathryn Bennetts).

Duplicator II 2000; 2 flautas Alto de bisel, banda magnética, vídeo (Cantebury Christ Church, 2000) Ensemble QTR.

Ciclo De 3 Canções 2000; piano e voz (Lisboa: Grande Auditório Da Fundação Calouste Gulbenkian) por José de Sousa, piano e Ana Ester Neves, voz.

Telectu

Duo musical constituído por Jorge Lima Barreto e Vitor Rua, formado em 1982 na *III Bienal de Vila Nova de Cerveira*.

No mesmo ano editou o álbum *Ctu Telectu*, numa formação heterodoxa de piano, órgão electrónico, cravo, sintetizador, guitarras eléctricas baixo e solo, guitarra portuguesa bateria e voz.

Desde cedo, a prática musical do duo foi orientada por um programa de experimentação de diferentes soluções interpretativas e composicionais, a par de uma rara actualização tecnológica; este cariz experimental levou a que essencialmente interpretasse as suas composições, com excepção de peças conceptuais como as *Vexations* de E. Satie, 1980 e, as *Compositions 1960* e *X for Henry Flint* de La Monte Young,1982.

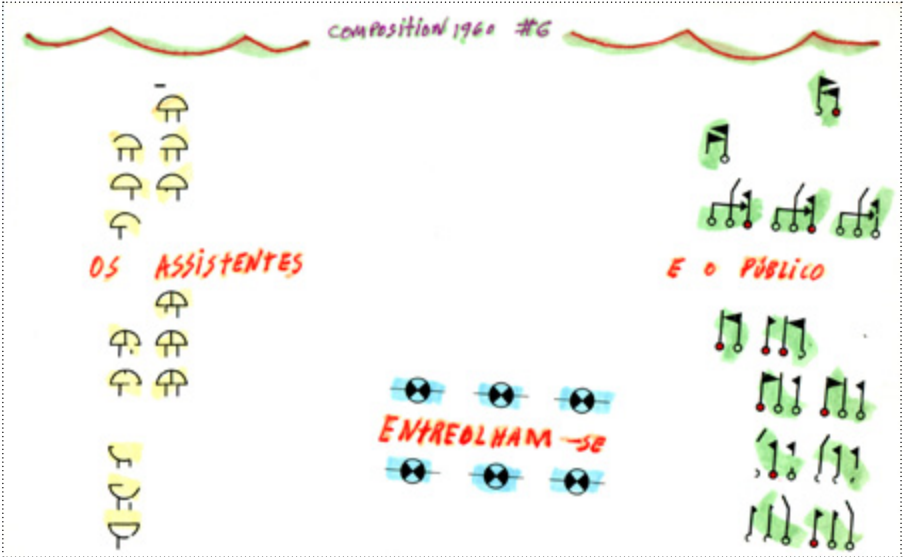
Telectu criou partituras gráficas, tablaturas, tatuagens instrumentais, e considerou o disco e o vídeo como fixação e suporte dos seus trabalhos.

Laboratório para sínteses de pop experimental e improvisação electroacústica, ao longo da década de 1980 a sua produção foi marcada, primeiro pela introdução em Portugal da música minimal repetitiva, concocção de electronic live, banda magnética, percussões heteróclitas, guitarra electrónica exibida



com mestria por Rua, vibrafone, piano eléctrico, computador de ritmos, e um desfile de modelos de guitarras, teclados protótipos, passarela de engenhos digitais, percussões glabras e electrónicas; exotismos instrumentais, tratamentos acústicos em tempo real até cerca de 1986, com edições discográficas relevantes em vinilo (e.g. *Belzebu*, 1983; *Off-Off*, duplo, 1984; *Performance*, 1984; *Telefone*, *Live Moscow*, 1985; *Fundação*, 1985; *Rosa-Cruz*, 1985; *Halley*, 1986, álbum de luxo com serigrafia de Palolo; *Data*, 1986 - video music), episodicamente reeditados em CD (e.g. *Belzebu*, 1995; *Leonardo Internet, USA/ USSR*, 1997;

