

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

**ESTRUTURA DA MÚSICA MODAL:
A IMPORTÂNCIA DO ENSINO DO MODALISMO NOS CURSOS ACADÊMICOS**

ANITA MATTOS MEZO UGARTE

RIO DE JANEIRO, 2005

**ESTRUTURA DA MÚSICA MODAL:
A IMPORTÂNCIA DO ENSINO DO MODALISMO NOS CURSOS ACADÊMICOS**

por

ANITA MATTOS MEZO UGARTE

Monografia apresentada para conclusão do curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música do Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, sob a orientação do Professor Antônio Guerreiro de Faria.

Rio de Janeiro, 2005

AGRADECIMENTOS

Aos professores Antônio Guerreiro e Mônica Duarte, pela valiosa ajuda na feitura deste trabalho.

Ao professor Hélio Sena, por promover o ensino do Modalismo em nosso país.

UGARTE, Anita Mattos Mezo. *Estrutura da Música Modal: a importância do ensino do Modalismo nos cursos acadêmicos*. 2005. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música). Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta monografia tem como objetivo avaliar a relevância do ensino do Modalismo nos cursos acadêmicos de música e o grau de interesse dos alunos por este assunto, tendo como campo de pesquisa o Instituto Villa-Lobos, da Universidade do Rio de Janeiro. Os métodos de investigação utilizados foram a revisão bibliográfica, a pesquisa de campo e a análise documental. A pesquisa constatou que existe interesse dos estudantes de música em conhecer mais a fundo o sistema modal e que, portanto, este tema deve constar do programa dos cursos acadêmicos.

Palavra-chave: Modalismo; currículo cursos superiores

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
Capítulo 1 – MODALISMO.....	8
1.1 – O sistema musical grego	
1.2 – Os modos eclesiásticos	
1.3 – A formação da música folclórica brasileira	
1.4 – Os modos na música folclórica brasileira	
1.5 – A questão do modo jônico	
1.6 – A interferência dos instrumentos acompanhantes	
Capítulo 2 – ESTRUTURA DA MÚSICA MODAL.....	22
2.1 – A respeito da disciplina	
2.2 – A entrevista com Hélio Sena	
2.3 – A pesquisa entre os alunos	
CONCLUSÃO.....	31
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	34
ANEXOS.....	35
Resumo da entrevista com Hélio Sena	

INTRODUÇÃO

É sabido que a música erudita européia ocupa uma posição hegemônica nos programas das escolas brasileiras de música. É perceptível, porém, que há atualmente nos cursos acadêmicos um esforço no sentido de incluir a música nacional entre os temas estudados. No Instituto Villa-Lobos (escola de música da UNI-RIO) há inclusive um curso voltado especificamente para o estudo e a prática da música popular brasileira, o bacharelado em MPB.

É portanto surpreendente que o sistema modal, elemento importantíssimo da nossa música tradicional, esteja quase que totalmente ausente do currículo. Analisando as grades curriculares dos cursos do IVL encontramos entre as matérias optativas a disciplina Estrutura da Música Modal. O programa desta disciplina demonstra que ela cobre os pontos principais do estudo dos modos, de maneira que seria útil para esclarecer os alunos que não sabem nada sobre o assunto, e também prevê exercícios de criação dentro da estética modal, o que provavelmente interessaria aos alunos que, já tendo estudado o Modalismo, querem se aprofundar mais no tema.

No entanto, apesar de constar da grade desde o começo da década de 90, essa disciplina nunca foi oferecida. Há da parte do corpo discente do Instituto Villa-Lobos interesse em estudar o sistema modal? A ausência desta cadeira está prejudicando os alunos desta instituição? O presente trabalho se propõe a investigar estas questões.

Este trabalho está dividido em dois capítulos. O primeiro trata do sistema modal e, mais especificamente, dos modos diatônicos. Discorre sobre sua origem na Grécia Antiga e sobre as modificações efetuadas nos modos pela Igreja Cristã até chegar, no século XVI, à forma como os conhecemos hoje. Mais adiante, são identificados os elementos formados da música folclórica brasileira e os modos nela presentes. Finalizando essa seção estão uma discussão sobre o modo jônico e as características que o distinguem do modo maior tonal (assunto que também é

abordado mais adiante no trabalho, durante a entrevista com o Professor Hélio Sena) e um comentário sobre a influência dos instrumentos acompanhantes no processo de “tonalização” de canções modais. Para a realização desta seção a autora valeu-se principalmente da pesquisa bibliográfica. É válido ressaltar a escassez de trabalhos sobre o Modalismo Brasileiro. Esta pesquisa identificou os seguintes autores que tratavam do assunto: José Siqueira, João Baptista Siqueira, Padre José Geraldo de Souza, César Guerra-Peixe e, mais recentemente, Ermelinda Paz e Hélio Sena.

O segundo capítulo enfoca o ensino do Modalismo no Instituto Villa-Lobos (escola de música da UNI-RIO). Os meios de investigação utilizados nesta parte foram a investigação documental e a pesquisa de campo. São apresentados o programa da disciplina Estrutura da Música Modal e o resumo de uma entrevista com o responsável pela sua criação, o Professor Hélio Sena. Por fim, são expostos os resultados de uma pesquisa realizada com alunos e ex-alunos desta escola sobre os seus interesses e conhecimentos acerca do universo modal.

CAPÍTULO I – MODALISMO

1.1 O sistema musical grego

Há muitas lacunas no conhecimento que hoje temos sobre a música helênica. São poucos os documentos referentes àquela época que restam entre nós e os processos de execução musical perderam-se quase que por completo. Apesar disso, algumas características do sistema musical grego foram reconhecidas pelos estudiosos modernos.

De acordo com a *História da Música Ocidental*, a música grega era monofônica, quase inteiramente improvisada e intimamente associada à poesia (Grout e Palisca, 2001, p.19). Ao contrário de nós, os gregos organizavam as escalas no sentido descendente, colocando o apoio tonal no agudo. De fato, Mário de Andrade nos conta em sua *Pequena História da Música* que “os sons do acompanhamento instrumental eram dados no agudo, acima da melodia entoada pelo cantor” (Andrade, 1987, p.28).

Na teoria musical da Grécia Antiga, a base sobre a qual eram construídas as escalas era o tetracorde. Este era formado por quatro notas, sendo que apenas a mais aguda e a mais grave eram fixas, formando entre si um intervalo descendente de quarta. A maneira como as notas medianas se dispunham dentro do tetracorde definia o seu gênero – diatônico, cromático ou enarmônico. No gênero diatônico os dois intervalos superiores eram tons e o inferior, um semitom. No gênero cromático havia entre a nota mais aguda e a seguinte uma distância de terça menor e os intervalos restantes eram semitons. Finalmente, no gênero enarmônico o intervalo superior era uma terça maior, restando apenas um semitom para ser dividido em duas partes. Os intervalos inferiores eram, portanto, quartos de tom ou algo próximo disso.

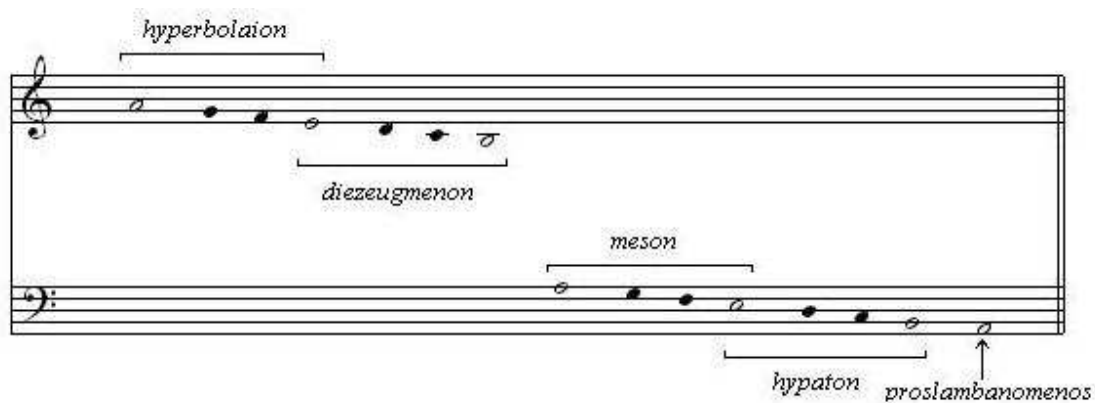
Figura 1



Obs.: O símbolo \sharp representa o intervalo de quarto de tom que existe entre a terceira e a quarta notas do tetracorde enarmônico.

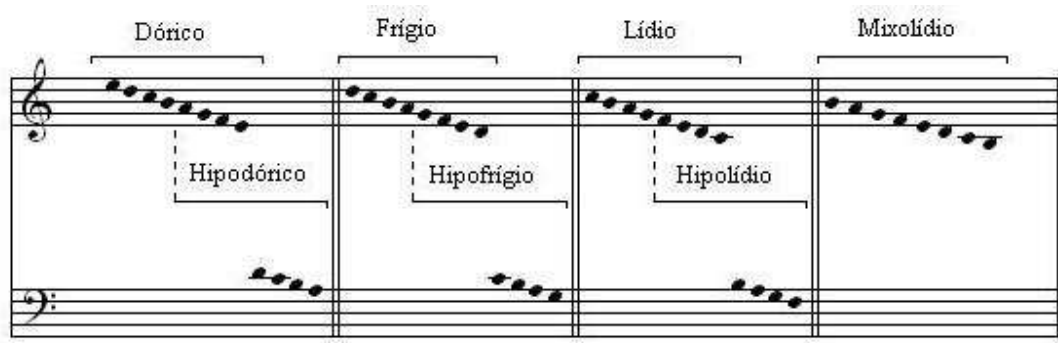
Um par de tetracordes podia combinar-se de duas maneiras, de modo a formar uma “escala”: se a última nota do primeiro distava da primeira nota do segundo um tom, dizia-se que estes tetracordes eram disjuntos; se a última nota do primeiro era igual à primeira nota do segundo, estes tetracordes eram conjuntos. Deriva desse tipo de organização o *sistema perfeito completo*, onde quatro tetracordes eram combinados, alternando-se conjuntos e disjuntos, de modo a formar um sistema de duas oitavas. Os tetracordes eram nomeados de acordo com sua posição no sistema perfeito completo: o mais agudo chamava-se *hyperbolaion* (“notas extremas”); o seguinte, *diezeugmenon* (“disjunção”); o terceiro, *meson* (“meio”); e o tetracorde mais grave chamava-se *hypaton* (“o último”). Após o *hypaton* era acrescentada uma nota suplementar, denominada *proslambanomenos*, de modo a completar duas oitavas.

Figura 2



O teórico musical Cleônides (autor de data incerta, possivelmente do século II d.C.) estudou as possibilidades de ordenação dos intervalos dentro das quartas, quintas e oitavas justas, levando em conta os três gêneros (diatônico, cromático e enarmônico). Sobre as oitavas formadas exclusivamente por tetracordes diatônicos – e que continham, portanto, apenas intervalos de tons e semitons – Cleônides concluiu que podiam pertencer a sete tipos diferentes, aos quais atribuiu nomes étnicos. A oitava, que ia de mi a mi (considerando-se apenas as teclas brancas do piano), foi chamada de dórica; a que ia de ré a ré, de frígia; a que ia de dó a dó, de lídia; e a que ia de si a si, de mixolídia. A partir das três primeiras eram construídas também as espécies hipolídia, hipofrígia e hipodórica, que eram formadas a partir da primeira nota do tetracorde inferior.

Figura 3



Os gregos atribuíam aos modos a capacidade de influenciar a disposição da pessoa que os escutava. Esta propriedade era chamada de *ethos*. Basicamente, havia para os helênicos dois tipos de música: a que era capaz de acalmar o espírito, sendo por isso associada ao culto de Apolo; e outra que suscitava o entusiasmo e a excitação, características relacionadas ao culto de Dionísio.

