

Apontamentos para um estudo do Significado Musical na obra de Tiganá Santana

Marcos dos Santos, Universidade Federal da Bahia

Resumo

O presente trabalho tem como eixo central a reflexão acerca das reações comportamentais, neste caso pessoais, ocorridas perante a escuta do álbum “Tempo e Magma”¹ do compositor e cantor baiano Tiganá Santana, utilizando como suporte teórico os princípios encontrados na ideia de Significado Musical desenvolvida por Leonard Meyer (1918-2007). Nesse sentido, buscou-se analisar neste álbum a faixa intitulada *Congo – Angola – Bahia*, com intuito de melhor compreender as teias que envolve esta prática musical então capaz de gerar aos ouvidos não preparados o que Meyer chama de “frustração de expectativas”. Assim, para que este trabalho pudesse ser desenvolvido, dois fatores principais fizeram parte do processo de reflexão: 1º- a percepção da educação musical enquanto potencializador e reprodutora de práticas de escuta hegemônica, centrada no repertório euro-estadunidense; 2º- a compreensão da obra de Tiganá como elemento transgressor de um discurso musical único, que se distancia destas formas padronizadas de composição, ao passo em que aponta outro caminho musical para o ouvinte não habituado a tal sonoridade.

Palavras-chave: Significado musical; percepção musical; prática de escuta; educação musical, Tiganá Santana.

A cultura, enquanto um conjunto de práticas socialmente legitimadas, pode ser entendida tanto como um fenômeno absoluto em si mesma, que tem a capacidade de se retroalimentar, e também como um discurso construtor de sentidos sobre nós mesmos ou de uma identidade coletiva (Hall, 2011). O Brasil, enquanto um país multicultural, experimentou, ressignificou e manteve como ideal nacional um conjunto de tradições socioculturais que não necessariamente contemplavam na mesma proporção os três principais grupos humanos que formaram a estrutura do País. Tendo sido, portanto, a tradição de origem europeia o modelo cultural por aqui adotado durante séculos, ocorreu que, de forma naturalizada, as práticas culturais próprias dos distintos grupos étnicos indígenas brasileiros, bem como as das diversas etnias advindas do continente africano foram silenciadas e classificadas como uma cultura menor, destituindo estas de seu valor então absoluto. Como produto destas ações, a cultura do ensino de música desenvolvida no Brasil, ou seja, o discurso construído acerca do como e o quê deveria ser ensinado nas aulas de música das instituições “formais” brasileiras, legitimou este mesmo modelo estético europeu de produção e escuta musical, suprimindo a apreciação,

¹ Santana, Tiganá. (2015). Congo-Angola-Bahia. Em *Tempo e Magma* [CD]. Dakar-Senegal: Ajabu. (2014)

análise e compreensão dos demais tipos de manifestações musicais que por aqui coexistiam e coexistem.

Tais aspectos históricos atuam como um pano de fundo delineador dos processos que envolvem a compreensão do modo como a educação musical no Brasil foi construída. Historicamente centrada nos princípios tonais pentagramados, onde a fórmula de compasso e a acentuação do primeiro tempo estavam sempre à frente de uma experiência musical ampla, o modelo metodológico de educação musical importada dos conservatórios europeus (e “encaixada” nas universidades brasileiras) reduziu a possibilidade do educando de experimentar o diverso, mesmo este diverso estando aqui, bem do lado, ou em nós mesmos. Nesse sentido, não falo apenas de mim, enquanto antigo aprendiz desta “escola metódica” e que hoje me percebi “inquieto” perante a escuta de uma música tão próxima e tão distante, mas falo também de muitos educandos alunos de centros de ensino dos tempos de hoje que, por não terem tido (ainda) uma vivência musical indo-brasileira ou afro-brasileira mediada por um educador, sentem, muitas vezes, dificuldades de compreensão, desinteresse ou até mesmo negligenciam as práticas musicais não pentagramadas.

Em contraponto a esta realidade, o trabalho apresentado por Tiganá Santana no disco “Tempo e Magma”, possibilita, portanto, a desconstrução de audiências e práticas de escuta centralizadas, uma vez que seu trabalho representa umas das matrizes culturais que foram historicamente silenciadas no Brasil: a matriz cultural africana. Calcado em timbres, estruturas e melodias que dizem respeito ao ambiente musical do Congo – Angola, de tradição Bantu, as canções e temas instrumentais se distanciam do modelo hegemônico de música de concerto (erudita), bem como da música popular brasileira massiva² e dos standards de *jazz* que, com frequência, são ensinados nas instituições de música na Bahia (e no Brasil) e veiculados nos meios de comunicação tradicionais (radio e televisão).

