**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E
CULTURA ÁRABE**

**A DIVERSIDADE CULTURAL DA SÍRIA
ATRAVÉS DA MÚSICA E DA DANÇA**

Marcia Camasmie Dib

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Árabe do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Daniel Farah

São Paulo

2009

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E
CULTURA ÁRABE**

**A DIVERSIDADE CULTURAL DA SÍRIA
ATRAVÉS DA MÚSICA E DA DANÇA**

Marcia Camasmie Dib

São Paulo

2009

A meus pais, Silvia e Roberto, por tudo

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer o apoio irrestrito de meus familiares e das pessoas de meu convívio diário, por compreender as minhas ausências, como também suportar minha presença, que neste processo nem sempre foi afetiva e cordial. Deixo aqui registrado meu profundo afeto e gratidão por minha família e também por Renata Polga, Gabriel Bonduki e Teca Dias.

Em minhas viagens de estudo à Síria, eu teria conseguido muito pouco se não fosse meu amigo-irmão Flavio Metne, sempre disposto a iluminar meu caminho, a apresentar pessoas e lugares que foram fundamentais para minha pesquisa, e a ser meu companheiro de reflexão naquelas terras.

As aulas de dança e música na Síria, com Ali Hamdam, Afaf Abdallah e Hussam Brimo, foram determinantes para a elaboração deste trabalho, assim como o estágio no grupo de danças folclóricas Jolanaar. As palavras, gestos e sons destes mestres ficaram impregnados nas minhas células.

O Institut Français du Proche-Orient, em Damasco, com seu material extenso e bem organizado, contribuiu significativamente para que os elementos teóricos fossem transpostos para um trabalho como o meu, que sempre foi essencialmente prático, embora reflexivo.

O material trazido da Síria se transformou em danças, através do elenco do *Mabruk! Companhia de danças folclóricas árabes*. Fica aqui meu reconhecimento pela disponibilidade interna e externa de seus componentes para aprender novas maneiras de dançar.

Agradeço aos meus alunos e alunas de dança, por permitirem que eu entrasse em contato com seus sistemas corporais e pelas perguntas que me fizeram pensar mais profundamente em diversas questões.

Foi fundamental para a elaboração deste trabalho a ajuda de meus tradutores de inglês (Roberto Dib, Cristiane Gubeissi, Renata Polga, Caio Dib e Isabella Guedes), de francês (Silvia Dib, Luiz Pontual e Áurea Corsi) e de árabe (Georges Khoury e Kátia Philo), além da revisão de Beatriz Moreira.

À FFLCH, agradeço pela oportunidade de realizar este trabalho.

Ao meu orientador, Paulo Farah, meu reconhecimento e gratidão por estar sempre presente nos momentos necessários, com seu conhecimento, sabedoria, paciência e generosidade.

À Deus, que viu tudo e me amparou sempre.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal analisar de que modo a multiplicidade de espaços existente na Síria forma regiões de expressões artísticas diversas. As músicas e as danças desse país contêm, intrínsecos às suas escalas e gestos, os elementos do espaço percebido pelo homem.

Nesta pesquisa, ressalta-se que o espaço interfere, mas não determina estas escolhas; outros fatores – aqui abordados – também contribuem para a elaboração artística. No presente trabalho, o espaço, constituído da paisagem mais as relações nela estabelecidas, não é considerado neutro. Ele age sobre as pessoas, assim como estas agem sobre ele; o homem está em contínua – e nem sempre consciente – relação com os atributos do seu meio.

Como se analisa aqui, a estrutura espacial, a temperatura e a umidade de uma região, sua paisagem sonora (conjunto de sons ao qual um lugar está submetido), os sons e os gestos do cotidiano e outras estruturas maiores interferirão no repertório de sons que é escolhido para fazer música. Além disso, estes elementos imprimirão marcas posturais e de tonicidade muscular, que afetarão os movimentos utilizados para dançar.

Palavras-chave: música árabe, dança, diversidade, espaço, expressão artística

ABSTRACT

This work has as its main objective to analyze how the multiplicity of spaces that exists in Syria forms regions of artistic expressions different among them. The music and dances of this country have, intrinsic to their scales and gestures, elements coming from the space noticed by the man.

In this research, it is emphasized that the space interferes, but do not determines these choices; other factors considered here also contribute to the artistic elaboration. In this work, the space, constituted by the landscape plus the relations set in it, is not considered neutral. It acts on people as they act on him; man is in continuous – and not always conscientious – connection with his environment attributes.

As we analyze here, the special structure, the temperature and the humidity of a region, its sonorous landscape (sounds to which a place is submitted), the daily sounds and gestures plus other major structures interfere on the sounds repertoire that is chosen to make music. Furthermore, these elements will impress postural marks and marks of muscular tonus that affect movements used to dance.

Key-words: Arab music, dance, diversity, space, artistic expression

SUMÁRIO

Introdução

Capítulo 1: *PERCEPÇÃO, EXPERIÊNCIA E USO DO ESPAÇO*..... 6

- Características físicas e ocupação do espaço..... 7
- Das categorias geográficas à paisagem e ao espaço..... 14
- Percepção e experiência do espaço dos indivíduos..... 19
- Experiência e uso do espaço nos agrupamentos humanos..... 28
- Atitudes do homem ante o meio natural (ou predominantemente natural)..... 42
- Espaço como materialização da percepção e da experiência..... 52
- De espaço a lugar..... 65
- Tempo e lugar..... 72
- Apego ao lugar e afeição pela pátria..... 76
- O Oriente visto como paisagem, espaço e lugar..... 85
- Coexistência: “territórios sobrepostos, fronteiras entrelaçadas”..... 98

Capítulo 2: *A INFLUÊNCIA DO LUGAR NA ESCOLHA DOS SONS E DOS MOVIMENTOS*..... 103

- Lugar e som..... 103
 - A paisagem sonora..... 103
 - Paisagem *hi-fi*..... 105
 - Sons produzidos pelo trabalho do homem..... 108
 - Paisagem *lo-fi*..... 111
 - Paisagem sonora sintética – esquizofonia..... 112
 - A escolha dos sons..... 115
 - Música e lugares..... 118
- Lugar e movimento..... 128
 - O homem e seu relacionamento no espaço..... 128
 - Marcas do espaço no homem..... 135
 - Ações do homem: dança, trabalho e memória corporal..... 139
 - A escolha dos movimentos..... 141
 - Dança e lugares..... 143

Capítulo 3: *ASPECTOS ARTÍSTICOS E CULTURAIS DA MÚSICA ÁRABE*..... 149

- Origens, influências e tratados..... 152
- O conceito de tempo e a transformação axial da visão de mundo..... 173
 - Tempo cíclico e eixo vertical..... 176
 - Mudança de eixo 179
 - Tempo linear e eixo horizontal 181
- A concepção de mundo influencia a composição, a execução e o aprendizado musical 184
 - Oralidade e a importância da memória 186
 - Notação musical 191

- A importância da palavra	195
- Homofonia.....	197
- Execução	199
- Sistemas modal e tonal – ligados à concepção de eixo	203
- Características melódicas e rítmicas	213
- Série harmônica: relação entre a vibração das cordas.....	214
- Afinação	217
- Formação das escalas	219
-A doutrina do <i>Ethos</i> ou <i>Ta'thir</i>	230
 Capítulo 4: LUGARES, MÚSICAS E DANÇAS DA SÍRIA	257
- Aspectos em comum na música e na dança	257
- Características gerais da música e da dança	264
- Músicas e danças de cidade: o exemplo de Alepo.....	271
- Músicas e danças das áreas rurais: as montanhas centrais	284
- Músicas e danças do deserto	290
- Músicas e danças de Al-Jazire	296
 Conclusão	299
 Referências bibliográficas	312
 Anexo 1: FICHA TÉCNICA DA SÍRIA	321
Anexo 2: TRATADO DE AL-KINDI	322
Anexo 3: INSTRUMENTOS MELÓDICOS E RÍTMICOS	329
Anexo 4: FORMAS MUSICAIS	337
Anexo 5: ESCALAS MAIS UTILIZADAS NA SÍRIA	346

INTRODUÇÃO

A cultura árabe vem despertando um interesse crescente nos últimos anos, mas ainda são escassos os estudos sobre esse tema, em geral, e sobre a música e a dança, em particular. As informações são poucas e, às vezes, contraditórias, as traduções incipientes e, além disso, produz-se pouca bibliografia em língua portuguesa.

Esta pesquisa foi proposta com base nessa constatação e por causa da oportunidade que a autora teve de passar por experiências concretas na Síria em relação à arte e também por um acesso privilegiado, em trabalho de campo, a fontes mais abundantes e confiáveis¹.

*“... mas, sempre que nós olhamos de longe, não conseguimos ver todos os detalhes”*²

O tema escolhido é marcado por ignorância e preconceito. A Síria é um país pouco conhecido, visto por alguns no Ocidente como parte de um “bloco” homogêneo chamado Oriente Médio e concebido como um lugar exótico, com pessoas diferentes e costumes estranhos³. Esta é, certamente, “a visão de um estranho. O estranho julga pela aparência, por algum critério formal de beleza. É preciso um esforço especial para provocar empatia em relação às vidas e valores dos habitantes” (Tuan, *Topofilia*, p. 74). Enquanto o visitante tem uma visão estática,

“o morador tem uma atitude complexa, derivada da sua imersão na totalidade de seu meio ambiente. O ponto de vista do visitante, por ser simples, é facilmente enunciado. (...) A atitude complexa do nativo somente pode ser expressa com dificuldade e indiretamente através do comportamento, da tradição local, conhecimento e mito.” (Tuan, *Topofilia*, p. 72-73)

Esta atitude complexa pode ser “lida” nas suas músicas e danças, que contêm muito da forma como as pessoas de cada local se relacionam com o espaço e o tempo, e

¹ A autora fez três viagens de estudo à Síria, onde teve aulas de dança e música, e estagiou em um grupo de danças folclóricas. Além disso, teve acesso a acervo de instituto especializado em estudos do Oriente Próximo.

² Frase do professor Hussam Brimo, vice-reitor do Instituto Superior de Música de Damasco, pronunciada em depoimento à autora em 2008.

³ Sobre a visão estereotipada em relação ao Oriente, ver estudo de Edward Said, *Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente*.

como isso se materializa na arte. Estas relações se revelam como parte de uma trama, onde cada fio tem vida própria, mas se entrelaça a outros para formar algo maior.

O caminho escolhido

No capítulo 1, “Percepção, experiência e uso do espaço”, a Síria é abordada não apenas como categoria geográfica, mas também como paisagem, como aquilo que “está lá”. Em seguida são expostos os conceitos de espaço – a paisagem mais a vida que a anima – e de lugar – o espaço inteiramente familiar –⁴, todos a partir da relação do homem com seu meio.

Embora seja plena de significados, esta relação nem sempre é consciente, pelo fato de o sujeito estar imerso na experiência. O homem percebe e age no espaço segundo normas pessoais, sociais e culturais e, por outro lado, o meio age sobre ele, mesmo que isso não seja percebido com clareza.

No capítulo 2, “A influência do lugar na escolha dos sons e dos movimentos”, a relação do homem com o meio é analisada em relação à música e à dança. O homem percebe o espaço e atua nele e, mesmo que algumas relações sejam inconscientes, estão presentes no seu corpo e na sua produção artística.

Neste capítulo, é introduzido o conceito de “paisagem sonora”, ou seja, a quais sons o grupo está exposto no seu cotidiano – produzidos pela natureza, pelo homem, pelas máquinas, por animais – e a forma como estes influenciam a música através da escolha de determinados sons em detrimento de outros. Serão analisadas também as músicas nas diversas escalas espaciais.

A relação do corpo com o espaço é sentida na pele, nos músculos e nos ossos: o equilíbrio entre as direções cardeais e o eixo vertical, a relação com a gravidade, a empatia muscular com as formas do relevo e da arquitetura, a temperatura ambiente, todas estas variáveis influenciarão o tônus muscular e os tipos de gestos mais utilizados.

A repetição de determinados movimentos no cotidiano imprime marcas posturais. O corpo, compreendido através de suas experiências, “revelará o sujeito que percebe, assim como o mundo percebido” (Dascal, p. 46-47).

⁴ “Espaço” e “lugar” são conceituações utilizadas como suporte para o capítulo 1, no qual se adotam as definições de Yi-Fu Tuan em seu livro *Espaço e lugar*.

Embora cada indivíduo perceba e reaja de forma particular ao ambiente, pois há “sempre um modo peculiar de perceber” (Brikman, p. 104), neste trabalho procurou-se encontrar denominadores comuns e basear-se em estudos sobre grupos sociais e sua diversidade.

No capítulo 3, “Aspectos artísticos e culturais da música árabe”, serão expostos os principais conceitos sobre o tempo e a música árabe. A música oriental, em geral, é divulgada como uma arte “exótica”, “estranha”, “primitiva”, mas isto se deve ao desconhecimento de que a estrutura sobre a qual ela se desenvolve não é igual à da música ocidental. A música árabe possui uma elaboração que se reflete em tratados e em um aprendizado rigoroso. No início do capítulo 3 é feito um apanhado das principais teorias, além das trocas culturais com outros povos, o sistema de correspondências do qual o som faz parte e a importância da música para a sociedade, como elemento de restauração da saúde do corpo e da energia psíquica e espiritual.

Segundo Yi-Fu Tuan, através da arte é possível obter “informação detalhada e minuciosa de como os seres humanos percebem seus mundos” (Tuan, *Topofilia*, p. 56).

A partir de uma concepção de tempo circular, que prioriza a audição, a experiência e a relação, chega-se a algumas características da música árabe comuns a várias regiões: o aprendizado pela transmissão oral, a importância da memória e da palavra, a linha melódica única e a busca da imersão. Será vista também a forma de produção dos sons, quais os princípios de afinação dos instrumentos e da formação das escalas, de maneira que tudo possa estar em harmonia com as vibrações naturais presentes no ser humano e em tudo o que o cerca.

O capítulo sobre música contou com um desafio: quanto e como falar de música de forma precisa e profunda. Edward Said, em conversa com Daniel Barenboim, faz algumas colocações a respeito da pouca cultura musical de nossa época. “Um sujeito culto, um filósofo, se interessa por literatura, conhece um bocado de fotografia, sabe muito de cinema, pintura, escultura, teatro, e não sabe nada de música” (Said, *Paralelos e paradoxos*, p. 37).

É possível estender o comentário dele à dança, cujo conhecimento é pequeno e o material teórico escasso. Há poucos títulos sobre o tema da dança nas livrarias e nas bibliotecas. É uma arte que é feita “ao vivo”, mas, ao contrário de seus pares, o teatro e a música, não possui textos ou partituras (com exceção de alguns símbolos adotados pelos coreógrafos contemporâneos). Isso também dificulta sua discussão. Mas é

possível falar sobre música e dança conhecendo apenas alguns elementos de suas bases teóricas. Pois elas estão dentro de nós, da nossa memória corporal e afetiva.

No capítulo 4, “Lugares, músicas e danças da Síria”, expõe que, apesar de sua diversidade, existem aspectos em comum, grandes constantes presentes nas músicas e nas danças desta região (o caráter circular, a importância de um eixo vertical, a oralidade e a homofonia).

Foram escolhidas quatro áreas para que o estudo pudesse se aprofundar. Cada área é descrita segundo a relação do homem com o meio e em seguida estão colocadas as características principais de suas músicas e danças. As áreas consideradas representativas dos aspectos abordados anteriormente são: a cidade de Aleppo, a região das montanhas centrais paralelas à costa, o deserto e a região de al-Jazire, no norte, junto ao rio Eufrates.

Existem muitos outros motivos para que a dança e a música aconteçam. Isso pode mudar de região para região, ou dentro da mesma região ao longo do tempo.

Albert Hourani, ao descrever a cultura das cortes e do povo em seu livro *Uma história dos povos árabes*, fala das motivações para as diferentes expressões artísticas que haviam de um lugar para outro:

“Todas as camadas da sociedade, no deserto, campo e cidade, tinham sua música para ocasiões importantes: guerra e colheita, trabalho e casamento. Cada região tinha suas próprias tradições, suas canções, cantadas sem acompanhamento ou acompanhadas de tambores, flautas de caniço ou rabecas de uma corda só; algumas ocasiões também eram festejadas com danças, executadas não por bailarinos profissionais, mas por homens e mulheres em filas e grupos. A migração de povos e a difusão da língua árabe e tudo que ia com ela levavam essas tradições para a uniformidade, mas as diferenças continuaram de uma aldeia ou tribo para a outra.” (Hourani, p. 206)

A diversidade

“Parece-me que, hoje em dia, a missão humanística básica na música, na literatura, em qualquer uma das artes ou no campo das humanidades, tem a ver com preservar a diferença sem ceder ao desejo de dominar.”

(Said, *Paralelos e paradoxos*, p. 158)

O Oriente, como foi dito, costuma ser visto como um bloco homogêneo e exótico. Um fator positivo seria analisar o quanto essa visão é errônea. Conforme diz Said em seu livro *Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente*, “existiam – e

existem – culturas e nações localizadas no Leste, e suas vidas, histórias e costumes têm uma realidade crua obviamente maior que qualquer coisa que pudesse ser dita a respeito no Ocidente” (p. 17).

Essa realidade pode ser observada por qualquer pessoa que visite um país oriental com boa vontade e abertura. O estudo das manifestações artísticas de cada região fatalmente trará à tona essa diversidade, que pode existir de forma harmônica.

Vê-se que o perigo de homogeneização não está no contato com outros povos e nem mesmo na adoção de uma língua comum, mas sim na visão de que uma cultura é “menos” que outra, que deve ser evitada ou destruída, gerando ou imitando uma cultura tida como “certa”. Said coloca a questão da seguinte maneira:

“Eu acho que é preciso ter coragem de dizer: ‘Sim, existe uma identidade egípcia, alemã, francesa ou judaica de algum tipo’, que não é pura em si mesma. Que se compõe de diferentes elementos. Mas que tem um som coerente e uma personalidade e um perfil próprios, por um lado. (...) A missão humanística tem que conseguir manter a diferença, mas sem a dominação e a belicosidade que normalmente acompanham as afirmações de identidade. E isso é extremamente difícil. Estamos remando contra toda maré possível e imaginável.” (*Paralelos e paradoxos*, p. 159)

Com este estudo pretende-se dar uma contribuição no sentido de ampliar a visão em relação ao Oriente em geral, trazendo à tona sua realidade e algumas das manifestações artísticas que refletem sua diversidade e riqueza.

CAPÍTULO 1

PERCEPÇÃO, EXPERIÊNCIA E USO DO ESPAÇO

A região conhecida hoje por Síria teve, ao longo de sua história, diversas configurações espaciais. Sendo um local estratégico, de importância política, econômica, religiosa e cultural, despertou o interesse de vários outros povos, tendo sido palco de disputas territoriais. Embora a parte central tenha permanecido intocada, seus limites foram alterados e sua área sofreu considerável alteração, principalmente após a Primeira Guerra Mundial.

Por estar localizada no centro do Oriente Médio⁵, a Síria fez – e ainda faz – a conexão entre lugares e impérios⁶. O contato com culturas, religiões e ideias foi estabelecido não apenas pelas invasões que sofreu, mas também pelas várias rotas terrestres, comerciais e religiosas que atravessaram seu território. A consequente diversidade da população está presente nas etnias, religiões e línguas encontradas na Síria atual.

Ao lado da língua árabe, também são faladas as línguas dos curdos, turcos, armênios, turcomenos, circassianos, arameus e hebreus, além de dialetos variados. Mas todos procuram se comunicar em árabe, especialmente em espaços coletivos. Alguns povos praticam e ensinam aos filhos a língua de origem, como uma das formas de preservar sua identidade cultural.

Há também várias religiões professadas pela população: a maioria dos habitantes pertence ao grupo sunita do Islã, mas há também os xiitas, alauítas, ismaelitas e drusos. A comunidade católica é formada pelos cristãos gregos (melquitas) e cristãos ortodoxos, católicos armênios e os cristãos siríacos. Além de grupos menores numericamente, como os maronitas, protestantes e nestorianos. Algumas comunidades religiosas se mantêm coesas e relativamente isoladas, nas montanhas ou em bairros específicos nas cidades.

A riqueza cultural, linguística e religiosa é apenas um dos aspectos da diversidade existente na Síria. O meio natural e as formas de sua ocupação contribuem para a riqueza de paisagens e diversos modos de vida cotidiana. Estes grupos não vivem de forma estanque, pelo contrário, estabelecem uma trama complexa de relações entre

⁵ Ver ficha técnica da Síria no Anexo I.

⁶ De acordo com o historiador indiano Sanjay Subrahmanyam e sua perspectiva das histórias conectadas, não há projetos políticos europeus, otomanos, africanos ou asiáticos que existam em isolamento.

si, natural e necessária para sua sobrevivência e desenvolvimento. “Precisamos ver que o contexto global contemporâneo – territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas – já estava prefigurado e inscrito nas coincidências e convergências entre a geografia, a cultura e a história” (Said, *Cultura e imperialismo*, p. 84).

A seguir, serão abordados os aspectos principais de seu meio físico e ocupação do solo. Aos poucos, o trabalho passará do plano geral para uma escala mais humana.

CARACTERÍSTICAS FÍSICAS E OCUPAÇÃO DO ESPAÇO

Figura 1 – Foto de satélite da região com fronteiras da Síria tracejadas.

Fonte: <http://francona.com/travels/syria/syria-001.jpg> (27/10/2009)

Figura 2 – Mapa da Síria atual.

Fonte: http://go.hrw.com/atlas/norm_map/syria.gif (27/10/2009)

Devido às características de seu meio físico, a Síria se desenvolveu em torno das relações de troca de produtos e serviços específicos de cada ambiente. “Apenas na faixa costeira e na Síria Central (vendo do Oeste para o Leste) o assentamento denso é possível. Ao leste disso, apenas assentamentos dispersos são encontrados” (Gaube, p. 47).

Não se pode considerar nenhuma de suas regiões isolada ou autossuficiente. Por essa razão podem ser definidos “três grandes tipos de ecossistemas: a cidade, *medina*; o campo, *maamura*, ocupada por agricultores sedentários; e o deserto, *badia*” (Boissière, p. 15), mas apenas em linhas gerais. Estas fronteiras não são fixas, pois, “assim como a relação entre as cidades do interior da Síria e aquelas na fronteira da Badia (deserto) flutuam, então também flutuam as relações entre as cidades do interior da Síria e aquelas da costa” (Gaube, p. 47). Um olhar mais aprofundado perceberá estas nuances, que a princípio não ficam claras.

Figura 3 – Ecossistemas da Síria.

Cidade (*medina*): círculos vermelhos; campo (*maamura*): rosa; deserto (*badia*) amarelo.

Desenho de Renato Dib

As características gerais da Síria podem ser entendidas através dos seguintes aspectos principais:

Presença de altos maciços montanhosos ao norte

Marcam a divisão em relação ao platô da Anatólia, com sua própria ocupação, clima e história. Os maciços estão além da fronteira da Síria, mas influenciam não apenas seu clima e uso do solo, como também sua cultura. Povos que têm sua origem nestas montanhas, como os curdos, levaram sua música e dança ao norte da Síria, conforme será visto adiante.

Cadeia de montanhas mais baixas, próxima à costa mediterrânea

Percorre o local de norte a sul: Montanha Alauíta ou al-Nusayriah, Monte Líbano e Anti-Líbano. Serviram como barreira entre o interior e a costa, defendendo o interior em relação à costa e vice-versa. Existe uma quebra nesta cadeia de montanhas, na altura da cidade de Homs, que se tornou importante polo de travessias, comunicação e defesa. Esta “foi a mais conveniente conexão para as cidades entre Aleppo, no norte, e Damasco, no sul; e entre a Síria interior e a costa” (Gaube, p. 47). Passados os primeiros contrafortes desta cadeia, apresenta-se uma região entremeada de colinas e vales, como o Bekaa (entre os Montes Líbano e Anti-Líbano), caracterizando uma zona fértil bastante povoada.