1.2 Os modos eclesiásticos

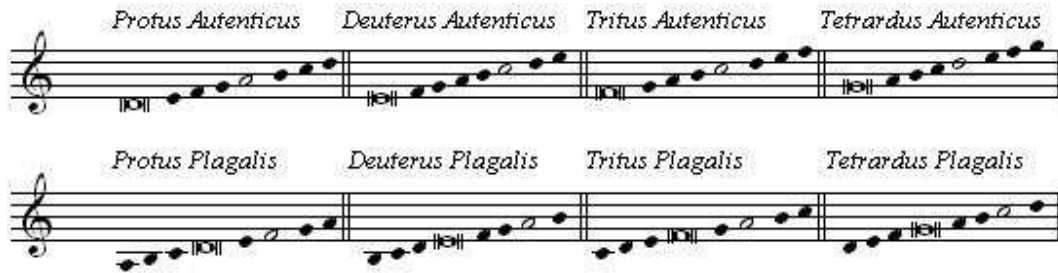
Com o declínio do Império Romano e a paralela ascensão da igreja cristã, boa parte da música da Antigüidade foi abandonada por estar associada a rituais ou práticas pagãs. Os

tetracordes cromático e enarmônico foram repudiados e o diatonismo passou a reinar absoluto. “Clemente de Alexandria (150 – 216) condenava o cromatismo, como inconveniente à gravidade cristã; Guido d’Arezzo, músico severo, nada aceitou que não fosse puro diatonismo” (Souza, 1959, p.11). Ainda assim, alguma parte da teoria musical pré-cristã sobreviveu, servindo de base para os estudos de música durante a Idade Média.

No século XI o sistema encontrava-se formado por oito modos. Os modos autênticos eram chamados simplesmente de *Protus*, *Deuterus*, *Tritus* e *Tetrardus* (primeiro, segundo, terceiro e quarto, respectivamente) e de cada um deles derivava-se um modo plagal, cuja nota mais grave estava uma quarta justa abaixo da nota mais grave do seu modo autêntico correspondente. As escalas autênticas formam-se a partir das notas ré, mi, fá e sol, sendo consideradas apenas as notas brancas do teclado.

Nos modos autênticos, a primeira nota da escala era chamada de *finalis*, ou final. A *finalis* era sempre a mesma nota nos pares de modos autênticos e plagais, o que fazia com que neste último caso ela correspondesse ao quarto grau da escala. Na prática, a *finalis* podia ser identificada com facilidade por ser geralmente a última nota da melodia. Havia também outra nota característica em cada modo chamada tenor, corda, ou tom de recitação. Nos modos autênticos, esta se situava uma quinta acima da *finalis*; nos plagais, encontrava-se uma terça abaixo do tenor do modo autêntico correspondente. A exceção ocorria quando o tenor caía sobre a nota si – neste caso ele subia meio tom e passava a corresponder à nota dó. Desta maneira, apesar de apresentarem a mesma escala, os modos *Protus Autenticus* e *Tetrardus Plagalis* possuem uma *finalis* e um tenor diferentes.

Figura 4



Obs.: Em cada modo, a *finalis* está indicada pelo símbolo \parallel e o tenor, pelo símbolo \circ .

A partir do século X alguns autores passaram a referir-se aos modos eclesiásticos pelos mesmos nomes étnicos que Cleônides havia utilizado na Antigüidade. Os modos autênticos foram chamados de dórico frígio, lídio e mixolídio, nesta ordem. Os plagais receberam os mesmos nomes, acrescidos do prefixo “hipo”. Como se pode notar, não foi mantida a correspondência entre as escalas e as denominações – o modo lídio, por exemplo, que na Grécia designava a escala de dó a dó, agora era referente à escala de fá a fá.

Por muito tempo não houve modos autênticos baseados nas escalas diatônicas de dó, lá e si. Esta ausência era justificada pelo recurso de utilizar o si bemol nos três primeiros modos autênticos – de ré, de mi e de fá – que alterados desta maneira equivaliam aos modos em lá, em si e em dó, respectivamente. Os modos correspondentes aos atuais maior e menor só foram reconhecidos em 1547, quando o teórico suíço Glarean concebeu seu sistema de doze modos. Este trabalho é baseado na idéia de que de cada nota da escala derivam dois modos, um autêntico e um plagal, o que gera um total de quatorze modos. Glarean descartou, no entanto, o modo autêntico iniciado em si, por causa da quinta diminuta formada entre o primeiro e o quinto graus, e seu plagal. Restaram então doze modos. Os que já existiam mantiveram seus nomes étnicos: dórico, frígio, lídio e mixolídio. Os novos modos – de lá e de dó – foram chamados de eólico e jônico (e seus plagais, conseqüentemente, de hipeólico e hipojônico). Sobre o modo lócrio, em si,

Grout e Palisca afirmam que é reconhecido por teóricos mais recentes, mas que era usado muito raramente (Grout e Palisca, 2001, p.79).

Figura 5

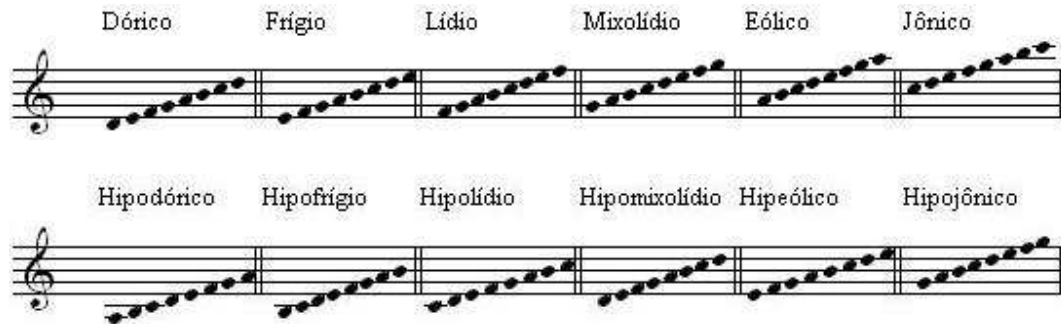


Figura 6



Obs.: Essa terminologia – jônico (modo de dó); dórico (modo de ré); frígio (modo de mi); lídio (modo de fá); mixolídio (modo de sol); eólico (modo de lá); e lócrio (modo de si) – será adotada neste trabalho daqui por diante.

1.3 A formação da música folclórica brasileira

É consenso que nossa música folclórica é resultado do encontro das diversas culturas que participaram da formação do povo brasileiro. O que se discute é em que grau cada uma delas contribuiu para a origem do cancionero popular. O papel do índio, por exemplo, é bastante controverso: Luciano Gallet, em seus *Estudos do Folclore*, diz nunca haver percebido a contribuição indígena, justificando-se desta maneira:

...é fácil provar que:

- 1º - se os índios no seu estado nativo eram músicos, e com material próprio;
- 2º - esta disposição foi aproveitada por missionários que difundiram logo entre eles a música religiosa européia;

3º - e ao fim de pouco tempo a música primitiva tinha desaparecido dentre os índios recém-civilizados, substituída pela outra (Gallet, 1934, p.42).

Mário de Andrade concorda que as características dos povos indígenas modificaram-se muito pelo contato com os europeus e os africanos, mas afirma que certos vestígios de sua cultura permanecem entre nós na forma de algumas danças, instrumentos e “especialmente o timbre nasal, muito usado pelas diversas raças indígenas aqui existentes, e permanecido na voz brasileira” (Andrade, 1976, p.18).

A influência ameríndia faz-se presente também em algumas formas poéticas. Andrade chama a atenção para aquelas composições “cuja forma se caracteriza por seguir a cada verso da estrofe um refrão curto” (idem, 1987, p.181). A seguir o autor dá como exemplo várias canções cujo refrão resume-se a uma ou duas palavras. De fato, a análise das duas coletâneas de músicas folclóricas lançadas pelo Estúdio Eldorado – “Brincando de roda” e “Brincadeiras de roda, histórias e canções de ninar” – demonstrou que, das quarenta e três faixas (considerando-se ambos os discos), oito obedeciam a essa organização. É certo que essa forma também pode ser observada no folclore português, mas Andrade defende que “a sistematização do refrão curto, duma só palavra, repetido no fim de cada verso (...) possivelmente é reminiscência de maneira ameríndia” (ibidem, p.182).

Sobre a tendência que alguns cantos apresentam de aterem-se mais ao ritmo discursivo, ignorando os padrões impostos pela fórmula de compasso ou pela quadratura estrófica, há dúvidas se tal característica nos foi legada pelos índios ou se veio do canto gregoriano. Como se sabe, a música foi uma ferramenta importante no trabalho de catequese dos nativos empreendido pelos jesuítas. E é muito provável que várias das peças utilizadas fossem gregorianas. Padre José Geraldo de Souza defende que foi esta justamente uma das origens do modalismo na música folclórica brasileira e chega mesmo a dizer que “após diligente pesquisa, podemos afirmar que

existem em nosso populário musical exemplos vasados em **todos** modos gregorianos!” (Souza, 1959, p. 11, grifo do autor).

A hipótese da influência gregoriana na formação do modalismo brasileiro é também defendida por José Siqueira em seu trabalho *O sistema modal na música folclórica do Brasil*. Este autor só reconhece três modos maiores na música folclórica nordestina (que foi seu campo de estudo): o lídio, o mixolídio e um terceiro que resulta da mistura destes dois. A ocorrência destas escalas em nosso país seria devida aos expedientes utilizados pelos Jesuítas para evitar o trítano, intervalo que era considerado “o diabo em música”. Para modificá-lo, costumava-se abaixar o sétimo grau ou elevar o quarto grau. O uso destas alterações teria se tornado um hábito, dando origem aos modos anteriormente citados. O trabalho de José Siqueira será comentado de forma mais minuciosa na próxima seção.

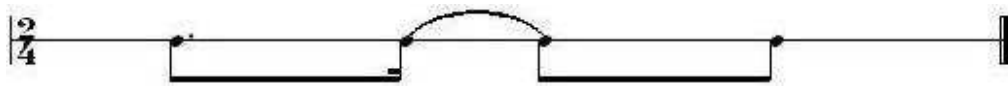
É consenso entre os autores que a cultura portuguesa foi uma das principais influências no processo de formação da música folclórica brasileira, se não a maior de todas. Afinal, foi desse povo que herdamos os conceitos de tonalidade, harmonia e tudo mais que caracteriza a música européia. É justamente para este ponto que Mário de Andrade chama a nossa atenção: boa parte da herança cultural deixada por nossos colonizadores não é tipicamente lusitana, mas diz respeito, na verdade, a todo o continente europeu. O autor cita como exemplo o fato de a guitarra portuguesa não ter vingado em nossa terra e ter sido preterida à guitarra espanhola (violão), instrumento que hoje é tão representativo da música brasileira quanto a cuíca ou o triângulo. Portanto, o principal traço exclusivamente português que permanece entre nós é o texto das canções (Andrade, 1987).

Andrade afirma que a que a contribuição negra foi bastante significativa, pois “ao invés de perder seus caracteres ou desaparecer nas suas manifestações originárias, como aconteceu em grandíssima parte com a música indígena, a música africana se enriqueceu prodigiosamente aqui,

ao contato da música ibérica.” (Andrade, 1976, p.19) Possivelmente a mais valiosa herança legada pelos povos vindos da África foi a sua riqueza rítmica. Prova disso é a grande quantidade de instrumentos originários daquele continente, cujo uso tornou-se corrente em nosso país, como o atabaque, a cuíca e o berimbau.

Em seu livro *Feitiço Decente*, Carlos Sandroni lista algumas características da música da África subsaariana que participaram na formação do repertório brasileiro. Baseando-se em estudos de autores especializados na cultura daquele continente, Sandroni afirma que, ao contrário do que ocorre na música ocidental, a rítmica africana é aditiva, “pois atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum” (Sandroni, 2001, p.24). Ou seja: a partir do ordenamento de grupos binários e ternários é construída uma fórmula rítmica. Fórmula esta que dentro da tradição européia seria considerada inusitada, de difícil execução, mas que para os africanos é algo totalmente intuitivo, pois já faz parte do senso comum. O autor cita como exemplos algumas células rítmicas encontradas em gêneros brasileiros como o maracatu, o tambor-de-mina e o samba que estão reproduzidas abaixo, seguidas de suas adaptações ao sistema de notação tradicional.

