PARTITURAS, CALENDÁRIOS E MAPAS TEMPORAIS: FORMAS GRÁFICAS DE (D)ESCREVER SITUAÇÕES RÍTMICAS

Pedro Amorim Filho¹¹⁶

Resumo

Este trabalho investiga o uso de notações híbridas, envolvendo técnicas cartográficas, notação musical e calendarização, para análise e proposição de situações rítmicas a partir de categorias como duração, medida, andamentos, dinâmicas e escalas, cruzando ritmos "naturais" (ciclos circadianos, anos solares, etc) e "culturais" (semana de trabalho, calendários de eventos, etc). O trabalho faz parte de um projeto de pesquisa sobre Ritmos Humanos e Mundanos, referenciado na ritmanálise (LEFEBVRE:1992), antropologia do tempo (GELL: 2013) e em estudos de notação gráfica musical e filosofias da duração.

Introdução – Contexto da pesquisa: composição musical, intervenção urbana e antropologia

As reflexões e considerações presentes neste texto se organizam em torno de três referências teórico-práticas. A primeira dessas referências vem da minha formação (graduação, mestrado e doutorado) em composição musical, com interesse específico em práticas heterodoxas dessa área, como o estudo de formas abertas, de notações gráficas e experimentais e de performances não limitadas ao ritual do concerto. A segunda referência é decorrente da interação com artistas de outras "linguagens", e um interesse específico (e prático) sobre performances e intervenções urbanas. A terceira referência é um interesse crescente na antropologia, motivado pelas outras duas referências: no caso da composição, pela necessidade de compreender a incoerência dos mitos e dogmas modernistas inculcados durante a formação acadêmica (sobretudo na graduação) e no caso da intervenção urbana, pela profusão de insights etnográficos que essa prática proporciona.

Da pesquisa em composição, no mestrado e no doutorado, a partir de uma arqueologia (no sentido foucaultiano) de conceitos-chave da música ocidental (como o próprio termo "composição") foi possível observar transformações radicais e descontinuidades diacrônicas nesses conceitos, que revelam uma contração do campo semântico do próprio conceito de 'música', desde a acepção original do termo grego 'mousiké' – que designava uma série de atividades regidas pela agência das Musas, incluindo a palavra, os movimentos do corpo, processos histórico-narrativos e fenômenos cósmicos

¹¹⁶ Professor do CECULT-UFRB (Centro de Cultura Linguagens e Tecnologias Aplicadas, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia), na área de Música e Cultura. Doutor em Composição Musical pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)

(PEARSON:1990) – até sua forma moderna e restrita, que é aceita de maneira tácita ainda hoje na maioria dos discursos acadêmicos (GOEHR:1992), como "arte dos sons".

Essa imersão na arqueologia do discurso musical hegemônico desemboca numa necessidade quase operacional de descolonização e "desmodernização" do conceito de música. Aqui neste texto, a preferência é dada ao adjetivo moderno, para se referir aos cânones da música e das artes, em detrimento de "ocidental" ou "europeu". A preferência pelo termo 'moderno' se dá primeiro por sua característica eminentemente temporal mas também, e principalmente, pelo sentido de um projeto de "purificação crítica" (LATOUR: 1994[2008], p. 16), que se baseia na separação entre as constituições do "natural" e do "social", fundada num humanismo que prima por uma separação análoga entre as agências humanas e não-humanas.

As descontinuidades conceituais entre o discurso musical moderno e práticas históricas não-hegemônicas, recalcadas por uma suposta "linha evolutiva" da música ocidental, revelam vozes paralelas (como linhas melódicas) à narrativa principal ensinada nos cursos de graduação como "história da música". A retro-percepção de uma possível expansão do campo de ação da música, não apenas negando o passado, segundo o padrão das vanguardas modernistas, mas descobrindo passados ocultos e assimétricos na própria prática dita hegemônica, realimentou minhas interações com artistas e práticas de "outras linguagens" artísticas, mas essa divisão em "linguagens" precisou também ser localizada na estruturação iluminista que funda o mundo moderno.

O estudo da composição musical contemporânea (práticas a partir do século XX, pósruptura com a tonalidade, o paradigma moderno por excelência) não se limita, portanto, a uma discussão sobre combinações de sons. Aproximando-se, por um lado, da imagem, com a investigação das notações gráficas e, por outro, do gesto e da ação, com as práticas da música cênica, performance, happening, etc...

No campo de investigação da composição musical, o conceito de 'forma' é muito importante e muito debatido. Duas acepções desse conceito chamam atenção especialmente, por sua abrangência e abertura prática. Uma dessas acepções vem de um compositor da chamada escola de Nova York, que definia a forma como "função das pessoas agindo num contexto" (BROWN:1966), a outra, ressoante com essa, vêm de uma teórica das artes visuais, para quem a forma seria " o modo como as relações se dão num contexto"

(OSTROWER). Essas definições permitem incorporar a influência da *performance art*, do *happening* e da intervenção urbana no âmbito da composição musical.