Presença de rios estruturadores e economia agrícola

A vida que acontece na região interna da Síria se deve à presença forte e estruturadora de rios como o Eufrates ao norte, o Orontes a oeste, e o Barada ao sul. Estes rios fazem parte do semicírculo de terras férteis do Crescente Fértil.

Junto às montanhas costeiras corre o rio Orontes, que acompanha o território desde a altura de Homs até as terras do norte, desembocando no Mediterrâneo. Ao sul, dirige-se para o Vale do Bekaa, no Líbano. Propicia grande aproveitamento agrícola, ampliado por recentes programas de irrigação artificial. A presença do rio Orontes garantiu o assentamento de diversas vilas e cidades ao seu redor, sendo as principais Homs e Hama, com sua produção industrial e agrícola, além da região rural de Aleppo, no norte.

Damasco, ao sul, localiza-se em um grande oásis (“Guta”), no qual o rio Barada tem importante função. Suas águas, que provêm do Anti-Líbano, propiciaram a

existência de hortas, pomares e jardins. Com o aumento da população urbana e os novos planos urbanísticos, que englobaram a criação de uma malha viária mais abrangente, além de novas edificações, foram ocupados os locais onde antes havia plantações e cultivos. O local mudou “e se perdeu para sempre o equilíbrio entre Damasco e o oásis, a reserva de hortaliças, frutas e árvores que protegiam a cidade do deserto” (Regàs, p. 72). Por ser um dos poucos rios que nascem em território sírio na região, poderá haver problemas de abastecimento de água em Damasco pela ausência de planejamento desta questão ambiental. O Barada foi canalizado e atravessa a cidade de Damasco, fazendo atualmente parte da paisagem urbana, tendo pouca relação com subsistência e oferta de água.

Ao norte corre no sentido leste-oeste o rio Eufrates que, indo em direção ao rio Tigre, forma a região conhecida por *Jazire* (“ilha”): esta denominação é dada pela grande largura do rio. Assim como o rio Orontes, o Eufrates funciona como apoio para as travessias terrestres da região. Mas, além da presença da água e das terras férteis, é um rio navegável, tendo sido usado não apenas como meio de transporte, mas como uma forma de os dominadores estrangeiros penetrarem e conhecerem o norte da Síria. Além disso, a presença de água e de projetos de irrigação faz sua região também propícia à agricultura, pastagem e indústria. A exploração de petróleo a partir de 1970 e a construção da Represa do Eufrates em 1978 trouxeram mudanças na vida da população.

Além das conhecidas cidades da Mesopotâmia, temos, nas terras sírias, muitos centros urbanos, sendo Al-Raqqa e Deir al-Zor os mais importantes. Estas cidades se apoiam na economia agrícola de Al-*Jazire*, além de no turismo e na indústria.

Cobrindo um terço da área total da Síria, esta terra produtiva (*maamura*) foi – e ainda pode ser – considerada a base da economia do país e também exportou alimentos para a Europa. Conseguiu se manter apesar dos desafios do clima: evitar o avanço do deserto sobre as terras cultivadas, planejar para que o momento da colheita consiga acontecer antes da cheia do rio, instabilidade de chuvas etc. Além disso, as disputas tanto com invasores externos como com os moradores da costa e nômades do deserto foram frequentes e causaram devastação, mudanças de fronteiras e diminuição da população.

Nas áreas agrícolas, existe uma diferença entre os assentamentos das planícies e os das montanhas. A montanha foi usada como local de observação e controle, mas também de refúgio, no caso de minorias religiosas e étnicas. Essas minorias precisaram

se isolar para se defender dos ataques, ou atacar antes quando necessário. Algumas montanhas adquiriram o nome da etnia dominante, tal como a Montanha Alauíta (apelido de Jabal al-Nusayriya), ao norte, ou a Montanha Drusa (Jabal al-Arab, conhecida também por Jabal al-Druz). Esta população, com códigos precisos de convivência, gerou conflitos com outros habitantes e também com os governantes.

Linha de cidades paralelas à costa

No caso da Síria, as cidades (*mudun*) principais não estão posicionadas ao longo da costa, mas sim dispostas ao longo de uma linha paralela ao Mediterrâneo, na parte interna das montanhas litorâneas. Nas montanhas costeiras há grande e constante umidade. Nas suas encostas internas e externas foi possível o desenvolvimento da agricultura, pela presença dos rios, clima mediterrâneo com verões secos e solo favorável.

Esta linha de cidades internas é o corpo da Síria e determina a ligação entre norte e sul do país. Ao redor dela se estabeleceram várias vilas e cidades menores que também contribuem com sua produção agrícola. Esta linha sempre teve o papel de ponte entre a zona costeira e o deserto, devido à capacidade de se relacionar e estabelecer trocas com os habitantes destes ambientes.

Estas cidades e vilas tiveram condições de existir e prosperar por estarem em uma posição privilegiada:

“a faixa costeira, com sua umidade e a fertilidade, é protegida a leste pelas montanhas onde a agricultura é também praticada, e o deserto é a origem não apenas dos perigos vindos dos nômades, como também de seus produtos: os camelos fornecem a carne, lã e transporte; cabras e ovelhas fornecem carne e lã. Sem as cidades internas como mediadoras e consumidoras estes produtos não poderiam ser comercializados proveitosamente.” (Gaube, p. 48)

Além da função de ponte entre o Mediterrâneo e o deserto, estas cidades processavam os produtos vindos do interior e também de lugares longínquos (como nas rotas comerciais já citadas). As quatro cidades que produziram a cultura urbana da Síria – Aleppo, Damasco, Homs e Hama – ainda possuem suas próprias especialidades no manejo da lã, do algodão e da seda, dos trabalhos com madeira e metal, na confecção de instrumentos musicais e utensílios domésticos de acabamento primoroso. A presença da água e dos novos meios de transporte favoreceu também o desenvolvimento da indústria nestas cidades.

Logo, mesmo estando relativamente distantes da costa, estas cidades puderam se desenvolver em termos urbanos. É claro que existem diferenças em relação ao tamanho e localização; tipos de manufaturas produzidas; presença ou não de água, petróleo, gás ou indústrias; quantidade de conforto e riqueza; nível intelectual e artístico da maioria da população; religião dominante etc. Cada um destes fatores pode influenciar o estilo de vida dos habitantes, como também gerar disputas em relação a outras cidades.

As cidades costeiras, menores e menos populosas, tiveram e ainda têm a função de portos, como Latakia e Tartus.

Região de estepes e deserto

Não existem fronteiras físicas claras entre o deserto e as estepes e áreas férteis. O convívio permanente entre os grupos sedentários das áreas rurais e os grupos nômades das estepes e desertos gerou relações de trocas comerciais e culturais, mas também conflitos pela instabilidade climática e interesses divergentes.

“Por milhares de anos as estepes desérticas da Síria e Mesopotâmia forneceram as condições ideais para as atividades nômades pastoris. Do terceiro milênio a.C. em diante temos evidências não apenas de conflitos entre a população urbana, camponeses e nômades, como também uma simbiose entre estes grupos. A fronteira com o território nômade nunca foi firmemente fixada.” (Kalter, p. 123)

A necessidade de relação constante estimulou uma convivência que, embora necessária, nem sempre foi desejada. Os beduínos, conforme será visto adiante, são igualmente admirados e hostilizados pelos sedentários, tanto os da cidade como os da área rural. Os nômades são admirados por sua coragem e independência, mas, por outro lado, existem também seus ataques, saques e as regalias concedidas pelos governos em troca de trégua com esta população quase nunca submissa. Mas

“de sua parte os beduínos também têm uma visão ambivalente em relação à população sedentária. Por um lado, a glorificação de suas próprias tradições exalta o desprezo pelos camponeses, que são presos à sua terra e têm que trabalhar com suas próprias mãos; por outro lado há um desejo pela segurança da vida sedentária nas vilas e cidades.” (Pavaloi, p. 143)

Esta rivalidade foi muitas vezes insuflada pelos “Estados urbanos desejosos de impor tributos ou outras obrigações às tribos de pastores e das estepes, desertos ou montanhas. Em várias ocasiões, tais Estados recrutaram tropas entre essas tribos” (Cardoso, p. 41).

Além de os povos nômades não serem sempre os “vilões” da história, há outra generalização em relação a este modo de vida:

“muitas vezes se confundiam, sob a designação de 'nomadismo', coisas agora vistas como bastante diferentes entre si. A transumância de rebanhos pertencentes a sedentários, acompanhados somente por alguns pastores ao demandarem pastagens da montanha ou da estepe (ou, no Egito, pântanos do delta) durante parte do ano, não configura nomadismo, termo que se deveria reservar aos casos em que a economia pastoril supõe o deslocamento dos grupos humanos nela envolvidos. Mesmo quando tal deslocamento se dá, pode tratar-se de seminomadismo (o grupo vai de um a outro assentamento: os locais de residência podem ser numerosos, mas são sempre os mesmos), de semissedentarismo (o grupo passa uma parte do ano em aldeias fixas e vagem, seguindo os rebanhos, durante outra parte), de nomadismo esporádico ou ocasional etc. Constatou-se ainda, em certos casos, a presença, nas mesmas tribos, de grupos nômades e sedentários complementares entre si.” (Cardoso, p. 39-40)

Além destas diversas formas de vida, há casos de sedentários que se tornam nômades (e vice-versa) por circunstâncias de vida (fuga, seca extrema, miséria etc.)

Cidades atuais e antigas em vários pontos do Deserto da Síria

O deserto em si (*Hamad*) forma uma barreira natural à penetração e ocupação. Apesar disso, seus habitantes conhecem o ambiente em todas as suas nuances. O que para um estranho seria uma porção infindável de areia, para o beduíno é um lugar com muitos sinais de referência.

Os escassos oásis foram devidamente ocupados, sendo os mais conhecidos os de Damasco e o de Palmira. Além destas, outras cidades, vivas ou mortas, denunciam a antiguidade da presença humana na região. O Tell é uma montanha artificial, encontrada em vários pontos, e que é uma evidência “de assentamentos que usualmente acabaram milhares de anos atrás, embora tenham sido abandonados ou destruídos” (Gaube, p. 48). Além disso, vários templos são encontrados no meio do deserto e, mesmo que atualmente eles sejam vistos como atração turística, são provas de que o deserto não foi uma região desprovida de vida humana ao longo dos séculos.

Novos assentamentos industriais, possíveis devido a projetos de irrigação no interior, em locais antes desabitados

É o caso de vários pontos ao longo do Eufrates e do Orontes que, dentro de projetos de sedentarização estimulados desde o governo Otomano, possibilitam a ocupação da área e o recenseamento da população.

Fazendo um cruzamento das informações acima, seria possível concluir que a Síria é um país totalmente fragmentado, mas um exame cuidadoso de qualquer região leva à sua diversidade. Diversidade, e não fragmentação. Porque existe uma trama de relações entre os meios – urbano, rural e desértico –, entre as pessoas que aí vivem, entre as línguas e as religiões. E o espaço é o palco dessas relações. Como essas relações se estabelecem? Como o espaço é percebido e vivenciado? Como o espaço afeta a cultura e vice-versa? Quais seriam as principais regiões da Síria, baseadas não apenas em sua divisão política, mas no espaço vivenciado? Ao buscar os locais a serem estudados, depara-se com estas questões. Quais seriam os critérios para se estabelecer este recorte?

Este questionamento levou à necessidade de estabelecer um ponto de partida: a conceituação de paisagem, espaço e lugar, do ponto de vista principalmente dos urbanistas, geógrafos e outros pensadores da relação homem-espaço.

A partir dessa conceituação, será colocado como o homem, em geral, se relaciona com o espaço, como o percebe, reage e usa. Mas existem diferenças geográficas, culturais e pessoais nesta relação. Logo, em seguida a uma reflexão sobre estas diferenças, será abordada a questão das paisagens e fronteiras culturais, o que levará à seleção de algumas regiões da Síria, nas quais este trabalho se concentrará.

A diversidade de lugares levará a análise da diversidade das músicas e danças praticadas neles, tema do capítulo 4.

DAS CATEGORIAS GEOGRÁFICAS À PAISAGEM E AO ESPAÇO

Mapa, pintura ou fotografia não são paisagem

O mapa foi, durante muito tempo, uma representação de lugares significativos para uma comunidade. Um tipo de mapa representava a cosmologia simbólica, com os planos de existência aceitos no sistema de valores daquele grupo. Outro tipo de mapa,

“inteiramente profano, era composto por diagramas que serviam para guiar as campanhas militares e a navegação costeira. Organizados em termos gerais por quadrantes, estes mapas caracterizavam-se sobretudo pelas anotações escritas acerca dos tempos de marcha e de navegação.” (Anderson, p. 230)

Estes mapas não tinham a intenção de representar a realidade, mas apenas marcar o que importava para determinada comunidade. Com o tempo, os mapas foram

tendo a pretensão de abarcar a realidade, quando na verdade foram utilizados como instrumentos de poder. Um historiador tailandês, Thongchai Winichakul, citado por Benedict Anderson no livro *Comunidades imaginadas*, relata sua experiência na análise de mapas do Sião, feitos no final do século XIX:

“Segundo a maior parte das teorias da comunicação e com o senso comum, um mapa é uma abstracção científica da realidade. Um mapa antecipava a realidade espacial, e não o contrário. Por outras palavras, o mapa era um modelo para, e não um modelo de, aquilo que pretendia representar. (...) Tinha-se tornado um instrumento real para concretizar projecções sobre a superfície da terra. O mapa era agora necessário aos novos mecanismos administrativos e às tropas para sustentar as suas pretensões.” (Anderson, p. 232)

Há uma colocação em relação à utilidade do mapa no livro *Espaço e lugar*, do geógrafo Yi-Fu Tuan, considerando uma pessoa que conhece um local e outra que quer conhecê-lo. O meio que consome mais tempo seria acompanhar a pessoa até o local. Outra forma seria a descrição verbal, mais difícil de ser utilizada para explicações espaciais. Logo, o mapa serviria para transmitir esse conhecimento de forma mais eficaz. O mapa pressupõe o talento para abstrair e simbolizar o espaço, tanto da parte de quem o elabora como de quem observa. O observador precisa traduzir linhas e pontos novamente em espaço na sua mente.

Mesmo que um mapa fosse elaborado de forma a conter *todos* os lugares de uma região, o que seria impossível, ainda assim ele não seria a região, apenas uma representação dela. Além disso, existe a questão da percepção humana:

“os objetos que percebemos são proporcionais ao tamanho do nosso corpo, à acuidade e amplitude do nosso aparelho perceptivo e ao propósito. (...) Nem o muito pequeno nem o muito grande, na vida diária, integram nosso campo de visão. (...) Não importa quantas vezes se tenha atravessado todo os Estados Unidos, não é possível vê-lo na mente, a não ser como uma forma, um mapa em escala pequena.” (Tuan, *Topofilia*, p. 16-17)

Mapas muito detalhados “sugerem um desejo de guardar como relíquia o conhecimento geográfico comum em forma cartográfica” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 87), a ilusão de que o mapa substitui a experiência de estar no local.

Atualmente, com o recurso das imagens por satélite, pode-se ter a ilusão de que as fotos aéreas seriam de fato a região. Mas na verdade, “com a fotografia, surge a possibilidade de quaisquer indivíduos exercerem esse ‘controle visual sobre a realidade

externa' (Cosgrove, 1998), disseminando a apropriação visual da natureza como mercadoria de acesso imediato" (Menezes, p. 35).

A paisagem não é bidimensional, como os mapas e as fotografias nos fazem pensar. Assim, não é possível abarcar uma paisagem unicamente através desses meios.

Paisagem e representação da paisagem se confundem no senso comum. Esta ideia foi reforçada pelo uso cada vez maior da perspectiva na pintura ocidental, "que impõe recuo, ponto de vista, visão objetiva, isto é, separação do sujeito e do objeto" (Menezes, p. 35). Com isso também se reafirma a dicotomia homem-natureza, paisagem-sociedade. "Revela um olhar discriminador – oposto às mediações que, no Oriente, fizeram da paisagem uma 'entidade relacional' (Berque)" (Menezes, p. 35).

Paisagem passa a ser tudo o que *está lá*. Muitas vezes o termo é usado no lugar de configuração territorial, que é

"o conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área. A rigor, a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão. Assim, quando se fala em paisagem, há, também, referência à configuração territorial e, em muitos idiomas, o uso das duas expressões é indiferente." (Santos, *A natureza do espaço*, p. 103)

A paisagem também foi e ainda é confundida com natureza e ruralidade, consideradas separadas da vida urbana, ou seja, estão *lá*. Seria o "natural" se opondo ao "artificial". Mas atualmente o termo *paisagem urbana* foi incorporado ao repertório de vários estudiosos, e são considerados parte da paisagem todos os objetos nela contidos, sejam frutos da elaboração natural ou social. Conforme afirma Milton Santos,

"o enfoque geográfico supõe a existência dos objetos como sistemas e não apenas como coleções: sua utilidade atual, passada, ou futura vem, exatamente, do seu uso combinado pelos grupos humanos que os criaram ou que os herdaram das gerações anteriores. Seu papel pode ser apenas simbólico, mas, geralmente, é também funcional." (Santos, *A natureza do espaço*, p. 75)

Paisagem pode ser definida como o conjunto das formas que compõem uma região. Apesar de sua materialidade, será apenas uma abstração caso não seja levada em consideração a sociedade que aí vive. Assim, ao estudar a relação do homem com seu meio ambiente, deve-se lançar mão do conceito de espaço.

Nas palavras do Professor Ulpiano Bezerra de Menezes, é oportuno

"ampliar o referencial de apropriação da paisagem, passando do belo para o estético. Com efeito, a apropriação estética é fundamental na construção da paisagem. Entenda-

se o estético como se referindo não à beleza, mas ao universo mais amplo, complexo e rico da percepção. Trata-se, portanto, de algo de extrema relevância em nossa existência, em nossa condição corporal, pois os sentidos são a principal ponte de comunicação entre o sujeito e o mundo externo.” (Menezes, p. 31-32)

Para isso é preciso um olhar mais próximo, “descer do avião”, para que a escala humana possa ser estudada.

“Visto de um avião a grande altitude, até o mais gigantesco arranha-céu é apenas um bloco alto de pedra, uma mera forma escultural, não um edifício real em que podem viver pessoas. Mas, quando o avião desce, há um momento em que os edifícios mudam completamente de caráter. De súbito, eles adquirem uma escala humana, tornam-se casas para seres humanos como nós mesmos e não para as minúsculas bonecas observadas do alto. Essa estranha transformação ocorre no instante em que os contornos dos edifícios começam a se elevar acima do horizonte, de modo que obtemos deles uma perspectiva lateral, em vez de os olharmos de cima para baixo. Os edifícios entram numa nova fase de existência, passam a ser arquitetura em vez de brinquedos em arrumados – pois a arquitetura significa formas criadas em torno do homem, criadas para nelas se viver, não meramente para serem vistas de fora.” (Rasmussen, p. 2)

Espaço é a paisagem mais a vida que a anima

“Paisagem e espaço não são sinônimos. A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprime as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre o homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima.” (Santos, *A natureza do espaço*, p. 103)

A frase acima, do geógrafo Milton Santos, sintetiza a diferença entre paisagem e espaço, e considera assim o espaço como o lugar de ação da sociedade, das relações sociais, o que dá conteúdo e vida à paisagem.

O texto estabelece um paralelo entre paisagem e espaço, resumido a seguir (Santos, *A natureza do espaço*, p. 103-104):

- A paisagem é um sistema material, relativamente imutável, que existe através de suas formas. Estas formas são providas de um conteúdo técnico específico e foram criadas em momentos históricos diferentes, porém coexistem no momento atual.
- O espaço está sempre presente, é único, um sistema de valores que se transforma permanentemente. “É a síntese, sempre provisória, entre o conteúdo social e as formas espaciais” (Santos, *A natureza do espaço*, p. 106). Os objetos não mudam de lugar, mas de função, de significação, conforme as necessidades que emanam de sociedades sucessivas.

O autor dá um bom exemplo disso:

“Durante a guerra fria, os laboratórios do Pentágono chegaram a cogitar a produção de um engenho, a bomba de nêutrons, capaz de aniquilar a vida humana em uma dada área, mas preservando todas as construções. O Presidente Kennedy afinal renunciou a levar a cabo esse projeto. Senão, o que na véspera seria ainda o *espaço*, após a temida explosão seria apenas paisagem. Não temos melhor imagem para mostrar a diferença entre esses dois conceitos.” (Santos, *A natureza do espaço*, p. 106)

Paisagem e espaço são conceitos que costumam ser confundidos ou mesmo tratados como a mesma coisa. No caso dos arquitetos, usa-se para o termo paisagem o mesmo sentido que Milton Santos dá ao espaço⁷.

Paisagem e espaço não são universais, dependem também das determinações culturais, sociais e históricas, que podem alterar inclusive sua percepção.

O espaço não é neutro

O espaço, constituído da paisagem e das relações sociais estabelecidas nela, não é neutro. Ele age sobre as pessoas, assim como elas agem sobre ele.

“Mesmo os mais empedernidos ‘racionalistas’ aceitarão a descrição de determinados efeitos que uma certa morfologia e/ou categorização provocam na apropriação de uma porção da cidade. Para dar um exemplo trivial, todos concordarão que um setor exclusivamente comercial fica morto à noite ou nos fins de semana. (...) Ora, mesmo uma simples descrição não é fria.” (Holanda, p. 35)

Uma montanha, por exemplo, pode significar uma ameaça, um desafio, um objeto a ultrapassar, ou também um objeto de contemplação, admiração e homenagem ao sublime.

A praia, até o século XVIII, era um local amedrontador, assim como o mar:

“marcada inicialmente como lugar de apreensão e perigo, transmutada depois, em espaço de fruição e prazer. Mais adiante, já no avançado século XIX, este carregado sistema emocional vai incluir também as profundidades da massa líquida, a paisagem marítima.” (Menezes, p. 39-40)

⁷ Na verdade, a discussão em torno desses conceitos é extensa e antiga e objeto de trabalhos específicos sobre o tema. Ver, por exemplo, também de Milton Santos, os livros *Pensando o espaço do homem e Espaço e método*; de vários autores, a coleção *Cadernos Brasileiros de Arquitetura*, nos números 12 e 13, relativos a Desenho Urbano; de vários autores, a coleção *Ensaaios*, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, volume III, *Paisagem e ambiente*; entre outros.

O deserto foi ora associado a um espaço de desolação, fome, morte, solidão; ora à limpeza, essencialidade, austeridade salutar.

A paisagem urbana também não é neutra. Um exemplo: em uma cidade, morar em prédios de apartamentos era visto como alternativa para famílias desabrigadas, como lugares de cortiços. Hoje, costuma ser sinônimo de *status*, segurança e comodidade.

Esta relação com o ambiente pode mudar de acordo com cada comunidade ou, ainda, dentro do mesmo grupo, ao longo do tempo. As categorias geográficas se transformam em paisagem e também em espaço, ao serem apropriadas pelos homens.

“A paisagem é um bem indispensável para um equilíbrio de vida. (...) A paisagem responde aos imperativos da territorialidade e da pertença, isto é, a necessidade de inserirmos nossa trajetória biográfica não apenas num eixo temporal, mas também espacial. (...) Esta necessidade é cultural, isto é, ela atende a requisitos de produção e reprodução material da vida, mas tal resposta à necessidade vem impregnada de sentidos, de valores, de expectativas. A paisagem é indispensável para a vida consciente, para a qualificação de nossa interação existencial com o mundo objetivo.” (Menezes, p. 59)

PERCEPÇÃO E EXPERIÊNCIA DO ESPAÇO DOS INDIVÍDUOS

Pensadores de diversas áreas do conhecimento se debruçaram, principalmente a partir da década de 1950, na busca de compreender a relação homem-ambiente. Geógrafos, psicólogos, antropólogos, biólogos, urbanistas e arquitetos procuraram saber qual fator seria preponderante nesta relação: a forma, temperatura ou claridade do ambiente; a percepção sensorial do homem; a função do lugar; seu grau de conhecimento; valores culturais e sociais. Essas pesquisas ajudaram na aproximação entre estes profissionais e percebeu-se que tanto o meio quanto o sujeito eram protagonistas no processo de interação homem-ambiente.