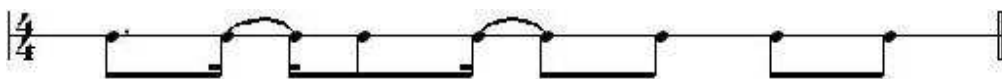
- 3+3+2 ou



- 3+2+3+2+2 ou



- 3+2+2+3+2+2+2 ou

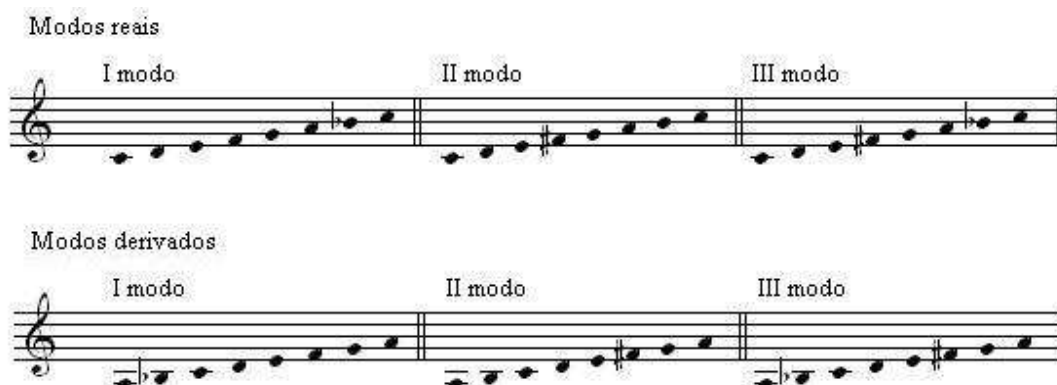


1.4 Os modos na música folclórica brasileira

Há uma grande discrepância entre os modos recolhidos por cada autor na música folclórica brasileira. Bons exemplos desta diferença de opinião são os irmãos João Baptista e José Siqueira. Mesmo tendo efetuado suas pesquisas na mesma região geográfica (o Nordeste), eles apresentam resultados diferentes em suas obras.

José Siqueira observou três modos recorrentes tanto na música vocal como instrumental, aos quais denominou “modos reais”. Correspondem aos que conhecemos como mixolídio, lídio e aquele resultante da mistura destes dois (maior com o quarto grau elevado e o sétimo abaixado). O autor apontou também para a existência de três modos derivados (por distarem dos modos reais uma terça menor inferior), que para nós correspondem ao frígio, ao dórico e novamente a um modo resultante da combinação dos anteriores (menor com o segundo grau abaixado e o sexto elevado).

Figura 7



José Siqueira ainda chama atenção para o fato de “que o III modo não tem correspondente histórico e que, por isso, deve ser considerado o MODO NACIONAL por excelência” (Siqueira, 1981, p.7).

João Baptista Siqueira reconhece cinco modos e os apresenta sempre como escalas descendentes. O primeiro é o modo jônico com elisão do sétimo grau, que alguns autores reconheceriam como um modo hexacordal. Os demais correspondem ao modo mixolídio, lídio, eólio e dórico. No entanto, ao invés de nomear os modos, o autor simplesmente os descreve (escala maior/menor descendente com tal grau alterado).

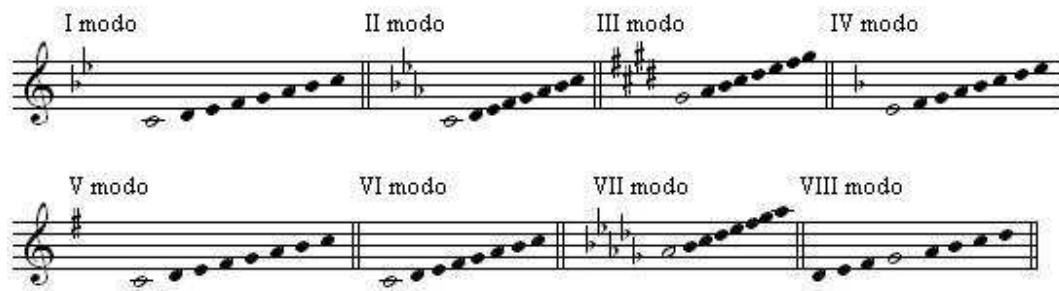
Figura 8



Ao contrário dos irmãos Siqueira, o Padre José Geraldo de Souza não limitou o campo de sua pesquisa a uma única região, preferindo trabalhar com material de todo o país. Talvez por isso tenha identificado um número maior de modos: são oito no total, sendo que o último apresenta “a mesma escala do Iº modo, com a diferença de que , no Iº, o **ré** é final¹, e no VIIIº, a final é o **sol**” (SOUZA, 1959, p.17, grifo do autor). Os modos apresentados por Souza são, nesta ordem: dórico; eólico; frígio; lócrio; lídio; jônico; mixolídio; e dórico novamente. Cada modo é apresentado numa tonalidade diferente, geralmente a mesma do exemplo musical que o sucede.

¹ Souza refere-se ao conceito de final (ou *finalis*) de um modo, que está explicado na seção “Os modos eclesiásticos”, na página 6.

Figura 9



Obs.: A final de cada modo é representada por uma nota branca.

Há exemplos de melodias em todos os modos, com exceção do VI e do VIII.. Sobre o VI modo, o autor faz o seguinte comentário: “Nada mais é, senão nosso modo maior, de uso freqüentíssimo mais que o menor – em nosso populário musical” (ibidem, p.16).

1.5 A questão do modo jônico

É possível que os irmãos Siqueira, ao ignorarem completamente a ocorrência do modo jônico na música folclórica brasileira, considerassem que as canções compostas com base neste modo fossem tonais. Souza, mesmo admitindo o caráter modal de sua sexta escala, chama-a de modo maior. Esse é um equívoco bastante compreensível, já que a escala desse modo é homófona à do modo maior. Mas ao examinarmos detidamente as melodias compostas sobre este modo notamos certas singularidades que as excluem do sistema tonal.

Hélio Sena, ex-professor da UNI-RIO cujo trabalho caracteriza-se pela valorização dos estilos brasileiros frente à hegemonia do modelo europeu, expôs no ano de 1990 sua tese de livre-docência sobre a harmonia da música modal nordestina. Embora não tenha incluído o jônico entre os modos que seriam o objeto de estudo de seu trabalho, o autor apresenta algumas conclusões que se aplicam às canções neste modo. São elas:

- início da melodia em graus instáveis;

- ataque no agudo, precedido ou não de anacruse, seguido de um movimento descendente;
- antecipação da nota final da frase, com ou sem síncope;
- articulação de terça como intervalo final da cadência, principalmente do 6º para o 1º grau;
- não resolução da sensível na tônica – mesmo que isso aconteça algumas vezes, “o contexto melódico revela, mesmo assim, ter a melodia um caráter modal” (Paz, 2002, p.93);
- cadências estáveis plagais (IV – I) – ainda que a melodia não esteja harmonizada, o intervalo 6º grau → 1º grau no final da frase sugere fortemente este encadeamento.

1.6 A interferência dos instrumentos acompanhantes

O uso de determinados instrumentos como acompanhantes constitui um obstáculo à manutenção do caráter modal de certas canções folclóricas brasileiras. Ermelinda Paz chama a atenção para o caso específico da música gaúcha. Ao serem acompanhadas pelo acordeão, instrumento trazido pelos imigrantes italianos, as canções desta região tinham de ser transportadas para o modo maior. A autora destaca o episódio ocorrido com a pesquisadora e professora Rosely Vellozo Roderjan “que em Curitiba lutou em vão contra a apresentação de um “pseudo” folclore paranaense, em que acompanhavam as danças com acordeões, transportando os cantos para tonalidades maiores” (Paz, 2002, p.22).²

² É provável que a autora esteja referindo-se na verdade à sanfona de oito baixos, que apresenta grandes limitações ao trabalhar com o modo menor.

Os efeitos da utilização da gaita diatônica foram ainda mais desastrosos: por limitações técnicas do instrumento, as músicas por ele acompanhadas, além de limitarem-se também ao modo maior, eram desprovidas de todo e qualquer cromatismo. Como este instrumento é incapaz de produzir outros acordes além dos I, IV e V graus, o acompanhamento harmônico ficava também terrivelmente prejudicado.

CAPITULO II – ESTRUTURA DA MÚSICA MODAL

2.1 A respeito da disciplina

A disciplina Estrutura da Música Modal (EMM) está presente na grade curricular de todos os cursos do Instituto Villa-Lobos da Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO). Consta do grupo A de disciplinas optativas e está dividida em três períodos – EMM I, EMM II e EMM III – sendo que cada um deles possui carga horária de 60 horas. O primeiro período tem como pré-requisito a matéria Harmonia II; os outros dois têm como pré-requisito o período anterior.

A criação desta disciplina foi aprovada em reunião do Colegiado do Curso em 13 de setembro de 1990, visando atender à solicitação dos alunos do Instituto Villa-Lobos de uma disciplina destinada ao estudo do Modalismo. Apesar de ter entrado na grade curricular no ano seguinte, a disciplina nunca foi de fato oferecida aos alunos.

Cada período de EMM trataria de um aspecto diferente do estudo da música modal, sendo que em todos eles a teoria seria complementada por exercícios de criação e improvisação programada.

A primeira parte do curso funcionaria como uma introdução ao universo modal. Esperava-se que o aluno, ao final de EMM I, estivesse apto a desenvolver seus próprios temas. Para isso, o conteúdo programático desta disciplina prevê o estudo de:

1. modos encontrados na música ocidental;
2. modos naturais e artificiais;
3. dualidade e oscilação modal;
4. melodia;
5. tema;
6. princípios de desenvolvimento temático;

7. elaboração sobre as partes componentes do tema;
8. período quadrado e não quadrado – soma e divisão;
9. gêneros.

Em EMM II o aluno estudaria as técnicas de superposição de melodias e a polifonização do tecido harmônico, de modo a poder compor pequenas formas polifônicas. O conteúdo programático trataria de:

1. princípios fundamentais para a independência das vozes;
2. tratamento das dissonâncias no tempo forte;
3. imitação, cânones e seqüência canônica;
4. pequenas formas;
5. baixo ostinato.

O último período encarregar-se-ia da harmonia modal, analisando a seleção de acordes e a condução de vozes adequadas a este tipo de música. No conteúdo programático constariam:

1. encadeamentos próprios dos modos diatônicos;
2. estrutura da canção modal nordestina;
3. implicações harmônicas do modalismo nordestino;
4. relação entre harmonia e estrutura das escalas.

2.2 A entrevista com Hélio Sena

Para melhor entender no que consistiria a disciplina Estrutura da Música Modal é necessário antes conhecer o trabalho do Professor Hélio Sena, que foi o principal responsável pela criação desta cadeira. No dia 17 de novembro de 2005, o professor aceitou conceder à autora deste trabalho uma entrevista na qual falava sobre a sua experiência no ensino do Modalismo.

Natural do Vale do Jequitinhonha (Minas Gerais), Sena travou seus primeiros contatos com o Modalismo ainda criança, mas foi somente durante seus anos de estudo no Conservatório Tchaikovsky de Moscou que percebeu a necessidade de se implantar no Brasil um estudo formal dos modos. Os músicos russos possuem um conhecimento bastante avançado sobre o universo modal – não só eslavo, mas de diversos outros povos – e o utilizam em suas obras desde o Romantismo.

Eles tratam as canções russas como funções. Não são funções no sentido dito, a característica modal é preservada, mas você nota que o pensamento deles funcionou no sentido de buscar funções. Essas funções são funções enfraquecidas, muito voltadas para o colorido, como é próprio da música deles. Por exemplo, cadências muito comuns plagais, cadências do sexto-terceiro, do segundo-sexto” (Entrevista concedida por Hélio Sena à autora em novembro de 2005).

A partir de sua experiência naquele país, o professor percebeu que não era correto abordar os modos como estruturas arcaicas, ultrapassadas, como acontecia nos cursos brasileiros de música.

Segundo Sena, um mesmo modo pode soar de inúmeras maneiras diferentes, dependendo da cultura na qual ele está inserido. As variações no encadeamento dos acordes, na seqüência de intervalos da melodia, na forma de emissão vocal ou execução instrumental – tudo isso determina o caráter que o modo terá e que o identificará como próprio deste ou daquele povo. O professor cita o exemplo do modo jônico e do modo maior tonal, que são escalas homófonas:

O modo maior, por exemplo, que eu dou numa revista aí, numa apostila, que é o jônio, tocado num baião, e o modo jônio de uma pequena canção do Oratório da Criação de Haydn, eu costumo justapor os dois pra mostrar como fica diferente. O pensamento nordestino abordando o mesmo tipo de escala e o pensamento da Europa central (idem).

A questão de classificar uma escala como tonal ou modal não se resume, portanto, a observar a seqüência de tons e semitons que a compõe. É necessário ter em mente todo o conjunto de características que constitui cada um destes sistemas para então analisar a melodia construída sobre esta escala e seu acompanhamento harmônico (quando este está presente). Esse

problema torna-se ainda mais complexo se levarmos em conta que atualmente o Modalismo quase não é encontrado em seu estado puro. São raras as culturas que nunca tiveram contato com o pensamento tonal – o mais comum é que o repertório apresente alguns traços da estética ocidental, ainda que no geral mantenha o caráter modal.