Num plano de ação pessoal, a influência do surgimento de coletivos de artistas focados num tipo de intervenção urbana mais "situacionista" (embora esse termo não seja, também, muito preciso para definir o tipo de trabalho desses grupos) no Brasil à época me instiga a experimentar com essa "forma", em que a relação das pessoas no contexto era o principal material e a inspiração básica da proposição artística. No início dos anos 2000, surgiram alguns coletivos importantes de intervenção urbana no Brasil, como o Opavivará (RJ), o Poro (BH-MG) e o GIA (Salvador-BA). A proximidade e a convivência com os membros desse último grupo me proporcionou um aprendizado e uma intimidade com essa arte de caráter ao mesmo tempo situacionista e com forte apelo à participação popular (CAMPBELL: 2004)

É importante diferenciar aqui o sentido específico dessa intervenção urbana abordada: não se trata nem de um tipo de arte escultórica ou pictórica instalada no mobiliário urbano apenas para ser vista (como grafitti, paisagismo ou esculturas institucionais) nem das propostas cênicas chamadas "arte de rua", que estabelecem uma separação clara entre performers e público. Por isso caracterizo como "situacionistas" essas incursões, por prezarem pela não separação entre obra e público, evitando o efeito "espetacular. O "público", nesse caso, é a esfera pública, o espaço público e, o que vai interessar mais especificamente nesta discussão, os ritmos públicos, a polirritmia e até mesmo certas arritmias (LEFEBVRE:1992) da pólis. Não é possível estabelecer uma relação neutra ou simétrica com as ruas: a depender do que esteja fazendo, o artista não é mais apenas um transeunte, uma vez que se estabeleça a separação com o público. Essa crise do espetáculo é provocada pelo desejo de agir sem promover a separação, constante nessas propostas de intervenção urbana do início do século. É isso leva a um questionamento da espetacularidade na arte urbana de forma geral e a considerar implicações que são tratadas sobretudo no campo da antropologia (rituais, convenções, padrões de comportamento coletivos etc). Em resumo, a investigação de formas gráficas de descrever o tempo surge no âmbito da composição musical, a partir da pesquisa em notações gráficas, mas se expande para um interesse por calendários, na pesquisa sobre ritmos e tempo, e também pelos mapas, a partir do planejamento de ações de intervenção urbana.

(d)escrever situações rítmicas

No caminho teórico que começa com investigações no campo da composição musical e a já mencionada arqueologia etnográfica da musica ocidental, duas referências se cruzam provocando uma ressonância forte que configura, aos poucos, um projeto de pesquisa: as teorias do ritmo de Arisóxeno (PEARSON: 1990) e LEFEBVRE (1992). A relativa ausência da discussão teórica sobre ritmo na teoria musical tradicional é um ponto que se impõe na origem da discussão. O fato da composição musical ser um campo extremamente "estruturalista" e a predominância de estruturas e proporções binárias e ternárias na percepção e criação de ritmos, evocadas tanto pelo tratado de Aristóxeno quanto pela teoria de Lefebvre, evocam um diálogo com a tradição estruturalista da própria antropologia. Talvez não por acaso, encontramos em Lévi-Strauss uma fala crucial para provocar o curto-circuito na reflexão:

[...] invocamos a propriedade, comum ao mito e à obra musical, de operar pelo ajustamento de duas grades, uma externa e outra interna. No caso da música, porém, essas grades, que nunca são simples, se complicam a ponto de se desdobrarem. A grade externa, ou cultural, formada pelas escalas de intervalos e pelas relações hierárquicas entre as notas, remete a uma descontinuidade virtual, a dos sons musicais, que já são em si objetos integralmente culturais, pelo fato de se oporem aos ruídos, os únicos dados *sub specie naturae*. Simetricamente, a grade interna, ou natural, de ordem cerebral, é reforçada por uma segunda grade interna, que é por assim dizer, ainda mais completamente natural, a dos ritmos viscerais. Na música, consequentemente, a mediação da natureza e da cultura, que se realiza no seio de toda linguagem, torna-se uma hipermediação: de ambos os lados, os ancoramentos são reforçados. (LÉVI-STRAUSS: 2004, p.47)

O cruzamento das dimensões culturais e naturais, humanas e mundanas, a partir do ritmo, é o ponto que viabiliza a equalização dos sistemas de representação gráfica da música, dos territórios e das organizações temporais (partituras, mapas, calendários). As coordenadas básicas de mapas, calendários e partituras servem de parâmetro vazio de conteúdo para a representação dos fenômenos a serem descritos. Uma estrada ou um rio será localizada no mundo a partir de seus pontos distribuídos no eixo latitude-longitude, uma data será localizada a partir de sua localização no mês e no ano, uma nota musical será identificada por seu ponto na dimensão vertical (alturas) e horizontal (duração) da partitura.

No entanto, a representação gráfica do tempo e do espaço estruturada em parâmetros fixos, como na "grade" da partitura ou no plano cartesiano, permitem situar os fenômenos num espaço-tempo comum, à custa de uma relativa negligência de sua dimensão dinâmica (para usar um termo musical): a disposição da energia, os fluxos de intensidades dos fenômenos não são graficamente bem descritos nem na notação musical tradicional nem nos calendários ou mapas. Em se tratando de fenômenos sociais, humanos coletivos, essa "energia" ou intensidade, seria uma medida das ações das pessoas ou de outras agências, como no caso da arte (GELL: 2018).

Feita essa ressalva, abordaremos as possibilidades de representação gráfica dos fenômenos espaciais, temporais e energéticos, tanto para fins descritivos como prescritivos, a partir desses três dispositivos: a cartografia, a notação musical e a calendarização. Evidentemente essas formas de representação podem subsistir como pura memória ou imagem mental (como parâmetros organizados que serão repetidos: um caminho que já se pode percorrer mentalmente, uma canção que se aprende de ouvido, organizações temporais condicionantes como os dias da semana), mas vamos dar uma atenção maior à fixação em sistemas de representação gráfica. Levando em consideração a "espacialização" forçada de fenômenos temporais, é preciso entender a notação musical, a cartografia e a calendarização como formalizações virtuais de temporalidades que se atualizarão em "performances" específicas.