Nesta perspectiva, o estudo da percepção do espaço engloba não apenas os processos fisiológicos do ser humano, como também seus valores, interesses etc.

“Para compreender a preferência ambiental de uma pessoa, necessitaríamos examinar sua herança biológica, criação, educação, trabalho e os arredores físicos. No nível das atitudes e preferências de grupo, é necessário conhecer a história cultural e a experiência de um grupo no contexto de seu ambiente físico. Em nenhum dos casos é possível distinguir nitidamente entre os fatores culturais e o papel do meio ambiente físico. Os conceitos ‘cultura’ e ‘meio ambiente’ se sobrepõem do mesmo modo que os conceitos ‘homem’ e ‘natureza’. No entanto, inicialmente, é conveniente discuti-los separadamente.” (Tuan, *Topofilia*, p. 68)

A percepção será abordada da seguinte forma: o homem como ser biológico; o homem como indivíduo; o homem como gênero ou faixa etária; o homem em seus papéis sociais. Em seguida serão feitas as considerações da percepção espacial dos agrupamentos humanos. Estas “categorias” não são estanques, mas ajudam no entendimento da relação do homem com seu meio. O entrelaçamento delas é natural e esperado, caracterizando a complexidade do ser humano. Mas cabe aqui a opção de tocar em cada ponto separadamente, para facilitar a discussão sobre o assunto; e os entrelaçamentos ficarão mais claros ao longo do texto.

“Considerando os dotes humanos, de que maneira as pessoas atribuem significado e organizam espaço e lugar? A cultura é desenvolvida unicamente pelos seres humanos. Ela influencia intensamente o comportamento e os valores humanos. A sensação de espaço e lugar dos esquimós é bem diferente dos americanos. Esta abordagem é válida, mas não leva em conta o problema dos traços comuns, que transcendem as particularidades culturais e, portanto, refletem a condição humana.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 5-6)

A percepção do espaço e os sentidos

O homem depende das mensagens recebidas por seu corpo para perceber e se movimentar no espaço. Há elementos que impressionam a visão, outros transmitem sensações táteis através da textura dos materiais utilizados; o calor e o frio qualificam um lugar, assim como os aromas presentes. O ruído pode alterar significativamente um ambiente, assim como as cores podem mudar a disposição das pessoas. Além disso, algumas culturas privilegiam um sentido em detrimento de outro.

“Embora todos os seres humanos tenham órgãos dos sentidos similares, o modo como as suas capacidades são usadas e desenvolvidas começa a divergir numa idade bem precoce. Como resultado, não somente as atitudes para com o ambiente diferem, mas difere a capacidade real dos sentidos, de modo que uma pessoa em determinada cultura pode desenvolver um olfato aguçado para perfumes, enquanto os de outra cultura adquirem profunda visão estereoscópica. Ambos os mundos são predominantemente visuais: um será enriquecido por fragrâncias, o outro pela agudeza tridimensional dos objetos e espaços.” (Tuan, *Topofilia*, p. 14)

Em relação aos sentidos, existem pontos de partida em comum, que serão abordados a seguir. Depois serão analisadas as formas diferenciadas de percepção e uso do espaço.

De modo geral, a visão é o sentido mais utilizado para se relacionar com o espaço. Mas existe diferença entre o que há no espaço e o que é apreendido pelo ser humano. Nem sempre o que está no campo visual de uma pessoa é percebido por ela.

Mas algumas implicações relativas à estrutura da visão podem ser sugeridas. Considerando que existem três tipos de visão, a fóvea (foco fechado e próximo), a macular (usada para ler, por exemplo) e a periférica (movimentos captados pelo canto do olho), isso pode ser usado para trabalhar o espaço de diferentes formas, já que a percepção deste é alterada dependendo da situação. Sabe-se, por exemplo, que

“o movimento é exagerado na periferia do olho. Bordas retas e faixas alternadas em preto e branco são particularmente visíveis. Isto significa que, quanto mais próximas as paredes de qualquer túnel ou corredor, mais aparente o movimento. Da mesma maneira, árvores ou colunas a espaços regulares exagerarão o senso do movimento. Esta característica do olho faz com que os motoristas, em países como a França, reduzam a velocidade quando entram numa estrada marginada por árvores, ao sair de outra, aberta. Para aumentar a velocidade dos motoristas nos túneis, é preciso reduzir o número de impactos visuais que perpassam ao nível do olho. Em restaurantes, bibliotecas e lugares públicos, a diminuição do movimento no campo periférico deverá reduzir um pouco a impressão de aglomeração, ao passo que o aumento dos estímulos periféricos aumentará a sensação de abarrotamento.” (Hall, p. 73)

Por esta razão é comum, em uma rua ou condução lotada, as pessoas fixarem os olhos em um ponto, olhando à frente ou para baixo, usando o recurso do foco para se sentirem menos sufocadas. Também por isso um coreógrafo, quando coloca um foco no centro do palco, evita colocar eventos que exijam atenção nas laterais, mas distribui os bailarinos de forma a explorar positivamente as características incontroláveis do olho humano.

Apesar destes aspectos relacionados ao funcionamento do aparelho visual, a visão não pode ser considerada passiva. “Há muito tempo que já não se considera a visão apenas um simples registro do estímulo da luz; ela é um processo seletivo e criativo em que os estímulos ambientais são organizados em estruturas fluentes que fornecer sinais significativos ao órgão apropriado” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 11).

Não é verdade que toda a humanidade veja a mesma coisa no seu cotidiano. É importante aceitar o fato de que

“nem todos os homens relacionarem-se da mesma maneira com o mundo em torno de si. Sem o reconhecimento destas diferenças, no entanto, o processo de tradução de um mundo perceptivo para outro não pode ocorrer. A distância entre os mundos perceptivos de duas pessoas da mesma cultura é, certamente, menor do que duas

pessoas de culturas diferentes mas, ainda assim, pode apresentar problemas.” (Hall, p. 70)

Se por um lado selecionamos os estímulos ambientais, por outro, podemos *aprender a ver*, já que os órgãos do sentido podem ser estimulados. “A percepção é uma atividade, um estender-se para o mundo. Os órgãos dos sentidos são pouco eficazes quando não são ativamente usados” (Tuan, *Topofilia*, p. 14).

As experiências visuais e táteis estão bastante interligadas. Ambas são exploratórios, se complementam e se reforçam sensorialmente. O tato relaciona o observador aos objetos, enquanto a visão relaciona os objetos entre si. “O mundo orientado para o tato é mais imediato e também mais acolhedor do que o orientado para a visão” (Hall, p. 64). A mão humana é usada para explorar o meio, mas também para conhecer e confortar outras pessoas. A textura atrai, convida ao toque, dá personalidade ao objeto.

Costuma-se associar o elemento textura, em arquitetura, ao elemento timbre, em música. Uma frase musical executada por um instrumento é diferente da mesma frase executada por outro, por estabelecerem texturas sonoras diferentes. Da mesma forma, uma parede revestida de azulejos produz uma sensação diferente ao tato e à visão do que outra revestida de tecido.

Existe uma memória tátil, interligada com a visão: sabe-se, mesmo à distância, se determinado objeto é duro ou mole, frio ou quente, em função de sua textura e forma. Ao olhar uma xícara arredondada, diz-se que sua forma é “macia”, e isso

“deve-se inteiramente a uma série de experiências infantis que nos ensinaram como materiais macios e duros respondem à manipulação. Embora a xícara, depois da queima, endureça, temos perfeita consciência de que era macia quando lhe foi dada a forma. (...) E essa concepção de formas duras e macias, adquirida através de objetos suficientemente pequenos para poderem ser manipulados, aplica-se também às estruturas maiores”. (Rasmussen, p. 12)

Por esta razão, é comum atribuir a uma edificação ou formação geográfica qualidades relacionadas ao tato, como maciez e dureza, peso e leveza, temperatura, cheios e vazios etc., que são combinados entre si para criar maior variedade espacial.

“A criança familiariza-se com toda espécie de brinquedos que aumentam suas oportunidades para vivenciar o meio circundante. Se chupa um dedo e depois estica no ar, descobre como é o vento nas baixas camadas de ar em que se movimenta, mas, com sua pipa, dispõe de um sensor aéreo que paira alto na atmosfera. Identifica-se com seu arco, seu patinete, sua bicicleta. Graças a uma variedade de experiências,

aprende instintivamente a julgar as coisas de acordo com o peso, a solidez, a textura e a condutividade térmica.” (Rasmussen, p. 9)

Estas experiências são ligadas aos sentidos e ao movimento e, a partir deles, a pessoa é capaz de estabelecer ligações entre seu corpo e algum dado do espaço. É mais fácil perceber uma coisa se já conhecemos algo sobre ela. “Vemos o que nos é familiar e ignoramos o resto. Isso significa que recriamos o observado, convertendo-o em algo íntimo e compreensível. Esse ato de recriação é frequentemente levado a efeito identificando-nos com o objeto, imaginando-nos no lugar dele” (Rasmussen, p. 28)

A pele é um dispositivo importante para o recolhimento de informações do ambiente e para manter a pessoa em relação com ele. Nervos chamados proprioceptivos mantêm o homem informado sobre o que está acontecendo quando ele se movimenta no espaço.

“Grande parte da alegria de andar em carros esportes, ou mesmo num bom sedan europeu, vem da sensação de estar em contato com o veículo e com a estrada. Uma das atrações da navegação a vela, segundo muitos entusiastas do esporte, é a interação de experiências visuais sinestésicas e tácteis.” (Hall, p. 64)

Seria oportuno acrescentar a estas sensações o ato da dançar que, ao mesmo tempo que utiliza os movimentos corporais em si, interage com outras pessoas e com o espaço.

Através do olfato é possível identificar determinados espaços pela memória olfativa, que evoca lembranças mais profundas que a visão ou a audição. A maioria das cidades modernas carece de variedade olfativa, pela supressão de odores em lugares públicos. Esta assepsia empobrece os lugares e contribui para espaços não diferenciados. Já em uma típica cidade francesa ou árabe,

“a pessoa pode saborear o cheiro do café, temperos, verduras, aves recém-depenadas, roupa limpa e o odor característico dos cafés ao ar livre. Olfacções deste tipo podem dar um senso de vida; as mudanças e transições não só ajudam a situar alguém no espaço, mas acrescentam encanto à vida diária.” (Hall, p. 56)

Porém, como coloca Tuan,

“o paladar, o olfato, a sensibilidade da pele e a audição não podem, individualmente (nem sequer talvez juntos) nos tornar cientes de um mundo exterior habitado por objetos. No entanto, em combinação com as faculdades ‘espacializantes’ de visão e do

tato, esses sentidos essencialmente não distanciadores enriquecem muito nossa apreensão do caráter espacial e geométrico do mundo.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 14)

Cada sentido reforça o outro de modo que a apreensão espacial possa acontecer. Desta forma, a audição amplia nossa consciência visual, pois acrescenta a ela as áreas que estão atrás da cabeça, fora do alcance dos olhos, construindo assim o espaço auditivo. “Os sons, embora vagamente localizados, podem transmitir um acentuado sentido de tamanho (volume) e de distância. Por exemplo, numa catedral vazia, o ruído de passos ressoando claramente no chão de pedra cria a impressão de uma vastidão cavernosa” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 17). Na música, é possível fazer o caminho inverso: o instrumentista, ao tocar de determinada maneira, transporta o ouvinte a um espaço imaginário através do timbre e do volume dos sons.

A relação entre som e espaço também acontece ao falar, quando se modula o volume da voz em função da distância entre as pessoas e também da intenção. Este é outro recurso usado em música, para dar a sensação de estar perto ou longe do ouvinte, conforme o volume diminui ou aumenta.

Outra relação entre espaço visual e auditivo foi estudada pelo foneticista J. W. Black; ele “demonstrou que o tamanho e o tempo de reverberação de um cômodo⁸ afetam os índices de leitura. As pessoas leem mais devagar em aposentos maiores, onde o tempo de reverberação é mais lento, do que em aposentos menores” (Hall, p. 51). Ambientes maiores ou com materiais com alta capacidade de absorção do som (incluindo aí o homem) levam a reverberação a durar mais tempo, o que, no caso da fala ou da música, pode provocar dificuldade no entendimento, já que os sons começam a se misturar. Assim como um discurso em lugares desse tipo exigem uma fala mais pausada, as músicas compostas para ser executadas nesses ambientes costumam utilizar tempos maiores na duração das notas – a não ser no caso em que uma grande reverberação seja pretendida. Maiores detalhes sobre esta questão serão abordados no capítulo referente à música.

Outra relação que se estabelece entre os sentidos é a das zonas de distância entre as pessoas. Edward T. Hall, em seu livro *A dimensão oculta*, aborda em detalhes esta questão. Para isso emprega o termo *proxemia* “para definir as observações sobre o uso que o homem faz do espaço” (Hall, p. 95).

⁸ Tempo de reverberação é o tempo para que o som já emitido pare de soar. Em geral, os sons médios e graves demoram mais para cessar. Depende do volume do ambiente e do coeficiente de absorção de som dos materiais nele contidos.

“A pessoa identifica, um por um, os fatores isolados na composição dos conjuntos que constituem as zonas íntimas, pessoais, sociais e públicas” (Hall, p. 107). Cada zona de distância funciona como uma “bolha” ao redor da pessoa: é seu espaço pessoal, uma esfera protetora que mantém o espaçamento adequado, onde ela se sente confortável em determinada situação.

Os sentidos contribuem para o estabelecimento dessa bolha. Algo que pareça ameaçador, como um barulho alto ou pouca iluminação, fará com que as pessoas se aproximem umas das outras. Uma aglomeração produz calor, odores e contato com desconhecidos (“invasão da bolha”), o que pode gerar desconforto e fazer com que as pessoas precisem se afastar.

Além disso, essas distâncias variam um pouco de acordo com a personalidade, fatores culturais, sociais e ambientais e serão abordadas adiante. A questão das zonas de distância é importante também para a análise das distâncias utilizadas entre as pessoas nos diversos tipos de dança: conforme a região e o objetivo de determinada dança, verifica-se o quanto os componentes devem estar mais próximos ou mais distantes, tocando-se ou não, e de qual forma.

Outros fatores pessoais que interferem na percepção individual do espaço

A personalidade também interfere na apreensão do espaço.

“A perspectiva diante da vida, de uma pessoa melancólica ou plácida diverge muito de uma sanguínea ou irrequieta. A causa profunda da variação na personalidade e temperamento reside nas glândulas endócrinas: mesmo as chamadas pessoas normais mostram diferenças importantes. As glândulas endócrinas liberam hormônios no sangue, que têm um efeito marcante nas emoções e sensação de bem-estar das pessoas.” (Tuan, *Topofilia*, p. 52-53)

Além dos diferentes matizes e graus de personalidade,

“cada um de nós tem várias personalidades *situacionais* aprendidas. A forma mais simples da personalidade situacional é aquela associada com reações a transações íntimas, pessoais, sociais e públicas. Alguns indivíduos jamais desenvolvem a fase pública de suas personalidades e, portanto, não podem ocupar espaços públicos; dão oradores ou árbitros bastante fracos. Como muitos psiquiatras sabem, outras pessoas têm problemas com as zonas íntimas e pessoais e não podem suportar a proximidade de outras.” (Tuan, *Topofilia*, p. 107)

Os papéis sociais também interferem na apreensão do espaço. Ao ficarmos atentos apenas à divisão em classes sociais, reduzimos as pessoas à sua profissão e renda. Mas esta é apenas uma das formas de observar um ser humano. As pessoas

“desempenham uma pluralidade de papéis, de acordo com os momentos e os lugares. Existem fases em que são operários no trabalho, funcionários, diretores, patrões, e em outras são sobretudo pais, chefes de família, membros de tal ou tal igreja. É impossível saber qual desses papéis é o mais importante para as pessoas em questão, sem analisar a maneira como conduzem a si mesmas, falam de sua situação e desenvolvem redes de relações. (Claval, p. 52-53)

As zonas de distância e os sentidos empregados podem variar em cada uma dessas situações.

Outro fator que influencia a percepção é o sexo da pessoa. “Masculino e feminino não são distinções arbitrárias. As diferenças fisiológicas entre homem e mulher são claramente especificáveis e pode-se esperar que estas diferenças afetem os modos de responder ao mundo” (Tuan, *Topofilia*, p. 61).

Existem nuances em relação a isso, dado que cada sociedade atribui diferenciações maiores ou menores entre homens e mulheres, além das questões de personalidade.

Como um exemplo, ao fazer um mapa mental de algum lugar, de um modo geral, os homens tendem a se apoiar nos contornos e na forma de chegar lá; já nas mulheres o mapa é feito de pontos, que são focos sucessivos que despertam sua atenção.

“Centenas de tais experiências deixam-me convencido de que homens e mulheres, muitas vezes, habitam em mundos visuais completamente diferentes. (...) Homens e mulheres, simplesmente, aprenderam a usar os olhos de maneiras muito diversas.” (Hall, p. 70-71)

Um último fator individual merece atenção: a questão das faixas etárias. Os ciclos da vida têm importante papel no aumento da amplitude das respostas humanas ao espaço.⁹ O bebê sente-se misturado ao meio, tem no contato sua maior fonte de informações a respeito de seu corpo (se está junto ou separado do adulto, se está deitado ou carregado etc.) e seu espaço é principalmente oral. Conforme cresce, seu mundo também se expande, mais ainda é limitado ao seu entorno próximo. Tendo seu corpo como referência, torna-se ciente do acima e abaixo, frente e atrás, e depois esquerda e direita; e mais tarde compreende dimensões como aberto e fechado. O mundo sensorial

⁹ Ver mais detalhes em Tuan, *Topofilia*, p. 62-67.

da criança é aquele próximo a ela e se compõe de objetos vívidos. Até os quatorze anos, seu mundo sensorial será composto de muitos estímulos, continuando a se ampliar. “É difícil para um adulto recapturar o brilho perdido das impressões sensoriais” (Tuan, *Topofilia*, p. 65). O mundo sensorial do adulto é mais amplo, porém menos intenso. Conforme vai envelhecendo, alguns sentidos vão enfraquecendo, como o paladar e a visão; em seguida a audição. O mundo pode parecer estático e cinzento, e parece se encolher.

“A diminuição da mobilidade restringe ainda mais o mundo do velho, não somente pelo óbvio sentido geográfico, mas também pelo fato dos encontros háptico-somáticos com o meio ambiente (escalar montanhas, caminhar) se tornam menos frequentes. Os jovens povoam o futuro com fantasias, enquanto que com o velho, é o passado distante que fornece o material para a fantasia e distorção. Para os velhos o mundo se contrai não apenas porque seus sentidos perdem acuidade, mas porque seu futuro está truncado: à medida que o futuro diminui, também diminui o espaço horizontal e o velho pode chegar a se envolver emocionalmente com acontecimentos e objetos próximos, de uma maneira que é remanescente do mundo da criança.” (Tuan, *Topofilia*, p. 66-67)

Mas dentro de cada grupo etário, ocorrem grandes diferenças de capacidade, por questões de saúde, estímulos e oportunidades.

Existem outros fatores individuais que interferem na percepção do espaço, mas a intenção deste texto é apontar os mais importantes para o presente estudo.

A experiência de espaço vai além dos fatores individuais

Na obra *Espaço e lugar*, Tuan afirma que, apesar das maneiras diferentes de atribuir valores ao espaço, o que existe de comum a todas as culturas é que o homem é a medida de todas as coisas. É através do corpo humano que se dá a experiência de espaço, seja na relação com o espaço em si, seja na interação com outros seres humanos.

“‘Espaço’ é um termo abstrato para um conjunto complexo de ideias. Pessoas de diferentes culturas diferem na forma de dividir seu mundo, de atribuir valores às suas partes e de medi-las. As maneiras de dividir o espaço variam enormemente em complexidade e sofisticação, assim como as técnicas de avaliação de tamanho e distância. Contudo existem certas semelhanças culturais comuns, e elas repousam basicamente no fato de que o homem é a medida de todas as coisas. (...) Como um resultado de sua experiência íntima com seu corpo e com outras pessoas organiza o espaço a fim de conformá-lo às suas necessidades biológicas e sociais.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 39)

EXPERIÊNCIA E USO DO ESPAÇO NOS AGRUPAMENTOS HUMANOS

As características que vão além do pessoal “simultaneamente consolidam o grupo e o isolam de outros, por um lado reforçando a identidade intragrupal e, por outro, tornando mais difícil a comunicação intergruppal” (Hall, p. 135). O exame da maneira como os sentidos são usados por povos diferentes, ao interagirem com seus meios ambientes, fornece dados concretos de sua relação com o espaço. “É possível detectar variações significativas entre aquilo que é levado em conta e o que se elimina pela filtragem” (Hall, p. 14).

As variações na percepção espacial afetam as relações interpessoais de forma muitas vezes imperceptível e, por causa da pouca consciência que se tem delas, acaba-se atribuindo os problemas causados a fatores que estão fora do campo da percepção, usando-se argumentos como o atraso cultural, ou a grosseria, falta de interesse etc.

O conhecimento deste fato poderia eliminar muitos desconfortos existentes ao entrar em contato com pessoas de outras culturas. Edward Hall fornece um exemplo disso:

“Provas significativas de que pessoas criadas em culturas diferentes vivem em distintos mundos perceptivos são encontradas em sua maneira de se orientarem no espaço, como se aproximam e se afastam de um lugar. Em Beirute, certa vez, tive a experiência de chegar perto de um prédio que eu estava procurando. Um árabe a quem pedi orientação disse-me onde o prédio estava fez um gesto na direção geral que eu deveria seguir. Pelo seu comportamento, podia perceber que ele achava estar indicando a localização do prédio, e, entretanto, por nada desse mundo eu conseguiria saber a que prédio se referia, ou até em qual das três ruas se encontrava, todas elas visíveis do lugar onde nos situávamos. Obviamente, estávamos empregando dois sistemas de orientação completamente diferentes.” (Hall, p. 70-71)

Caso o autor não tivesse conhecimento de que existem sistemas de orientação diferentes, poderia interpretar o fato como má vontade ou incapacidade de dar informações.

Logo, não é através da experiência que se pode ultrapassar a cultura e a língua e, assim, chegar a uma pessoa de outra cultura. Se ambas forem submetidas à mesma experiência, a percepção de cada uma será diferente.

“Pessoas de culturas diferentes não apenas falam línguas diversas mas, o que é talvez mais importante, *habitam em diferentes mundos sensoriais*. O peneiramento seletivo dos dados sensoriais admite algumas coisas, enquanto elimina outras, de modo que *a experiência, como percebida* através de uma série de filtros sensoriais, culturalmente padronizados, é bastante diferente daquela percebida através de outros. O meio

ambiente arquitetônico e urbano que as pessoas criam são expressões deste processo de filtragem-peneiramento. Na verdade, através destes meios ambientes alterados pelo homem, é possível descobrir como povos diferentes usam seus sentidos.” (Hall, p. 14)

A seguir, serão expostas as variações na percepção espacial em relação à territorialidade e também analisar como as pessoas entendem uma porção de espaço como *sua*; de quanto espaço precisam para cada atividade; quais distâncias em relação às outras pessoas consideram confortáveis para determinadas situações e como diferenciam o espaço público do privado.

Fronteiras visíveis e invisíveis do espaço

A territorialidade, ou seja, a forma através da qual um ser vivo reivindica uma área e a defende, está presente também no homem. Além de garantir o contato, a segurança e a propagação das espécies, coordena as atividades do grupo e o mantém unido. Apesar de vincularmos este conceito apenas aos animais, o homem também tem territorialidade e “inventou muitas maneiras de defender aquilo que considera sua própria terra, prado ou extensão. A remoção de marcos de fronteiras e a invasão da propriedade de outro homem são atos passíveis de punição em grande parte do mundo” (Hall, p. 21).

Existem marcadores territoriais visíveis e invisíveis para estabelecer essas fronteiras. O território, sendo uma extensão do indivíduo, pode significar para o homem muito além da terra em si: sua identidade, privacidade, valores, sensação de pertencimento.

“A percepção do eu, como a conhecemos, está intimamente associada com o processo de delimitar as fronteiras. Esta mesma relação entre fronteiras e o eu também pode ser observada em contextos onde há culturas misturadas” (Hall, p. 23).