ou *Mimesis*, *minimal works*, 1998); depois, optou pela busca de novas tipologias musicais denominadas *jazz-off*, *música mimética*, *rock-pop-off*, *nova música improvisada*, e.a. teorizadas em livros ou artigos de J.L.B., ou em propostas pedagógicas, manifestos que acompanhavam concertos ou edições discográficas e/ou videográficas; reconhecido como um grupo de culto, Telectu apresentou inovações instrumentais e dispositivos de ponta, como o *e-bow*, o *sampler*, o *stick chapman*, controladores digitais de sopro, corda e percussão, o DAT, a *workstation*, a *wavestation*, o EWI, o *sound system digital*, processadores, sequenciadores;



uma extravagante parafernália electrónica, instrumentarium etnográfico, como o sitar e a tampura indianos, a africana kalimba, pipa, sheng e gongues chineses, protótipos como o litofone, flautas e idiofones asiáticas e sul-americanas, o australiano didgeridoo, esculturas sonoras ou cordofones inventados por de Rua (e.g. *Ben Johnson*, duplo, 1987; *Camerata Elettronica*, duplo, 1988; *Live at the Knitting Factory*, 1989; *Encounters II*, com Jean Sarbib 1989; e *Digital Buiça*, 1989).

Os anos 1990 apontaram para o desenvolvimento de uma carreira centrada na improvisação estruturada, no fraseado idioletal, polirritmos, agregados, *clusters*, sons concretos da natureza, domésticos, industriais ou urbanos, sinusoidais, ruídos, sintagmas vocais, mimese que recria imagens e códigos fora dos padrões instituidos, estilo *groove* como imitação digital do instrumento acústico, hibridações estilísticas e tipológicas, e.a. técnicas e recursos tecnológicos; requisitou colaboração de artistas portugueses do desde os anos 1980 (e.g. Jean Saheb Sarbib, C. Zíngaro, Nuno Rebelo, Sei Miguel, Filipe Mendes, António Duarte, R. Toral, M. Azguime, e.a.); Telectu passou a convidar frequentemente músicos estrangeiros de absoluto primeiro plano no movimento estético congénere (e.g. os saxofonistas, clarinetistas ou sopradores, Evan Parker, T. Hodgkinson, J. Butcher, L. Sclavis, D. Kientzy; os trompetistas

J. Berrocal, H. Robertson; os trombonistas G. Schiaffini, Paul Rutherford; os bateristas C. Cutler, Sunny Murray, B. Altschul, P. Lytton, E. Prévost, G. Hemingway; o polístrumentista Elliott Sharp; os criadores de *electronic live* Ikue Mori, Reina Portuondo; e.a.) cujas parcerias resultaram na edição esporádica de fonogramas como registo dessas sessões (e.g. *Evil Metal*, com Elliott Sharp 1991; *Oh! Pazuzu*, para percussão, 1992; *Theremin Tao*, 1993; *Biombos*, live Beijing, Macau, Hong Kong, 1993; *Telectu/Cutler/Berrocal*, 1995; *À Lagardère*, com Berrocal, 1996; *prélude, rapsodies & coda*, com D. Kientzy, 1998; *jazz-off / multimedia*, com Sclavis e Berrocal, 1998; *Kientzy / Telectu - acústica amorosa*, 2002).

Nos finais do século XX e inícios do 3º milénio, Lima Barreto adoptou progressivamente o piano (teclas, cordas, percussão, preparado) e Rua informatizou o seu discurso com o computador, o *eventide*; declinando um discurso pósmodernista de acentuada verve jazzística, sobreposições de formas, jogos de citação, radicalismo performativo, espectáculo de vídeo e luminotecnia, novos procedimentos de produção, noções de espacialização (e.g. *Solos*, duplo, 1999; *Drulovic Remix*, computer music, 2001; *Quartetos*, triplo, com S. Murray, Hemingway, Prévost, Chant, 2002); incluídos em notáveis antologias como *State of The Union*, New York, 2001; *Bed of*