É isso que temos em mente quando falamos em "(d)escrever situações rítmicas". A expressão "situações rítmicas" é empregada aqui como tentativa de evitar quaisquer equívocos sobre a natureza das propostas artísticas descritas. Aceitando, por um momento, a conceituação de situação como: "Momento da vida concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e um conjunto (*jeu*) de eventos." (DEBORD: 1957), constatamos que a expressão, "situações rítmicas" é, de certa forma, redundante, já que um 'momento da vida' implica uma posição numa sucessão temporal de eventos. 'Momento' é um termo que faz referência a fenômenos temporais finitos ou efêmeros, análogo mas não idêntico a outros termos como 'instante' (numa escala de curta duração) ou 'época' (numa escala de duração mais longa). Por sua vez, falar de "momento da vida" explicita uma relação entre duas medidas temporais: se a extensão de

uma vida for medida pelos limites de duração de uma existência, um momento da vida se situa, obviamente, entre esses limites, depois do nascimento e antes da morte.

Essa é uma acepção paramétrica, "cartesiana", espaço-temporal, que ignora também as características qualitativas (ou energéticas) do momento ou da situação. Lidemos com essa acepção por praticidade, por enquanto para explicitar a operação de espacialização da descrição do tempo, que é praticamente inevitável nas representações gráficas.

(d)escrever o tempo = espacializar

Assim, de forma geral, (d)escrever o tempo é espacializá-lo. Mas façamos uma distinção entre possíveis descrições faladas (que se desdobram na duração, já que a fala é um fenômeno que dura) e descrições grafadas. Por isso utilizo a forma ambígua (d)escrever, com o (d) entre parênteses para isolar a palavra escrever e deixar explícita sua conotação. A escrita, como desenho que significa, se organiza num plano visível e por parâmetros eminentemente espaciais. Assim como a escrita fonética precisa objetificar os sons para representa-los como 'letras' (grafemas, na terminologia técnica da linguística) a escrita musical parametriza os sons como 'notas': pontos numa grade cartesiana que cruza frequências e durações sonoras. O entendimento comum que temos do tempo, em geral, passa por concepções espacializadas, o que quer dizer que a descrição e a representação dos fenômenos temporais responde a um regime de relativa descaracterização dos próprios fenômenos, se considerarmos que tempo e espaço são parâmetros complementares por excelência de uma concepção física (moderna) do mundo.

Em seu estudo sobre a antropologia do tempo, GELL (2013) aborda a rapidamente a questão da espacialização do tempo e resume as concepções e representações temporais a dois tipos, que ele classifica (seguindo outros autores) como tempo da "série-A" e tempo da "série-B":

O século XX viu, por um lado, o surgimento de uma visão do tempo semelhante ao espaço (sob a influência da física relativista) e, por outro lado, a rejeição desse tempo espacializado por outro grupo de filósofos, muitos dos quais influenciados por James e Bergson, que enfatizam o aspecto do tempo dinâmico, subjetivo e como fluxo da experiência. Entre esses dois extremos, fisicalismo e fenomenologia, há, é claro, muitos matizes sutis de opinião. Felizmente, é relativamente fácil detectar, entre a confusão das vozes conflitantes, duas tendências opostas predominantes que serão rotuladas de visão série-A e visão série-B. (GELL: p. 144).

De acordo com essa divisão, os eventos considerados na série-A são aqueles que se localizam numa posição relativa entre presente (o que acontece agora), passado (o qua já aconteceu) e futuro (o que irá acontecer), enquanto os eventos da série-B têm a referência fixa entre um antes e um depois. Ainda associada a cada uma dessas perspectivas, Gell apresenta duas afirmações ontológicas sobre o mundo ou a realidade: considerando o tempo da série-A, "A realidade existe em um presente. O presente implica um passado e um futuro e a esses dois nós negamos a existência" (GELL: 2013 p. 148); enquanto que no tempo da série-B "O mundo simplesmente é: ele não acontece". A complexidade da discussão sobre as duas concepções não pode ser resumida aqui, mas essa divisão entre série-A e série-B pode ser resumida pelas expressões "tempo vivido" (série-A, mais aderente à concepção "fenomenológica") e "tempo medido" (série-B, mais "fisicalista").

O tempo da série-B é o que é (d)escrito por calendários e dispositivos como o relógio moderno, que permitem a marcação precisa de pontos em coordenadas temporais (datas, horários, etc). Já o tempo da série-A é operado por coordenadas experienciais e depende de eventos vividos para localizar momentos, por exemplo, antes ou depois do pôr do sol, antes ou depois da festa etc. Embora Gell demonstre, ao longo do seu livro, uma preferência conceitual, não totalmente justificada, pelo tempo da série-B, inclusive polemizando com autores que ele considera partidários do tempo vivido, como Bergson e Ingold (GELL: 2013 p. 294), ele mesmo descreve como eventos da série-A (antes/depois do pôr-do-sol, da lua cheia, da colheita, do equinócio etc) servem de parâmetro para a formalização do tempo da série-B. O efeito mais notável da espacialização do tempo é a criação de porções temporais abstratas decorrentes de divisões de ciclos naturais matematizados (como os minutos e segundos, resultado da divisão do dia em 24 porções e das horas por 60 etc.) que passam a ser tratadas como tendo uma existência quase física.

inversão: (d)escrever o espaço = temporalizar (ou a "crítica da coisa")