Uma canção dessas que você viu [nas apostilas usadas por Sena no curso de Percepção], de nordestinos que harmonizam quarto-quinto-primeiro, um compositor com mais consciência, que queira buscar uma abordagem mais colorística, mais própria da natureza da canção, da natureza original, se ela for folclórica então, ele pode não fazer aquele quarto-quinto-primeiro. Pode harmonizar com um outro tipo de harmonia. Por exemplo um quarto-primeiro, ou com uma dominante menor, ou com um outro tipo de encadeamento” (idem).

Em seus anos como professor do instituto Villa-Lobos e de cursos livres ministrados em todo o país, Hélio Sena muitas vezes apresentou o universo modal a músicos cuja área de estudo limitava-se até então ao Tonalismo. A partir dessa experiência ele concluiu que um novo sistema representava um estímulo para os estudantes:

O aluno às vezes não conseguia de maneira nenhuma criar uma melodia boa ou fazer uma harmonização que interessasse. Mas quando a gente dava como base uma melodia modal, deflagrava de repente uma perspectiva pra criação e eles se sentiam ultramotivados e trabalhavam a coisa como sendo uma coisa bonita, fértil, fecunda (idem).

Seu método de trabalho prevê que a teoria seja precedida pela apreciação e sucedida imediatamente pela prática. Segundo ele, essa ordem ativa a sensibilidade do aluno para os diversos aspectos do assunto que está sendo abordado.

Como já foi dito anteriormente, a disciplina Estrutura da Música Modal seria oferecida não só aos alunos de Composição e Licenciatura, mas também aos que estivessem cursando o bacharelado em algum instrumento ou em canto. Perguntado sobre qual seria a necessidade de um intérprete de conhecer o Modalismo a fundo, Sena respondeu que é muito comum que instrumentistas e cantores tenham sua formação baseada em peças exclusivamente tonais. Mais tarde, ao se depararem com um autor que utiliza o Modalismo em sua obra, querem adaptá-lo ao modelo tonal, cometendo assim verdadeiros absurdos de interpretação. Um bom conhecimento da

estética modal evitaria esse tipo de problema, ampliando o universo do intérprete e permitindo que ele aborde cada peça de acordo com o contexto no qual ela foi composta.

Uma das formas de criação empregadas pelo professor em seus cursos era a improvisação. Para vencer a resistência que muitas pessoas têm a este método, ele utilizava a parte inicial do curso (dois meses, quando se tratava de um período acadêmico) para criar em sala de aula um clima de total descontração e confiança. Nesse primeiro momento, Sena promovia exercícios que exigiam interação entre os alunos, sendo que ninguém era obrigado a participar se não se sentisse confortável com o que estava fazendo. A questão do respeito ao colega e ao trabalho que estava sendo desenvolvido era discutida diversas vezes em sala de aula. Somente depois que os alunos estivessem suficientemente seguros, o professor começava com os exercícios de improvisação programada:

E aí a coisa era dada de forma muito gradual: depois de dois meses, nós começávamos o exercício, com a luz apagada, todos os alunos sentados de costas um pro outro formando um grande círculo. (...) Se dava por exemplo uma base harmônica, simplesmente, as pessoas de costas, eu tocava no ombro de cada um e no ombro de quem eu tocasse, emitia um som. E passava, todos eles emitiam um som e ouviam sua voz sozinha em cima de um pedal. Podia ser um som estático, podiam ser dois, o que quisesse. Depois eu passava a exigir dois sons. Na terceira rodada já estávamos trabalhando com três sons. Aí você começava a ter elementos de melodização (idem).

Segundo o professor, o ideal é que os exercícios de improvisação sejam executados por grupos de três alunos, um deles responsável pela base harmônica, de modo que nenhum dos participantes se canse de esperar pela sua vez e acabe não ouvindo com a atenção o exercício do colega.

As atividades de improvisação programada eram desenvolvidas principalmente em Oficina de Música, mas Sena também foi responsável pelas cadeiras de Percepção Musical e Música de Câmara. A primeira continha um curso de Modalismo que era encerrado pela apresentação de trabalhos feitos com base em melodias modais. A partir de um trecho de uma

canção trazida pelo professor, os alunos, organizados em grupos, tinham que desenvolver e ensaiar uma peça. Em Música de Câmara, Hélio Sena realizou um trabalho de estudo dos recursos da voz: a um grupo de doze alunos dispostos a colaborar com a pesquisa foram apresentados diversos exemplos de emissão retirados de discos de etnomusicologia. Eram tipos de cantos provenientes de várias partes do mundo: árabes, mongóis, tibetanos, indonésios, etc. Os alunos tentavam reproduzir os sons que escutavam para mais tarde utilizá-los em peças musicais que foram apresentadas ao público após um ano de ensaio.

Os recursos da voz constituem um dos campos de estudo do Professor Hélio Sena. Segundo ele, esse tipo de trabalho enriquece as possibilidades de um intérprete, ainda que este se dedique somente ao repertório tradicional ocidental. São muitas as pessoas, porém, que têm dificuldade em compreender e acessar as estruturas responsáveis pelos diversos sons que a voz humana é capaz de produzir. Tal limitação se deve a uma padronização a que todos nós somos submetidos para que nos adaptemos a modelos de emissão próprios do nosso sexo, nossa região geográfica e nosso círculo social. Além disso, observa Sena, o povo brasileiro vem sofrendo um processo de “desafinação”: a população urbana, que representa uma percentagem cada vez maior do número total de habitantes, tem poucas oportunidades de exercer o canto em sua vida diária. As cantigas de roda, de ninar, de trabalho, todas elas têm sido esquecidas à medida que o povo deixa a zona rural e instala-se nas grandes cidades. Esta falta de prática tem levado à perda da noção de altura exata.

Você vai em qualquer escola, as crianças não cantam mais, elas falam.(...) É um feixe de voz que vai na direção assim, aquele mundo de gente, uma espécie de jogral, falado, com ritmo. Quer dizer: a coisa essencial da música, que é a altura, perdeu-se, está se perdendo completamente. E eu considero isso a tragédia, o naufrágio da música brasileira em termos históricos (idem).

Sena defende que o universo modal deveria ser apresentado às crianças a partir das aulas de musicalização, em atividades de apreciação e vivência em coro, mas que a teoria poderia ser

norteada pelo Tonalismo, que possui um sistema de regras bastante desenvolvido e claro, ideal para constituir a base da educação musical. Mais tarde, ao ser formalmente apresentado ao sistema modal, o aluno não se surpreenderia diante de graus alterados e encadeamentos harmônicos pouco convencionais, pois já teria tido contato com eles no início de sua formação. O professor alerta para os riscos de uma educação exclusivamente tonal e cita sua experiência pessoal: mesmo tendo escutado melodias modais desde menino, Sena conta ter tido muita dificuldade com a percepção dos modos. Esta complicação ele atribui ao seu curso de harmonia, que, por insistir muito em encadeamentos típicos da linguagem tonal, acabou encaminhando sua sensibilidade musical por este caminho e bloqueando todas as outras formas de pensamento.

2.3 A pesquisa entre os alunos

Durante o segundo semestre de 2005, os alunos do Instituto Villa-Lobos foram informados sobre o teor e os objetivos do presente trabalho e foi solicitado àqueles que tinham interesse no assunto que fornecessem seus endereços eletrônicos (*e-mails*). O mesmo foi pedido a um grupo pequeno de ex-alunos. A todos os que se dispuseram a participar da pesquisa foi enviada uma mensagem eletrônica contendo o seguinte questionário:

- 1 – Você teria (ou teve, quando aluno) interesse em cursar a disciplina Estrutura da Música Modal? Por quê?
- 2 – Você já tinha ouvido falar em Modalismo em seus estudos de música anteriores à graduação?
- 3 – O assunto “Modalismo Brasileiro” foi abordado em alguma disciplina durante o seu curso de graduação? Qual?
- 4 – Você considera que as informações sobre Modalismo Brasileiro oferecidas durante o curso de graduação foram suficientes para satisfazer o seu interesse no assunto? Se não, você acha que isso prejudicou de alguma forma sua formação musical?

A mensagem foi remetida a quarenta e cinco pessoas, sendo que algumas delas, no intuito de colaborar com a pesquisa, a reenviaram para outros colegas da UNI-RIO. Retornaram vinte e duas respostas de alunos e ex-alunos dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em composição, canto, violão e Música Popular Brasileira.

Desse total, dois alunos responderam negativamente à primeira pergunta, ou seja, não teriam interesse em cursar a disciplina Estrutura da Música Modal, pois sua prática musical está intimamente vinculada ao Tonalismo. O restante respondeu afirmativamente e diversos motivos foram citados para justificar esse interesse. Muitos disseram apreciar o universo modal e reconheceram a forte presença desse sistema na música brasileira. Quatro alunos queixaram-se da escassez de fontes de informação sobre o assunto. Outros quatro afirmaram que um maior conhecimento do sistema modal contribuiria para o aprimoramento da sua prática musical.

Todos os entrevistados disseram já ter recebido informações sobre Modalismo antes de seu ingresso na UNI-RIO, mas quase a metade considera que isso se deu de maneira muito superficial. Um ex-aluno conta que costumava cantar peças modais no coro do qual participava, mas só veio a descobrir mais tarde que essas músicas não pertenciam ao sistema tonal.

Quanto à terceira pergunta, sobre a presença do tema “Modalismo Brasileiro” na graduação da UNI-RIO, um aluno e um ex-aluno afirmaram que o sistema modal não foi discutido em nenhum momento ao longo de seus cursos. O restante respondeu que recebeu esclarecimentos sobre o assunto como parte do programa de Percepção Musical, Harmonia ou Folclore Musical Brasileiro. Dos que responderam afirmativamente, oito consideraram que o conteúdo não foi suficientemente aprofundado e um diz ter tido contato com o Modalismo, mas não brasileiro.

Nenhum dos entrevistados considerou que as informações recebidas durante o curso de graduação foram suficientes para suprir o seu interesse pelo universo modal. Sete pessoas

afirmaram que isso prejudicou a sua formação musical, duas julgaram que não houve tal prejuízo e o restante não soube dizer ao certo ou não respondeu à última parte da questão.

CONCLUSÃO

O primeiro motor do presente trabalho foi minha experiência pessoal. Sendo uma estudante de música em vias de terminar o curso de Licenciatura, senti que o parco conhecimento adquirido sobre o universo modal representaria uma lacuna em minha formação profissional. E essa sensação confirmou-se ao longo das várias etapas da minha pesquisa – ao entrevistar o Professor Hélio Sena, ao analisar o programa de Estrutura da Música Modal, ao esclarecer os meus colegas de UNI-RIO sobre os objetivos desta disciplina – como realizar essas tarefas sendo eu mesma tão ignorante do assunto? Daí a pertinência da primeira parte do trabalho, que espero que também venha a ser útil a outros alunos.

Sobre o programa da disciplina Estrutura da Música Modal, achei interessante a ordem em que os conteúdos são abordados: primeiro trabalham-se as melodias isoladas; depois estas são superpostas, gerando uma polifonia; e somente no terceiro período a harmonia entra em cena. Esta seqüência – melodia-polifonia-harmonia – é a mais natural, por reproduzir a ordem histórica em que esses conceitos musicais apareceram. No entanto, o mais comum é encontrar nos cursos de música os dois últimos itens invertidos, ou seja, primeiro o aluno aprende harmonia, para só depois ter contato com técnicas de polifonização.

Outra característica dessa disciplina que merece ser ressaltada é o fato de começar tratando dos modos encontrados no hemisfério ocidental para só depois, no último período, concentrar-se apenas no Modalismo Nordestino. Deste modo o aluno trava contato com o estilo nacional, que é um dos principais motivos pelos quais os músicos desejam estudar o sistema modal, mas não sem antes ter uma boa idéia de como se trabalha o Modalismo em outras partes do mundo. O que se assemelha em muito à formação do Professor Hélio Sena: primeiro ele teve contato com os modos das diversas famílias étnicas de música durante seus anos de estudo no conservatório russo, pra depois retornar ao Brasil e aprofundar-se na estética nacional. É notável que o professor diga que deixou o país apenas

“sabendo dessa existência de desvio das escalas, de escalas diferentes” – creio que esse fato corrobora a afirmação de Sena de que o sistema modal era pouquíssimo estudado nas escolas de música brasileiras.