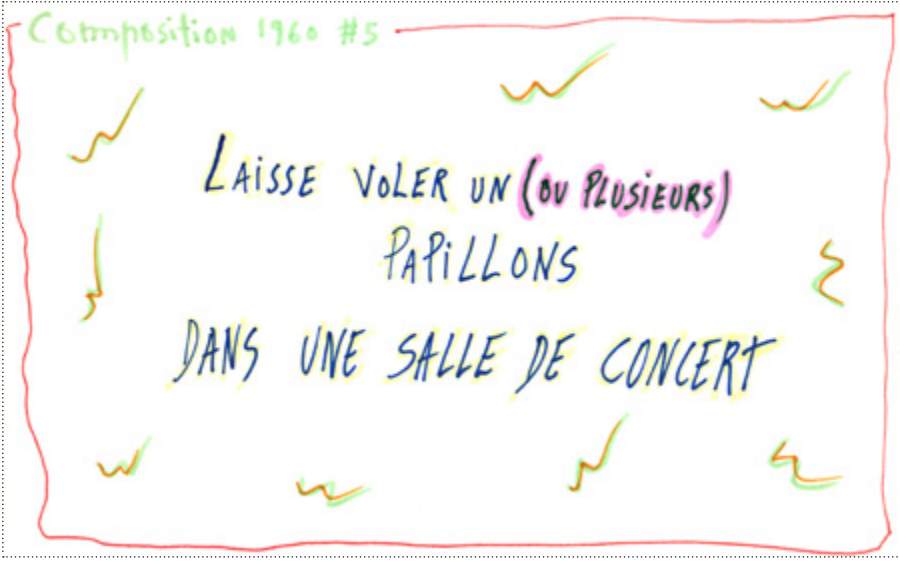


Sound, Contemporary Art Center, New York, 2001; *Exploring Music From Portugal*, London, 2001; *Antologia da Música Electronica Portuguesa*, 2003.

Nas duas décadas de existência acumularam inúmeros registos em cassete áudio e vídeo, DAT, CDROM, CDI, banda magnética, computador, um espólio projectado para futuras e eventuais edições.

Ao longo de toda a carreira e numa diversificada praxiologia, apresentou-se em festivais (e.g. *Vilar de Mouros 82*; é o agrupamento com maior número de presenças na *Festa do Avante!*; *Performance Portugaise*, Paris;

Encontros de Nova Música Improvisada no CAM; *Ó da Guarda*; *Co-Lab*; *Fonoteca Files*; *Música Experimental de Coimbra*; *Semana de Música Contemporânea*, Bucareste; *Música de Vanguarda*, Granada; *Graça Territori*, Barcelona; *Nova Música*, Madrid; *Atlantic Waves*, Londres; *Bienais de Cerveira*, *Alternativa de Arte dos Açores*, Barcelona; actuações alternativas nos principais festivais de Jazz em Portugal, e.a.); galerias e museus; teatros, salas de concerto e auditórios (e.g. Conservatórios de Beijing, Versailles, Perpignan; Salle Olivier Messiaen, GRM, Paris; Sala Lecuona, Havana; Sala Enescu, Bucareste; Teatro Wulk,