A divisão do tempo em "pedaços" iguais é um dos exemplos mais notórios da tentativa de espacialização do fenômeno. Como se o tempo fosse uma coisa, formado de uma matéria divisível, operam-se cortes em seu tecido que servirão até mesmo para serem vendidos como mercadoria. A espacialização do tempo segue uma lógica geral de medição do mundo que vêm se desenvolvendo desde a idade média europeia, a partir do advento

das horas canônicas marcadas nos mosteiros por badaladas regulares, posteriormente mecanizadas pelos relógios (MUMFORD: 1970). Na contramão dessa tendência, Lefebvre apresenta no primeiro capítulo de seu "Éléments de Rythmanalyse" (1992) uma "crírtica da coisa" que noe permitirá conceber uma ritmização do mundo, uma temporalização do espaço, se quisermos:

[...] digamos desde já que a ritmanálise pode mudar a **perspectiva** do ambiente, porque muda sua **concepção**, em relação à filosofia clássica, ainda dominante no campo. O **sensível** — esse escândalo dos filósofos, de Platão a Hegel — toma (retoma) a primazia, transformada sem magia (sem metafísica). Nada de inerte no mundo, **não há coisas**: há ritmos muito diversos, lentos ou rápidos (em relação a *nós*). (Esse jardim que tenho diante dos olhos me parece diferente, há alguns instantes. Eu compreendi os **ritmos**: árvores, flores, pássaros, insetos. Com os arredores, eles formam uma polirritmia: a simultaneidade do **presente** (portanto da presença), a imobilidade aparente que contém mil e um movimentos etc.) (LEFEBVRE:1992, p. 28)

A descrição da polirritmia do jardim é exemplar do que Lefebvre apresenta como sua crítica da coisa: tudo o que se entende por coisas, numa concepção imobilista, dura e, em muitos casos, age no tempo. Assim como uma montanha é resultado de um movimento revela um momento temporal da vida da terra (que a geologia define como holoceno), as simultaneidades existentes fazem parte de uma polirritmia. Se tudo que existe, existe como duração, a noção de coisa, objeto físico inerte, é que é ilusória. Assim, o estudo dos ritmos vai revelar, não apenas, a operação de espacialização do tempo que precede suas representações gráficas, como vai proporcionar um meio de inverter a operação, temporalizando o espaço. O que deverá ser levado em consideração, nesse caso, são as diferentes escalas temporais dos eventos-objetos. Uma rua de uma cidade pode estar ali há décadas, mas um dia poderá destruída por um bombardeio ou expandida para se tornar uma avenida. A mesma rua, no decorrer de apenas um dia, apresenta atividade variável entre a manhã, a tarde e a madrugada. O estudo dos ritmos desvela o mundo em movimento constante e põe em cheque a imobilização das coisas.

Essa inversão de perspectiva pode ser interpretada como a performance de uma partitura. Explico com uma questão: como se dá a escrita rítmica na notação musical? Há várias estratégias de representação gráfica empregadas para representar eventos com durações específicas, a mais comum delas sendo análoga à da escrita fonética, onde um

símbolo se segue linearmente ao outro para representar uma sequência temporal. Na notação musical é possível ainda determinar o valor proporcional de duração entre eventos distintos, mas para isso é necessário estabelecer uma medida unitária básica para os eventos, que em música se chama de 'pulso', em analogia à pulsação cardíaca. O pulso tem, necessariamente, de apresentar um começo e um fim, uma batida e uma suspensão (como quando batemos e levantamos o pé acompanhando o ritmo de uma música, ou como chocamos e afastamos as mãos batendo palmas. Esse é um conceito básico de definição de uma unidade rítmica: ela necessariamente se forma de dois eventos diferenciais em sequência.

O uso de medidas regulares binárias não é exclusivo da música. O pulso dia-noite é, por exemplo, a medida básica usada pela cronobiologia, na definição do ciclo circadiano. Os organismos de diversas espécies animais e vegetais se regulam por esse pulso, dividindo ou acumulando processos durante um dia (processos ultradianos) ou em intervalos de vários dias (infradianos) (MARQUES: 2012). Todas essas informações serão de importância crucial para a discussão entre aspectos culturais e naturais na construção dos calendários e na percepção de fenômenos rítmicos em geral. Para resumir esse ponto, o ritmo pode ser entendido como um fluxo ordenado de eventos, envolvendo sempre algum grau de repetição & diferença, e estruturado, no mínimo em "unidades binárias". Essa noção, aparentemente paradoxal, é de fato inevitável para se tratar da percepção de sequências de eventos que geram ritmos.

A partir desse entendimento básico sobre os ritmos e as concepções de temporalidade, podemos passa à consideração específica das formas de representação gráfica de situações rítmicas. No caso das partituras e dos calendários, a organização do tempo e dos ritmos é intrínseca aos próprios fenômenos representados. Mas veremos como a disposição gráfica dos mapas, em geral utilizados para (d)escrever o espaço (territórios, trajetos, etc) serve também para representar eventos e parâmetros temporais.

Calendários, mapas, partituras

Vamos considerar os três dispositivos abordados – calendários, mapas e partituras – a partir de suas funções representativas básicas. Calendários estruturam ciclos temporais e permitem marcar pontos (datas, horários etc) no tempo; partituras descrevem (ou

prescrevem) sequências de eventos sucessivos (em geral sons, mas não apenas) e podem descrever também linhas simultâneas de eventos distintos; mapas representam planos que podem ser percorridos, territórios, caminhos, relações entre pontos. Essas considerações são, ao mesmo tempo, mínimas e abrangentes, mas podemos considerar mais em detalhe cada um dos dispositivos para compreender melhor suas possíveis relações.