A opinião do professor sobre o problema do modo jônico ser constantemente confundido com o modo maior tonal comprova o que foi dito anteriormente sobre o assunto ³: a questão da terminologia não pode ficar restrita somente à observação da estrutura escalar. É necessário analisar a melodia construída sobre esta escala tendo em mente as características modais e tonais, procurando reconhecer quais estão mais presentes, para depois definir a que sistema a peça pertence. É surpreendente a analogia que Sena estabelece entre a questão do tonal/atonal (sendo que nesse caso “atonal” abrange todas as manifestações musicais alheias ao Tonalismo) e a cisão ocorrida na música erudita européia no final do século XIX e começo do XX: de um lado estavam os alemães desenvolvendo ao máximo a estética da tensão seguida de resolução, gerando uma música muito dramática que tentava expressar os conflitos interiores dos seres humanos; e do outro lado estavam os franceses e os russos buscando, através de coloridos, refletir em suas obras as impressões geradas pelo mundo exterior. O desconhecimento dessas diferentes linhas de pensamento leva o intérprete a cometer erros, a executar a peça com uma abordagem que não lhe é adequada.

Diante dos resultados obtidos através da pesquisa com os alunos do IVL, ficou claro que há um interesse da maior parte deles em conhecer mais a fundo o sistema modal. Apesar de o assunto ser abordado durante o curso de graduação em algumas disciplinas, isso se dá, segundo a opinião dos entrevistados, de maneira superficial e insatisfatória. E mesmo que o estudante se disponha a pesquisar o tema por conta própria é improvável que ele alcance bons resultados, haja vista a escassez de

³ A questão do modo jônico, pág. 14.

material bibliográfico. Ainda que nem todos os entrevistados tenham respondido afirmativamente à última pergunta do questionário, me parece evidente que a ausência da disciplina Estrutura da Música Modal é prejudicial à formação dos alunos do IVL, pois no mínimo acarretará em uma limitação na sua vida profissional.

É surpreendente que todos os entrevistados afirmem ter tido contato com o Modalismo antes de ingressar na universidade, pois devido ao baixo grau de dificuldade dos testes de habilidade específica os programas dos cursos preparatórios para o vestibular das escolas de músicas não costumam ser muito abrangentes. Isso prova que o sistema modal é parte essencial do repertório do músico brasileiro e é lamentável que os profissionais formados pelo IVL, sejam eles professores, compositores ou intérpretes, cheguem ao mercado de trabalho conhecendo tão pouco sobre ele.

A solução óbvia para este problema é, portanto, a ativação da disciplina Estrutura da Música Modal. O corpo docente do Instituto Villa-Lobos é formado por professores muito competentes e certamente algum deles teria interesse em assumir esta cadeira.

Para finalizar, deixo aqui a sugestão de que sejam mantidas as técnicas de trabalho utilizadas pelo professor Hélio Sena em seus anos de trabalho na UNI-RIO. Considero muito produtor o seu método de combinar apreciação, explicação e prática, evitando a aridez das aulas puramente teóricas e a superficialidade das que consistem somente em exercícios. E creio que os benefícios trazidos pelas atividades de improvisação programada vão muito além da disciplina Estrutura da Música Modal – representam um enriquecimento na formação geral do profissional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª edição. São Paulo; Martins, Brasília, INL, 1972.

_____ *Música, doce música*. Brasília; Martins / INL, 1976.

_____ *Pequena História da Música*. 9ª edição. Belo Horizonte; Editora Itatiaia Limitada, 1987.

BRINCADEIRAS DE RODA, ESTÓRIAS E CANÇÕES DE NINAR. São Paulo: Estúdio Eldorado. 1 disco (ca. 33 min).

BRINCANDO DE RODA. São Paulo: Estúdio Eldorado. 1 disco (ca. 30 min).

GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro; Casa Carlos Wehrs, 1934.

GROUT, Donald J. e PALISCA Claude V. *História da música ocidental*. 2ª edição. Lisboa; Gradiva, 2001.

PAZ, Ermelinda A. *As estruturas modais na música folclórica brasileira: sugestões para aplicação no ensino da percepção musical*. Tese de livre-docência, UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1990.

_____ *O modalismo na música brasileira*. Brasília; Editora Musimed, 2002.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933)*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Editor / Editora UFRJ, 2001.

SENA, Hélio de Oliveira. *Implicações harmônicas do modalismo nordestino*. Tese de livre-docência, UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1990.

_____ Depoimento pessoal a Anita Ugarte. Arquivos pessoais de Anita Ugarte, Rio de Janeiro, 2005.

SIQUEIRA, João Baptista. *Pentamodalismo nordestino*. Rio de Janeiro; Casa Arthur Napoleão, 1956, v. I e II.

SIQUEIRA, José. *O sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa; (sem editora), 1981.

SOUZA, Pe. José Geraldo de. *Contribuição rítmico-modal do canto gregoriano para a música popular brasileira*. São Paulo, Divisão do Arquivo Histórico, 1959.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo; Companhia das Letras, 1989.

Resumo da entrevista com Hélio Sena

Anita Ugarte– O que levou o senhor a acreditar que havia a necessidade desse curso [Estrutura da Música Modal]?

Hélio Sena – Em grande parte foi pela afinidade que eu já tinha com a música modal brasileira, por gostar muito da música nordestina e ser eu mesmo um interiorano. (...) Eu já saí do Brasil com uma afinidade muito grande, sabendo dessa existência de desvio das escalas, de escalas diferentes. Depois na Rússia eu tive um contato muito mais forte com a cultura modal porque eles têm lá, no folclore, não só um modalismo diatônico muito bem cultivado e que ainda hoje produz muita coisa bonita, como também já têm uma cultura elaborada pelos compositores românticos, pelos compositores modernos que seguiram essa trilha. E têm uma parte teórica bastante fundamentada já, não só da estrutura dos modos russos, mas um estudo dos modos provenientes da etnomusicologia que não é apenas a eslava. Têm uma visão do que se passa em termos de modos nos diversos povos, nos diversos continentes, nas diversas famílias étnicas de música. (...) Com relação à harmonia, ao contraponto e à forma, já têm algumas reflexões importantes. (...) Eu diria que não foram muito longe porque não encontraram a forma de montar um sistema coerente e que fosse multiabrangente. Os russos, na verdade, se você pegar os clássicos, eles trabalham numa linha de pensamento muito próxima de Mozart. É o caso por exemplo de Glinka. Os românticos sim, esses voltaram pro folclore russo e aí já começa a haver uma abordagem da música folclórica mais acordal, menos polifônica e mais no sentido da harmonia funcional. Ou seja, eles tratam as canções russas como funções. Não são funções no sentido dito, a característica modal é preservada, mas você nota que o pensamento deles funcionou no sentido de buscar funções. Essas funções são funções enfraquecidas, muito voltadas para o colorido, como é próprio da música deles. Por exemplo, cadências muito comuns plagais, cadências do sexto-terceiro, do segundo-sexto. Você nota que os harmonizadores, você vai encontrar isso sobretudo em Balakirev, em Mussorgsky ou Rimsky e também às vezes até no Tchaikovsky, essa abordagem de uma percepção já aguçada pra abordagem do modo do ponto de vista acordal, funcional. A partir daí há trabalhos muito interessantes do ponto de vista da forma, da estruturação da forma como um todo, da forma de canção e as novas formas. A partir de um enfoque, de uma busca do que representa o Modalismo e como os modos se influenciaram na estruturação das formas pequenas e das formas grandes e também da polifonia. Eles têm uma forma própria de polifonia que eles chamam de polifonia ramificada. (...) Então diante desse contato com a música russa, isso me abriu a perspectiva de não desprezar o que nós tínhamos aqui na música folclórica, étnica brasileira. Uma coisa rica que poderia ter uma abordagem mais sistematizada. Também de trazer isso pra escola porque simplesmente essas coisas não tinham na escola.

(...) Mas eu acho que no caso aí o interesse meu partiu de uma percepção de que não se poderia continuar como nos manuais que eu via aqui, a enfocar o modo como sendo tipo de estruturas arcaicas. (...) Houve um período de grande supremacia do modo maior e o menor com a implantação da tonalidade, mas não há a menor dúvida de que essas escalas representam uma contribuição muito importante e foram tomadas de maneira muito criativa no final do Romantismo. O Romantismo Nacionalista já voltou pras fontes étnicas, você vê na Europa inteira (...) isso ser retomado de maneira muito vigorosa pelos românticos, no final do período Romântico, final do século XVIII, no século XIX e no século XX. Então, o que acontece é que hoje você percebe que mesmo a abordagem dessas melodias, do ponto de vista harmônico, representa uma contribuição no sentido de a gente fugir à rotina da harmonização. Aquela rotina que representa um verdadeiro risco para o harmonizador de incorporar formas de comportamento

mecânicas e que são empobrecidas e que apresentam uma dificuldade depois pra você se libertar delas. Porque o fato de você ter o sexto grau, o segundo grau, qualquer outro grau deslocado do ponto de vista da altura já representa pra você um novo sistema de tensões e resoluções que foge completamente à rotina das cadências autênticas. Então eu pude verificar na prática que isso representa um estímulo muito grande pros alunos. (...) O aluno às vezes não conseguia de maneira nenhuma criar uma melodia boa ou fazer uma harmonização que interessasse. Mas quando a gente dava como base uma melodia modal, deflagrava de repente uma perspectiva pra criação e eles se sentiam ultramotivados e trabalhavam a coisa como sendo uma coisa bonita, fértil, fecunda. Então isso foi apenas mais uma comprovação da importância de trazer pra o estudo, pra universidade e pra incorporação à prática dos alunos essa abordagem da música modal.

AU – E na sua tese o senhor fala que teve um pedido por parte dos alunos à Diretoria do IVL pra que se criasse uma disciplina assim... Porque em 90 o senhor deu um curso, “O Modalismo nordestino e suas implicações harmônicas”. Foi em 90 na UNI-RIO, né? Em Ouro preto antes, em 87, e na UFRJ, em 89.

HS – Eu não sei ,eu andei com esse curso pra todo lado. Eu sei que eu dei aula em Ouro Preto, dei na UFRJ, dava aqui na UNI-RIO, estive com ele diversas vezes no Paraná.

AU – Como é que foi o desempenho dos alunos nesse curso? Eu sempre tive curiosidade de saber, os alunos assim educados na tradição do Tonalismo...

HS – De modo geral é muito bom e muito criativo. Altamente estimulante. Agora, há dificuldade com relação ao preparo teórico e preparo técnico, sobretudo em lugares que você vai dar nesses tais de festivais em que se bota todo mundo numa sala e às vezes na sala tem pessoas que não sabem o que é um tom e um semitom. (...) Às vezes eu tive dificuldade. Mas de um modo geral eu posso dizer que a aceitação é muito boa (...) Eu dava uma pequena melodia pra eles pegarem apenas o iniciozinho e escolherem. A gente sorteava o número, quem tirava os primeiros números escolhia umas melodias e aquelas iam sendo eliminadas, de modo que ficavam no final sorteadas melodias diferentes pra turma e a partir da primeira frase, quando se ouve um pedaço daquela melodia, eles desenvolverem uma peça inteira em cima daquela proposta. E eu tenho isso gravado. Apresentações no Paraná, apresentações aqui na UNI-RIO, diversas apresentações na UNI-RIO, finais do curso de Percepção Musical. Por exemplo, esse aluno que acabou de me telefonar era um dos alunos em que turma inteira, uma turma de trinta e tantos alunos, todos eles apresentaram uma peça em geral não tão curta, que eles mesmos se ocuparam de ensaiar, às vezes era um trio vocal, às vezes era um conjunto de três instrumentos, às vezes era piano solo. Mas como final do curso de Modalismo em Percepção.

AU – Então o senhor sempre usa exercícios de criação, não tem algum que é um curso puramente teórico.

HS – Não. É sempre ligado à própria abordagem que eu dou a cada escala, a cada grau alterado do modo, eu procuro focar do ponto de vista de expressividade. Não é uma coisa mecânica. Nesses sentidos eu faço sérias restrições ao sistema da Berklee ou ao sistema que é utilizado aqui de manuais americanos que pegam a estrutura, brincam com a estrutura, por exemplo, do mixolídio, como se fosse uma parada em cima do quinto grau do modo maior. Eu procuro focar a canção e nessa canção ver que ela tem uma autonomia e formas de expressão intervalar, vamos dizer, de entonação e de exploração de entonação pelo qual ela ganha uma força expressiva. E isso praticamente em todas, quase todas as canções a gente, ao cantar, procura harmonizar o melhor possível e chamar a atenção dos alunos pra força expressiva daquele modo. E mesmo como ele é apresentado naquele contexto. (...) O modo maior, por exemplo, quanta coisa diferente se faz com o modo maior! E a mesma coisa é com o dórico, com outro modo

desse, pode-se fazer muita coisa diferente. Eles têm uma potencialidade que às vezes é explorada de certa maneira num país. No outro, se escuta a canção, parece até irreconhecível. Por quê? Porque o apoio se dá noutros graus, porque a maneira de se desenhar a melodia implica numa outra forma de percepção, de entonação e de harmonia. Então eles têm um potencial. Daí eu achar que não se deve abordar esses modos como um esquema morto, como um esquema, assim, mecânico. E sim a partir de uma parada, de deter-se num aspecto específico.