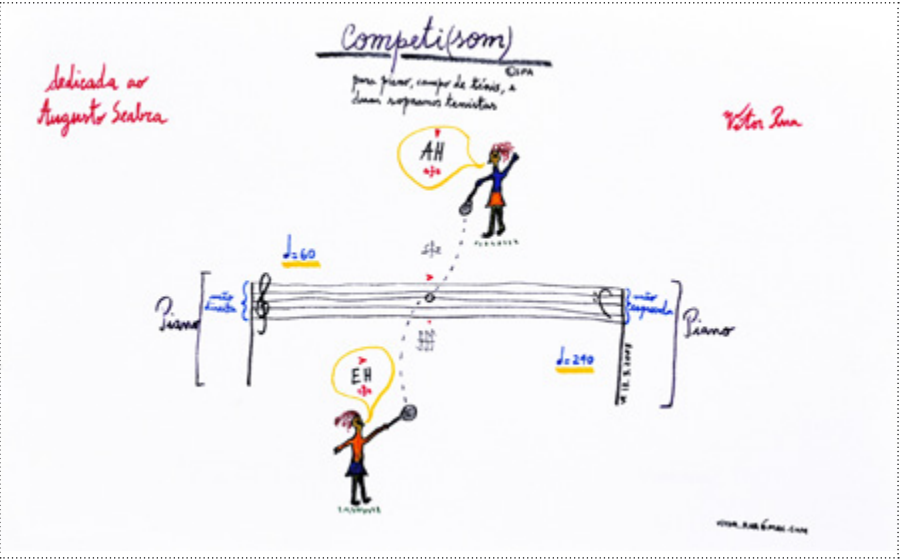
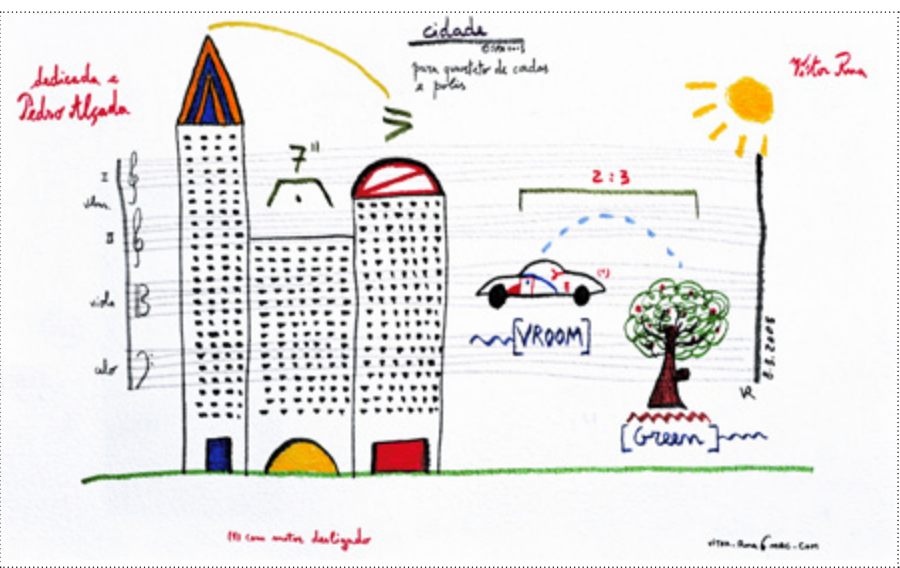
Viena; Knitting Factory e Tonic, Nova Iorque; Quasimodo, Berlin; Casa Garden, Macau; Jazz Club, Hong Kong; Keep in Touch Club, Beijing; Romanische Café, Tóquio; Auditório Lenine, Moscovo; em diversas instituições como o Centre G. Pompidou, Paris; Fundación Miró, Barcelona; Centro Viriato; Fundação Serralves; Fundação C. Gulbenkian; Centro de Arte Moderna; Centro Nacional de Cultura; SPA; Universidades de Beijing, Washington, e.a.) onde desenvolveu uma prática de improvisação conjugada com outras posturas performativas e poliartísticas não musicais e cenografias originais; realizações com actores, pintores, videastas, e.a.; nestes eventos performativos (sobretudo nos anos 80, recorria frequentemente à surpresa e à ironia como estratégias de resistência e de criação de situações surpreendentes.

Telectu desde a sua origem envolveu-se em projectos interartísticos e multimidiáticos, com destacados artistas nacionais. Instalações musicais multimedia de elevado gabarito (e.g. *EBRAC*, J. N. Câmara Pereira, J. Listopad, 1986; a série *Périple*, deambulatório multimédia, com António Palolo iniciada na inauguração Casa de Serralves, 1986; desde 1985 desenvolveu com Palolo o projecto *Video Garden*, vídeo, luminotecnia, plantas, para os mais importantes concertos).