A começar pela partitura, um primeiro ponto a considerar é que, embora esse termo se refira primordialmente a uma peça de notação musical, o termo também pode designar qualquer sequência de eventos mais ou menos estruturada ou pré-determinada. Esse uso é comum nas artes performáticas (como as "partituras de movimento" na dança ou as "partituras verbais" celebrizadas pelos artistas de happenings) e também pode ser usado na linguagem comum como conotação de um encadeamento estruturado de eventos. A relação entre a partitura musical e os calendários é mencionada por GELL (2013), ao evocar uma crítica de Bourdieu à "ortodoxia estruturalista" que consideraria as organizações temporais descritas por informantes como "performances empobrecidas" de calendários subliminarmente estruturados pelo conjunto do registro oral (GELL:2013 p. 272):

Esse calendário como partitura musical (o calendário como cronograma predeterminado) é, segundo Bourdieu, um artefato do letrismo e do tipo de objetivos escolásticos – e não de objetivos práticos – que são primordiais nas mentes de etnógrafos forasteiros. (GELL, ibid.)

Bourdieu vai além e, falando do calendário *kabyle* como "simples escansão do tempo que passa" (BOURDIEU, apud. GELL:2013 p. 273), acaba por explicitar uma analogia entre mapas e calendários muito oportuna para o nosso assunto:

[...]exatamente como um mapa substitui um espaço descontínuo e irregular de trilhas práticas pelo espaço homogêneo da geometria, assim também um calendário substitui, por um tempo linear, homogêneo e contínuo, o tempo prático, que é feito de ilhas incomensuráveis de duração, cada uma com seu próprio ritmo, o tempo que passa voando ou custa a passar, dependendo daquilo que estamos *fazendo*, isto é, das *funções* que lhe são conferidas pela atividade em progresso (BOURDIEU, apud. GELL:2013 p. 273/274)

Essa analogia é exatamente o que se pretende explorar de maneira prática na análise e na proposição de descrições gráficas das situações rítmicas, criando partituras à maneira de calendários e mapas. Note-se que o que Bourdieu aponta é, como já foi dito, a ineficácia

dos dispositivos de representação estrutural para compreender o aspecto qualitativo, energético, a agência ("o que estamos fazendo", "a atividade em progresso") dos fenômenos representados.

A principal diferença entre partituras e calendários talvez esteja na escala temporal empregada por cada um dos dispositivos. A partitura seria como um (d)escritor de ritmos humanos, ou seja, eventos que ocorrem mais ou menos na escala dos ritmos biológicos ultradianos. Uma canção ou mesmo uma festa em que haja música, costumam durar menos do que um ciclo circadiano completo (um dia e uma noite), mas mesmo em casos em que a performance possa durar mais do que isso, o ritmo musical costuma ser equivalente a variações do pulso cardíaco dos participantes. Os calendários, por sua vez, organizam estruturas em que, normalmente, a jornada diária é o pulso básico, agrupado em ciclos maiores (semanas, meses, anos, etc), assim sendo melhor sincronizado com ritmos infradianos. Outra diferença é o fato de os calendários serem pensados, em geral, como "grades vazias". Toda semana tem uma terça-feira, mas isso indica apenas uma posição de um dia entre outros seis e não diz nada sobre seu conteúdo, sobre o que acontece às terçasfeiras, ao passo que numa partitura musical é necessário informar o que acontece no primeiro ou no terceiro tempos de um compasso quaternário (mesmo que a informação seja o silêncio, pois as pausas também têm símbolos específicos na partitura). Na prática, porém, essa diferença não é absoluta. Ainda que o calendário seja como uma estrutura de compassos musicais vazios, mas há sempre eventos ("notas") previstas em tempos determinados ("datas"), seja no caso de ritmos sociais e coletivos (festividades, etc) ou de ritmos pessoais (dias de trabalho e folga, aniversários, etc).

Os mapas têm seu uso consagrado como representação de território (espaço), mas é possível fazer uso de princípios cartográficos para (d)escrever eventos temporais. O mapa abaixo, de Amoltepec (hoje Santiago Amoltepec, em Oaxaca, México) feito em 1580 por nativos, a partir do contato com mapas espanhóis (HESTER, 2019) em vez de descrever apenas o território da cidade e suas ruas, aponta a maneira como a comunidade se transformou ao longo de largos períodos de tempo.

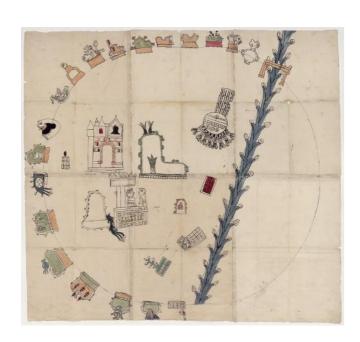


Figura 1 - mapa temporal de Amoltepec (HESTER:2019)

A simples disposição de eventos num plano, espalhados não em linhas sucessivas mas distribuídos em coordenadas axiais (vertical/horizontal), pode ser uma forma eficiente de mapear o tempo. A diferença no uso do dispositivo mapa é que essa forma de representação subverte tanto a relação do tempo da série-A, (passado-presente-futuro), descrevendo um fluxo de eventos, comum na partitura musical, quando a disposição da série-B (antes-depois) com marcos temporais específicos, como nos calendários. Num mapa temporal, ao contrário estrutura vazia do calendário, os eventos são (d)escritos em sua qualidade de acontecimento e, diferente da lógica linear e teleológica da partitura tradicional, o fluxo dos eventos pode seguir caminhos diversos e reversíveis.