AU – Então a mesma escala heptatônica, (...) estando presente em um país e outro, a forma de harmonizar é diferente?

HS – É. O mixolídio russo, por exemplo, você vai encontrar canções que você não reconhece como sendo uma canção mixolídia nordestina.

AU – Por causa do encadeamento de funções.

HS – É. O modo maior, como um exemplo mais comum pra não ir longe, você pega o modo maior. Quanta coisa diferente em modo maior! O modo maior, por exemplo, que eu dou numa revista aí, numa apostila, que é o jônio, tocado num baião, e o modo jônio de uma pequena canção do Oratório da Criação de Haydn, eu costumo justapor os dois pra mostrar como fica diferente. O pensamento nordestino abordando o mesmo tipo de escala e o pensamento da Europa central.

AU – (...) o João Baptista Siqueira e o José Siqueira, quando eles falam dos modos que eles encontraram na pesquisa deles, eles nem citam o modo jônio, de maneira nenhuma. Eu estava conversando isso com o Guerreiro, ele acha que é porque eles consideraram que é modo maior, então é tonal, não é modal.

HS – É, isso aí é um tipo de abordagem que eu entendo. Às vezes acontece isso com muitos autores aqui, muita gente fala assim. Mas eu acho que essa questão de terminologia entre modal e tonal está partindo de uma limitação teórica muito grande, considerar uma escala modal e outra tonal. A questão não está aí. A questão de analisar o que é modal e o que é tonal precisa partir sobretudo da origem histórica da tonalidade. O que é essa tonalidade, como ela surgiu, como ela evoluiu, como ela eliminou diversas escalas e centrou-se no modo maior jônio e no modo menor harmônico, como a partir daí ela se cromatizou pra produzir as modulações, como foi generalizando terças paralelas, sextas paralelas e cadências autênticas, como as outras formas de encadeamento foram sendo marginalizadas, como se passou a aceitar apenas cadências em que havia atração da sensível por semitom pra tônica. E aí nós temos um esquema inteiro daquilo que nós podemos chamar tonalidade, que é um sistema de tensão resolução e cromatismo, em toda a escala cromática, modulação e formas de encadeamento típicas dessa época. Que por sinal, por comodidade, utilizaram um tipo de escala maior e um tipo de escala menor que se adaptaram perfeitamente a isso. (...) Podemos chamar de escala tonal? Sim. Mas sobretudo um tipo de melodia tonal, um tipo de forma melódica tonal, porque juntamente com essa escala, com esse pensamento de grande centralização, nós temos o grande apoio da cadência autêntica. A cadência autêntica passa a ser um sinal importante de pontuação pra indicar ponto e vírgula e ponto final. Então é o vigor de você desencadear atrações de quarto, com quarto grau elevado, quinto e primeiro. Isso aí colocado ritmicamente nos tons certos significava uma ênfase no discurso tão importante que passou a ser valorizado desde o tempo de Palestrina e foi se exacerbando, exacerbando, como recurso de linguagem ultra-importante que dava essa perspectiva projetada pro futuro, em que você está aqui e prevê o que vai acontecer ali na frente. Isso origina um tipo de canção de período quadrado, em que você tem a correspondência entre cadência do meio e cadência final. E a quadratura harmônica determina que você, exatamente como força do sistema tonal, que força que a melodia também seja construída em função desse desencadear, de afastamento de um centro e retorno a esse centro. Você tem nisso a base do pensamento tonal.

Que vai implicar inclusive num tipo de melodia, que é a melodia em que você apresenta a tonalidade, apresenta o elemento rítmico, anda acumulando tensões, chega à culminância e depois dessa culminância se relaxa em direção a uma tranquilização final. (...) Essa questão do pensamento tonal vai abranger todos os recursos da linguagem musical. A estruturação da formas, das grandes formas que partem... A relação tônica dominante, quinto-primeiro, que está na fuga já. A fuga já se caracteriza por uma resposta na dominante e a sonata por um tema que vai passar-se na dominante. Então essa correlação que foi exaltada, por assim dizer, no período tonal, ela vai impregnar toda a estruturação da forma. Então você tem a sonata, se você analisar o pensamento, por exemplo, de uma grande fuga de Bach, de uma grande ária de Bach, ou então das sonatas de Beethoven ou dos românticos, você tem ali um processo de acoplamento gradual das tensões, sem perder nunca o centro tonal, o centro de atração, até chegar à culminância e desencadear-se uma tranquilização na cadência final. E só quando você retorna a esse ponto de repouso é que a música se dá por terminada. (...) É preciso a gente ter muita clareza do que é essa tonalidade histórica. E aí você tem o seguinte: que frequentemente as definições apontam exatamente pra um sistema em que tudo que passa na música é avaliado e definido em função de um ponto único. Essa é uma boa definição de tonalidade. Se você quiser uma definição mais do ponto de vista estético, você diria que, vamos dizer, que a tonalidade é o domínio em que você trabalha com introjeção de uma perspectiva temporal. Que que eu quero dizer com isso? É que você, através do sistema de criar tensões e resolver, você cria uma percepção interior de uma perspectiva em que já pode ser previsível temporalmente pra onde você vai.

AU – Aliás o Wisnik, ele fala um pouco disso que no Tonalismo (...) você está caminhando para alguma coisa...

HS – É. O Modalismo é muito mais fluante, muito mais indefinido. O grande barato do Modalismo é essa flutuação, essa indefinição. Que você pode inserir no contexto tonal e usufruir disso bastante, mesmo tendo o ouvido tonalizado a estruturação modal, ou a percepção, ou o trabalho com as estruturas modais liberta você dessa camisa de força de retorno ao centro de atração. (...) O Tonalismo trabalha particularmente com criação de tensões e resoluções. Ao passo que o Modalismo trabalha muito mais com coloridos e justaposições que se muito mais livres e de certa maneira possibilitam um certo caos, uma certa impresivibilidade. Então dentro dessas duas perspectivas você tem uma possibilidade muito grande de enriquecer o trabalho de um compositor ou de um intérprete, com essa percepção. Eu acho isso muito importante também pro intérprete porque eu tenho visto erros gravíssimos. (...)

A – Então o modalismo tem mais a ver com fruição, né?

HS – É fruição. É uma fruição, vamos dizer, muito mais sensorial do que de dramaturgia interior. É engraçado que isso se rachou na História da Música. Então você vê em Wagner, em Mahler, e dirigindo-se pra escola de Viena e os alemães, indo pra Expressionismo, buscando cada vez mais tensão interior e resolução e dramatismo, e buscando um tipo de música que expressasse, vamos dizer, a exacerbação máxima dos dramas interiores humanos. Ao passo que se vê, por outro lado, os franceses e russos, os impressionistas, buscando a coisa epidérmica, a luz, o reflexo e os olhos voltados pro mundo exterior. Então essa questão do tonal/atonal tem também essa grande componente das escolas estéticas na História da Música. (...) Eu acho isso importante pra cultura de uma escola de música, você ter a oportunidade de reavaliar as formas, a instrumentação, a maneira como os compositores escolhem os timbres, as harmonias, a questão funcional, mesmo o contraponto, do ponto de vista de uma abordagem tonal ou modal. E mostrar isso com uma certa fundamentação teórica e também baseado na percepção, no usufruir do prazer musical. E através daí você amplia muito os horizontes dos próprios recursos da linguagem, né?

AU – Qual seria a necessidade de um cantor ou de um pianista de conhecer Modalismo a fundo?

HS – (...) Você vê o Conservatório de Música, que é talvez o estabelecimento mais pesado em termos de educação musical. (...) Eles formam lá trinta harpistas, quase todos eles com prêmios internacionais, pianistas, todos com prêmios internacionais, na escola de violino eles arrebatam todos os prêmios internacionais, é uma base teórica muito boa e um gabinete de acústica que relaciona isso com física... É um estabelecimento de peso. No entanto, você pega a interpretação que eles fazem dos russos e cometem o absurdo de interpretar Prokofiev com a abordagem romântica, com a estética romântica. Quer dizer, é quase um vício de certos pianistas de se formarem e formarem a sua cabeça tocando Tchaikovsky, Liszt, Chopin, etc, e transpor isso e toca o Prokofiev desse jeito, toca o Rachmaninoff desse jeito. Não pode tocar Rachmaninoff como um romântico verdadeiro, é um pós-romântico... É muito diferente a abordagem da melodia e da harmonia de um Rachmaninoff e de um Liszt. Então esses detalhes das sutilezas do estado de espírito que o cantor, que o pianista, que o intérprete deve ter, isso não é uma coisa a se desprezar. Isso é um dado que exigiria desses intérpretes um aprofundamento maior de estética, de cultura, de entendimento da vida e obra do compositor pra não fazer essas besteiras. (...) Eu tenho aí ainda em disco de vinil uma coletânea de Bach interpretada por um tocador de Romantismo. E é um desastre total! Você escuta aquilo e como é que pode prejudicar tanto a obra de Bach com um enfoque romântico? Então é esse tipo de coisa. Eu acho que ninguém pode liberar um cantor ou um intérprete de ter mais cuidado pra não prejudicar a obra, não diminuir a qualidade da obra.

AU – (...) Eu tenho o programa da disciplina e eu vi que ele trata muito de criação, tem muitos exercícios de composição e improvisação, e então eu ia perguntar se a disciplina foi criada mais pensando nos alunos de composição?

HS – Não (...) Existe um conceito de ouvido passivo e ouvido ativo e da função da criatividade nas formas de assimilação. Porque uma coisa é você ouvir dizer, alguém explicou, botou no quadro negro. Outra coisa é você, antes de ouvir, você antes de ouvir a explicação, você ouvir a própria música. Você ouve a explicação, depois volta e ouve a própria música. Pra entender o fato musical. (...) Outra coisa é você, em vez de ter a explicação teórica, você ser jogado no fazer musical, de modo a ativar todas as formas de sensibilidade pra o aspecto rítmico, pra o aspecto entonação intervalar, pra o aspecto inserção no contexto harmônico. (...) Olha, eu posso dizer o seguinte: teve uma época em que eu comecei a me distanciar da coisa teórica e, na busca de improvisação, de soltar as pessoas... Porque improvisação (...) Bota as pessoas em risco. As pessoas têm o maior medo de se arriscar. (...) Então, eu senti esse problema muito grave de as pessoas defenderem seu espaço, não quererem se expor ao ridículo, etc e tal. Eu tive que montar um esquema de trabalho via psicologia reichiana, que é uma forma de abordagem corporal em que as couraças, as resistências são abordadas de maneira muito mais simples porque não é através do divã do psicanalista ou da palavra. E pra isso existem formas muito interessantes de trabalho na área de teatro. São as formas de expressão corporal que lidam diretamente com o corpo. Então são formas que ajudam a pessoa a relaxar-se, a integrar-se no grupo, a ter confiança nas pessoas. São formas de linguagem do corpo. Em que as pessoas rolam no chão, se massageiam, fazem todo tipo de brincadeira, mas atrás daquilo tem uma mensagem ou de coordenação, ou de relaxamento, de integração no grupo, ou de uma habilidade qualquer que você queira desenvolver. Então eu passei a trabalhar com o corpo, e o corpo associado ao som, ao grito, ao grito solto. De maneira que cada gesto, muitos exercícios eram montados assim, cada gesto era seguido pela emissão de um som ou cada som que a gente emitisse era acompanhado de um gesto.

A – Isso dentro de que disciplina? De Oficina de Música? Ou de Percepção?