Telectu é o mais importante grupo musical português ligado à performance, desenvolvendo situações sónicas, corporais, cénicas e psicodramáticas (e.g. Silvestre Pestana, 1979 – 92; Mineo Lamagushi, 1980-84; Neon, 1982-1990; Artitudes, 1982; Carlos Gordilho, 1984-89; Manoel Barbosa, 1984 – 2003; Fernando Aguiar, 1981- 2000, e.a.); interacção com a poesia de Eugénio de Andrade (video, 1986), poesia s concreta, fonética, infoarte (e.g. E.M. de Melo e Castro, *poema soma 14 x*, declamado por João Perry, 1983- 2000; *X Musatomias para 10 poetas portugueses*, CAM,1983, Lisboa, e.a.); música funcional para teatro (e.g. Cornucópia, J. Listopad, e.a.); música para cinema (e.g. o singular filme minimalista de Palolo, *OM*, 1984); música para video arte (e.g. Silvestre Pestana,1982-1989 ; António Palolo,1983-2000; Ernesto de Sousa; e Wolf Vostell, 1986); arrolou uma videografia própria da autoria de Rua e Palolo em obras paradigmáticas como *Autoloop*, 1986; *Compgraf*, 1988; a série de animação *o carro amarelo*, 1985-1988; desde 1984 que a melhor parte dos concertos de Telectu foram videogravados; articulou o material sonoro, o fonograma enquanto objecto estético, capas, iconografias e cartazes, realizadas por Palolo ou pelo dois músicos, utilizando materiais e técnicas gráficas inusitadas como cortiça, seda, serigrafia, objecto multiforme, e.a.).Telectu é o epitome



de uma vanguarda, é, em Portugal, o mais significativo exemplo da música pósmoderna, aventura poliartística, trajectória rizomática-da obra aberta.



Multimedia Música para performance

Neon, 1982;
Carlos Gordilho, 1984 - 89;
Manoel Barbosa 1984 - 98;
Silvestre Pestana 1982 - 85;
Paulo Eno 1985 - 97.

Música para teatro

Cornucópia, 1984;
Jean Jourdheil 1997;
Ricardo Pais 1997-1999.

Música para dança

Paulo Ribeiro, 1996;
João Fiadeiro, 1997-98;
João Galante e Teresa Prima 1997-98-99;
Paula Castro, 1998.

Música para poesia

E. M. de Melo e Castro, 1982 - 95;
Eugénio de Andrade, 1986.

Música para vídeo

António Palolo, 1983 - 97;
Ernesto Melo e Castro, 1985 - 91;
Manoel Barbosa 1984;
Rita Nunes, 1999;
Edgar Pêra 2001.

Música para cinema

António Palolo (1985);
Manuel Moços (1999);
Rita Nunes (2000);
Edgar Pêra (2001-2009).

Produtor

Co-produção em todos os discos de Telectu;
Todos os discos a solo;
Loosers (2007).

Conferências e seminários:

Perestroek, Lisboa 1987;
Rock em Portugal, Coimbra 90;
Seminários de Guitarra, Lisboa 1993, 94, 95 e
Beijing 1997;
Nova Música, Coimbra 96 e Caldas da Rainha
1998;
Escola do ARCO 2000;
Workshop Ressonadores (1993-2009) Lisboa;
Conferência na Escola Superior de Dança
(2007).

Rádio

Cantão do Rock, Macau 1989 - 90.



Videasta

Vidya, 1989;
Halley, 1985;
Efeito Borboleta, 1995;
A Poeira de Cantor, 1996;
Sex Drive, 1997;
Cyberpunk, 1987;
Etaoin, 1999.

Design.