Então a análise da territorialidade envolve também os fatores relacionados a um “território invisível”. A delimitação do homem não começa e termina na sua pele: se pensarmos no homem “rodeado de uma série de campos em expansão e redução, que fornecem informações de muitos tipos, passaremos a vê-lo sob uma luz inteiramente diferente” (Hall, p. 107).

A experiência de espaço relacionado à distância não é estática, é vivenciada através da observação ativa e não corresponde a um ponto de vista único. Ela se relaciona com a *ação*, ou seja, o que pode ser feito naquele espaço. Um cômodo com um teto que a pessoa pode tocar com a mão é diferente de outro com pé-direito muito

alto. Um grande espaço ao ar livre parecerá menor se houver muita gente, a ponto de não se poder caminhar livremente. Mas nem sempre um lugar com alta densidade será entendido como apinhado. Aglomeração e espaciosidade têm significados diferentes nas várias culturas.

O conceito de espaciosidade foi abordado pelo geógrafo Yi-Fu Tuan da seguinte maneira:

“espaciosidade está intimamente associada com a sensação de estar livre. Liberdade implica espaço; significa ter poder e espaço suficientes em que atuar. Estar livre tem diversos níveis de significado. O fundamental é a capacidade para transcender a condição presente, e a forma mais simples em que esta transcendência se manifesta é o poder básico de locomover-se. No ato de locomover-se, o espaço e seus atributos são experienciados diretamente. Uma pessoa imóvel terá dificuldade em dominar até as ideias elementares de espaço abstrato, porque tais ideias se desenvolvem como o movimento – com a experiência direta do espaço através do movimento.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 59)

Para o homem, a sensação de espaciosidade vai além do espaço concreto exigido pela sua ocupação, não pode ser calculada pela fita métrica.

“O espaço é, sem dúvida, mais do que um ponto de vista ou um sentimento complexo e fugaz. É uma condição para a sobrevivência biológica. Mas a questão de quanto espaço um homem necessita para viver confortavelmente não tem uma resposta simples. O espaço como recurso é uma apreciação cultural. (...) O nível de aspiração, sem dúvida, afeta o que cada um considera como espaço adequado. A aspiração é condicionada culturalmente.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 65)

As extensões criadas pelo homem lhe dão a sensação de aumentar seu espaço, já que com elas ele sente que aumentos seus poderes corporais. “O computador é uma extensão de parte do cérebro, o telefone estende a voz, a roda estende as pernas e os pés. A língua estende a experiência no tempo e no espaço, enquanto a escrita estende a língua” (Hall, p. 15). Instrumentos e máquinas comandadas pelo homem – como bicicletas e carros – ampliam sua sensação de espaço, pelos progressos sucessivos de velocidade e superação de limites.

“Ele conquista o espaço, mas não aniquila seu tamanho sensível; ao contrário, o espaço continua a abrir-se para ele. Quando o transporte é uma experiência passiva, a conquista do espaço pode significar a sua diminuição. A velocidade que dá liberdade ao homem, faz com que ele perca a sensação de espaciosidade. Pense em um avião a jato de passageiros.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 61)

A idade e o estilo de vida também contribuem para a sensação de espaciosidade ou confinamento. Aqueles que estão em constante contato com o movimento de seus corpos, como os atletas, bailarinos e crianças, desfrutam de uma sensação de amplitude espacial muito maior do que aqueles cujo trabalho não exige movimentação física constante, como num escritório.

A experiência de confinamento pode acontecer em função de um espaço pequeno ou fechado, ou pela quantidade e proximidade das outras pessoas.

Espaço e liberdade de movimentos costumam estar associados. Espaço sugere abertura, futuro, convida à ação. Mas, por outro lado, pode deixar a pessoa exposta e vulnerável.

“A relação do meio ambiente com o sentimento parece clara; mas de fato é difícil formular regras gerais. Dois fatores perturbam o assunto. Um é que o sentimento de espaciosidade depende do contraste. Por exemplo, uma casa é um mundo compacto e articulado em comparação com o vale lá fora. De dentro da casa o vale parece amplo e indefinido, mas o próprio vale é de uma depressão bem definida se comparando com a planície na qual ele se abre. O segundo fator é que a cultura e experiência têm uma grande influência na interpretação do meio ambiente. Os norte-americanos passaram a aceitar as pradarias abertas do Oeste como um símbolo de oportunidade e liberdade, mas para os camponeses russos o espaço sem fronteira tinha um significado oposto. Conotava antes desespero que oportunidade; mais inibia do que encorajava a ação.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 63)

Na Síria, o deserto significa para os beduínos seu lugar de moradia, eles o conhecem, sabem por onde se deslocar e como tirar dele seu sustento. Já para os camponeses que moram nas bordas do deserto, ele representa muitos perigos: dele podem vir as areias e aridez que acabam com seu sustento, e também podem acontecer invasões dos beduínos. O mesmo espaço tem significados diferentes para dois povos que o conhecem. Mas, para os camponeses, o deserto é um espaço, e, para os beduínos, ele é um lugar, ou seja, é conhecido e humanizado. O conceito de lugar será analisado mais adiante, mas, abaixo estão mais dois exemplos dessas diferenças de sensação:

- Para os habitantes da cidade, a natureza significa liberdade e abertura para aventuras e lazer. Já para as pessoas que trabalham junto à natureza, ela é um lugar fixo e rotineiro.
- Quando uma pessoa chega a uma grande e assustadora floresta fechada, abre uma clareira para construir a sede de uma fazenda. Mas, uma vez estabelecida, a fazenda se torna um lugar conhecido e ordenado, e a floresta transforma-se em uma região cheia de possibilidades e aventuras.

A sensação de aglomeração é dada a princípio pela pele, quando começamos a ser tocados uns pelos outros. Como se reage a isso depende de fatores culturais: o que para um grupo é aconchego e proximidade, para outro pode ser motivo de incômodo e estresse, para um terceiro pode ainda ser neutro. “As pessoas são seres sociais. Gostamos da companhia de nossos semelhantes. Como toleramos ou apreciamos a proximidade física de outras pessoas, por quanto tempo e em que condições, varia sensivelmente de uma cultura para outra” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 70). As pessoas podem tanto ampliar como restringir o mundo umas das outras.

Tolera-se melhor a proximidade entre as pessoas queridas (“O coração e a mente se expandem na presença daqueles que admiramos e amamos” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 72) e as que trabalham juntas por uma causa comum. Será mais difícil tolerar a proximidade de uma pessoa que cerceia a vontade da outra, ou que tenha uma atividade conflitante em relação à dela. Neste caso, uma defesa comum é “filtrar o estímulo de outras pessoas transformando-as em sombras e objetos. A etiqueta e a rusticidade são diferentes meios para se atingir o mesmo fim: ajudar as pessoas a evitarem o contato quando tal contato ameaça ser intenso demais” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 68). Dessa maneira, uma pessoa rica pode viver cercada de muitos criados, e mesmo assim não sentir o ambiente apinhado.

Multidões são bem toleradas, por alguns grupos, em ocasiões e lugares em que sugerem diversão e pertencimento – praias, shows, partidas de futebol, festas religiosas etc. –, e muitas vezes ela, a multidão, é a própria atração.

A sensação de confinamento pode vir também da sensação de falta de oportunidades profissionais ou por restrições à vida pessoal. Muitas pessoas se deslocaram das pequenas cidades do meio rural por este parecer limitante. “Paradoxalmente a cidade parecia menos ‘apinhada’ e ‘cercada’ do que a zona rural, onde as oportunidades vinham diminuindo” (Hall, p. 69). Outro fator que amplia a sensação de confinamento é a falta de privacidade. E em uma cidade pequena, as pessoas sabem que estão sendo observadas e se preocupam com os outros. Isso por um lado gera a sensação de pertencimento, mas por outro pode incomodar.

“Privacidade e solidão são necessárias para uma reflexão perseverante e uma introspecção rigorosa, e através da compreensão do próprio eu para que se atinja a plena apreciação de outras pessoas. (...) A privacidade espacial naturalmente não garante a solidão; mas é uma condição necessária” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 74).

Privacidade: o público e o privado

Tuan aponta para a importância de vivenciar as esferas pública e privada:

“Consideramos o sentido de ‘interior’ e de um ‘exterior’, de intimidade e exposição, de vida privada e espaço público. Em toda parte, as pessoas reconhecem estas diferenças, mas podem ter uma vaga consciência delas. A forma construída tem o poder de aumentar essa consciência e tornar mais nítida a diferença existente na temperatura emocional entre ‘interior’ e ‘exterior’.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 120)

Há o exemplo das casas de muros lisos voltadas para um pátio interno, onde aconteceria a vida privada. Dentro desses limites é possível vivenciar a intimidade das relações humanas e as atividades cotidianas mais ligadas à manutenção da vida e do bem-estar: alimentação, repouso, procriação, higiene, silêncio, laços emocionais, aconchego. Em contraste, o lado de fora corresponderia à vida social e política, à liberdade, às compras, ao burburinho da cidade, à aventura.

Mas nem sempre a noção de público e privado aparece de forma tão clara. A questão da invasão de privacidade é bastante complexa. Aqui, as fronteiras invisíveis aparecem novamente, e elas podem diferir bastante em função da cultura. O “estar dentro” e “estar fora” (e espaços de transição) existem em qualquer espaço, mas a arquitetura fornece dados de mais fácil compreensão dessas sensações e, por isso, ela será utilizada aqui para fornecer exemplos.

O antropólogo Edward T. Hall, em seu livro *A dimensão oculta*¹⁰ faz um estudo sobre as diferenças culturais em relação à privacidade. Foram analisados os comportamentos proxêmicos de americanos, alemães, ingleses, franceses, japoneses e árabes. No resumo a seguir, foram destacados os pontos relacionados à experiência espacial e cultura:

- Estar na soleira da porta, mas sem entrar, não é considerado invasão para o americano; já para o alemão, *olhar* para dentro é.

- “Os alemães sentem seu espaço próprio como uma extensão do ego. (...) Em contraste com o do árabe, como veremos posteriormente, o ego alemão é extraordinariamente exposto, e ele fará praticamente tudo para preservar sua ‘esfera privada’” (Hall, p. 122): suas casas são bem cercadas, as portas, maciças – às vezes duplas –, e sempre fechadas. O contraste com a política de

¹⁰ Ver especialmente p. 119-146.

portas abertas dos negócios norte-americanos causa muitos conflitos entre estes e os alemães nas multinacionais.

- Os ingleses de classe média são criados em quartos partilhados com os outros irmãos e não esperam ter nem seu próprio quarto e, depois, seu próprio escritório. Os americanos necessitam ter seu próprio espaço, mas deixam suas portas abertas, demonstrando prontidão. “Em relação à necessidade de paredes como proteção para o ego, os norte-americanos situam-se entre os alemães e os ingleses” (Hall, p. 126).

- A privacidade pode ser garantida pela arquitetura ou pelo silêncio, como exemplifica Hall comparando norte-americanos e ingleses:

“Quando o norte-americano quer ficar sozinho, vai para o quarto e fecha a porta; depende apenas de características arquitetônicas para se proteger. Para um norte-americano, recusar-se a falar com alguém presente no mesmo quarto, dar-lhe um ‘gelo’ é a forma final de rejeição e um sinal certo de grande aborrecimento. O inglês, por outro lado, não disponho de quartos para si só desde a infância, jamais desenvolveu a prática de usar o espaço como um refúgio contra os outros. Com efeito, internalizou uma série de barreiras, que erige, e os outros deverão reconhecer. Portanto, quanto mais um inglês se fecha, quando está com um norte-americano, mais provavelmente este o perturbará, para se assegurar de que tudo está bem. A tensão dura até os dois chegarem a se conhecer completamente. O ponto importante é que as necessidades espaciais e arquitetônicas de cada um não são, em absoluto, as mesmas.” (Hall, p. 126-127)

- As relações de vizinhança podem se dar pela proximidade ou pelo *status* social ou ainda pela religião ou família à qual se pertence.

“Na Inglaterra, proximidade nada significa. O fato de a pessoa viver ao lado de uma família não lhe dá direitos de visitar, pedir algo emprestado ou manter relações sociais com alguém, ou que seus filhos brinquem com os dele. (...) Eles podem chegar a conhecer e até a gostar de seus vizinhos, mas não será porque vivem ao lado, pois as relações sociais inglesas não se regulam através do espaço, mas de acordo com o *status* social.” (Hall, p. 128)

- As culturas do Mediterrâneo em geral se reúnem mais intimamente que os norte-europeus, ingleses e americanos.

“O uso do espaço pelos povos do Mediterrâneo pode ser observado nos trens, ônibus, automóveis e cafés de calçada apinhados, bem como nas casas das pessoas. As exceções estão, naturalmente, nos *châteaux* e casas de campo dos ricos. A vida em condições de aglomeração normalmente significa um alto envolvimento sensorial.” (Hall, p. 129-130)

Logo, o traçado de suas ruas e edificações tem a intenção de mantê-los envolvidos. Em geral, o lar é para a família e o espaço público é para as atividades sociais, religiosas e profissionais. A vida ao ar livre é valorizada e realmente aproveitada. E o envolvimento sensorial acontece também na maneira de se comunicar, através do toque e do olhar. Todos estes elementos estão presentes também na Síria; nas cidades maiores como Damasco, Alepo, Homs e Hama, por exemplo, é comum as famílias e amigos ficarem ao ar livre nas praças. Nessas ocasiões, leva-se um tecido para sentar, alimentos, bebida, arguile para fumar, às vezes um instrumento musical. As áreas livres urbanas ficam perfumadas (por causa do fumo aromatizado do arguile) e ruidosas.

- Embora não exista uma palavra específica para privacidade no Japão, isso não quer dizer que não exista o conceito de intimidade. Ele apenas é diferente de vários outros.

- A organização do espaço no Japão é concebida de forma radial. Tudo existe em função de um centro: as ruas, as casas, os móveis. “Em termos psicológicos, existe um reforço positivo em direção ao centro da sala e negativo em direção às suas extremidades (que é de onde o frio vem, no inverno)” (Hall, p. 136).

- Espaços de características fixas, em uma cultura, podem ser semifixos em outra. No Japão, por exemplo, as paredes são semifixas e o espaço é multifuncional. “Uma parede desliza para trás e vem uma refeição. Quando esta termina, está na hora de dormir, o material da cama é desenrolado no mesmo lugar onde se comeu, cozinhou, pensou e manteve convívio social” (Hall, p. 136). Na Síria, as paredes são fixas, mas os cômodos têm várias funções (embora o dormir aconteça em outro lugar específico) e, para isso, os moradores dispõem de muitas mesas e cadeiras portáteis, além dos móveis junto às paredes.

- No Oriente Médio existe separação clara entre o público e o privado. O espaço pessoal – a “bolha” – abordado na questão das distâncias pessoais, dilui-se no espaço público.

“Os empurrões e apertos nos lugares públicos são característicos da cultura do Oriente Médio. Entretanto, isto não representa inteiramente o que os norte-

americanos pensam (atrevidimento e rudeza), mas decorre de uma série diferente de crenças, referentes não só às relações entre as pessoas, mas também à maneira de experimentar o próprio corpo.” (Hall, p. 139)

Como foi dito, o ego do árabe, em contraste com o do alemão, não está tão exposto. Ele se encontra em algum lugar “mais para dentro”. Mas “o ego não se encontra completamente escondido, porque pode ser muito facilmente alcançado por um insulto. Está protegido do toque, mas não das palavras” (Hall, p. 141).

- O isolamento físico na família árabe não é bem-visto, logo, assim como os ingleses, eles param de falar quando querem ficar sozinhos. “O árabe que se fecha desse modo não indica haver algo errado, ou um retraimento, apenas o fato de querer ficar a sós com seus próprios pensamentos ou não desejar intromissões” (Hall, p. 142, 143).

- Já nos espaços públicos, as intromissões são vistas com naturalidade. “As transações comerciais no bazar, por exemplo, não são apenas entre comprador e vendedor, mas têm participação de todos. Qualquer um que estiver por perto pode aderir. Se um adulto vir um menino quebrando uma vidraça, deve detê-lo, mesmo não o conhecendo” (Hall, p. 145).

O exposto acima revela que, apesar de o ser humano precisar dos momentos em isolamento assim como dos compartilhados, a noção de privacidade varia bastante e pode ser mal interpretada caso não seja conhecida pela pessoa de outra cultura. Geralmente não se conhecem os valores de privacidade da própria cultura, pois eles são frutos da experiência cotidiana e não necessitam de consciência para acontecer. Muitas vezes é apenas no contato com outros valores de privacidade que a consciência deles vem à tona, por contraste. Como pondera Yi-Fu Tuan:

“O que nos obriga a refletir sobre a experiência? Os acontecimentos adversos. (...) Nem todas as culturas têm uma visão do mundo articulada. Onde existe uma, relativamente são poucas as pessoas capazes de conceituá-la em detalhe e de maneira sistemática. A visão do mundo está separada das experiências e necessidades particulares, é um constructo intelectual.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 146)

Conforme propõe Tuan,

“Experiência é um termo que abrange as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade. Estas maneiras variam desde os sentidos mais diretos e passivos, como o olfato, paladar e tato, até a percepção visual ativa e a maneira indireta de simbolização.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 9)

Organização mental do espaço

Muitas características da concepção, percepção e experiência espacial estão ligadas à cosmologia de cada cultura.

“Quando o estudo de urbanismo retrocede até os seus centros primitivos e em um passado distante, não encontramos o mercado ou a fortaleza, mas sim a ideia da criação sobrenatural do mundo. O agente é um deus, um sacerdote-rei ou herói: o *locus* da criação é o centro do mundo. Esse centro, geralmente é assinalado de alguma maneira. (...) A cidade transcende as incertezas da vida; ela reflete a precisão, a ordem e a predição dos céus.” (Tuan, *Topofilia*, p. 174)

Ela se torna símbolo, um objeto cuja natureza “é tão clara e tão profundamente manifestada que, embora seja inteiramente ele mesmo, transmite conhecimento de algo maior que está além” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 129).

São cidades ideais, modelos terrestres do cosmos. Seu planejamento era investido de autoridade sagrada e seus fundadores consultavam os astrólogos, para saber qual a melhor localização para cada tipo de edificação, suas medidas e período de construção.

A importância cosmológica destas cidades “é inferida da sua forma e da sua orientação, da estrutura hierárquica do espaço dentro do conjunto amuralhado, dos tipos de arquitetura e do que conhecemos da organização social e crenças religiosas desses tempos” (Tuan, *Topofilia*, p. 189). O espaço mítico é o componente espacial de uma visão de mundo, que é “uma tentativa mais ou menos sistemática das pessoas de compreender o meio ambiente” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 99). Em outro esquema de espaço mítico, o corpo humano é percebido como uma imagem do cosmos. Em ambos os esquemas, o espaço mítico é necessário para a pessoa sentir-se segura no universo.

Yi-Fu Tuan divide o tempo mítico em três tipos principais:

“cosmogônico, astronômico e humano. O tempo cosmogônico é a história das origens, incluindo a criação do universo. O tempo humano é o curso da vida humana. Ambos são lineares e unidirecionais. O tempo astronômico é experienciado como a marcha diária do sol e a sequência das estações. (...) O tempo astronômico, em comparação com o tempo cosmogônico, é facilmente mapeado num contexto espacial. (...) Sendo cíclico e repetitivo, é melhor representado pelo espaço simétrico.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 146, 150)

O espaço mítico difere nos detalhes de cultura para cultura, mas possui características gerais: a principal é que coloca o homem no centro do universo. Estando o homem na Terra, ela é o centro dos cosmos, por consequência. A partir deste centro, o espaço pode se organizar de várias formas, como, por exemplo, através de deuses planetários, como os gregos, ou com pontos cardeais para organizar os elementos da natureza, como os chineses, os árabes e outros. Neste sistema, atribui-se “uma cor, um animal ou um elemento a cada ponto cardinal. Na Grécia, a cada deus planetário atribuiu-se uma cor, uma planta, uma vogal, um metal ou uma pedra” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 106) A forma de conceber o espaço está igualmente presente na forma de conceber a música, conforme será visto no capítulo 3: a cada corda do alaúde corresponde um elemento da natureza e um estado de alma. Este sistema de correspondências se baseia no conceito de “simpatia” entre os fenômenos visíveis e invisíveis da natureza.

O espaço mítico que se organiza ao redor de um sistema coordenado de pontos cardeais parte de infinitos lados contidos no círculo, que foram reduzidos a quatro: quatro direções, quatro lados do retângulo, quatro estações, quatro fases da lua. Estes pontos cardeais, estabelecidos por quadrados ou círculos, e um eixo vertical (definido por Zênite e Nadir), formam o esquema básico da cidade e são protegidos por muralhas.

Yi-Fu Tuan descreve no seu livro *Topofilia* várias cidades da Antiguidade com esquemas parecidos, mas cabe aqui apenas citar suas características principais.¹¹

O objetivo do uso da geometria é simbólico. O quadrado e o círculo representavam a perfeição e o cosmos: “quando a ordem circular do céu é trazida para a terra, assume a forma de um retângulo com os lados orientados para as direções cardeais” (Tuan, *Topofilia*, p. 185). Os significados do círculo e do quadrado se superpõem: o círculo representa o céu ou a natureza, enquanto o quadrado representa a terra e o mundo criado pelo homem. Estas duas figuras eram usadas de forma combinada no planejamento das cidades. Dois quadrados formavam uma estrela de oito pontas, com quatro lados voltados para os pontos cardeais e as outras quatro pontas também; ou dividia-se a cidade em quatro quadrantes, de forma que cada uma seria ocupada por um grupo diferente em termos social, econômico ou religioso. O

¹¹ Para mais detalhes, ver capítulo “A cidade ideal e os símbolos da transcendência”, p. 172-198.

mercado público em geral ficava do lado oposto ao palácio real. As muralhas que cercavam a cidade tinham um número simbólico de portões, diferente em cada cultura, assim como a direção para onde se abriam era calculada.

Embora este esquema fosse bastante utilizado, principalmente se tratando de cidades reais, não se pode dizer que o uso de quadrados fosse sempre simbólico; muitas vezes era simplesmente o mais prático.

“Sua existência em si mesma não justifica a interpretação de que tem importância cosmológica, mesmo no mundo antigo, quando o simbolismo mais profundamente permeava os padrões do pensamento humano. (...) [Muitas] parecem não necessitar de outra explicação a não ser a conveniência e a economia.” (Tuan, *Topofilia*, p. 185)

Outro sistema comum surge entre os séculos XVII e XVIII, o leque: uma abertura no círculo dá a possibilidade de extensão. O sistema radial favorece também os pontos focais que, junto com as possibilidades de expansão, foram tão necessários à monumentalidade e ostentação estética do período.

Os seres humanos têm a tendência a segmentar o que é contínuo na natureza, como uma forma de ajudar a compreender algum fenômeno.

“A superfície terrestre possui alguns gradientes mais nítidos: por exemplo, entre a terra e a água, montanha e planície, floresta e savana, mas ainda onde eles não existem, o homem tem a tendência para diferenciar seu espaço etnocentricamente, distinguindo entre o sagrado e o profano, centro e periferia, a propriedade individual e a pastagem comum.” (Tuan, *Topofilia*, p. 17-18)

Uma visão dualista – vida e morte, claridade e escuridão, céu e terra, cidade e campo – muitas vezes é necessária para a afirmação da identidade:

“em algumas sociedades esta estrutura dualista permeia vários níveis do pensamento: afeta a organização social de um povo assim como a sua cosmologia, arte e religião. O próprio meio ambiente pode prestar-se a esta visão dualista; pode reforçar uma tendência, servindo como índice claramente visível de polaridade.” (Tuan, *Topofilia*, p. 96)

O dualismo cidade e campo, por exemplo, nasce do fato de a cidade ser considerada a grande conquista do homem sobre as forças da natureza.