HS – Primeiro que eu pedi licença a Roberto Gnatalli, que naquela época era meu chefe, de não fazer apresentação no final do ano e montei um esquema inteiro de estudo de recursos da voz. Em que eu queria, através cento e tantos discos de etnomusicologia, eu recortei formas de emissão da Mongólia, dos esquimós, do Tibet... Formas de canto árabe, da Indonésia, do mundo inteiro, que pareciam diferentes muito da forma de emissão daqui, pra gente desenvolver essa forma e canto, essa forma de emissão. Eu fiquei com doze alunos que se dispuseram a fazer essa pesquisa. Nós trabalhamos intensamente nas férias de verão pra programar tudo, porque era uma coisa em que os próprios alunos iam procurar as formas de emissão. E aí entrou essa questão do corpo como sendo elemento importantíssimo de relaxamento pra fazer aqueles cacarejos, aquelas coisas absurdas que nossa voz não faz mais. (...) Eu botei isso como parte do horário de Música de Câmara. (...) Nós nos propúnhamos, depois de um ano, a já levar as peças prontas com essas formas de expressão vocal pra apresentação. Então eu pedi ao departamento que me dispensasse de apresentação no meio do ano. Apresentei a proposta e eles aceitaram. Então na hora de Música de Câmara ou a gente ia pra expressão corporal, ter aula de expressão corporal, que a gente mesmo dava, exercícios selecionados, ou corria lá pra Praia Vermelha, e rolar na areia e todo tipo de coisa, e soltar o som e tentar... As meninas levavam, todas as pessoas levavam as fitas gravadas de música étnica pra ficar tentando em casa de toda maneira produzir aqueles sons. E aí, no final do ano nós tínhamos todo tipo de emissão de som. Tinha gente cantando com Louis Armstrong, tinha gente fazendo cacarejos como música no Irã, tinha gente emitindo harmônicos e cantando a duas vozes, todo tipo de coisa. E os modos entraram aí. Não só aí, como em outras frentes também. Quando eu passei a ficar com Oficina de Música, o enfoque foi dado desde o início com improvisação melódica. Improvisação melódica e criação de pequenas peças. Então isso veio de diversas fontes, vamos dizer, de diversas áreas em que eu trabalhava e que o trabalho era todo dirigido pra criação. Como não podia deixar de ser, a música modal se impregnou desse tipo de abordagem criativa.

AU – Como é que os alunos reagem?

HS – Num curso normal, por exemplo, de música instrumental, eu fazia o seguinte: eu passava dois meses... Porque você tem que criar na sala um clima de tal tolerância, eu não diria... Até permissividade. O termo “permissividade” é um pouco exagerado no sentido de que há um desregramento e uma falta de objetivo. Ali nós tínhamos um objetivo claro musical. Mas o nível de tolerância era tão grande que as pessoas se sentiam absolutamente à vontade pra fazer ou não fazer o exercício, pra experimentar aquilo que quisesse naquele momento. E aí a coisa era dada de forma muito gradual: depois de dois meses, nós começávamos o exercício, com a luz apagada, todos os alunos sentados de costas um pro outro formando um grande círculo. (...) Nunca se utilizava a palavra “improvisar” ou “criar”. (...) Se dava por exemplo uma base harmônica, simplesmente, as pessoas de costas, eu tocava no ombro de cada um e no ombro de quem eu tocasse, emitia um som. E passava, todos eles emitiam um som e ouviam sua voz sozinha em cima de um pedal. Podia ser um som estático, podiam ser dois, o que quisesse. Depois eu passava a exigir dois sons. Na terceira rodada já estávamos trabalhando com três sons. Aí você começava a ter elementos de melodização. Mas elementos de melodização que eram um tipo de improvisação programada e controlada de modo a não criar problemas excessivos. E isso ia num passo gradual. Os papos, por exemplo, a respeito da necessidade de respeitar, ter respeito integral à pessoa humana ali, que estava fazendo seu experimento no seu tempo e do jeito que quisesse, era uma coisa considerada por nós como tranquila e sagrada. Então as turmas já iam sabendo que, se alguém parasse no meio da sala e não fizesse coisa nenhuma, deixava passar o tempo dele de improvisação rítmica, sem querer fazer coisa nenhuma. Outro podia fazer o que bem entendesse. Outro podia fugir à proposta que era dada e os outros continuavam, porque aquilo fazia parte do

seu momento psicológico. Então a questão do respeito ia sendo colocada de tal maneira que a turma se sentia muito bem. Por exemplo, muitos exercícios de corpo, às vezes eu tinha que retomar pra reforçar a questão da confiança. Por exemplo, exercícios de integração. Se você coloca uma pessoa em pé no meio da sala e os outros todos ao redor. Pegam aquela pessoa, mexem um pouco com ela, depois soltam. A pessoa está aqui. Agora a pessoa vai ficar de olho fechado e vai deixar o corpo tombar. Pra todo mundo amparar. Então a pessoa tomba diversas vezes pra frente, pra trás, pro lado e tem aquela segurança de que os outros estão amparando. Através disso você está passando que linguagem? Que conteúdo você está passando?

AU – Um exercício de confiança nisso, né?

HS – Um exercício de confiança. Ninguém vai deixar você cair, ninguém vai deixar você entrar em má situação. (...) Então isso é uma série de coisas que você estuda exercício por exercício e dá, e sabe pra que aluno, pra quem. É uma coisa muito direcionada, quase que individualmente.

AU – Também não vai fazer em turma muito grande...

HS – Não. (...) Inclusive, os exercícios de improvisação, o ideal é se fazer em grupos de três, sabe? (...) Porque, quando é muita gente, demora a voltar pra você fazer e você se cansa de esperar e de ouvir. Com três dá pra você simplesmente dialogar já de maneira muito mais frequente e desenvolver. E aí você tem o prazer de ver. Quando acontecem desvios, de um aluno começar a fazer observações sobre o outro, “ah, gostei!” Os termos de apreciação (...) são banidos, completamente. Ali o que você tem são propostas técnicas. (...) E é interessante que as pessoas, depois que passaram por isso, você vê pessoas que eram ultra-rígidas, pessoas que no início passaram cinco aulas observando, não queriam participar de nada – que é dada essa possibilidade, não participar de nada – depois que eles vêem que o desenvolvimento começa e que as pessoas começam a fazer coisas interessantes, eles resolvem entrar no grupo. Acontece às vezes assim. Outros têm inibição forte com relação a certo tipo de exercício. Você propõe e eles “ah, isso eu não faço.” Deixa, então não faça. Fique de lado. Ou então acontece, por exemplo, coisas de resistência ou de crítica. Ou então um *bum* que às vezes acontece: você vê pessoas rígidas, pelo fato de serem deixadas à vontade e ninguém chamar a atenção sobre elas, elas têm o seu tempo. E você percebe lá na frente que aquela aluna que era ultratensa cantou uma melodia completamente serena, a melodia fluiu, foi tão relaxada, por graus conjuntos. E havia naquela melodia um prazer de criar, um prazer da coerência. Você chama em particular e diz “olha, você deu um salto espetacular, gostei à beça de como você cantou ali, a improvisação em cima da base harmônica.” Essa coisa da assistência individual é muito importante, e desse fato da pessoa sentir que naquele grupo ela tem um apoio social que a sociedade não lhe dá. (...) Então a improvisação tem essa dificuldade, sabe? (...) Eu acho que se a gente quiser dar uma contribuição à música brasileira, porque se fala muito de improvisação jazzística... Aliás, um dos problemas sérios dessa improvisação jazzística é que existe uma ansiedade de correria e de cromatismo e de digitação... Você nota que o aspecto propriamente da expressão melódica, da inflexão dos intervalos, do alcance dos intervalos e da criação de melodias que tenham um estado de espírito definido, melodias particularizadas, deixa de existir em função de um tecnicismo, de desempenho digital, de desempenho de escalas e de cromatismo ao estilo do jazz. (...) Porque há a possibilidade de você criar um processo de improvisação programada e sistemática, de gradativa complexidade melódica até... Você vai dando gota a gota o que você pretende: A mais A; A, A', agora aqui soma; nesse período eu quero A e B, um B contrastante com A; mas agora nessa segunda frase eu quero que vocês misturem esse B com A. Então isso se torna brincadeira de aventura intelectual a que a moçada se entrega com muita diversão. E essa é uma forma de desenvolvimento de elaboração melódica.

AU – O senhor tinha a intenção de aplicar esse método, essas técnicas nessa disciplina, Estrutura da Música Modal?

HS – Se houvesse tempo. Nós aplicávamos isso sistematicamente em Oficina de Música.

(...) O grande problema da gente é, por exemplo, esse trabalho de recursos da voz. Hoje você tem aí bem umas vinte pessoas que emitem os harmônicos, cantam com emissão dos harmônicos, uma coisa que não existia no mercado brasileiro, cantores que emitissem harmônicos. Hoje tem ente que canta com muita clareza, homens e mulheres, cantam com muita clareza os harmônicos. E isso tem conseqüências muito interessantes porque você, quando trabalha a utilização das cavidades, da musculatura e experimenta todo tipo de coisa, isso enriquece as possibilidades do intérprete. São recursos que ele tem em determinado momento pra lançar mão, mesmo cantando uma canção habitual e comum. Mesmo sendo um mongol, ou um tibetano, ou um chinês, ou um iraniano, são recursos que, incorporados, trazem uma compreensão de todo esse arcabouço e da mecânica de mexer com os múltiplos departamentos da boca. (...) Muita gente às vezes demora tempos pra entender o que é elevação do véu palatino. Demora muito tempo porque tenta, tenta, tenta, e não tem essa ligação de neurônios no cérebro com essa musculatura da boca. (...) Inclusive porque nós temos a partir de (...) uma padronização para imitar, para integrar-se socialmente num contexto lingüístico em que o timbre, o sotaque, a emissão é toda ela padronizada. Então você já não foge muito daquele padrão da sociedade em que você vive. Depois entram os cacoetes sociais em que existe uma expectativa de emissão masculina e uma expectativa de emissão feminina. Isso se torna uma repressão em cima do homem e uma série de modas também em cima das mulheres. E aí quando você chega num ambiente desse, “faça isso, faça aquilo”, eles não sabem nem por onde começar.

AU – Se fechou tanto o modelo que...

HS – Perdeu o contato com a musculatura.

A – (...) tem alguns professores que reclamam que os alunos chegam à sala de aula, assim, completamente viciados em Tonalismo, que demoram muito pra conseguir entender, por exemplo, o conceito de quinto grau menor, sabe?

HS – Mas então, grande saída pra esse problema é a introdução do estudo de modos...

AU – Desde o começo do curso de graduação.

HS – Exato. O ideal seria que as crianças já cantassem na escola, já viessem com uma percepção das músicas nordestinas que são modais e de outros povos.

AU – Isso eu também queria perguntar pro senhor: que tem muito professor de musicalização pra criança que faz questão de (...) usar sempre quarto, quinto, primeiro, pra já colocar na cabeça da criança os padrões tonais, sabe? Acha que o correto é isso: você tem que ir desde cedo formando a cabeça da criança nesse caminho, do Tonalismo. Eu fiquei pensando: será que não vai gerar uma confusão se você trabalhar os dois ao mesmo tempo?

HS – Eu acho que você pode fazer o seguinte: eu, no meu entender, eu acho que isso é um problema de fato. É um problema para o qual eu não tenho solução, eu também sinto esse problema. Mas eu faria o seguinte: eu deixaria a vivência ampla dos modos. Inclusive pra música brasileira, eu acho que seria ótimo se a gente alargasse a esfera modal do pensamento musical da Música Popular Brasileira. Se a gente pudesse ter mais: ter os modos da Europa Oriental, ter os modos nordestinos. Ter isso tudo espalhado aqui no meio da criação da música popular que se ouve pelo rádio e por televisão. Mas, pra criança, você poderia dar pra ela todo esse universo da contribuição universal, não só brasileira, da contribuição universal, em canções simples, bonitas. Mas começar a direcionar o caminho da compreensão teórica através aí da cadência autêntica, da escala do modo maior. Porque você tem que começar por um ponto. Você dá a escala do modo

maior e depois altera o sétimo grau pra ter o mixolídio. Mas você tem que começar por alguma coisa.

AU – Mas mesmo ela tendo sido educada dentro do Tonalismo, como ela já teve

HS – Se ela continuar tendo, teve e continuará tendo, o sétimo grau abaixado, ela não vai estranhar um quinto grau menor, acorde do quinto grau menor.

AU – Mas o senhor diz como exercício de apreciação ou cantando também...?

HS – Vivência em coro, em apreciação. Cantando canções em que essa coisa aparece na harmonia ou aparece na melodia, esse grau alterado. A vivência do Modalismo, amplamente difundida... Agora, você tem que ter um caminho teórico. Não tem como não ter um caminho teórico e você não pode explicar tudo de uma vez só.

AU – Então a educação formal, não tem problema que ela seja com base no Tonalismo.

HS – A teoria pode ser, ela tem que começar por algum lugar. Que a teoria tonal, ela é muito boa porque ela formou um sistema coerente, grande, que se reflete em todos os aspectos da História da Música, da linguagem musical. Você vai ver o que é melodia tonal, o que é cadência, o que é harmonia tonal, o que é polifonia tonal, o que é instrumentação, o que é estruturação de forma tonal. A Tonalidade criou monumentos gigantescos. Uma das características da Tonalidade é exatamente o fato de ela ter essa pontuação muito clara, muito forte, que possibilitou a ênfase do discurso e esse sentido de perspectiva que a tensão possibilita. Então é uma aquisição enriquecedora. Eu acho que ela tem que simplesmente ser dosada pra não se tornar estrita, ditadora e unilateral, empobrecedora quando ela se torna exclusiva.