Capas de livros

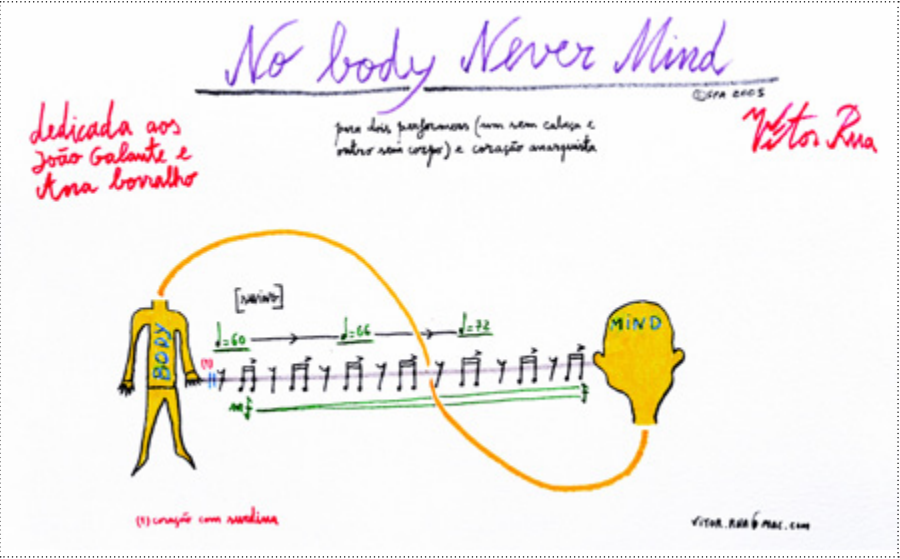
Droga de Rock, Musa lusa, Telefax Stradivarius, b-boy (Jorge Lima Barreto).

Capas de discos

Vidya, Stress Relax, Clássicos GNR, Pipocas, À Lagårdère, Mimi, Evil Metal (c/ JLB), Piano Works (VR), Telectu Solos.

Pintura

Tim Tim por Tim Tim (Galeria Novo Século).



Prémios

Prémio do Conservatório de Paris de Composição (1999) – Saxopera.

Prémio Regional de França (2001); Saxopera II.

Prémio Multimédia de Zagreb (2004) – Vocci di una città imaginaria.

Habilitações académicas

Finalizando a tese de Mestrado em Musicologia no Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa.

Catálogo de obras.
Música com texto

Poemas Zen

Herberto Helder (poemas)

- 1. a vaca de aço (2000)
Canção para piano e soprano (gravado no grande auditório da Fundação Gulbenkian. José de Sousa, piano; Ana Ester Neves, voz)
- 6. os galos de madeira (2000)
Canção para piano e soprano (gravado no grande auditório da Fundação Gulbenkian. José de Sousa, piano; Ana Ester Neves, voz)
- 2. a verdade é como um tigre (2001)
Canção para flauta e soprano
- 16. o vento pára (2001)
canção para flauta e soprano

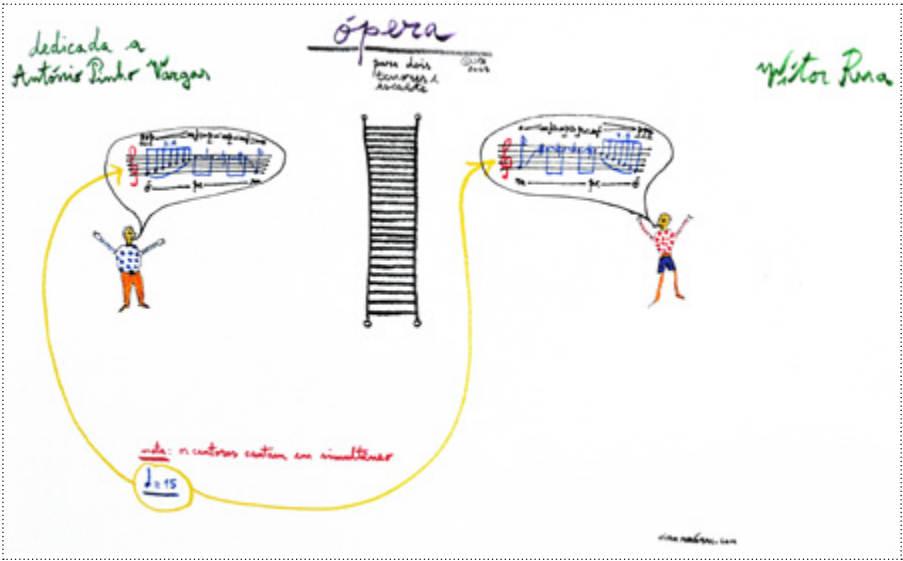
Soneto Soma 14X (2000)
E.M. de Melo e Castro (poema)
Piano e barítono: José de Sousa e Priit Velmre
(gravado na Fundação Calouste Gulbenkian)