A experiência e o significado da escuta: cadê o um?

O meu contato com a obra do compositor e cantor Tiganá Santana se deu, inicialmente, por meio da audição de gravações amadoras disponibilizadas por terceiros (fãs) em redes sociais online e em canais de música via internet. Posteriormente, decidi assistir a um show deste autor, no qual seria lançado o presente álbum, “Tempo e Magma”. Neste

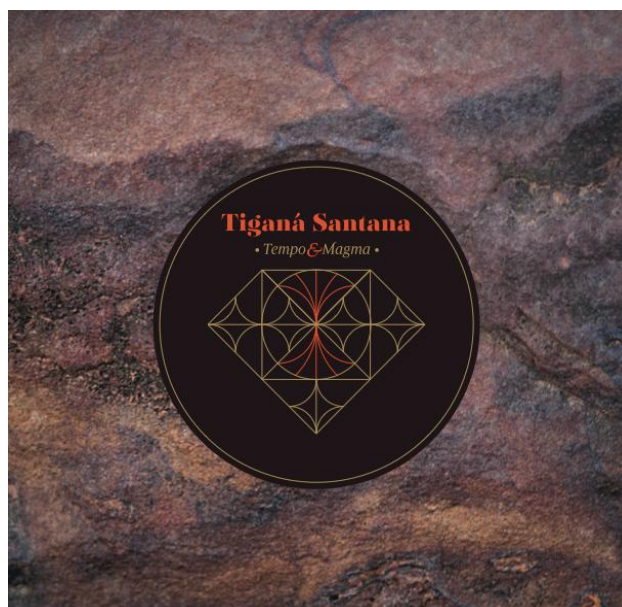
²Este termo é entendido por Janotti Jr (2006, p. 2) como um objeto da experiência cotidiana intermediado pela comunicação e cultura contemporânea. Essa perspectiva tem como ponto central a observação da prática musical enquanto um fenômeno midiático, considerando suas interligações com a organização comercial da indústria fonográfica.

evento, Tiganá esteve acompanhado por cinco músicos: um brasileiro, tocando o contrabaixo acústico (Ledson Galter); um sueco, tocando percussões miúdas (Sebastian Notini) e três senegaleses (Ndongo Faye, Fangui Sadio e Mussekê le Polyvalent), os quais se dividiam na execução do coro vocal, o Balafone, Djembê, Cabaça bumbo, Atabaques e Tambor falante, Sabar, dentre outros vários instrumentos de percussão.

Durante a apresentação, ao passo em que as canções de maior complexidade rítmica eram executadas, me ocorreram sensações de inquietude como quase que “dando um nó” em minha mente, confundindo minha percepção quanto ao lugar exato onde se deveria acentuar o “tempo um”, ou seja, o primeiro tempo de cada compasso. A dificuldade, em certos casos, que muitas pessoas tem em compreender o modo como o qual a música de matriz africana se comporta, consiste no que Kubik (2010) aponta como sendo uma das características principais desta linguagem: a circularidade de cada *Time Line patern*³ dentro da estrutura musical. Esta circularidade, geralmente alicerçada em 12 figuras rítmicas (12/8), apresenta alguns vários locais que poderiam ser entendidos como “cabeça do tempo” (tempo um), uma vez que o *Time Line* principal atua em conjunto com outras linhas guias e acaba por confundir a audição de um ouvido despreparado.

³ *Time Line Patern* é uma concepção adotada inicialmente por Joseph Nketia e ampliada nos estudos de Gerhard Kubik.

Figura 1: Capa do álbum “Tempo e Magma”.



Considerando a dinâmica de uma apresentação musical (um show) onde o espectador não tem muito tempo para refletir sobre os eventos que se sucedem, me pus, posteriormente, a ouvir o álbum em questão a partir de uma escuta ativa, tendo a possibilidade de voltar a canção ou o trecho escolhido diversas vezes. Desse modo, escolhi como objeto de análise a canção “Congo – Angola - Bahia”, uma das quais apresentam a trama musical que desestabilizou a até então sólida estrutura de “percepção” musical por mim aprendida e que, consequentemente, também foi ensinada aos educandos os quais tenho acesso.