A ilusão de domínio vem de alguns fatores: o uso da iluminação artificial cria a sensação de que a noite não é tão ameaçadora; consegue-se regular a temperatura ambiente com condicionadores e aquecedores; existem muros e guaritas que afastam

ameaças externas; o acesso fácil aos meios de comunicação reduz a sensação de solidão e dependência em relação ao grupo. Conforme alerta o geógrafo João Baptista Ferreira de Mello,

“quanto maior é o tamanho da cidade, maior sua falta de vínculos com a produção de alimentos. Consequentemente, torna-se menor o sentimento de dependência para com a natureza e os ritmos da vida. (...) A cidade é, ao mesmo tempo, real e escapista, por se distanciar do meio natural, suas incertezas e ameaças.” (Mello, p. 96-97)

Por outro lado, apesar de existir uma ilusão de isolamento em relação à natureza, o cidadão busca estar em contato com elementos naturais, mesmo que “domesticados” – canteiros, pomares, jardins, fontes, pedras – podendo então “aliar o esplendor do verde às vantagens locacionais da cidade. Ainda assim, o universo urbano permanece, desconcertantemente, afastado e preso à vida rural” (Mello, p. 96).

Algumas ideias parecem ser universais na organização espacial, como a de centro e periferia. Interior, fonte, centro: símbolos que transmitem a ideia de começo, de tempo passado, de origem. Dele se pode partir para qualquer direção.

Como um exemplo de como este conceito se materializa em uma cultura, o antropólogo Hall analisa o caso do Japão¹², onde a força do centro se manifesta em várias estruturas espaciais. No Japão antigo, a cidade se estruturava em anéis concêntricos e, quanto mais perto do centro, maior a lealdade à autoridade, o que formava um anel protetor. A malha viária, de caráter radial, confunde o estrangeiro, pois as ruas não têm nome, apenas o número do cruzamento; e as casas são numeradas em ordem de construção (do “começo”). Dentro das casas, o centro dos cômodos é mais valorizado: é aí que se posiciona a lareira, ao redor da qual se estabelecem as conversas. A importância do espaço do cômodo diminui conforme se afasta do centro, até chegar às paredes, que não são fixas.

A maneira como cada cultura enxerga a si mesma e à sua importância também tem relação com hierarquia do centro. No caso, um grupo ou nação *se* coloca no centro, aumentando com isso seu valor – e diminuindo o dos demais. “Em todos os lugares, as pessoas tendem a estruturar o espaço – geográfico e cosmológico – com elas no centro e a partir daí, zonas concêntricas (mais ou menos bem definidas) com valores decrescentes” (Tuan, *Topofilia*, p. 30). Este padrão de centralidade pode levar a modelos

¹² Ver *A dimensão oculta*, p. 135.

políticos e culturais de superioridade, como o etnocentrismo – ou egocentrismo coletivo, como diz Tuan: “é bem conhecida a tendência para exagerar o tamanho do território natal em detrimento dos territórios vizinhos” (Tuan, *Topofilia*, p. 39).

Embora a cidade fosse um símbolo bidimensional do cosmos, adotando formas retangulares ou circulares, os elementos verticais eram considerados os elos de ligação com o céu, realçando o significado transcendente da cidade.

“A estrutura vertical do cosmos medieval não era, portanto, uma doutrina abstrata e árida, que tinha de ser aceita pela fé, mas, sim, um mundo que podia ser visto e sentido como os arcos e torres erguidos para o céu. No século XVI, uma obra arquitetônica dedicada a Deus ainda podia inspirar fervor entre os operários e o povo, o que hoje nos parece incompreensível.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 118)

Estes símbolos verticais adotavam diferentes formas: poderiam ser os domos, zigurates, pilares, torres, terraços, arcos, tendas ou templos – todos acentuavam uma direção, a vertical.

O templo geralmente era o edifício mais imponente da cidade, localizado em um terraço. Em alguns lugares, o terraço foi se tornando cada vez mais alto, assumindo a forma de pirâmide escalonada – como os zigurates da Mesopotâmia. “O zigurate tinha inúmeros significados simbólicos. Era a rocha sólida que emergia do caos; a montanha que representava o centro do universo; o trono terreno dos deuses; o lugar monumental para a realização dos sacrifícios; e a escada para o céu” (Tuan, *Topofilia*, p. 194).

“A crença de que o refúgio ancestral representava a casa cósmica existiu em todo o mundo. Várias civilizações antigas associavam os céus com os tetos de seus refúgios” (Tuan, *Topofilia*, p. 196), em forma de domo. O domo teve grande importância simbólica para os cristãos, o que pode ser verificado na história de suas igrejas.

Os tetos azuis com estrelas aparecem em túmulos, palácios, residências e casas de banho.

“Muitas casas norte-americanas têm janelas panorâmicas. (...) Panorama [que] significa tanto uma vista ampla como um futuro promissor. Uma casa oriental tradicional, ao contrário, não tem janelas panorâmicas; os quartos dão para o pátio interno e a única extensão visível da natureza para os moradores é a abobada do céu. O eixo vertical, mais do que o espaço horizontal aberto, é o símbolo da esperança.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 138)

ATITUDES DO HOMEM ANTE O MEIO NATURAL (OU PREDOMINANTEMENTE NATURAL)

Vários teóricos procuram desvendar a relação entre o homem e seu meio; e este trabalho se apoiará nas formulações do geógrafo Yi-Fu Tuan, cujos questionamentos o levaram a criar o termo “topofilia”: “*Topofilia* é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vívido e concreto como experiência pessoal” (Tuan, *Topofilia*, p. 5).

A topofilia envolve os conceitos de percepção, atitude e sistema de crenças (o qual chamou de “visão de mundo”), que se superpõem. Depois de abordar a questão da percepção e parte do sistema de crenças, este texto pretende verificar como se dá a atitude do homem com seu meio ambiente material. Segundo Yi-Fu Tuan,

“*Atitude* é primariamente uma postura cultural, uma posição que se toma frente ao mundo. Ela tem maior estabilidade do que a percepção e é formada de uma longa sucessão de percepções, isto é, de experiências. (...) As atitudes implicam experiência e uma certa firmeza de interesse e valor.” (Tuan, *Topofilia*, p. 4)

O meio não é a causa direta da topofilia, mas fornece estímulos sensoriais que podem ser inibidos ou encorajados, de acordo com o temperamento, intenção ou propósito e das forças que atuam em determinada época.

“Para compreender a preferência ambiental de uma pessoa, necessitaríamos examinar sua herança biológica, criação, educação, trabalho e os arredores físicos. No nível das atitudes e preferências de grupo, é necessário conhecer a história cultural e a experiência de um grupo no contexto de seu ambiente físico. Em nenhum dos casos é possível distinguir nitidamente entre os fatores culturais e o papel do meio ambiente físico. Os conceitos ‘cultura’ e ‘meio ambiente’ se sobrepõem.” (Tuan, *Topofilia*, p. 68)

A busca é de harmonia com o meio, de segurança, da sensação de pertencimento.

Como se verá, muito das cosmologias possuem a marca de seus meios ambientes e talvez não se manifestem em tratados escritos, mas sim em mitos e lendas, na disposição espacial, nas relações pessoais, nos padrões de trabalho e lazer, na concepção e uso do tempo. “Os estilos de vida dificilmente são verbalizados e desempenhados conscientemente” (Tuan, *Topofilia*, p. 200). É a experiência no lugar, e não o conhecimento a respeito dele, que leva naturalmente a uma atitude. “A experiência

implica capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 10). Existe bastante diferença entre ter a experiência do lugar e apenas conhecer intelectualmente o lugar.

A apreciação estética de um camponês em relação à natureza pode não ser expressa, mas ela está presente pela intimidade dele com a terra. O que é diferente de observar a natureza como um passatempo da moda, ou ocasionalmente praticar esportes ligados aos seus elementos. Para um grupo social profundamente vinculado ao seu meio, quase todas as atividades do cotidiano acontecerão em função de seu modo de vida e das limitações inerentes a este meio, seja ele “natural” ou “construído”: a organização mental do espaço, a materialização desta organização em forma de arquitetura, a concepção de tempo, os ritos, as roupas, a literatura, música, dança.

Contrastes entre os meios e visão dualista

É comum supor que onde existe o maior contraste de estilos de vida “é entre uma tribo de analfabetos e os cidadãos de uma sociedade urbanizada, quando de fato o contraste pode ser igualmente grande entre os ‘primitivos’ que vivem em meios ambientes naturais completamente diferentes” (Tuan, *Topofilia*, p. 93), como, por exemplo, habitantes de uma floresta densa e moradores de uma planície.

No ambiente de uma floresta densa equatorial, o sentido de distância é dado mais por indicativos auditivos que visuais. O espaço é uma rede densa de lugares sem uma estrutura geral. A perspectiva é diminuída, não há horizonte e tudo é visto a curta distância. O espaço não está diferenciado entre céu e terra, “as estrelas não desempenham nenhum papel em sua cosmografia. O próprio sol não é um disco brilhante com uma trajetória no céu, mas, antes, manchas de luz tremulantes no chão da floresta” (Tuan, *Topofilia*, p. 93) O ritmo sazonal é insignificante, logo, a sucessão de etapas como medida de tempo não está presente. Pelo contrário: “nem o passado genealógico nem o futuro têm muito interesse” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 134).

Já em uma planície, o “meio ambiente é de vistas panorâmicas e referenciais nitidamente diferenciados em antítese ao ambiente protegido, como o ventre materno dos habitantes da floresta úmida” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 135). A localização e a direção desempenham papel importante e dão nome aos lugares. Na Síria, por exemplo, isto acontece no deserto com dois morros próximos à região de Palmira (*Tadmor*): é dado o nome *Aljibal Attadmuriyeh al Janubiyeh* (Montanha de Tadmor ao Sul) e *Aljibal*

Attadmuriyeh al Shamaliyeh (Montanha de Tadmor ao Norte). Os movimentos do sol e o ritmo das estações, sendo mais evidentes, possibilitam não apenas variações de estímulos como também alívio das tensões resultantes de um único ambiente sensorial. Além disso, festas sazonárias são estabelecidas, segmentando o tempo em diversas etapas. Logo, o tempo é concebido de forma diferente em relação aos povos da floresta.

“A experiência de espaço e tempo é principalmente subconsciente. Temos um sentido de espaço porque podemos nos mover e de tempo porque, como seres biológicos, passamos fases recorrentes de tensão e calma. O movimento que nos dá o sentido de espaço é em si mesmo a solução da tensão.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 132)

É interessante perceber a relação entre as formas físicas e a atitude existente em relação a elas através dos verbos usados para descrevê-las: “por exemplo, os picos das montanhas e as torres feitas pelos homens ‘elevam-se’; as ondas oceânicas, assim como os domos arquitetônicos, ‘avolumam-se’, os arcos ‘vergam’, as paisagens ‘abrem-se’, os templos gregos são ‘calmos’ e as fachadas barrocas são ‘irrequietas’” (Tuan, *Topofilia*, p. 32-33).

Percebe-se também a necessidade de haver um dualismo como forma de afirmação da própria identidade: montanha e mar; vale e montanha; ilha e continente; campo e cidade; deserto e campo; desfiladeiro e planície etc. Mesmo que a identificação dessas categorias tenha mudado com o tempo, o dualismo pode permanecer, mas com outra roupagem. A praia, que já foi vista como território perigoso, e era concebida em oposição à segurança entre os muros da cidade, se transformou em território de lazer e saúde, em oposição à estressante cidade.

Além disso, o dualismo está presente também em relação ao modo de vida praticado em cada ambiente, como nômades *versus* sedentários, ou rurais *versus* urbanos. Ou ainda, entre ambientes de climas diferentes, ou habitados por grupos diversos – “nós” e “eles”. Esses dualismos, que têm sua raiz na necessidade do homem de entender o mundo colocando-se como centro e ponto de partida, o levou – e ainda leva – a muitos desentendimentos.

A montanha: ligação da terra com o céu

“Os meios ambientes naturais variam visivelmente na superfície terrestre, e os grupos culturais diferem na maneira de perceber e ordenar seus meios ambientes;

porém, em quase toda parte as pessoas distinguem dois tipos de espaço: a terra e o céu” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 133).

A montanha, como elemento vertical na paisagem, se identifica com o mundo superior, com a busca do céu:

- é de onde vem a água fresca, que simboliza a vida; em relação a isso, ela se contrapõe ao mar: “a direção do mar é a de calamidade, doença e morte” (Tuan, *Topofilia*, p. 25);
- é a morada dos deuses, onde são construídos os templos e altares; contrapondo-se aos vales, “identificados simbolicamente com útero e com refúgio. A sua concavidade protege e nutre a vida” (Tuan, *Topofilia*, p. 135). As casas não poderiam ser aí construídas, a não ser para se proteger de ataques – o que de fato aconteceu em alguns lugares da Síria, como a Montanha dos Alauítas e a Montanha dos Drusos;
- é o local que evoca o esforço, o desafio à gravidade, por ser um elemento vertical; ao contrário dos elementos horizontais, como as planícies, que lembram aceitação e descanso. Esta concepção se materializará nas diferenças entre a música das montanhas e a música da praia, no caso da Síria. Enquanto as músicas das montanhas possuem muitas notas de curta duração, sugerindo pequenos saltos, a música da praia trabalha com notas longas e melodia pendular. De modo geral, as danças produzidas nos lugares de montanha trabalham movimentos verticais e curtos; e as danças das regiões de praia utilizam movimentos ondulantes e prolongados. Isso será detalhado nos capítulos dedicados à música e à dança.
- é o centro do mundo, uma escada para o céu: “povos em diferentes partes do mundo consideravam a montanha como o lugar onde o céu e a terra se encontravam. Era o ponto central, o eixo do mundo, o lugar impregnado de poder sagrado, onde o espírito humano podia passar de um nível cósmico para outro” (Tuan, *Topofilia*, p. 81).

O fato de as montanhas terem sido vistas como elo vertical, mas também um lugar misterioso, que requer desafio para alcançá-lo, gerou apreensão em algumas culturas, que as viam como uma barreira, com medo e aversão. Outros grupos as enxergavam, pelos mesmos motivos, como objeto de reverência, contemplação e que

transmitia a sensação de solidez. De modo geral, a montanha foi associada a algo proibido, inacessível.

Algumas dessas relações se alteraram com o tempo e, principalmente a partir de século XVIII, “houve uma mudança de atitude religiosa – na qual o temor se combina com aversão – para uma atitude estética que se transformou, de um sentimento pelo sublime, para um sentimento pelo pitoresco; para a avaliação moderna da montanha como recurso recreativo” (Tuan, *Topofilia*, p. 82). Os novos meios de transporte também facilitam o acesso físico ao local, ajudando a desfazer a ideia de mistério e distanciamento. Quando se pensou que elas teriam o poder de recuperação, devido ao ar mais puro, hospitais, hotéis e sanatórios foram construídos. Além de ampla rede turística ligada à imagem de salubridade. “Em meados do século dezenove ocorrera uma completa inversão da imagem da montanha; longe de ser um lugar que produzia calafrios de horror, compatível somente com as almas duras, era benigna e adequada às necessidades dos que tinham perdido a saúde” (Tuan, *Topofilia*, p. 85).

O vale: fertilidade e aconchego

O vale possui a fonte da vida, a água, vinda não apenas das montanhas, como também das águas de um rio que nele possa percorrer, ou ainda das águas subterrâneas. As terras, em geral férteis, possibilitam a vida. O formato côncavo e mais as qualidades acima dão ao vale o caráter feminino que gera, protege e nutre.

Nas vertentes dos vales, um pouco acima das áreas inundáveis, as comunidades estabelecem áreas agrícolas e vilas. As atitudes em relação aos vales dependem de fatores como o tipo e tamanho dos rios e a inclinação das encostas.

“O vale ou bacia fluvial de tamanho modesto atrai os seres humanos por razões óbvias. Ele promete uma subsistência fácil por ser um nicho ecológico altamente diversificado: há uma grande variedade de alimentos nos rios, nas planícies de inundação e nas encostas do vale. O ser humano depende muito do acesso fácil à água: não dispõe de mecanismos para retê-la por longos períodos em seu organismo. O vale acumula água em seus cursos, em poças e em fontes. Se o curso de água é suficientemente grande, serve também como um meio de comunicação natural.” (Tuan, *Topofilia*, p. 134)

O rio Orontes, na região central da Síria, e o rio Barada, próximo a Damasco, têm porte médio; as cidades e vilas cresceram junto a eles ou ao redor deles. O rio Orontes estrutura, em uma linha paralela à costa, um “caminho verde” e o rio Barada possibilitou à cidade de Damasco crescer à sua volta. Ambos produzem alimento para

os habitantes locais e também aos nômades que vivem além desta área fértil. Já o rio Eufrates difere deles por duas razões: em primeiro lugar, é um rio navegável em meio a um grande deserto, o que possibilitou a penetração de vários povos por esta “estrada de água”. E, apesar de seu regime não ser muito previsível, o clima da região não é completamente árido, o que é suficiente para uma agricultura sem irrigação. Mas a diferença principal entre o Eufrates e os outros rios da Síria é sua largura: em vários pontos, ele é tão largo que não se vê a outra margem. A população utiliza suas margens como se estivesse à beira-mar. No caso do Eufrates, em vários trechos, ao invés de aglutinar populações ao seu redor, se comporta como um divisor. A região entre o Eufrates e o Tigre é conhecida como *Jazire*, ou seja, “ilha”, por essa característica. Esta região possui as características musicais mais diferenciadas em relação ao restante da Síria, muitas vezes funcionando como um “país à parte”.

Mar, praia e ilha: simbologias mutantes

As atitudes em relação ao mar diferem conforme a parte observada, o mar aberto ou a praia: “por um lado, as reentrâncias das praias e dos vales sugerem segurança; por outro lado, o horizonte aberto para o mar sugere aventura” (Tuan, *Topofilia*, p. 131).

A vida cotidiana à beira-mar permite abundância de alimentos e possibilidade de se fixar. A praia é banhada pelo brilho do sol, não só direto como também refletido, da mesma maneira que o deserto, mas “a areia cede à pressão, penetrando entre os dedos do pé e a água recebe e ampara o corpo” (Tuan, *Topofilia*, p. 131). As danças aí praticadas têm esta forma de “pisar macio”, combinada com movimentos que lembram as ondas.

Já as ilhas são vistas como a origem da vida, a terra que emerge.

“Em inúmeras lendas a ilha aparece como a residência dos mortos ou dos imortais. Além de tudo, ela simboliza um estado de inocência religiosa e de beatitude, isolado dos infortúnios do continente pelo mar. (...) É na imaginação do mundo ocidental que a ilha adquire mais força.” (Tuan, *Topofilia*, p. 135)

Conforme as técnicas de navegação são dominadas, tanto para um navegador como para um ilhéu, aumentam as possibilidades de sucesso e sensação de segurança. O aprendizado requer envolvimento sensorial e conhecimento formal conceitual.

“O conhecimento de um bom navegador é mais detalhado e adquirido mais conscientemente do que o de um ilhéu comum; apesar disso a experiência

integral, mais do que o cálculo deliberado, influi nas múltiplas decisões que tem de tomar durante uma longa viagem. Um navegador necessita de visão aguçada, mas ele deve treinar também os outros sentidos em um alto grau de acuidade. Às vezes exclui deliberadamente os indicadores visuais para poder se concentrar em outros tipos de evidência. Isto é necessário porque as estrelas podem não estar visíveis, e os padrões das ondas que fornecem indicadores para a direção podem ser difíceis de interpretar visualmente do nível do barco. Timonear de acordo com as ondas depende, então, do movimento do barco mais do que da vista.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 92)

Existe na Síria uma única ilha grande e habitada, próxima a Tartus, chamada Arwad. A ilha é um aglomerado de residências e fortes, restaurantes e pequenos cafés, voltados para o mar e para Tartus, de onde vários barcos chegam à Arwad. É cercada de lendas que falam de amor, de desaparecimentos e de isolamento, como a da princesa doente que foi se restabelecer na ilha, “um local fresco, silencioso e belo. (...) Depois de um curto período, o rei a encontrou com saúde e muito feliz. E à ilha foi dado o nome de sua filha, Arwad” (Joudallah, p. 136). Outra lenda se refere, por exemplo, a um pescador que foi abduzido por uma ninfa e Arwad, sua esposa, chorando, pediu ajuda à deusa do mar que, com pena dela, a ajudou a ter o marido de volta. Há ainda aquela que diz que “Arwad era filha do deus Baal, o deus da terra, e estava apaixonada pelo deus do mar, Yam. Ela deixou o palácio de seu pai, foi para a ilha para morar com seu amor” (Joudallah, p. 136). Apesar dos apelos de seu pai, ela não retornou, e a ilha foi nomeada depois disso.

A relação do ser humano com o ambiente marítimo mudou bastante com o tempo. “A atitude com relação ao mar era ambivalente. O mar tinha beleza e utilidade, mas também era uma força escura e ameaçadora” (Tuan, *Topofilia*, p. 137-138), além de infinitamente grande. Através dele se faziam as trocas comerciais; o porto “traduz a fascinação exercida por um cenário onde se manifestam, com particular evidência, o ardor, a atividade, o heroísmo e a infelicidade” (Corbin, p. 201). Podendo ser também símbolo de uma grandeza real ou ainda “teatro do patético dos naufrágios e das derrotas, receptáculo das riquezas por onde desfila a diversidade multicolorida das etnias, esse território pleno compensa e acentua o vazio adjacente das praias e das costas rochosas” (Corbin, p. 201). O que era um marco de vida na paisagem transformou-se, hoje, em local ruidoso e não muito bonito; e a tendência é escondê-lo visualmente, pois o que mudou foi seu entorno.

A praia, que antes do século XIX era um “território do vazio” (na expressão de Alain Corbin)¹³, passa aos poucos a fazer parte do roteiro de lazer e descanso, a princípio de uma elite, que constrói à beira-mar seus locais de banho e repouso. A crescente reputação de que a água do mar contribui para a saúde foi um dos fatores da popularidade dos banhos. “De início, o banho de mar teve que vencer o recato das pessoas. (...) Os banhistas dos fins do século dezenove entravam no mar completamente vestidos. Os costumes sociais no entanto mudam: o senso comum eventualmente vence o recato” (Tuan, *Topofilia*, p. 134). O lazer e as atividades esportivas começam a ser associados à praia, como a prática da natação, um esporte barato que pode envolver toda a família. As ferrovias facilitam o acesso da crescente classe média, assim como o automóvel. A praia, antes “território do vazio”, agora se torna lugar de grande atração e exploração turística.

Latakia, na Síria, teve uma história exemplar nesse sentido: de uma paisagem portuária passou a grande polo turístico à beira-mar. Devido à beleza de sua costa, Latakia vem recebendo investimentos do governo desde os anos 1970, com a abertura de uma ferrovia que faz a ligação com o interior da Síria, incremento da infraestrutura urbana, permissão para *duty-free* e grandes lojas. Restaurantes exploram a bela vista nas encostas e hotéis sofisticados, como o Cham Cote d’Azur Hotel e Le Meridien Latakia Hotel, atraem turistas do Oriente Médio e da Europa, pelo lazer e possibilidade de fazer esportes aquáticos.

O deserto: força e sutileza

Os ambientes austeros como o deserto de areia ou de gelo são vistos como o lugar das práticas ascéticas, contrárias aos anseios humanos de facilidade e abundância. “Para os ascéticos, o deserto, de fato, era ao mesmo tempo o lugar dos demônios e o domínio da bem-aventurança” (Tuan, *Topofilia*, p. 126). Em um ambiente áspero é possível conhecer a “dureza impiedosa da realidade” (Tuan, *Topofilia*, p. 60), a vitória da vontade e o domínio de si. Por esta razão, os habitantes do deserto, que têm orgulho de seu próprio modo de vida, têm sido admirados e temidos por outros povos, principalmente os agricultores que vivem próximos a este ambiente.

O deserto é geralmente um ambiente de grandes proporções: “há demasiado céu lá fora, demasiado horizontal, demasiadas linhas” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 122).

¹³ Título do livro de Alain Corbin, de 1989, sobre o processo de transformação da praia no imaginário ocidental.