Na partitura abaixo, para dois flautistas, os músicos deverão tocar todos os módulos e repetir quatro deles e, de acordo com indicação do compositor, cada músico deve escolher a ordem em que tocará os módulos e quais serão repetidos. Diferente das partituras tradicionais, a combinação de partes dessa música soará diferente a cada performance. Além da disposição dos módulos, repare-se que no canto superior direito há ainda um mapa com orientação do posicionamento dos músicos no palco. Apesar da disposição geral, a escrita dentro de cada módulo é linear e convencional, como se cada o que a forma de mapa proporciona é uma deriva livre entre partes estruturadas de uma música cuja forma final (a performance) é aberta.



Figura 2 - duasvisõesdeumamesmacoisa, Marcus Di Silva (compositor), 2004

Partituras & calendários: parâmetros e medidas rítmicas

Como dito anteriormente, as partituras descrevem (ou prescrevem) sequências de eventos. É senso comum (inclusive entre músicos profissionais) achar que o tipo de evento que as partituras descrevem são apenas sequências de notas (sons de altura definida). Isso é apenas parcialmente verdade, mesmo para a notação tradicional ocidental pois, além das notas, é possível descrever silêncios (pausas), variações de intensidade (dinâmicas),

variações de velocidade do fluxo (agógica) e até mesmo intenções emocionais e expressivas que devem ser emuladas pelos músicos (indicações de caráter).

Os parâmetros horizontal e vertical, designam, respectivamente, a sucessão dos eventos no tempo e o posicionamento relativo de eventos de acordo com suas diferenças de altura (notas graves médias ou agudas ou nuances mais ou menos complexas entre esses registros). Em geral, as sequências temporais são também estruturadas por "notas", aqui significando uma duração de valor proporcional a um pulso, uma batida constante. Vamos utilizar o conceito de "pés" rítmicos, oriundo da teoria grega e hoje utilizado principalmente na metrificação poética, para usar como unidade básica de comparação do ritmo musical com o ritmos dos calendários naturais, e assim podermos traçar um paralelo entre as escalas de ambos os dispositivos (partituras e calendários).

Na teoria grega, um 'pé' (podos) é definido por analogia ao movimento do pé em suas duas fases: levantando (arsis) e abaixando, batendo no chão (thesis). Como já foi dito, de acordo com as teorias do ritmo (PEARSON, 1991; LEFEBVRE, 1992; COOPER & MEYER, 1961), só há criação/percepção de ritmo quando se estabelece uma unidade de medida envolvendo repetição e diferença, no mínimo, binária. Assim, o 'pé' é formado de duas fases por que não seria possível bater o pé no chão se ele não estivesse levantado. A partir dessa unidade, vão se estabelecer os outros parâmetros: as proporções entre duração das fases ou das batidas (2:1; 3:1; 3:2 etc), os agrupamentos regulares e irregulares de pulsos e pés e seus marcos estruturais de repetição (métricas), as acelerações e variações de intensidade do fluxo (dinâmicas e agógica).

Para comparar os ritmos musicais/poéticos aos ritmos dos calendários, podemos propor uma analogia entre suas unidades básicas. Os calendários são organizados como agrupamentos de dias, segundos critérios diversos. A unidade básica, o dia (jornada), de forma similar ao 'pé' rítmico, é composta de duas fases, o dia claro (*hêmera*) e a noite. Divisões internas do dia estão em outra escala e compõem os horários. Elas variam de cultura para cultura embora o padrão globalizado do dia de 24 horas pareça muito natural para todos os habitantes de cidades, ao redor do mundo. Aqui vamos nos deter ao agrupamento de dias e na estruturação dos calendários.

Como os calendários surgiram como tentativa de entender ou controlar a estrutura de ciclos temporais, há, de início, alguns parâmetros naturais que permitem criar

329

agrupamentos de dias. O ano solar, por exemplo, é medido como a quantidade de dias que a

Terra leva para dar uma volta em torno do sol. Mas mesmo comunidades antigas, alheias a

essa conta, eram capazes de medir o ano solar a partir da aparição sazonal de estrelas ou da

percepção dos equinócios e solstícios, dias especiais e únicos nos ciclos anuais. Já a lunação,

a variação da visibilidade da Lua no céu, é o parâmetro adotado para medida natural do que

se convencionou chamar de meses lunares. O ano solar (ou tropical) médio se completa com

365,2 dias e o mês lunar (ou sinódico) médio se completa em 29.5 dias. Como ambas as

medidas são irregulares em relação ao "pé" dia-noite, são necessários ajustes periódicos nos

ciclos, dando origem a padrões rítmicos irregulares, como a alternância de 3 anos de 365

dias com 1 de 366 (bissexto) e a variação de dias do mês entre 28 e 31 dias. A observação

dos movimentos aparentes da Terra, da Lua e do Sol deu origem, em diversas culturas, às

três unidades básicas dos calendários "naturais":

unidade mínima: dia <=> rotação

unidade média: mês <=> lunação

unidade maior: ano solar <=> translação

Quando digo "naturais", é para fazer referência à dependência de fenômenos

mundanos observáveis na estruturação dos ciclos, mas também para enfatizar a diferença de

outro tipo de estruturação, baseada em eventos sociais, como festas e dias de mercado.

Evidentemente que os ciclos naturais são demarcados em cada cultura por parâmetros e

medidas específicos. Na Roma antiga, por exemplo, a 'kalendas' marcavam o primeiro dia de

cada fase no calendário lunar utilizado, e é esse marco temporal que dá origem ao termo

"calendário". No entanto, a maioria das culturas com calendários estruturados, dispõem de

agrupamentos de dias menores que o da lunação, que são definidos por ciclos de atividades

humanas, não necessariamente dependentes de fenômenos naturais. Vamos chamar esses

ciclos, por analogia, de semanas, mas veremos que o termo é impreciso.