AU – Na verdade me surpreende que os alunos estranhem tanto o universo modal porque está tão presente, principalmente pra nós, brasileiros, na música popular...

HS – Como é que você explica isso?

AU – Esse estranhamento? Eu não sei. Não sei se eles bloquearam alguma vez. Da educação formal deles, da sensível indo pra tônica, dominante maior, então eles bloquearam isso.

HS – E pode ser também que contribua pra isso a mecânica aprendida no violão e no piano. Porque é uma coisa muscular daqueles encadeamentos. Das canções, por exemplo, cantigas de roda, que são todas tonais, das cantigas mais simples do sambão, que são todas tonais. (...) Não sei até que ponto isso aí... Eu sei que, na minha percepção, eu tive problemas com modos. Sobretudo com harmonia modal. Os modos eu passei a valorizar muito exatamente porque eles me davam uma chance de libertação. (...) O curso de harmonia que eu fiz foi tanta subdominante-dominante-tônica, foi pensar tanto nisso... E depois fazer, tocar em todas as tonalidades e inverter e passar por todas as tonalidades (...) À medida que você vai repetindo as coisas, elas reforçam as ligações neuronais. As sinapses no cérebro vão se fortalecendo com musculatura. Então depois a tendência é fluir por aquele caminho. E a gente tem que ter cuidado com isso na Educação Musical. Eu acho um risco você ficar fazendo subdominante-dominante-tônica, trabalhar como eu trabalhei. Me prejudicou muito.

AU – Mas então o senhor em criança teve contato com o Modalismo.

HS – Bom, eu via o nordestino cantar. E no interior daquela época todo adolescente que podia não voltar pra casa às dez horas, onze horas da noite, saía pra fazer serenata, no Vale do Jequitinhonha. (...) Então você não encontrava um rapaz, no lugar onde eu nasci, que não cantasse, e cantava razoavelmente afinado. Pelo menos pro ouvido dali, cantava afinado. E se acompanhava. Eram poucas funções, eram quarto, quinto, primeiro e às vezes o segundo grau. Mas todo mundo tinha esse tipo de desenvolvimento musical. Agora eu fui lá, estou chegando de lá agora: um desastre! A criançada já está toda desafinada, já são totalmente incompetentes pra cantar canções infantis, cantigas de roda, os cantos escolares... (...) Você vai em qualquer escola, as crianças não cantam mais, elas falam. É um feixe de voz assim, sem altura definida. Você vê o

Hino Nacional, é um desastre total, os jogadores de futebol cantando e as crianças na escola. Não tem nada a ver com altura.

AU – É, e eles confundem muito altura com dinâmica, né?

HS – É. Eles empurram, quando vão pra cima... (...) Bata onde bater, não têm a menor noção de altura exata. (...) É um feixe de voz que vai na direção assim, aquele mundo de gente, uma espécie de jogral, falado, com ritmo. Quer dizer: a coisa essencial da música, que é a altura, perdeu-se, está se perdendo completamente. E eu considero isso a tragédia, o naufrágio da música brasileira em termos históricos. (...) Primeiro, desativou-se o folclore com a urbanização. Antigamente você tinha aí 80%, 70% da população rural. E que fazia sua própria música, cantava na igreja, cantava na plantação, cantava pra ninar criança e cantava nas noites cantigas de roda. Com a cidade vem a televisão, vem a urbanização, vem um outro tipo de vida em que essas funções ancestrais não têm mais lugar. Resultado: as pessoas cada vez cantam menos, cada vez têm menos oportunidade de exercer o canto. (...) Se a gente não tem uma mamãe que canta, uma empregada doméstica que cante sempre e que estimule a gente a cantar, onde é que essas crianças vão aprender a ter noção de altura? É a tal coisa: o Hino Nacional dos jogadores de futebol, que nunca cantaram e vão na direção assim, mais ou menos como chutam a bola, por ali. E a criançada também não tem a menor noção. Pior é que há professoras que aceitam isso. As professoras de educação musical não podem concordar com esse tipo de coisa. (...) Eu fiz uma experiência aqui na Luther King em que peguei as músicas da novela, naquela época que era “Roque Santeiro”, levei as músicas pra sala de aula, aprendi as harmonias no violão pra acompanhar e martelei algumas canções infantis e mais duas músicas do “Roque Santeiro”. Fiz diversas canções infantis com eles. (...) Foi uma experiência em que nós tínhamos dois repentistas na sala de aula, eu com violão e fizemos um trabalho de musicalização sem nenhuma exigência excessiva. (...) Eu posso dizer o seguinte: nós fizemos um teste com um grupo ultra-sério, dirigido por professoras de Educação Musical, que eram aquelas que fizeram Licenciatura e que trabalhavam com todo o cuidado - “olha, afine essa nota aqui, um pouquinho acima, respire direito, faça assim”- todo o cuidado de afinação, e outro que eu dirigia pessoalmente e que deixava na larga. Simplesmente fiz uns exercícios de berreiro, que eram pra soltar a voz, e depois passei a cantar as músicas da novela e algumas canções infantis. Com repentistas que vinham pra sala pra improvisar sobre eles, etc e tal, fazer as primeiras observações a respeito de métrica e rima de quadra simples. Bom, o que se observou foi o seguinte: depois do terceiro mês, já entrando no quarto mês, nós interrompemos, que já era véspera de prova, etc e tal, interrompemos a pesquisa. E esses alunos que simplesmente eram convidados a cantar de forma caótica, com as músicas de novela e com o meu violão, já cantavam tão afinado quanto aqueles que as professoras trabalhavam com o maior cuidado de regência coral. (...) Era só jogar esse pessoal pra cantar e dar uma base harmônica e cantar com eles, que, devagarinho, eles vão encaixando. Numa turma de trinta, mais ou menos três continuam desafinados. Mas continuam desafinados lá também. São incorrigíveis. São pessoas que simplesmente não vão cantar afinado provavelmente nunca. (...) A sessão de berreiro é importante, a que é chamada de gritaria. Que é o momento em que você simplesmente convida todo mundo pra soltar o grito e sapatear e berrar e quem grita mais alto. Provoca isso umas três vezes. Porque eles ficam com medo de emitir e o medo de emitir faz com que eles abaixem. Os homens têm que fazer (faz um som grave) por causa da expectativa da função masculina. (...) Eles já levam pra si aquela idéia de que homem não deve... E que a coisa de cantar é mais pras meninas que sobem lá no agudo. E mesmo as meninas, quando se sentem observadas, deixam cair o tom. Então elas não se sentem à vontade de (faz um som agudo), cantar, não. Então você tem que provocar algumas sessões de berreiro. Essa sessão de berreiro é simplesmente incomodar

a escola inteira, é botar o pessoal pra berrar mesmo, sapatear e gritar ao máximo. (...) Acontece isso umas três vezes, faça isso umas três vezes. Tem a canção que você joga e também vai subindo, que diz a eles pra cantar cada vez mais forte e vai subindo de tom. (...) Passa do fá pro fá suspenido, fá suspenido pra sol, do sol pro sol suspenido, sol suspenido pra lá... Vai subindo, subindo de tom no violão, vai subindo e pedindo a eles pra cantar mais forte. E aí estoura lá em cima o registro deles, eles pegam uma oitava abaixo e vão cantando e vão passando... Uma brincadeira, só simplesmente pra dizer: “solta a voz e faça qualquer besteira.” Você faça isso. Depois que a turma aprende a fazer isso, você possibilitar simplesmente que eles cantem as canções que você joga, já com tonalidade escolhida pra eles. (...) Não faça observação nenhuma, simplesmente cante na tonalidade certa. E dê base harmônica pra eles, que a base harmônica é uma orientação, no violão. Daí a pouco eles estão, a turma inteira, com exceção de três, vai estar cantando.

AU – (...) Me surpreendeu na sua tese que o senhor chegasse à conclusão de que em muitos aspectos aquelas músicas que o senhor estudou eram iguais à harmonia tradicional tonal. Tipo a coisa da cadência final, está lá, quinto-primeiro, inclusive quando o modo não tem sensível, como é o caso do modo mixolídio. Mesmo assim tem uma cadência quinto-primeiro. Isso já é porque não é Modalismo puro?

HS – Isso aí, hoje em dia que a gente tem a percepção do mundo tonal muito introjetada, se você quiser buscar um tipo de pensamento modal puro, vai ser muito difícil achar. Como eu disse, é difícil achar na Europa Oriental, é difícil achar na Índia e é difícil achar na Indonésia ... (...) Hoje está muito difícil de se encontrar na África ou na Índia, em qualquer lugar, alguém que não tenha tido uma vivência de canção ocidental. Então você pode raciocinar da seguinte maneira: a coisa é ou mais modal, ou menos modal, ou quase tonal. (...) Uma canção dessas que você viu, de nordestinos que harmonizam quarto-quinto-primeiro, um compositor com mais consciência, que queira buscar uma abordagem mais colorística, mais própria da natureza da canção, da natureza original, se ela for folclórica então, ele pode não fazer aquele quarto-quinto-primeiro. Pode harmonizar com um outro tipo de harmonia. Por exemplo um quarto-primeiro, ou com uma dominante menor, ou com um outro tipo de encadeamento. Aliás algumas ali estão assim. Tem uma ou duas melodias na apostila que foram harmonizadas com uma dominante menor, mesmo na cadência final. E isso foi feito com completa liberdade, por gosto do grande arranjador, Orlando Silveira, que trabalhava com Luiz Gonzaga, etc. Deixou sem a cadência quarto-quinto-primeiro. Mas isso aí é uma questão que os compositores podem explorar. Por exemplo, eu fazia aquelas harmonizações aí, são as harmonizações que eu pude fazer de acordo com a minha percepção do primeiro ano em que foi feita essa apostila. E desde o início eu recomendava aos alunos: “olha, isso aqui não é dogma, vocês fiquem à vontade de alterar essas harmonizações e de buscar harmonizações melhores.” Sobretudo harmonizações mais coerentes com a natureza original dessas melodias. (...) Então isso aí é uma coisa que depende de cada compositor. Eu acho que até pra pessoas que têm uma cultura musical mais ampla do que esses músicos populares, podem encontrar formas harmônicas, sobretudo nas cadências finais, diferentes dessas que estão aí. (...) Então eu fico satisfeito que você esteja envolvida com esse tipo de problema, que eu acho que tudo isso é importante, viu? Essas coisas que a gente conversou aí, eu acho que são importantes pra música popular, importantes pra teoria, importantes pra estética e não podem ser abordadas de maneira assim teórica. De fato não pode. Têm que ser abordadas com muito exemplo bonito. A aula de modos tem que trazer não só as canções, como os exemplos de música erudita, os melhores. Chamar a atenção pra esse aspecto de colorido, do clima inteiro que se cria, permanentemente. Porque senão o pessoal, já na expectativa que eles têm de música tonal, eles não vão nem entrar fundo nisso. (...) Se o professor, por exemplo, escolhe as harmonias, procura

(...) não cantar com dó-ré-mi, mas cantar em ã-ã-ã, como se fosse melodização mesmo... As harmonias, cantar as harmonias durante o canto, numa segunda vez... Depois chamar a atenção sobre esse aspecto ou aquele bonito, sobre esse pedaço da harmonia.... Sobre a assimetria, porque o Modalismo tem o fato de ele não ser tão tonalizado, ele possibilita um fluxo mais caótico, mais livre, na seqüência de acordes. Então acontece às vezes assimetria ao largo das frases, comeu meio compasso, etc e tal. É muito mais interessante mostrar tudo isso, que aí vai abrindo a percepção pro aspecto sensorial, pro aspecto estético e não pro aspecto apenas teórico. Eu acho que deve ser conduzido assim, juntamente com a criação. (...) A questão da compreensão do tematismo, do grau de riqueza de estados da alma humana que podem existir numa melodia sintética, num tema, eu acho que isso é um estudo importante que devia existir nos cursos de composição. E também nos cursos de estética. De chamar a atenção pra essas sutilezas múltiplas que existem no tema que vai ser objeto de desenvolvimento posterior, né? A análise do tema, o cuidado de penetrar nesse universo psicológico que a música possibilita mais do que qualquer outra coisa, mais do que a poesia.... (...) Se não for chamada a atenção pra isso, o músico pode se formar... tecnicista.