Sobre esta canção, no encarte do disco o próprio Tiganá (2014) explica que nela há um significado histórico, onde a representação da trajetória de um povo está simbolizada na figura do tambor, o qual contribuiu para a formação de casas de santo com raízes Bantu também na Bahia. Assim, adentrando em seus aspectos estruturantes, a canção apresenta um conjunto organológico composto pela voz solista, por um instrumento de corda (o então intitulado violão-tambor, que contém 5 cordas, tendo sido retirada a corda mi aguda) e por mais seis instrumentos de percussão: dois membranofônicos (o Sabar e o Djembe) e quatro idiofônicos (Agogo, caxixi, cabaça e kirrin). A forma a qual a canção está organizada possui apenas uma sessão; um grande ‘A’ de caráter mântico que em determinado momento apresenta uma variação melódica e textual (uma subseção) que dura 4 compassos. A bem da verdade, esta canção, em conjunto com a estética empregada nos demais arranjos do disco, obedece a uma lógica do mantra, uma lógica de uniformidade que convida a reflexão.

Em “Congo- Angola- Bahia”, o violão mantém um *Time Line* que se sustenta durante toda a canção, variando este apenas na subseção já citada, que dura 4 compassos (pensando na

fórmula 12/8). Conforme nos diz Kubik (2010), os *Time Lines*, que constituem a música de matriz africana, são elementos musicais estáveis. Partindo desta observação, a minha compreensão acerca do que cada instrumento se propunha a fazer na canção se tornara mais lúcida. Metodologicamente, lancei mão de um dos modelos de notação musical geralmente utilizados para exemplos musicais com essa característica- modelo este que, ao invés de usar figuras rítmicas (colcheias) traz a equivalência da letra “X” como nota acentuada (*beat*) e o ponto “.” como nota não acentuada (*off-beat*), apresento abaixo uma transcrição (dentre as possíveis) das linhas guias executadas pelos instrumentos de percussão, tendo como parâmetro os 12 pulsos elementares no qual a canção está alicerçada:

- **Caxixi:** X . . X . . X . . X . .
- **Agogo:** X . X . X . X X . X . X
- **Djembe:** . . X . X X X X
- **Sabar:** . . X . X X . X . X . .
- **Cabaça:** X . X . X . X X . X . X (sublinhado representa os sons graves)
- **Kirrin:** apresenta característica solística;

Nota-se que nem todos os instrumentos estão sendo acentuados na primeira nota de cada linha guia. Essa ausência de acento (*off-beat*) naturalmente cria um ambiente fluido, maleável, onde cada nota acentuada em qualquer posição do *time line* e em qualquer instrumento, pode ser compreendida como sendo a primeira nota desta linha guia ou até mesmo como o “tempo um” de cada compasso da canção. Esse aspecto fluido, gerador de múltiplas possibilidades em busca de um centro rítmico (um chão), refere-se ao que foi dito anteriormente: ao comportamento circular da música de matriz africana.

Para pessoas que não tiveram vivências de práticas musicais com essas linguagens, ou até mesmo para aquelas que tiveram e, no entanto, não a relacionou (em algum momento) com o aprendizado acadêmico pentagramado, eventualmente, estas podem apresentar alguma dificuldade em compreender, analisar e até mesmo deixar-se envolver por este tipo fazer musical. Durante o meu processo de escuta ativa, bem como o de análise das linhas guias presentes nesta canção, foi possível, portanto, estabelecer relações psicomusicais quanto ao confronto que havia sido posto entre as minhas “expectativas” musicais e o “estímulo” apresentado pelos executantes, tanto no show quanto no álbum em questão.

A percepção trocada em miúdos

Em seu trabalho, intitulado *Emotion and Meaning in Music* (1956), Leonard Meyer apresenta sua teoria do significado em música através de conceitos que estão diretamente ligados ao processo de aprendizagem/educação musical. Para ele, mesmo partindo de um âmbito da individualidade, a construção de subjetividades tais quais a emoção e representação perpassa o processo de experiência coletiva – a qual é percebida como elemento sócio-formador. Meyer (1956) sinaliza que a construção de sentimento e de significado musical no indivíduo se dá em decorrência de uma vivência em comunidade e, por ter características comunicativas, a expressão destas subjetividades perante o outro tende a apresentar nosso estado de afeto através de um padrão de comportamento referente ao qual foi culturalmente desenvolvido.