Aprende-se a contemplar grandes distâncias e a vê-las com medo, pois podem significar a separação de amigos e amantes. Grande parte dos poemas dos beduínos tem como tema a separação e a distância. “O lugar fechado, íntimo e humanizado manifesta-se na lida do dia a dia e em sua condição de ‘estabilidade e confinamento’, enquanto o espaço vasto, temido e estranho configura-se em sua vulnerabilidade” (Mello, p. 91). De maneira geral, é isso o que acontece, mas a relação com o espaço depende também do conhecimento que temos dele, e de nossas relações com ele. Pode-se chamar de espaço fechado uma área grande, desde que conhecida para o indivíduo, como é o caso dos moradores do deserto.

Dentro dessa grande área desprovida de grandes marcos visuais, seus moradores aprendem a reconhecer elementos mais sutis, e acabam por conhecer “cada arbusto e pedra, cada ondulação do terreno e geralmente dão um nome para cada lugar em seu território (...) e deste modo cada grupo de pessoas conhece várias centenas de lugares pelo nome” (Tuan, *Topofilia*, p. 90). Por não haver marcos visuais claros, o sentido da visão precisa ser exercitado continuamente. Com o tempo,

“podem dizer prontamente há quanto tempo um cervo, leão, leopardo, pássaro, réptil ou inseto passou por um lugar. Eles podem reconhecer um conjunto de rastros entre cinquenta e deduzir corretamente o tamanho, sexo, complexão e humor do grande antílope que acaba de deixá-los. (...) Quando eles deparam com uma pessoa desconhecida, suas mentes, instintivamente, registram não somente a feição, mas também sua pegada.” (Tuan, *Topofilia*, p. 89)

Os rastreadores dizem que a pegada é como a impressão digital da pessoa e que conseguem lê-la com a mesma facilidade que um morador da cidade tem para ler um livro¹⁴.

Existem também os rastreadores profissionais, que trabalham para esclarecer crimes, ajudar na caça ou localizar parentes e amigos. Têm atuação importante também na preservação ambiental e na guerra e, por isso, muitas vezes trabalham para o governo. São treinados em escolas e testados no cotidiano. Tanto os rastreadores profissionais como os moradores comuns precisam desenvolver essa e outras habilidades para garantir a sobrevivência do grupo.

¹⁴ Ver artigo sobre os rastreadores na revista *Saudi Aramco* (Arábia Saudita), publicada por Saudi Aramco Company, Texas. (ISSN 1530-5821).

Os beduínos do deserto de areia, assim como os esquimós do deserto de gelo, vivem em um ambiente cujo “espaço não é pictórico ou fechado, mas algo sempre em movimento, criando suas próprias dimensões de momento a momento. Ele aprende a orientar-se com todos os sentidos em alerta. (...) Não pode depender de pontos dados por referenciais permanentes: ele tem que depender das relações mutáveis” (Tuan, *Topofilia*, p. 14) Esta não permanência aparecerá em suas danças, que não se utilizam de poses, um elemento do movimento que procura “capturar” um momento.

Outra atitude dos moradores desse tipo de ambiente é aperfeiçoar suas habilidades perceptivas e espaciais. Conforme descreve Edward Hall em relação aos esquimós Aivilik:

“a direção e o cheiro do vento, junto com a sensação do gelo e da neve sob os pés, fornecem as indicações que capacitam um esquimó a viajar duzentos quilômetros, ou mais, através de território vazio, visualmente não diferenciado. Os Aivilik têm pelo menos vinte termos diferentes para os vários ventos.” (Hall, p. 77)

Assim, eles acabam por nomear as diversas qualidades percebidas em seu ambiente e com isso seu vocabulário para as características ambientais se torna igualmente rico.

“Um habitante urbano, devido ao extraordinário contraste, tem um vocabulário muito limitado, não somente a respeito da neve e gelo, mas também sobre aspectos da natureza que o afetam diariamente, como o tempo e o relevo. Porém, se o homem da cidade se torna um esquiador entusiasta, aprende rapidamente a perceber diferentes qualidades na superfície da neve e adquire um novo vocabulário para designá-las.” (Tuan, *Topofilia*, p. 89)

Essas habilidades fazem com que o morador do deserto confie na sua própria força e capacidade. “A natureza pode ser hostil e enigmática, porém o homem aprende a compreendê-la – extrair-lhe significado – quando isso é necessário para sua sobrevivência” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 89). Eles não dependem de uma sociedade organizada para sobreviver e, por isso, são considerados ousados, individualistas e, muitas vezes, hostis. “A sociedade exerce um grande impacto no desenvolvimento das habilidades espaciais” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 89).

Existe uma rivalidade constante entre os moradores do deserto, que são pastores nômades, e os habitantes das áreas rurais da Síria, que são agricultores sedentários. Esta rivalidade se justifica socialmente pelas lutas em torno da posse da terra e pela

necessidade de obter segurança em relação aos saques feitos pelos beduínos. Além disso, em termos de habilidade espacial, os beduínos conseguem perceber mais claramente o espaço rural do que o inverso. Para o agricultor, seu espaço funciona de forma cíclica e relativamente previsível, além de possuir muitos marcos visuais. Para ele, é muito mais difícil se aventurar pelo território dos nômades, caso seja necessário.

ESPAÇO COMO MATERIALIZAÇÃO DA PERCEPÇÃO E DA EXPERIÊNCIA

“Os homens não apenas discriminam padrões geométricos na natureza e criam espaços abstratos na mente, como também procuram materializar seus sentimentos, imagens e pensamentos. O resultado é o espaço escultural e arquitetural e, em grande escala, a cidade planejada.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 19)

No ambiente natural (ou predominantemente natural), o homem é capaz de reconhecer padrões e se posicionar perante eles. Mesmo sem a forma arquitetônica, ele sente a diferença entre um ambiente fechado ou aberto, privado ou público, alto ou baixo etc., e essa percepção contribui para o processo que o leva a ter uma atitude em relação ao meio, conforme foi visto. Mas, às vezes, esses estímulos são difusos ou conflitantes e o homem sente a necessidade de torná-los mais claros, a fim de potencializar sua experiência, ou revivê-la de outra maneira. Para isso, é necessário um processo de definir as sensações e transformá-las em algo concreto, através das mãos humanas. “O meio ambiente construído define as funções sociais e as relações. As pessoas sabem melhor quem elas são e como elas devem se comportar quando o ambiente é planejado pelo homem e não quando o ambiente é a própria natureza” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 114).

As formas criadas pelo homem, assim como sua escala humana, impressionam mais facilmente sua mente e sensibilidade que as formas da natureza, por ele *se* reconhecer nelas. Através desses espaços criados, quer manifestar o que sente e sabe a respeito da condição humana e do universo. Um edifício pode ser “o primeiro texto para transmitir uma tradição, para explicar uma visão da realidade” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 125)

Por essa razão, costuma-se dizer que a arquitetura ensina e pode ser uma chave para compreender a realidade.

“O espaço arquitetônico – uma casa, um templo ou uma cidade – é um microcosmos que possui uma clareza que falta aos aspectos naturais. A arquitetura é uma continuação do esforço humano para aumentar o conhecimento através da criação de um mundo tangível que articula as experiências, tanto as sentidas profundamente como aquelas que podem ser verbalizadas, tanto as individuais como as coletivas.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 112)

Mesmo que atualmente as pessoas não construam suas próprias casas e os edifícios não tenham o mesmo caráter ritual,

“o espaço arquitetônico continua a articular a ordem social, embora talvez com menos estardalhaço e rigidez do que no passado. (...) A arquitetura continua a exercer um impacto direto sobre os sentidos e os sentimentos. O corpo responde, como sempre tem feito, aos aspectos básicos do plano como interior e exterior, verticalidade e horizontalidade, massa, volume, espaciosidade interior e luz.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 129)

Modelos urbanos

Uma das formas que o geógrafo Yi-Fu Tuan propõe para classificar um *habitat* humano é através das categorias “carpintejado” e não “carpintejado”, que levam em consideração o quanto um ambiente teve a interferência do homem:

“o mundo carpintejado está repleto de linhas retas, ângulos e objetos retangulares. As cidades são meios ambientes retangulares *par excellence*. A natureza e o campo, em contraste, carecem de retangularidade. Na paisagem da cultura primitiva, mesmo os abrigos podem ser redondos como as colmeias. As paisagens rurais, no entanto, não estão desprovidas de ortogonais: os campos de cultivo frequentemente são retangulares, apesar de que suas formas raramente se evidenciam a nível do terreno. As casas das fazendas são carpintejadas e indiscutivelmente contêm muitos objetos retangulares como mesas, tapetes e camas” (Tuan, *Topofilia*, p. 87),

além dos veículos e outros elementos feitos pelo homem.

Mas a forma como cada cidade organiza essas linhas pode variar bastante e depende de muitos fatores:

“Cada cidade usualmente apresenta-se com um caráter particular a seus usuários, seus estímulos são percebidos de acordo com códigos legíveis por aqueles cidadãos, por que são códigos gerados a partir de experiências coletivas vividas por esses cidadãos.” (Castello, p. 131)

Quando existe um planejamento urbano, dois modelos básicos são utilizados para padronizar o espaço, principalmente na Europa: a estrela e a grade.

O modelo da grade, “originário da Ásia Menor, adotado pelos romanos e levado para a Inglaterra no tempo de César” (Hall, p. 131), foi utilizado também pelos americanos e orientais. Na Síria, na maioria das cidades grandes, o modelo de grade foi adotado nas áreas construídas recentemente. São locais mais distantes do centro, e geralmente ocupados por prédios residenciais e comerciais mais altos, ou novos conjuntos habitacionais. A grade separa as atividades, categoriza-as e isola-as. Com isso, tende a manter as pessoas afastadas e, por essa razão, este sistema é chamado de *sociofugidio*. Mas, por outro lado, sua disposição facilita o deslocamento e a localização; “no sistema de grade, erros básicos variam entre os 90 e 180 graus e, comumente, são óbvios o bastante para se fazerem sentir mesmo por aqueles que têm um sentido de orientação deficiente” (Hall, p. 132).

Já a estrela, que aparece na França e na Espanha, liga todos os pontos e funções a partir de um centro. Neste esquema “é possível integrar várias atividades diferentes em centros, num espaço menor do que no sistema de grade. Assim, áreas residenciais, de lojas, mercados, comércio e recreação podem ser encontradas em pontos centrais, ou alcançadas com facilidade a partir deles” (Hall, p. 132). Por esta tendência e facilidade em unir as pessoas, é chamado de *sociopetalado*. Em relação ao deslocamento dentro dele, existe um risco maior de se perder do que no sistema de grade. Um erro torna-se mais sério na medida em que a pessoa se afasta do ponto central. A estrela funciona como um sistema mais amplo de várias séries de redes radiais, o que exige planejamento urbano antecipado e grandes áreas. Por esta razão, a estrela quase não foi utilizada na malha urbana da Síria; ela vem aparecendo, apenas como formato, em pontos isolados nas áreas de urbanização recente, como por exemplo a partir da Praça Al-Umawyyin, em Damasco, que procura atrair novos investimentos para longe da já saturada área central. O sistema de grade se adaptou melhor à expansão urbana da Síria, que aconteceu aos poucos, a partir da estrutura existente.

Já as cidades da Síria mais ligadas à atividade rural, como Homs, Hama e Deir al-Zor, têm sua malha viária e agrícola construídas em função das necessidades de irrigação. No caso de Hama, o rio Orontes atravessa a cidade, que foi disposta em chácaras, com suas diversas especialidades. No caso de Homs, a cidade se desenvolveu ladeando o rio e o sistema de grade aparece na área urbana. Em Deir al-Zor, o rio Eufrates divide as atividades e o desenho urbano: ligadas por pontes estão, ao norte do rio, as chácaras e, ao sul, as áreas residencial, comercial e de serviços, em sistema de grade, alimentadas pelo rio, por estradas e aeroportos. Em todos os casos, o ambiente

“carpintejado” aparece tanto no núcleo urbano como na área agrícola, marcada pela irrigação e divisão de culturas. Os beduínos, mesmo vivendo em um ambiente com poucos marcos visuais, estabelecem um tipo de “malha invisível”, rotas por onde sempre caminham. Estas formas de estruturar o espaço na Síria serão abordadas adiante.

Figura 4 – Vista aérea de Deir el-Zor, com residências no sul e área cultivável no norte.

Fonte: *Une mission de reconnaissance de l'Euphrate em 1922*, prancha 1, foto 2.

Ao longo dos séculos, acontecem as transformações urbanas, seja por uma mudança das necessidades, seja por adequação a um modelo estrangeiro imposto. Um arquiteto britânico, Cedric Price (citado por Lineu Castello no livro *A percepção de lugar*), ilustra as etapas mais marcantes ocorridas na urbanização de maneira curiosa, pois

“contrasta as variações no desenvolvimento das cidades com as variações das possibilidades culinárias do ovo, que ele reputa como sendo três: cozido, frito e mexido. O ovo cozido é uma metáfora em relação à cidade medieval: há uma forte distinção entre o núcleo urbano e o campo, com uma comunidade social coesa e interdependente no interior dos muros. O ovo frito representa a cidade após as mudanças infligidas pela revolução industrial: caem os muros e a urbanização avança fora dos muros, seguindo fluxos de circulação; mas ainda existe uma grande área central bem delineada. O ovo mexido aproxima-se da presente revolução informacional, mostrando uma tendência à dissolução do núcleo central e à crescente permeabilidade nos limites público-privado, urbano-rural, e realidade-ficção, trazendo como resultado uma espécie de tapeçaria metropolitana, onde se destacam diferentes centros urbanos e algumas ‘edge cities’ (Garreau, 1992).” (Castello, p. 137)

Na Síria, as cidades maiores têm um núcleo antigo cercado por muralhas (“ovo cozido”), cujo crescimento aconteceu, na maioria dos lugares, a partir dele,

extrapolando suas fronteiras (“ovo frito”). Na maioria dos casos, a cidade antiga ainda é habitada e rodeada pela cidade mais moderna, como Damasco, Alepo e Homs. Em Damasco e Alepo, a cidade antiga é tombada pelo Patrimônio Histórico, o que limita qualquer alteração mais abrangente.

O uso das ruas

A malha viária pode proporcionar maior ou menor contato entre as pessoas, conforme foi visto. Mas as características das ruas também podem influenciar a relação do homem com sua cidade.

A rua pode ser ter caráter local ou mais abrangente. A rua local é uma extensão do lar, onde ocorrem as pequenas compras, se encontram os vizinhos e crianças podem brincar sob os olhares de pessoas conhecidas. O espaço público é um ambiente intermediário entre a privacidade da casa e os espaços de uso mais intenso da cidade. As pessoas podem caminhar mais devagar, há a segurança de que está sendo observada e cuidada pelos vizinhos. O campo visual é aberto, é possível caminhar e usufruir da paisagem. Quando há festa em uma das casas ou lojas, todos ficam sabendo. É o caso das festas de casamento em praticamente todas as regiões da Síria, onde os vizinhos se envolvem em todo o processo; e é também o caso da inauguração de lojas, quando há festa, com música e danças específicas para dar boa sorte no novo negócio.

As ruas maiores, destinadas ao grande comércio e aos serviços, são apinhadas e impessoais. As pessoas caminham de maneira mais rápida e se dirigem diretamente para seu objetivo. Apesar de serem mais espaçosas e oferecerem muitos estímulos, o usuário restringe seu campo visual para que a sensação de multidão diminua e ele possa sentir um mínimo de privacidade. A atitude não é mais de abertura para o que ocorre ao redor, como acontece nas ruas mais locais e familiares.

As calçadas também interferem no uso da rua. Quando não estão presentes, o pedestre disputa a rua com os carros e, se são muito estreitas, disputa com os outros transeuntes. Uma experiência semelhante ocorre em lugares onde o trânsito não se baseia no automóvel, mas sim nas pessoas. As regras não são seguidas à risca, os motoristas conversam – e discutem – entre si com a janela aberta e o braço para fora, gesticulando. Em ambos os casos não é possível andar de forma automática, é preciso prestar atenção, estar ligado ao tempo presente. O fator “estar ligado ao tempo presente” é encontrado em várias manifestações urbanas e também na música, como se verá adiante.

O campo visual e a sensação de segurança dependem de iluminação adequada. Caso a iluminação de um lugar não seja suficiente, costuma-se evitá-lo.

“As horas do dia em que usamos as ruas da cidade, afetam a nossa percepção e avaliação das mesmas. (...) Até o aparecimento da iluminação das ruas a gás o que não era nada comum antes dos fins do século dezenove, as cidades – não importa quão coloridas pelo sol – mergulhavam na escuridão após o crepúsculo. As ruas e os mercados, barulhentos mas amistosos durante o dia, tornavam-se lugares perigosos. Na época medieval era comum o toque de recolher após o escurecer: para garantir a paz, os portões e as portas eram trancados e os logradouros públicos ficavam sem gente. O ritmo da vida urbana era ditado pelo sol. Tanto os agricultores, como a gente da cidade se levantavam cedo e se recolhiam, após o escurecer, para a privacidade de suas casas mal iluminadas.” (Tuan, *Topofilia*, p. 200)

Com a iluminação de ruas e lojas, o uso das ruas começou a estender-se noite adentro. Em contraste com o que acontecia anteriormente, “agora a imaginação popular considera vida noturna como vida urbana. O turbilhão social, nas cidades modernas, aumenta após o escurecer” (Tuan, *Topofilia*, p. 201).

Algumas características fazem as pessoas andarem mais rápido, como forma de proteção: lugares pouco iluminados, isolados ou muito ruidosos. Já um pavimento irregular ou muito liso fará as pessoas andarem mais devagar. A velocidade dos passos e o material usado para o calçamento compõem a *paisagem sonora* de um lugar, assunto que será abordado no próximo capítulo.

A posição social também pode propiciar experiências diferentes em relação à rua.

“Até a recente popularização dos veículos motorizados a maioria das pessoas andava a pé. Na verdade, os ricos sempre puderam se dar ao luxo de se locomover por outros meios e ver a vida urbana de um ponto privilegiado: de cima de um cavalo, da privacidade de uma liteira ou de uma carruagem.” (Tuan, *Topofilia*, p. 200)

e, mais tarde, dos automóveis. O tipo de pavimentação e de meio de transporte também fazem parte da paisagem sonora de um lugar.

A cidade produz tantos estímulos que chega a causar um “congestionamento sensorial”. Os meios de transporte, os edifícios, as pessoas, vegetação, mobiliário urbano, indústrias, lojas – cada um com suas formas, cores, texturas, sons, odores, acontecem no ambiente urbano de maneira superposta e sem planejamento.

A intensidade e variedade da vida urbana atrai e repele. Ao mesmo tempo que se desfruta da suas inúmeras oportunidades e atrações, o usuário da cidade pode

procurar “anestesiá-la” sua capacidade de percepção, como uma forma de se proteger desses excessos. Outra forma é a busca de um modo de vida diferente, seja de forma permanente ou transitória – férias junto à natureza, práticas contemplativas e regeneradoras, refúgios dentro de casa, jardins ou templos etc.

Mas o homem não é uma “vítima” da cidade, ele é agente ativo no processo de sua existência e manutenção, seja como indivíduo ou como parte de um grupo. O arquiteto dinamarquês Steen Eiler Rasmussen fala da influência mútua entre o homem e as edificações que produz.

“Quando olhamos os instrumentos produzidos pelo homem – usando o termo instrumento na acepção ampla que inclui edifícios e seus cômodos – verificamos que, por meio do material, forma, cor e outras qualidades perceptivas, o homem pôde inculcar em cada instrumento seu caráter individual. Cada um dos instrumentos parece ter sua própria personalidade, a qual nos fala claramente como um amigo prestimoso, um bom camarada. E cada implemento exerce seu próprio efeito particular sobre nossas mentes. (...) Desse modo, o homem imprime seu cunho aos implementos que produz e, daí em diante, são eles que exercem sua influência sobre o homem.” (Rasmussen, p. 19/20)

A edificação como materialização das necessidades espaciais

A produção das edificações pode revelar muito a respeito da forma como um grupo se relaciona com o espaço e com as demais pessoas.

“Os edifícios são uma manifestação de modelos de características fixas, mas estão, também, agrupados de maneira própria e divididos internamente segundo projetos culturalmente determinados. O traçado de vilas, cidades, metrópoles e do campo interposto não é casual, mas segue um plano que muda com o tempo e a cultura.” (Hall, p. 97)

As já abordadas questões da privacidade e da territorialidade, por exemplo, indicam qual a distância necessária para o conforto físico e psíquico dos vários grupos. Estas distâncias podem ser proporcionadas através de diversos recursos arquitetônicos.

Em alguns locais (seja uma cidade ou um bairro), as *atividades* são separadas, cada categoria ocupando um espaço específico para ela. Esta é a postura cada vez mais comum da urbanização contemporânea, levando à “separação física de práticas sociais distintas, antes superpostas nos mesmos lugares, e a progressiva interiorização destas práticas no espaço fechado das edificações” (Holanda, p. 36). A princípio, esta setorização aconteceu dentro das casas: o que hoje parece natural, principalmente para

norte-americanos e europeus, é fruto de mudanças na visão do significado da família e na sua forma de se organizar espacialmente.

“Como Philippe Ariès comenta em *Centuries of Childhood*, os cômodos não tinham nenhuma função fixa nas casas europeias até o século dezoito. Os membros da família não dispunham de qualquer isolamento, como o compreendemos hoje. Não existiam espaços reservados ou especializados. Os estranhos entravam e saíam à vontade, enquanto camas e mesas eram arrumadas e desarrumadas, segundo os estados de espírito e apetites dos ocupantes. (...) O conceito de infância e o de família nuclear a ele associado tivessem de esperar a especialização dos cômodos segundo sua função, e sua separação uns dos outros. No século dezoito, a casa teve sua forma alterada. (...) A função de um cômodo foi indicada pelo seu nome. (...) Os quartos foram dispostos dando para um corredor ou saguão, como as casas numa rua. Os ocupantes não passavam de um quarto para outro.” (Hall, p. 97)

A tendência a compartimentar atividades e pessoas é a resposta espacial a uma prática social e política da época, a de separar grupos conforme uma classificação predeterminada. Dentro da busca de uma homogeneização, mesmo que forçada, restringiram-se as oportunidades de convivência entre pessoas de diferentes idades, sexos, etnias, profissões, poder econômico, religiões e hábitos. A ignorância e a intolerância, resultantes dos exageros ocorridos neste processo, afetaram a forma como os diferentes grupos culturais se relacionam entre si e com o espaço. As diferenças se tornam ameaça e o espaço público, cuja heterogeneidade é característica básica, pode acabar sendo visto como um lugar perigoso e confuso.

Na Síria ocorre o oposto da compartimentação, pois o convívio entre atividades e idades diferentes é normal e desejável. No caso das artes, esta forma de convívio afetará positivamente seu aprendizado, que pode ser feito de maneira mais natural, através da experiência e convivência.

Além desta diferenciação, as distâncias necessárias ao ser humano podem ser garantidas pela forma como uma edificação se relaciona com o espaço público. Os recuos, obrigatórios por lei ou não, procuram garantir, além da insolação e arejamento, um mínimo de privacidade. A relação destes recuos com a rua se modifica, caso haja muros, grades ou jardins frontais. Assim, fronteiras mais ou menos claras são estabelecidas, e isso afeta a percepção e experiência desta edificação.

O espaço é produto de várias escolhas, tanto de quem o projetou e construiu como de quem o experimenta.

“Não é suficiente ver arquitetura; devemos vivenciá-la. Devemos observar como foi projetada para um fim especial e como se sintoniza com o conceito e o ritmo de uma época específica. Devemos residir nos aposentos, sentir como nos circundam, observar como nos levam naturalmente de um para outro. Devemos estar conscientes dos efeitos texturais, descobrir por que certas cores foram usadas e não outras, como a escolha dependeu da orientação dos cômodos em relação às janelas e ao sol.” (Rasmussen, p. 24)

Este conhecimento não deve ser necessariamente formal, mas pode ser fruto de uma experiência.

As escolhas não são aleatórias, nem ilimitadas: mesmo no caso de uma construção simples, existe o aspecto funcional – onde e como construir; quais são os materiais disponíveis, ou possíveis; quais são os recursos financeiros etc. O processo de construção não acontece naturalmente, mesmo em sociedades onde há poucas habilidades e material disponível. As limitações acabam por forçar a pensar, inovar, adaptar. A construção é um processo de decisão, comunicação e aprendizagem, e não acontece tão naturalmente quanto se supõe.