tocata II (2000)
Mário Cesariny (poema)
canção para piano e soprano
(gravado no grande auditório da Fundação Gulbenkian. José de Sousa, piano; Ana Ester Neves, voz)

Uma vaca flatterzunge (2000)
Opereta num só acto com música, vídeo, li-
breto de Vítor Rua.
Instrumentação: piano, saxofones, trombone,
tuba, quarteto de cordas, electrónica

Nachtmusik (2001)
Fernando Echevarría (poema)
Canção para orquestra de cordas e soprano

La musica é tutta relativa (2002)
Piano e barítono: José de Sousa e Priit Velmre
(gravado na Fundação Calouste Gulbenkian)



Índice Onomástico		— C	
		Cabra, Zé	70
		Calvário, António	70
		CAM (Centro de Arte Moderna)	140
— A		Câmara Pereira, J. N.	139
Abbinanti, Frank	134	Carchia, Gianni	54
Ágata	70	Carreira, Tony	58, 62, 70
Aguiar, Fernando	140	Castro, Paula	133, 141
Alçada, Pedro	131	Carinhas, Nuno	133
Althusser	35	Cesariny, Mário	133, 144
Altschul, B.	138	Cézanne	70
Andrade, Eugénio de	140, 141	Chant	138
Andrade, Ricardo	39, 54, 58, 61	Coltrane, John	70
Artitudes	140	Cornucópia, Teatro da	133, 140, 141
Austen, Jane	49	Coty Cream	131
Azguime, M. ; Miguel	132, 137	Croce, Benedetto	66
Azul, Rui	131	Cutler, C.; Chris	138
— B		— D	
Bach, Johann Sebastian	32, 45, 49, 57, 61, 70	Dahlhaus	62, 65
Barbosa, Manoel	140, 141, 142	Da Vinci, Leonardo	49
Barreiros, Quim	41, 70	Deleuze, Gilles	35
Bennetts, Kathryn	132, 134	Densmore, Frances	31
Berrocal, J.	138	De Pablo, Luis	46, 49
Beethoven, Ludwig Von	32, 41, 49, 57, 70	Derrida, Jacques	35
Bizarro, Aldara	132	Descartes, René	54
Blacking	61	Drumming	134
Bohlman	61	Duarte, António	137
Bourdieu, Pierre	54, 62, 65	Duccio	69
Bowman, Peter	132, 134	Duchamp, Marcel	66
Bowman, Wayne	66		
Brahms	46, 49	— E	
Bruyère, J. De La	61	Echevarría, Fernando	144
Butcher, J.	137	Eggebrecht, Hans	42, 46, 50, 53, 58, 62
		Einstein, Albert	27, 28
		Elias, Norbert	42
		Eno, Paulo	133, 141
		— F	
		Feliciano, J. P.	132
		Ferreira, Tozé	132
		Fiadeiro, João	132, 141
		Foucault, Michel	35, 41