As "semanas" em geral são definidas por alternância de dias de trabalho e descanso

ou com marcos em dias de festa ou mercados. Em geral, o modelo básico de semana em

diversas culturas divide um certo número de dias em "dias de mercado" e "dias livres".

Muitas culturas adotam ciclos de sete dias, como expressa o termo grego "hebdômada" ou o

6º REA-Reunião Equatorial de Antropologia

latino "septimana", que é raiz da palavra semana, mas há agrumamentos diferentes, maiores e menores. A semana romana era dividada de sete em sete dias pelas *nundinae*, dias de descanso para os patrícios. No complexo de calendários maia-asteca-mexica, ciclos de 20 dias (nomeados) e 13 dias (numerados) se superpunham, gerando ciclos de 52 dias coordenados pelo nome e número. Dentro dos ciclos nominais (de 20 dias) a cada cinco dias havia um dia de mercado (*tianquiztli*), que na prática dividia os ciclos de 20 em 4 "semanas" de cinco dias (REF). Os ciclos em torno de 4 a 7 dias parecem ser propícios para organizações de atividades em ciclos, mas há calendários que se organizam de maneira muito mais complexa e francamente abstrata, beirando o experimentalismo estrutural, como o calendário pawukon, de Bali, com um intricado sistema de agrupamentos crescentes (*wewaran*) de 1, 2, 3, 4 ...até 10 dias, cruzados com agrupamentos de sete dias (*saptawara*), para completar ciclos de 210 dias (BERTHIER & SWEENET: 1979).

Além das marcações de dias livres e mercados para dividir as semanas, é comum o estabelecimento de dias especiais para marcar a mudança dos anos. No calendário asteca, o ano era contabilizado como um ciclo de 360 com 5 dias "nefastos" (nemontemi) adicionais, para completar o ciclo solar, quando não se deveria praticar nenhuma atividade produtiva e o risco de acontecimentos desastrosos era maior. Um paralelo cultural contemporâneo seria o consenso, por exemplo, que há entre habitantes de cidades como Salvador, de que o ano "só começa depois do carnaval", sendo esse período de 5 (ou mais) dias uma espécie de nemontemi invertido, dias de festa intensa e suspensão do funcionamento normal dos ritmos sociais.

Abaixo um quadro resumido das equivalências estruturais entre as escalas rítmicas de calendários e partituras musicais convencionais, associadas ainda aos padrões infra- e ultradianos utilizados na cronobiologia.

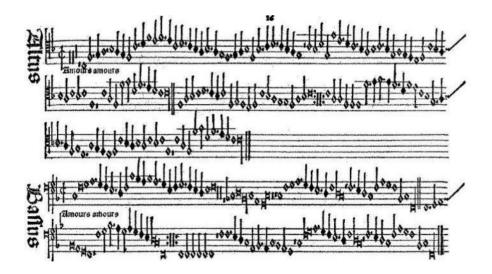
Formas gráficas: lineares, grades, circulares, espirais

Medidas	Notação	Unidade rítmica	divisão e subdivisões	agrupamentos
Infradiana	Calendário	Dia	dia/noite (hemera/nix)	semanas meses, anos
			horas/minutos	
Ultradiana	Partitura	"pé"	arsis/thesis	Células

	2 e 3	claves/compassos
	Colcheias, tercinas, fusas etc	Frases, maqams etc

Algumas formas básicas de representação de fenômenos rítmicos se definem pelas qualidades gráficas dos signos adotados. Formas lineares descrevem eventos sequenciais. Combinações de linhas, representando eventos simultâneos ou recorrentes, dão origens às grades, representadas tanto em partituras de grupos instrumentais como nos calendários mensais, organizados visualmente com semanas superpostas. A forma espiral, na verdade, descreve um evento linear, já que a espiral terá um início e um fim, no centro ou na borda, a depender do sentido da leitura. Apesar disso, a inserção da forma no espaço circular, evoca o movimento ou a ciclicidade dos eventos (d)escritos. A forma circular é a representação por excelência dos ciclos recorrentes, já que as sequências de eventos (d)escritos vão se encontrar em um ponto de recomeço, determinado ou facultativo. A seguir vemos alguns exemplos comentados de formas lineares e circulares.

Figura 3 Partitura: Odhecaton (altus e bassus) Ottaviano Petrucci (1503)



A notação musical ocidental, de forma análoga à escrita fonética da maioria das línguas naturais, é representada de forma linear, com sequência em linhas adicionais. O exemplo acima mostra uma partitura em notação mensural, anterior à escrita musical convencional atual. Naquela época não havia o recurso de escrever linhas paralelas para

representar melodias simultâneas (a partitura "coral" ou "orquestral", popularmente chamada de "grade").



A partitura acima, com título metalinguístico ("Sou composta por compasso") é um exemplo do estilo medieval tardio denominado com "ars subtilior" (arte sutil) e um raro exemplo de partitura circular. A melodia se repete girando em torno do círculo. Nos cantos há instruções de performance, como é comum em partituras contemporâneas, mas inusitado para o paradigma moderno do período "clássico" da prática comum (séculos XVII a XIX). Essa partitura é anterior às formalizações da notação moderna.