No meio rural, onde as casas pouco mudam com o tempo, percebe-se que um camponês

“pode ter maior conhecimento sobre as formas de construção e de espaço a comunidade tradicional do que a [pessoa que vive numa sociedade] moderna. Uma causa deste grande conhecimento é a participação ativa. Como as sociedades iletradas e camponesas não têm arquitetos, cada um constrói sua própria casa e ajuda a construir os lugares públicos. Outra causa é que o esforço, que o conhecimento estimula, é provavelmente repetido muitas vezes durante a vida do homem.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 116)

A participação ativa em construções foi a causa do surgimento de alguns ritmos de trabalho, usados para ajudar a manter o entusiasmo e o andamento do trabalho, com sua sucessão de movimento e pausa. Os ritmos de trabalho são incorporados, aos poucos, às músicas de cada região, assim como os gestos de trabalho também o são.

Outra consequência da participação comunitária nas construções foi o surgimento de algumas danças, a partir dos movimentos necessários para sua execução. Uma dança praticada e conhecida em vários países do Oriente Médio, como a Síria, o Líbano e a Palestina, é o *dabke*, que nasceu de um movimento de trabalho. Para preparar os tetos de lajes para o inverno chuvoso, a comunidade juntava-se para preencher com barro as rachaduras produzidas pelo verão. Os movimentos de bater o pé no chão para fazer o barro entrar nestas rachaduras acabaram se transformando em uma brincadeira

coletiva. Hoje em dia, cada região usa suas próprias sequências de passos, e o *dabke*, afastado de seu contexto original, é executado em festas, como uma dança comunitária, em uma grande roda.

Em alguns casos, o ato de participar da construção de um edifício faz parte de um ritual, seja religioso ou social. Na Síria, não apenas nas cidades como nas áreas rurais, quando algo começa – seja a inauguração de uma loja ou uma nova família através do casamento – em geral é feito um ritual com percussão e voz chamado *Arada*: uma pessoa faz os votos de que o novo empreendimento seja bem-sucedido, e todos respondem, repetindo os mesmos votos e tocando instrumentos de percussão.

Tanto a arquitetura como a música têm no ritmo uma de suas características principais, e não é sem motivo que determinados tipos de músicas surgem no mesmo período que edifícios com características rítmicas semelhantes.

“Pessoas que vivem ao mesmo tempo em um país têm frequentemente o mesmo senso de ritmo. Movem-se da mesma maneira. (...) Quando vemos o vestuário de uma época passada, perguntamo-nos, muitas vezes, como era possível alguém vestir tais coisas. Num dado tempo, essas roupas eram o que havia de mais natural e agora parecem incômodas, um verdadeiro estorvo. Isso só pode ser explicado pelo fato de que as pessoas que as usavam moviam-se num ritmo diferente do nosso. Havia uma estreita ligação entre o modo como essas pessoas se comportavam e o vestuário que trajavam e os objetos que usavam. (...) Analogamente, a arquitetura de vários períodos deve ser vista como expressões de ritmos que se alteram.” (Rasmussen, p. 127)

A importância do ritmo

Em seu livro *Arquitetura vivenciada*, Rasmussen fez um estudo sobre o ritmo presente na arquitetura, da sua concepção à sua percepção. Sua abordagem, simples e clara, está resumida a seguir:

“O arquiteto vê-se forçado usualmente a criar um método regular de subdivisão em sua composição, na qual numerosos artesãos de construção terão que trabalhar juntos. O método mais simples, para o arquiteto e os artesãos, é a repetição estritamente regular dos mesmos elementos, por exemplo, sólido, vazio, sólido, vazio, tal como contamos um, dois, um, dois. É um ritmo que qualquer pessoa pode apreender sem dificuldade. Muitos consideram-no simples demais para que signifique alguma coisa. Nada lhes diz e, no entanto, trata-se de um exemplo clássico da contribuição especial do homem para a ideia de ordem. Representa uma regularidade e uma precisão que não se encontram em parte nenhuma da natureza, mas somente na ordem que o homem procura criar.” (Rasmussen, p. 120-121)

Figura 5 – Ritmo binário em fachada na Rua Quirinal, Roma.

Fonte: Rasmussen, *Arquitetura vivenciada*, p. 121.

Na música, esta repetição regular corresponde à marcha, que aparece em diversas culturas. O ritmo da marcha é normalmente utilizado, como o nome diz, para músicas militares, de guerra ou exaltação nacionalista; mas também aparece em locais cuja presença de elementos pendulares seja forte, como as ondas do mar ou o caminhar sobre a areia.

Ritmo ternário

“A casa londrina do século XVIII (*terraced house*) tem três vãos com a porta de entrada de um lado. Ei-las erguidas em tempo de valsa: um, dois, três; um dois, três. Mais tarde, por volta de 1800, surgiu um tipo mais complexo, com um ritmo para o andar térreo e um outro para o andar de cima.” (Rasmussen, p. 123-124)

Figura 6 – Ritmo ternário em fila de casas em Londres, do final do século XVII.

Fonte: Rasmussen, *Arquitetura vivenciada*, p. 123.

Existe correspondência entre a arquitetura, a música e a dança. A valsa, como dança da aristocracia, aparece na Europa também no século XVIII. Já no caso da

mistura de ritmos citada, onde acontece um tipo em um andar e outro no andar de cima, equivale ao surgimento da harmonia na música:

“enquanto a melodia (tal como a polifonia, que é um conjunto de melodias) consiste em uma sucessão de sons, a harmonia é a sobreposição de sons simultâneos, tocados ou cantados ao mesmo tempo. A melodia (bem como a polifonia) desenvolve-se no tempo, é horizontal; a harmonia é um conjunto de sons simultâneos, é vertical.” (Negreiros, p. 62)¹⁵

Vê-se que essa correspondência é forte e generalizada o suficiente para aparecer em detalhes simples como a disposição das janelas dos edifícios.

Pelos exemplos acima, percebe-se que “a pessoa que ouve música ou presencia dança não tem qualquer trabalho físico, mas, ao perceber a *performance*, sente-lhe o ritmo como se fosse em seu próprio corpo. De modo idêntico, ela pode sentir a arquitetura ritmicamente” (Rasmussen, p. 127).

Um bom exemplo dessa correspondência entre o ritmo da arquitetura e o ritmo dos movimentos está na Escalinata Espanhola, em Roma, criada para ser a ligação entre dois planos. O grande desnível foi vencido através de grupos de degraus que se revezam com patamares.

Figura 7 – Escalinata Espanhola.

Fonte: Rasmussen, *Arquitetura vivenciada*, p. 129.

¹⁵ Este livro aborda a relação entre a música e as demais artes, em cada período histórico.

“Com suas curvas e voltas, seu traçado parece ter sido baseado na dança antiga e muito cerimoniosa – a *polonaise* – em que os dançarinos avançam quatro por quatro numa linha reta e depois se separam, indo dois para a direita e dois para a esquerda; eles voltam-se, giram de novo, fazem vênias, encontram-se novamente no vasto patamar, avançam juntos, separam-se uma vez mais para a esquerda e a direita e, finalmente, reencontram-se no terraço superior, onde se voltam para contemplar a seus pés a vista de Roma. A Escalinata Espanhola foi construída na década de 1720 quando as anquinhas estavam na moda. A gravura de Piranesi dá uma pálida ideia do como os homens e as mulheres desse tempo se conduziam. Eles sabiam pouco sobre caminhar e muito a respeito da cerimoniosa dança da época; portanto, podiam movimentar-se graciosamente nessa escadaria que tanto se assemelhava às figuras de uma de suas danças – os homens com sapatos de salto alto e as pontas dos pés voltadas para fora, como tinham aprendido com seus mestres de esgrima, as mulheres com seus corpetes apertados acima das amplas e ondulantes saias. Assim, na Escalinata Espanhola, podemos ver uma petrificação do ritmo de dança de um período de galanteria; ela oferece-nos uma sugestão de algo que passou, algo que a nossa geração nunca conhecerá.” (Rasmussen, p. 128)

Observando a forma como as igrejas foram construídas ao longo dos séculos, pode-se perceber a intenção embutida nestas construções. Esta intenção estava de acordo com a estética dominante do período, que permeava os produtos culturais feitos pelo homem. As igrejas da Renascença, por exemplo,

“não atraem constantemente a nossa atenção para frente, como as igrejas góticas. O objetivo dos arquitetos renascentistas era criar harmonia e claridade, não mistério e tensão. Preferiam formas regulares: o quadrado, o octógono ou o círculo, cobertos por uma abóbada hemisférica. Em vez de arcos ogivais, empregavam os semicirculares.” (Rasmussen, p. 131-132)

Nesses ambientes com um sistema claro de proporções, o corpo não é induzido ao movimento, mas sim à contemplação. Já nas igrejas do Barroco, reaparece um ritmo mais irrequieto, com “sequências espaciais – cavidades que se abrem para outras cavidades. Isto é visto na urbanização barroca, onde, em vez de praças isoladas de formato regular, encontramos praças que lembram palcos, numa grande variedade de formatos, comunicando-se frequentemente umas com as outras” (Rasmussen, p. 134). Certamente estes aspectos espaciais podem ser encontrados também na música e na dança de cada um destes períodos.

Outras características importantes para a elaboração das edificações, como a textura e cor dos materiais, a luz, a temperatura e outros elementos, contribuem para a percepção da arquitetura. A alteração de um destes elementos pode mudar a percepção de um local.

“Recebemos uma impressão total da coisa para a qual estamos olhando e não prestamos atenção aos vários sentidos que contribuíram para essa impressão. Por exemplo, quando afirmamos que uma sala é fria e formal, é raro quisermos dizer com isso que a temperatura é muito baixa. A reação, provavelmente, decorre de uma antipatia natural pelas formas e materiais que se encontram nessa sala – em outras palavras, essa afirmação é decorrente de algo que *sentimos*. Ou talvez as cores sejam frias, e, nesse caso, a impressão advém de algo que *vemos*. Ou, finalmente, pode ser que a acústica seja áspera, de modo que o som – especialmente os tons altos – reverbera nele; portanto, tal impressão é proveniente de algo que *ouvimos*. Se a mesma sala fosse dotada de cores quentes ou decorada com tapetes e cortinados para atenuar a acústica, iria provavelmente nos parecer tépida e acolhedora, muito embora a temperatura fosse a mesma de antes.” (Rasmussen, p. 220)

Mas, apesar disso, não são apenas estes elementos que determinam se um ambiente é agradável ou familiar. Outros elementos, não visíveis, podem ser determinantes para que isso aconteça. “O espaço visto como geometria tridimensional deve ser distinguido do espaço visto como campo existencial. A vida humana e os fatos da arquitetura nela envolvidos – isto é, a experiência cotidiana que se pratica numa totalidade tridimensional – se realiza concretamente em espaços e estes espaços se diferem qualitativamente” (Castello, p. 125).

DE ESPAÇO A LUGAR

A relação do homem com o espaço foi analisada, principalmente na Europa e na América do Norte, a partir dos elementos naturais. Até o final do século XIX, ao falar em paisagem e uso do espaço, o comum era a descrição das características físicas do meio natural. Os espaços e objetos criados pelo homem não faziam parte dessas reflexões. Mas, com desenvolvimento das cidades e aumento da complexidade inerente a elas, foi necessário ampliar essa abordagem.

O Urbanismo surgiu nesse período, a partir da necessidade de intervenções nas cidades, devido ao grande aumento da população e consequentes problemas de habitação, salubridade e circulação. Os teóricos do Urbanismo tinham pela frente a urgência das questões funcionais da cidade. Os complexos estudos que se seguem ainda não abordariam de forma profunda a relação do homem com seu meio. É entre os teóricos da Geografia Humana que esta reflexão vai adquirir força e acabar influenciando a maneira como os pesquisadores de outras áreas analisam esta questão.

Dentre estes teóricos da geografia, Yi-Fu Tuan contribuiu para que as pesquisas caminhassem para o horizonte humanístico, indo além do olhar sobre as paisagens, sobre o homem que transforma a Terra e os artefatos decorrentes dessa ação¹⁶. Pela riqueza e precisão de seus estudos, Tuan foi particularmente relevante para este trabalho, embora outros autores da Geografia, da Arquitetura e de outras áreas também tenham contribuído para a reflexão.

Na década de 1960, Tuan apresenta o conceito de *topofilia* como aquilo que inclui “todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão” (Tuan, *Topofilia*, p. 107).

“Quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar”¹⁷

Tuan diferencia a experiência espacial em *espaço* e *lugar*. O espaço seria a paisagem sem afetividade, sem ligação direta para um indivíduo. Já o lugar seria a paisagem plena de significados e pode aflorar em diversas escalas. Esta paisagem pode estar próxima ou distante deste, pois o referencial é a ligação afetiva e não a distância.

Conforme analisa Mello, em trabalho sobre Tuan,

“a casa e o bairro são lugares experienciados diretamente, assim como a cidade e a nação, estimadas por uma série de elementos simbólicos, emocionantes, da identidade, do pertencimento ou da propriedade vividos ou projetados no curso da vida ou pela arte, os esportes ou a educação. (...) Deste modo, as experiências nos locais de moradia, trabalho, divertimento, compras, estudo e fluxos transformam os espaços em lugares.” (Mello, p. 91-92)

O conceito de *lugar* aparece para qualificar o ambiente que as pessoas conhecem por suas experiências de vida.

Os pesquisadores voltam o olhar para formas não visíveis da paisagem, que são motivadoras das ações humanas, como as morais, religiosas, políticas, sexuais, patrióticas, entre outras, que influenciam nosso comportamento e nossa resposta a lugares e cenas. Percebe-se que a lógica do comportamento humano não é universal. O que dá conforto a uma pessoa ou grupo social pode causar temor ou parecer ridículo

¹⁶ Para maiores detalhes sobre o caminho histórico da Geografia Humana, ver o artigo de Paul Claval, “O papel da nova geografia cultural na compreensão da ação humana”, em Rosendhal e Corrêa, *Matrizes da geografia cultural*.

¹⁷ Tuan, *Espaço e lugar*, p. 83.

para outras pessoas, por exemplo. Os rituais sociais, incluindo o uso do espaço, de um grupo podem ser vistos como inadequados ou ofensivos para outros.

Outro geógrafo, Paul Claval, caminha na mesma direção, afirmando que

“as realidades que refletem a organização social do mundo, a vida dos grupos humanos e suas atividades jamais são puramente materiais. (...) As relações dos homens com o meio ambiente e com o espaço têm uma dimensão psicológica e sociopsicológica. Nasce das sensações que as pessoas experimentam e das percepções a elas ligadas. Expressam-se por meio de práticas e habilidades que não são completamente verbalizadas, mas que resultam de uma atividade mental; estruturam-se pelas preferências, conhecimentos e crenças que são o objeto de discursos e de uma reflexão sistemática.” (Claval, p. 39)

Qualidades do lugar

Segundo Tuan, “o lugar pode ser definido de diversas maneiras. Dentre elas está: lugar é qualquer objeto estável que capta a nossa atenção” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 179). Por essa definição, o autor considera que as pessoas podem, elas mesmas, serem vistas como “lugares”, principalmente para uma criança pequena.

“O adulto que lhe protege é para ela uma fonte de alimento e um paraíso de estabilidade. O adulto é também quem dá as explicações à criança, para quem o mundo pode frequentemente parecer confuso. Uma pessoa madura depende menos de outras pessoas. Ela pode encontrar segurança e apoio em objetos, localidades e até na busca de ideias. (...) Para muitas pessoas, as posses e as ideias são importantes, mas outros seres humanos continuam sendo o centro de valor e a fonte de significação. (...) Falamos em *descansar* na força de outra pessoa e em *morar* no amor de outrem. Mesmo assim, a ideia de uma pessoa como ‘lugar’ ou ‘lar’ não é aceita de imediato.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 154)

À medida que cresce a criança, que via apenas nos pais uma imagem de estabilidade e permanência, começa a explorar o mundo. “Um mundo estranho infunde pouco medo à criança pequena sempre que a mãe esteja perto, porque ela é seu ambiente e refúgio familiar. A criança fica desorientada – sem o lugar – na falta da proteção dos pais” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 33). Aos poucos, a criança começa a nomear as coisas, dando vida a estas e tornando-as familiares. Desta forma apega-se então a objetos que, de início, são preferencialmente pequenos e manipuláveis e podem ser transportados junto com ela para lhe dar conforto. Conforme a criança começa a se deslocar, seu mundo também se amplia, assim como seu interesse pelo espaço. Os lugares, além dos objetos e das pessoas, passam a ser *seus*, e é neles que se sente segura. Aumenta seu interesse por lugares mais distantes.

“O horizonte geográfico de uma criança expande à medida que ela cresce, mas não necessariamente passo a passo em direção à escala maior. Seu interesse e conhecimento se fixam primeiro na pequena comunidade local, depois na cidade, saltando o bairro; e da cidade seu interesse pode pular para a nação e para lugares estrangeiros, saltando a região. (...) Não é de surpreender, entretanto, que uma criança possa demonstrar interesse pelas notícias de lugares distantes, pois a sua vida é rica em fantasia e se sente à vontade no mundo da fantasia antes que os adultos venham-lhe exigir que vivam imaginariamente nos países reais do livro de geografia.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 35)

O adulto possui todas estas etapas de aquisição de lugares dentro de si. Vê a possibilidade de outras pessoas serem um lugar. Por isso, uma pessoa tímida pode ficar tranqüila diante de uma plateia lotada se uma pessoa que lhe dá aconchego e apoio estiver lá; e também tem a capacidade e necessidade de se refugiar em um abraço. Os objetos também podem ser lugares, como uma árvore, uma escultura, a poltrona preferida. “A permanência é um elemento importante na ideia de lugar. As coisas e os objetos são resistentes e confiáveis” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 155) e, para algumas pessoas, é mais seguro apoiar-se na estabilidade dos objetos do que em outros seres humanos ou em sua própria experiência de lugar.

Os lugares, como espaços com os quais se tem intimidade através das experiências, podem ser invisíveis ou vazios, como por exemplo o espaço *entre* os objetos existentes. Mas o apego cada vez maior aos objetos pode dificultar a apreensão e uso deste conceito.

“No Ocidente, somos ensinados a perceber a arrumação dos objetos e reagir a ela, pensando no espaço como ‘vazio’. O significado disto só se torna evidente quando confrontado com a maneira de ser dos japoneses, preparados para dar *significado* aos espaços – a perceber a força e a arrumação dos espaços; para tanto, eles têm uma palavra, *ma*. O *ma*, ou intervalo, é um dos pontos fundamentais da experiência espacial japonesa. Funciona não só nos arranjos florais mas, aparentemente, é uma consideração oculta no traçado de todos os outros espaços.” (Hall, p. 138)

Alguns teóricos procuram reagir à tendência cada vez mais forte de supervalorizar as edificações em detrimento do espaço livre. Conforme alerta o arquiteto e urbanista Frederico de Holanda: “passamos de uma paisagem de lugares para uma paisagem de objetos” (p. 35). A própria referência aos diversos locais da cidade não era feita

“pelos seus edifícios, pela sua massa construída, pelos seus espaços fechados, mas sim pelos ‘ocos’ definidos por aqueles ‘cheios’: eram as ruas, as praças, os lagos, becos, vielas; o largo do Boticário, o pátio de São Pedro, a rua da Aurora. Isso não é gratuito: esses eram os elementos concretamente percebidos e vivenciados como tal. O urbanismo moderno inverte essa relação, fazendo do edifício isolado a referência e o local de vivência por excelência da ‘nova’ morfologia. No limite, para além do ‘bloco’, não se tem o lugar aberto vivenciado, mas o espaço natural. Segundo, num sentido mais ‘sociológico’, trata-se de uma paisagem de objetos porque os espaços abertos foram significativamente esvaziados da presença física das pessoas. (...) O espaço aberto tende a ser apenas um local de passagem entre dois pontos. Mas de passagem de veículos motorizados e não de pessoas físicas, desde que as descontinuidades desfavorecem o uso desses espaços pelos pedestres.” (Holanda, p. 35-36)

O estudo dos espaços que existem entre os objetos também faz parte da disciplina do Paisagismo, que se dispõe a analisar não apenas jardins, praças ou parques, mas também como o espaço é vivido pelo homem durante sua caminhada na cidade. As sensações podem ser avaliadas por estes profissionais e mais, utilizadas de forma intencional em seus projetos.

Um destaque neste tipo de estudo é o arquiteto e urbanista inglês Gordon Cullen, que dedicou grande parte de sua obra a entender o conceito de paisagem urbana, fornecendo recursos para a avaliação da relação entre o homem e o ambiente. Nesta avaliação, são considerados todos os elementos da paisagem, o traçado das ruas, edificações praças, pátios, espaços vazios, sinalizações, pontos focais etc. No livro *Paisagem urbana* (1971), ao abordar a importância da visão para a apreensão do espaço, diz que ela

“tem o poder de invocar as nossas reminiscências e experiências, com todo o seu corolário de emoções, facto do qual se pode tirar proveito para criar situações de fruição extremamente intensas. São aspectos paralelos como este que nos interessam pois se realmente o meio ambiente suscita reacções emocionais – dependentes ou não da nossa vontade – temos que procurar saber como isto se processa. Há três aspectos a considerar” (Cullen, p. 10-11)

O primeiro seria a ótica do transeunte ao longo do percurso que, passo a passo, estabelece sucessivos pontos de vista. Aqui o autor propõe o conceito de visão serial: “embora o transeunte possa atravessar a cidade a passo uniforme, a paisagem urbana surge na maioria das vezes como uma sucessão de surpresas ou revelações súbitas. É o que se entende por VISÃO SERIAL” (Cullen, p. 11). Este conceito é importante, pois a partir dessas pesquisas, os profissionais do Urbanismo começam a pensar na cidade no

nível do chão, do olhar do usuário, e não mais do olhar de cima, que vinha sendo usado até então pelo planejador. A visão serial se baseia no estabelecimento de ambientes que possam estimular a pessoa a caminhar, a usufruir o ambiente, pois “o cérebro humano reage ao contraste, i.e., às diferenças entre as coisas. (...) Neste caso a cidade torna-se visível num sentido mais profundo; anima-se de vida pelo vigor e dramatismo de seus contrastes” (Cullen, p. 11).

O segundo aspecto a ser considerado para a análise da relação do homem com o ambiente é estabelecido pela sua posição no espaço. “Uma vez que o nosso corpo tem o hábito de se relacionar instintiva e continuamente com o meio ambiente, o sentido de localização não pode ser ignorado e entra, forçosamente em linha de conta na planificação do ambiente” (Cullen, p. 11). Neste aspecto, a atenção se volta para a percepção de estar dentro ou fora, por cima ou por baixo, aconchegado ou exposto, aqui ou lá etc., e isto poderá afetar a percepção de lugar.

“Uma descrição das nossas reacções emotivas perante a posição que ocupamos num determinado espaço deverá, forçosamente, incluir a questão dos níveis. De um modo geral, abaixo do nível médio do terreno, temos sensações de intimidade, inferioridade, encerramento ou claustrofobia enquanto que acima desse nível podemos ser tomados de grande euforia, ou por sensações de domínio ou superioridade ou, ainda, sentimo-nos expostos ou com vertigens. O acto de descer significa baixar ao encontro daquilo que conhecemos enquanto que o de subir implica ascender ao desconhecido. Entre níveis semelhantes, mas separados por uma fenda muito profunda, estabelece-se uma singular correspondência: a sua proximidade tem um carácter remoto.” (Cullen, p. 40)

O terceiro aspecto colocado por Cullen relaciona-se ao conteúdo do ambiente ou da construção em si: “a sua cor, textura, escala, o seu estilo, a sua natureza, a sua personalidade e tudo o que a individualiza” (Cullen, p. 13). Já as cidades, construídas em diferentes períodos e possuindo vários tipos de construção e traçado, “é natural que evidenciem uma amálgama de materiais, de estilos e de escalas” (Cullen, p. 13).