— G		— N		— U	
Galante, J.; João	132, 133, 141	Neon	140, 141	U2	49
Geertz	53	Nettl, Bruno	31, 32, 58, 61	— V	
Giotto	69	Neves, Ana Ester	132, 134	Variações, António	131
GNR, Grupo Novo Rock	130, 131	Nunes, Emmanuel	46, 49	Vasconcelos, Joana	133
Gordilho, Carlos	140, 141	Nunes, Rita	133, 142	Velázquez	70
— H		— O		Veyne, Paul	35
Helder, Herberto	132, 144	Objectos Perdidos	133	Vidya Ensemble	132
Hemingway, G.	138	OrchestraUtópica	134	Vieira de Carvalho, Mário	39, 42, 45
Hendrix, Jimi	46, 50, 70	Orfão, Rui	133	Vostell, Wolf	140
Hodgkinson, T.	137	Oso Exótico	132	— W	
— I		— P		Wagner, Richard	32
Iglésias, Júlio	58	Pais, Ricardo	132, 141	Warhol, Andy	66
— J		Palolo, António	139, 140, 142	— X	
Jakobson	35	Paulo, Marco	57, 70	Xenakis	50
Jarreau, Al	58	Pêra, Edgar	133, 142	— Y	
Jourdheil, Jean	133, 141	Parker, Evan	137	Young, La Monte	136
— K		Perry, João	140	— Z	
Kant, Immanuel	54, 66	Perve	131	Zappa, Frank	70
Kientzy, D.; Daniel	132, 134, 135, 137, 138	Pessoa, Fernando	41	Zíngaro, C. ; Carlos	132, 137
Koskoff	35	Pestana, Silvestre	140, 141		
— L		Pina, José	130		
Lacan, Jacques	35	Portuondo, Reina	138		
Lamagushi, Mineo	140	Prévost, E.; Eddy	138		
Le Goff, Jaques	35	Prima, Teresa	132, 141		
Lévi-Strauss, Claude	32, 35	— R			
Lima Barreto, J.; Jorge; J. L. B.	131, 132, 136,138	Rebelo, N.; Nuno	132, 137		
Listopad, J.	139, 140	Remix Ensemble	134		
Lomax, Alan	31	Repórter Estrábico	131		
Lytton, P.	138	Reininho, Rui	130		
— M		Ribeiro, Paulo	132, 141		
McAllester, David	9, 31	Rice, T.	61		
McClary	35	Robertson, H.	138		
Melo e Castro, E.M. de; Ernesto	133, 140, 141, 144	Rutherford, Paul	138		
Mendes, Filipe	137	— S			
Merriam	61	Sarbib, Jean Saheb	132, 137		
Middleton	61	Schiaffini, G.; Giancarlo	132, 138		
Miguel, Sei	132, 137	Schoenberg, Arnold	32		
Mileu, Elizabete	133	Schubert, Franz	46		
Moços, Manuel	142	Sclavis, L.	137, 138		
Monk, Thelonius	46, 49, 70	Scruton, Roger	49, 65, 66, 69		
Morcep, Goram	134	Seeger, Anthony	61		
Mori, Ikue	138	Shakespeare, William	41		
Moura Guedes, Manuela	131	Sharp, Elliott	132, 138		
Mozart, Wolfgangf Amadeus	32, 50, 65	Soares, Alexandre	130		
Mucha	49	Steele, Daniele	49		
Murray, S.; Sunny	138	Stockhausen, Karlheinz	39, 57, 62		
Myers	61	— T			
		Telectu	131, 133, 136, 140, 142		
		Tilbury, John	132, 134, 135		
		Tilly, António	36, 39, 45, 46, 53, 54, 61, 62		
		Toral, R.; Rafael	132, 137		

<i>cólofon</i>
EXPOSIÇÃO
XXXX... <i>Vítor Rua</i>
<i>data...</i>
<i>lugar...</i>
<i>Curador: Carlos Cabral Nunes</i>
<i>Assistentes: ...</i>
PUBLICAÇÃO
<i>I Hate Music, But I Love...</i>
<i>Editado por: Carlos Cabral Nunes, Vítor Rua</i>
<i>para:</i>
<i>Galeria Perve</i>
<i>morada...</i>
<i>contactos...</i>
<i>Conceito: Carlos Cabral Nunes, Vítor Rua</i>
<i>Coordenação de produção: Carlos Cabral Nunes</i>
<i>Fotografia: 270x771, Fotografias do Telectu por Luis Vasconcelos</i>
<i>Partituras Pictográficas: Vítor Rua</i>
<i>Tratamento digital de imagem: 270x771</i>
<i>Design gráfico: 270x771</i>

BUT I LOVE ...