Figura 4 - Calendário mexica/asteca



Essa imagem é uma reprodução do calendário mexica talhadado num círculo de pedra. Cada círculo da imagem representa uma estrutura do calendário, os símbolos sendo explicitamente legíveis na escrita nahua.



As formas do mostrador do relógio enfatizam também a eficácia do círculo na representação de círculos recorrentes. Não apenas o mostrador de relógio moderno é circular, como esse relógio de sol mesopotâmico, de milhares de anos atrás, também representa as divisões do dia num círculo dividido em seções.

Na página seguinte, um mapa do céu circular, muito comum na produção dos cartógrafos europeus dos séculos XVI ao XVIII, apresenta além dos planisférios estelares, representações também circulares de ciclos temporais (solares e lunares) e dos principais modelos cosmológicos reconhecidos na época, de Ptolomeu, Tycho Brache, Galileu e Copérnico (BROWN, 2018).

Figura 5 - Planisphæri cæleste - Frederik De Wit (1680)



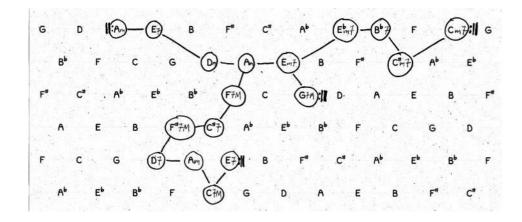
Mapas cantados: as songlines australianas

Um exemplo interessantíssimo de inversão representativa, onde signos que se desenrolam no tempo representam situações espaciais são as séries de canções tradicionais australianas, chamadas de songlines, que descrevem trajetos e marcos topográficos mapeando praticamente boa parte do território da Austrália (CHATWIN: 1987). Esses ciclos de canções seguem as trilhas ancestrais dos povos nativos, marcando pontos específicos com referências cantadas a entidades mitológicas ou mesmo descrições de acidentes marcos topográficos como pedras, rios etc. Esse é um modelo de representação inusitado para as convenções espacializantes ocidentais e modernas, em que dispositivos temporais, armazenados na memória coletiva, descrevem os caminhos e os limites dos territórios físicos.

Conclusão: utilização calendários, partituras e mapas em propostas artísticas autorais.

Para concluir, trago alguns exemplos de propostas artísticas em que utilizei parâmetros de notação musical, calendarização e cartografia. O primeiro exemplo é uma sequência harmônica simples, mapeada sobre uma estrutura de "tonnetz" (uma grade de notas com relações intervalares regulares, utilizada na teoria tonal riemanniana).

Figura 6 - mapa de cifras numa "tonnetz"



A próxima imagem é a organização de um mês em ciclos de cinco dias, chamados "quintanas", assim chamados por analogias ao radical ordinal "sétima" contido na palavra 'septimana' (semana). Na grade pode-se ver, em cada quadrado referente a um dia, a abreviatura dos dias da semana (em inglês) para facilitar a visualização da equivalência. Esse calendário das "quintanas" é um modelo experimental de proposta de organizador de ações em ciclos paralelos ao calendário gregoriano.

mon tue wed thu fri
sat sun mon tue wed
thu fri sat sun mon
tue wed thu fri sat
sun mon tue wed thu
fri sat sun mon tue
wed

Figura 7 - quadro de "quintanas" num mês qualquer

A última imagem é um primeiro esboço de um mapa-partitura da cidade de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, onde fica a o centro universitário onde dou aula. O mapa adota uma correspondência entre o contorno das principais ruas da cidade

(por sua vez paralelas ao contorno do rio Subaé) e possíveis contornos melódicos análogos. O mapa tem algumas interferência gráficas marcando cruzamentos de ruas transversais como "acordes". Esse mapa é um primeiro esboço num plano de intervenção urbana musical, onde o próprio mapa da cidade serve de partitura para um cortejo musical.



Figura 8 - mapa-partitura de Santo Amaro

Referências

BERTHIER, M-T. e SWEENET, J-T. Bali, la ronde des sages, Éditions Centre Delta, 1979.

BROWN, E. "Form in new music", in Darmstadt Beiträge für Musik, 1966.

BROWN, K. J. **Mapas dos mundos imaginários**, São Paulo, Coleção Folha, 2018 (trad. Fernando Santos)

CHATWIN, B. – **The Songlines**, Londres, Vintage Books, 1987

DEBORD, G. Rapport sur la construction des situations, Internationale lettriste, 1957

GELL, A. Antropologia do Tempo, Rio de Janeiro, Vozes, 2013.

. Arte e agência. São Paulo, Ubu, 2018.

GOEHR, L. The imaginary museum of musical works – an essay in the philosophy of music. Oxford, Claredom Press, 1992.

HESTER, J.L. How a 16th-Century Spanish Questionnaire Inspired Indigenous Mapmakers of Mexico" *in* https://www.atlasobscura.com/articles/maps-of-16th-century-mexico, acesso em 12/01/2020, 20:34

LATOUR, B. Jamais fomos modernos, Rio de Janeiro, 34, 1994 (4ª reimpressão, 2008).

LEFEBVRE, H. **Éléments de Rhythmanalyse**, Paris, Syllepse, 1992.

LÉVI-STRAUSS, C. **O cru e o cozido**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Mitológicas 1) MARQUES, M.(editora) **Cronobiologia**. Revista da Biologia Volume 9 (3). São Paulo, USP, 2012

MUMFORD, L. "The Monastery and the Clock", in **The Human Prospect**, Arcturus Books, 1970

PEARSON, L. - Elementa Rhythmica: The fragment of book II and the additional evidence for aristoxenean rhythmic theory. Claredon Press, Oxford, 1990.