Meyer nos apresenta e distingue três tipos de significados musicais em sua teoria: o significado *hipotético*; o significado *evidente*; e o significado *determinado*.⁴ Me interessa, neste trabalho, tratar sobre a primeira categoria destes significados, o hipotético. Segundo Meyer, este estágio de significado consiste na construção mental resultante de fenômenos subjetivos e reais ocorrido durante o processo de escuta de determinada música, onde o ouvinte tende a gerar expectativas sobre o que ele escuta, de forma inconsciente. Essa geração de expectativas, é fruto do acesso ao conhecimento adquirido em práticas de escuta anteriores, decorrente de aprendizagens culturalmente experienciada - as quais se configuram como um hábito, um costume. Neste caso, a música ouvida atua como um estímulo à geração de expectativa, esta última, por sua vez, consiste na ação inconsciente de antecipar ocorrências em uma obra musical a partir do estímulo apresentado. Ou seja, pensando numa estrutura de harmonia tonal, historicamente nos foi ensinado que após um acorde dominante, geralmente se espera a resolução da cadência em um acorde de tônica. Como já foi dito, Meyer (1956) sinaliza que todo esse processo é inconsciente, e o mesmo só vem à tona quando esta expectativa é “frustrada”, ou seja, quando este acorde de dominante não é resolvido na tônica e segue outro caminho. Esta situação exemplifica o fato ocorrido comigo ante a experiência de escuta do trabalho de Tiganá junto aos músicos. Ao ouvinte, resta a provocação e a inquietação que o tira da zona de conforto e confronta o seu arcabouço teórico construído ao longo do tempo.

Nesse sentido, lançando um olhar sobre o termo Percepção Musical e o que ele representa enquanto sinônimo de conhecimento subjetivamente organizável, percebe-se que, academicamente, o estudo ou “treinamento” desta percepção sobre o que é música, envolve a

⁴ Para saber mais sobre os demais estágios de significado em música, consultar a bibliografia do Meyer presente nas referências.

decodificação mental de sons (estejam estes isolados (melodia) ou em conjunto (acordes)) assim como a decodificação da sua duração e intensidade. O modo como a cultura acadêmica ensinou-nos a “treinar” a nossa percepção, está conceitualmente ligado à sistematização teórica da música europeia de concerto. Portanto, considerando uma provável situação em que um músico (ou estudante) se encontre exposto a uma vivência musical que não seja necessariamente semelhante à sua cultura (ou distante de sua prática de escuta), naturalizadamente, o comportamento emocional passível de ser apresentado por este músico (ou estudante) será de estranheza. Este indivíduo, logo se reportará à construção mental desenvolvida entorno daqueles ensinamentos musicais adquiridos (neste caso de episteme auropeia), a fim de projetar os eventos musicais futuros, ou seja, a dá-se início ao processo de geração de expectativas então impulsionado pelo estímulo. Nesse instante, ao passo em que ele (o músico) se sente com dificuldades em se localizar dentro da trama musical e também de exercer o conhecimento construído, ocorre, portanto, o que Meyer (1956) considera ser o estágio de “frustração da expectativa”.

Outras palavras sobre o todo

A expressão de comportamentos, emoções, representações e significados musicais podem estar relacionados tanto ao processo de ensino-aprendizagem quanto ao ato (desatento) da escuta. Por se tratar de um trabalho peculiar, a obra de Tiganá Santana provoca conflitos mentais que reconfiguraram os padrões da percepção musical então por mim aprendidos, gerando sensações que, de alguma forma, puderam ser compreendidas por meio da teoria de Leonard Meyer, a qual, enquanto uma perspectiva de abordagem relacionada ao campo da psicologia da música, se mostrou como a mais adequada à esta intenção.

Como provocação ao modelo hegemônico de ensino de música, o presente texto não se isentou de buscar suscitar entre os educadores a reflexão sobre o processo de construção de uma prática de escuta e de significado musical que não se limite apenas à produção musical destes dois centros de produção, a Europa e/ou os EUA, uma vez que a construção de significados musicais pelos (e nos) indivíduos está também ligada ao processo de ensino e aprendizagem - sobretudo, nos espaços destinados a aulas de música. A respeito do ensino e adoração a um único tipo de música, o próprio Meyer (1956) diz que “os estudos comparativos dos etnomusicólogos, trazendo à nossa atenção as músicas de outras culturas, têm aumentado nossa consciência de que organizações particulares desenvolvidas na Música Ocidental não são nem universais, nem naturais, nem garantidas por Deus” (p. 6). Assim, a

obra de Tiganá se mostra como elemento transgressor desta cadeia musical monocromática e se insere dentro uma perspectiva de produção musical que busca o diverso, tal qual o nosso sistema de educação musical deveria estar alicerçado.

Referências bibliográficas

HALL, Stuart. (2011). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. DP&A editora.

Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: Chicago University Press.

Kubuk, Gehard. (2010). *Theory of African Musica, vol II*. Chicago: Chicago University Press.

Janotti JR, Jeder. (2006). A Música Popular Massiva, O Mainstream e o Underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática Em: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JR, Jeder. *Comunicação e Música Popular Massiva*. Salvador, Edufba.