A proposta de uma “gramática” por parte de Cullen teve o objetivo não apenas de sistematizar os aspectos relevantes da percepção e reação ao espaço, mas também de fornecer elementos para que estes aspectos pudessem ser abordados de maneiras diferentes, conforme a cultura e meio ambiente específico do usuário. Ele rejeita as generalizações vazias mas, assim como outros teóricos da época, procura os pontos em comum na relação dos homens com seu meio.

O espaço é aberto, não tem caminhos trilhados, sugere o futuro, convida à aventura e à ação; pode também expor demais e ser visto como ameaça. Já o lugar é humanizado, um “centro calmo de valores estabelecidos. Os seres humanos necessitam de espaço e de lugar. As vidas humanas são movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 61)

Língua, espaço e lugar

A língua e a literatura podem dizer muito a respeito da forma como o ser humano interage com seu meio. Em relação ao *espaço*, a língua dá pistas do quanto cada tipo de espaço é importante para determinada cultura, a partir dos termos para se referir a ele. Um exemplo é como um local se relaciona com a neve: quanto maior a convivência com a neve, maior o conhecimento de suas características e nuances, logo é preciso existir vários vocábulos para expressá-las. No caso dos esquimós, “existem muitas palavras. Cada uma descreve a neve num diferente estado ou condição, revelando claramente uma dependência de um vocabulário preciso para descrever não só o clima, mas uma importante característica ambiental” (Hall, p. 87). Isto se aplica a ambientes, cores, formas etc. Quando se trata do espaço, a tendência é descrevê-lo da forma mais imparcial possível, usando termos como “junto, distante, sobre, sob, distante de, ligado, fechado, quarto, afastar-se, derrubada, nível, erecto, contíguo, correspondente e assim por diante” (Hall, p. 88).

Na literatura, existe a descrição para que o leitor se aproxime do universo onde a ação ocorre: o local, época, cultura, classe social etc. Esta descrição pode ser uma fonte de dados a respeito da forma como o ser humano se utiliza dos sentidos. Os escritores “têm alcançado sucesso em expressar calmamente as diferenças sutis na visão do mundo. De seus escritos aprendemos a reconhecer a singularidade das pessoas” (Tuan, *Topofilia*, p. 56-57).

“As palavras têm o poder de trazer à luz experiências que se encontram nas sombras e o poder específico de chamar um lugar à vida” (Tuan apud Castello, p. 63). O grande poder da literatura está em dar forma àquilo que é difícil traduzir em palavras meramente descritivas, ou seja, a experiência de *lugar*. É difícil estar consciente dessas experiências e, mais difícil ainda, é dar-lhes forma. “A articulação firme e precisa das atitudes ambientais requer notáveis habilidades verbais. A literatura, mais do que os levantamentos das ciências sociais, nos fornece informação detalhada e minuciosa de como os seres humanos percebem seus mundos” (Tuan, *Topofilia*, p. 56)

Por outro lado, a palavra, tanto escrita como oral, tem o poder de alterar nossa percepção. Esta capacidade “tem sido negligenciada por alguns cientistas comportamentais, mas é claramente reconhecida por propagandistas de todas as espécies” (Castello, nota à p. 64). Este fato fica claro quando os discursos nacionalistas e orientalistas parecem alterar a visão – e a percepção geral – de quem os ouve.

TEMPO E LUGAR

“‘Um bom lugar é aquele que, de alguma maneira, apropria a pessoa e sua cultura, torna-a consciente de sua comunidade, de seu passado, sua rede de vida e o universo de tempo e espaço no qual estão contidos’ (Lynch 1982).” (Castello, p. 126)

Segundo Yi-Fu Tuan, a relação entre tempo e lugar é complexa e requer diferentes abordagens. Em seu livro *Espaço e lugar*, ele explora três delas:

- tempo como movimento ou fluxo, e lugar como pausa na corrente temporal;
- afeição pelo lugar como uma função de tempo, captada na frase: “leva tempo para se conhecer um lugar”;
- lugar como tempo tornado visível, ou lugar como lembrança de tempos passados (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 198).

Assim como ocorre com os lugares, o modo de sentir, pensar e usar o tempo podem mudar de acordo com os diferentes indivíduos e sociedades.

“A sensação de tempo afeta a sensação de lugar. Na medida em que o tempo de uma criança pequena não é igual ao de um adulto, tampouco é igual sua experiência de lugar. Um adulto não pode conhecer um lugar como uma criança o conhece, e isto não é apenas porque são diferentes suas respectivas capacidades mentais e sensoriais, mas também porque seus sentimentos pelo tempo pouco têm em comum.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 206)

Existem diferenças na sensação da passagem e uso do tempo quando um morador da cidade passa alguns dias no meio rural, e vice-versa.

Tempo como fluxo

A fim de mensurar o tempo necessário para vencer certa distância, a princípio existe a referência do próprio corpo, com seu esforço muscular e ritmos biológicos.

“Um passo não é apenas algo que podemos ver – a distância ente um pé e outro –, mas também é sentido nos músculos. Um passo é uma unidade de tempo porque é sentido como um arco biológico de esforço e descanso, tensão e relaxamento, cem passos significam cem unidades de um ritmo biológico que conhecemos muito bem. Outro ritmo biológico que conhecemos muito bem é o ciclo de vigília e sono. As distâncias podem ser dadas em ‘pernoites’ ou dias. (...) Do mesmo modo, o ciclo de vigília e sono não é apenas um esforço de atividade seguido por descanso, mas é visível na natureza externa como claridade e escuridão e como a trajetória do sol. A distância dada em dias está relacionada com o esforço em um outro sentido, mais preciso. Quando nos informam que a outra vila fica a três dias de distância, sabemos mais ou menos quanta comida e água precisamos levar; podemos calcular a quantidade de energia para chegar ao nosso destino.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 144-145)

Nestes casos, o tempo é percebido como um movimento em uma direção e ao mesmo tempo circular ou pendular, e está ligado aos ritmos biológicos repetitivos e às periodicidades existentes na natureza.

“O lugar é um mundo de significado organizado. É essencialmente um conceito estático. Se víssemos o mundo como processo, em constante mudança, não seríamos capazes de desenvolver nenhum sentido de lugar. O movimento no espaço pode ser em uma direção e circular, implicando repetição” (Tuan, *Espaço e lugar*, p.198).

O tempo em relação à distância pode também ser visto como uma flecha, que representa o tempo direcional. Caso o movimento seja em uma direção, existem alguns pontos de apoio para que o caminho seja percorrido: o lar ou ponto de partida, a meta ou chegada, e as paradas intermediárias. Para este tipo de deslocamento, a flecha é a imagem correta. Os pontos intermediários “são lugares, centros para organizar mundos. Como um resultado do uso habitual, o próprio caminho adquire uma densidade de significado e uma estabilidade que são traços característicos de lugar. O caminho e as pausas ao longo dele, juntos, constituem um lugar maior – o lar” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 199-200). Os nômades vivem em lugares conectados por um caminho. Seu sentimento de lugar está ligado tanto aos acampamentos como ao próprio caminho a ser percorrido, e vem do conhecimento que têm destes lugares.

Afeição pelo lugar como uma função do tempo

A transformação de espaços em lugares não ocorre de imediato. Demanda tempo para que se conheça um lugar, se saiba onde está e como se movimentar dentro dele. É possível apreciar superficialmente um local, através de informações ou imagens.

“Mas ‘sentir’ um lugar leva mais tempo: se faz de experiências, em sua maior parte fugazes e um pouco dramática, repetidas dias após dia, e através dos anos. É uma mistura singular de vistas, sons e cheiros, uma harmonia ímpar de ritmos naturais e artificiais, como a hora do sol nascer e se pôr, de trabalhar e brincar. Sentir um lugar é registrado pelos nossos músculos e ossos.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 203)

O sentido de familiaridade é então construído através das repetidas experiências que acontecem naquele lugar. E estas experiências em geral se referem a eventos simples e corriqueiros, miudezas que remetem à própria história do indivíduo: o lugar do primeiro beijo, a mesa das reuniões de família, os selos no passaporte, os desenhos de infância, a biblioteca, a beira da piscina, um banco. “Para fortalecer nosso sentido do eu, o passado precisa ser resgatado e tornado acessível” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 206). Os objetos, sendo ou não pessoais, se unem às pessoas conhecidas e aos acontecimentos, para construir a história do indivíduo.

Existe uma ligação forte entre o lugar, o lar e o passado: “A familiaridade é uma característica do passado. O lar fornece uma imagem do passado. Além disso, em um sentido ideal, o lar fica no centro de nossa vida, e sempre (como já vimos) conota origem e começo” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 142).

Lugar como lembrança dos tempos passados

Estar enraizado em um lugar acontece de forma natural, por meio das experiências. Os lugares têm significado e história para as pessoas de uma comunidade. Um grande edifício, que foi construído com o esforço de muitas pessoas, faz parte da história, assim como uma praça onde acontecem festas significativas. Muitos espaços são considerados lugares pelo seu significado, e não pela sua antiguidade. Mas os objetos antigos também têm seu valor porque ainda são utilizados, têm significado, ainda são lugares.

Algumas cidades mantêm suas construções, como parte de sua história. A sucessão de estilos arquitetônicos atesta a profundidade temporal de sua história. Outras cidades são reconstruídas continuamente, porque o caráter simbólico do edifício no presente é mais importante que sua antiguidade, como por exemplo, as cidades chinesas.

[Já] “a paisagem europeia, ao contrário da chinesa, é histórica, um museu de relíquias arquitetônicas. Os megalitos pré-históricos, os templos gregos, os aquedutos romanos, as igrejas medievais e os palácios renascentistas são suficientes em número para afetar a atmosfera do atual cenário. As mudanças notáveis no estilo arquitetônico estimulam a seletividade do olho para ver a

história como uma longa crônica com argumentos que não se repetem.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 212-213)

A tensão entre passado e presente aparece claramente no planejamento das cidades: o que deve ser mantido, o que pode dar lugar ao novo? As mudanças inerentes à vida fazem parte da história da cidade, como também da história do indivíduo. Um mesmo lugar, para um mesmo indivíduo, pode sofrer transformações em seu significado ao longo do tempo ou em decorrência de motivações internas e externas, como guerras, a falta de algum elemento essencial para a vida, perdas, decepções, ou mesmo algum ganho, como a expulsão de elementos perigosos, a sensação de segurança ou liberdade, novos vizinhos. O que é importante preservar, e qual o critério de escolha?

Importância e preservação do passado

Se um lugar – edificação, praça, estátua, bairro – é considerado importante para a história de uma cidade, os planejadores urbanos pensam em sua preservação.

[Mas] “as sociedades históricas não precisam estar voltadas para o passado, podem ser fundadas para preservar materiais que marcam as etapas de um crescimento tranquilo e que apontam para o futuro. Quando, por outro lado, um povo percebe que as mudanças estão ocorrendo muito rapidamente, rodando sem controle, a saudade de um passado idílico aumenta sensivelmente.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 216)

Como afirma Tuan, “o conceito de antiguidade é moderno” (*Espaço e lugar*, p. 213), assim como a necessidade de preservar determinados edifícios do passado.

A partir do século XVIII, ocorre na Europa uma mudança em relação à concepção de tempo. Até então, o tempo era visto como circular, e não como uma flecha, conforme foi visto. Junto a isso, muda a maneira de encarar a história, que também passa a ter a forma de flecha, ou linha. O mundo então caminha em apenas uma direção, “para a frente”, e os que estão à frente estão “mais avançados”.

Se o mundo caminha para a frente, como deixar para trás os lugares significativos para a história? É preciso abandonar os lugares familiares, o lar, a origem, o começo? Se por um lado se busca a jovialidade de pensar no presente e no futuro, por outro o lugar tem um profundo significado adquirido pelo acréscimo de sentimento e experiência ao longo dos anos. Também a forma como uma cultura vê e trata seus jovens e idosos tem relação com o apego ou rejeição ao passado e, principalmente, às experiências vividas. Em geral, um país muito ligado à juventude não tem grande

apeço por seu passado, que está “lá atrás”, ultrapassado. Nestes casos, não se vê o passado como parte do presente, mas como sua antítese. Ver o tempo como linha ou flecha influenciará a forma como um agrupamento humano – cultural ou etário – enxerga e avalia o outro.

“O interesse pelo passado aumentou com o desejo de colecionar e possuir objetos materiais e com o crescente prestígio da curiosidade educada” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 213). As coleções, feitas pelas pessoas ricas, começaram visando apenas ao prazer e ao orgulho de seus proprietários por possuírem obras de arte e objetos raros, que “frequentemente eram considerados valiosos porque eram raros – raros em vez de velhos” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 214).

Os museus surgem, a partir do século XVIII, como uma resposta à crescente fascinação pelo passado, materializada naquelas coleções iniciais.

“Obviamente colecionar ganhava interesse à medida que os objetos eram etiquetados e classificados; e para a mente ocidental, a simples taxonomia precisava das coordenadas de tempo e lugar: uma moeda ou um pedaço de osso pertencia a certo período do passado e provinha de certa localidade.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 214)

A extensão do tempo humano passa a fazer parte das preocupações dos cientistas.

Mas a criação de museus e o culto ao passado pouco têm a ver

“com o fato de se estar enraizado no lugar. O arraigamento é essencialmente subconsciente: significa que uma pessoa termina por identificar-se com uma certa localidade, sente que é este seu lar e de seus antepassados. O museu reflete um hábito da mente diferente daquele que percebe o lugar como fixo, sagrado e inviolável. O museu, afinal, consiste apenas em objetos deslocados. Os tesouros e as raridades são arrancados de suas matrizes culturais de diferentes partes do mundo e colocados em pedestais em um ambiente estranho.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 214-215)

As motivações para a existência e manutenção dos museus está mais ligada a interesses políticos que a necessidades psicológicas, como será visto adiante.

APEGO AO LUGAR E AFEIÇÃO PELA PÁTRIA

As diversas motivações de apego ao lugar

“Os pertences de uma pessoa são uma extensão de sua personalidade; ser privado deles é diminuir seu valor como ser humano, na sua própria estimação.

A roupa é o pertence mais pessoal. Além da roupa, uma pessoa no transcurso do tempo, investe parte de sua vida emocional em seu lar e além do lar, em seu bairro. Ser despejado, pela força, da própria casa e do bairro é ser despido de um invólucro, que devido à sua familiaridade protege o ser humano das perplexidades do mundo exterior.” (Tuan, *Topofilia*, p. 114)

O lar, como foi visto, tem forte conotação de lugar. Além da casa em si e das experiências nela vividas, o fato de a família do indivíduo morar lá, contribuindo para a sua sensação de pertencimento e identidade, faz do lar um lugar. Na Síria, este “espírito de clã” ainda está fortemente presente.

“O parentesco é um fator importante na estruturação e organização das casas e vizinhança nas vilas e cidades. Mesmo nas regiões urbanas, as pessoas preferem viver junto com os de seu próprio grupo. Quando encontram um desconhecido, é ainda possível se identificarem através de ligações genealógicas ou do lugar onde moram.” (Pavaloi, p. 150)

A forma como as famílias se agrupavam – e em alguns locais ainda se agrupam – e se nomeiam é um bom exemplo: as pessoas de uma mesma família moravam em uma casa ou conjunto de casas, que crescerá conforme as necessidades do grupo. A palavra usada para este conjunto é “casa” (*bait*) e ainda hoje todos os seus integrantes são reconhecidos como pertencentes a esta família/casa. Quando é preciso saber à qual família pertence uma pessoa, a pergunta feita é “da casa de quem você é?” (“*bait min?*”).

Em ambientes urbanos, rurais ou em meio aos nômades do deserto, o “parentesco é definido através da linhagem masculina. É expressa por ‘filho de...’ e ‘pai de...’, o que é parte de seu nome. (...) Todas as famílias que podem traçar sua genealogia pela linhagem masculina remetendo a um ancestral comum (real ou fictício) pertencem ao clã ou tribo” (Pavaloi, p. 150).

Nas cidades, a rua é vivenciada de forma constante mas o bairro, como experiência, é sentido mais como um espaço que contém alguns lugares conhecidos e frequentados. O bairro como um todo não é uma experiência, mas sim um conceito. “O sentimento que se tem pela esquina da rua local não se expande automaticamente com o passar do tempo até atingir todo o bairro” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 189). Somente através de um esforço da mente, o bairro inteiro torna-se um lugar. É o que acontece se “a unidade, de fato, tem um forte *sabor local, caráter visual e limites definidos*” (Tuan,

Espaço e lugar, p. 189) [grifo nosso]. Como exemplo podem estar os bairros-jardim, os bairros habitados por comunidades específicas ou os condomínios fechados.

Na Síria alguns bairros são habitados predominantemente por moradores de uma determinada religião; é comum em uma cidade haver o bairro cristão, o druso, o judeu etc. Cada comunidade pode ter em seu bairro, seu templo, seu tipo de comércio e serviços, e também horários de atividade e descanso. O comércio no bairro muçulmano fecha às sextas-feiras; no bairro judeu fecha aos sábados e no cristão, aos domingos, em respeito ao dia de descanso específico em cada tradição. Este detalhe altera a vida tanto do bairro onde há descanso, como do bairro onde o comércio está aberto. Quando os bairros muçulmanos estão com o comércio fechado, é comum seus moradores fazerem compras no bairro cristão, e vice-versa.

Os exemplos acima, de comunidades que vivem cada uma em seu bairro, mostram a maneira de manter a coexistência de pessoas de religiões diferentes dentro de uma cidade. É bem diferente o caso das comunidades ligadas a uma religião local, que pressupõe estar fixado em determinado lugar, por causa de deuses locais. Estes deuses

“não têm poder além dos arredores de seu domicílio particular; recompensam e protegem seu próprio povo, mas fazem mal aos estrangeiros; pertencem a uma hierarquia de seres que se estende desde os membros vivos de uma família, com sua autoridade gradativa, até os ancestrais e os espíritos dos heróis mortos. As religiões de tipo local como estas, estimulam nos seus fiéis um forte sentido do passado, de linhagem e continuidade no lugar. O culto aos ancestrais é o fundamento da prática religiosa. A segurança é alcançada através deste sentido histórico de continuidade, e não através da luz dos valores eternos e infinitos como apresentados nas religiões transcendentais universais.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 169)

Nestes casos, o exílio é o pior dos castigos, pois priva a pessoa não apenas de seu lugar afetivo e de seus meios de subsistência, como também da proteção dos deuses de sua religião. Ao contrário de uma religião universal, a religião local vincula o povo a um lugar.

Já os nômades não têm uma vinculação à terra pela religião, não moram em bairros fixos nem precisam da posse da terra para nela viver. Estas características poderiam levar à conclusão de que tivessem

“uma afeição menor pela terra; porém na realidade pode existir entre estes povos um forte sentimento pela mãe terra. (...) Para eles, a terra é receptáculo e fornecedora de tudo o que mantém a vida; (...) imploram à mãe terra que façam crescer as coisas para que possam comem e viver, que faça correr a água para

que possam beber e que mantenha a terra firme para que possam andar sobre ela.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 173)

Além disso, cada grupo de nômades transita dentro de áreas grandes, mas limitadas, segue percursos específicos e acampa nos mesmos locais. É possível encontrar mapeamentos não apenas da área de ação de cada grupo, como também dos percursos mais utilizados e locais de paradas. Cada um destes acampamentos e trajetos pode ser considerado *lugar* para os nômades.

Partindo da escala do bairro para a da cidade percebe-se que o apego à cidade natal acontece por esta conter na sua área os vários lugares das experiências vividas. A cidade natal, independente do seu tamanho, características físicas ou beleza, é um lugar íntimo. Mesmo morando em outro lugar, é nela que estão os acontecimentos e relacionamentos do passado, que construíram a história e identidade ao longo da vida do indivíduo. A afeição pela cidade natal ou mesmo pelo país de origem “é uma emoção humana comum. (...) Quanto mais laços houver, mais forte será o vínculo emocional” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 175).

A pátria como centro do mundo

Conforme foi abordado no item sobre a organização mental do espaço, a característica principal das diversas cosmologias é que o homem é colocado como o centro do mundo. A partir disso, tudo o que se refere a ele é também visto como tal.

“O prestígio do centro está bem determinado. As pessoas, em todos os lugares, tendem a considerar sua terra natal como o ‘lugar central’, ou o centro do mundo. Entre alguns povos, há também a crença, sem evidência geográfica, de que eles vivem no topo do mundo, ou de que seu lugar sagrado está no cume da terra.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 44)

A centralidade, afeição e importância dadas à terra natal aparecem em quase todas as culturas. A pátria é então vivida como *lugar* que tem a capacidade de prover as necessidades e ser depositário de lembranças que inspiram o presente.

“Um tipo de afeição profunda, embora subconsciente, pode-se formar simplesmente com a familiaridade e tranquilidade, com a certeza de alimentação e segurança, com as recordações de sons e perfumes, de atividades comunitárias e prazeres simples acumulados através do tempo. É difícil explicar afeições simples como estas.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 176)

A necessidade de conhecer e vivenciar a centralidade é tão grande no ser humano que, mesmo que seu “mundo” seja destruído, ele o reconstrói em outro lugar, que

“por sua vez se torna o ‘centro do mundo’. O ‘centro’ não é um ponto particular na superfície da terra; é um conceito no pensamento mítico em vez de um valor profundo ligado a acontecimentos singulares e localidades. No pensamento mítico podem coexistir sem contradição vários centros do mundo na mesma área geral. É possível acreditar que o eixo do mundo passa pelo povoado como um todo, assim como através de cada casa dentro do povoado.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 166)

Alguns imigrantes que vieram ao Brasil em definitivo, por exemplo, sentiram necessidade de “abrir mão” de sua terra natal, transformando o novo país em novo “centro do mundo”.

Foi o caso de muitos imigrantes vindos da Síria que, sem perspectiva de voltar para lá, vieram para construir vida nova no Brasil. Vários deles abandonaram a língua, os costumes, as roupas, a música e a dança e diziam: “agora sou brasileiro!”. Adaptaram-se ao novo país, aos costumes e língua, estabelecendo trocas frutíferas. Seu “centro do mundo” mudou pra o Brasil.

Mas a centralidade como experiência é diferente daquela estabelecida pela abstração. Enquanto a primeira nasce das afeições simples do cotidiano, a outra necessita de estímulo e construção intelectual e objetivos políticos.

“Tal como o pretenso ‘amor pela humanidade’ levanta nossas suspeitas, também a topofilia soa falsa quando é manifestada por um extenso território. Parece que a topofilia necessita um tamanho compacto, reduzido às necessidades biológicas do homem e as capacidades limitadas dos sentidos. Além disso, uma pessoa pode se identificar mais facilmente com uma área, se ela parece ser uma unidade natural.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 116-117)

Tuan (*Topofilia*, p. 117) analisa três tipos de divisão territorial e a dificuldade de estender os sentimentos de afeição a cada um deles, considerando como fatores relevantes para a topofilia a continuidade histórica e a unidade natural:

- o Império é um “conglomerado de partes heterogêneas mantidas juntas à força”;
- a pátria, ou terra natal, “tem continuidade histórica e pode ser uma unidade fisiográfica (um vale, litoral, ou afloramento calcário) pequena o suficiente para ser conhecida pessoalmente”;

- o Estado Moderno, apesar de ter certa continuidade histórica, é “muito grande para ser conhecido pessoalmente”, e sua forma é “evidentemente artificial para ser percebida como uma unidade natural” (também por esta razão é comum os governantes tentarem estender os limites do território até um rio, montanha ou mar, para dar a ilusão de unidade orgânica).

Já a Terra pode ser considerada lugar, na visão do autor: “é paradoxal refletir que a própria Terra possa eventualmente provocar tal afeição: esta possibilidade existe porque a terra é indubitavelmente uma unidade natural e tem uma história comum” (Tuan, *Topofilia*, p. 117).

Considerando a dificuldade de considerar o Estado Moderno ou a Nação como *lugares*, foi preciso que este sentimento fosse construído, para que estas unidades políticas pudessem se manter. “Não é possível experienciar de maneira direta a nação moderna, um grande espaço com fronteiras; para o indivíduo, a sua realidade depende da aquisição de certos tipos de conhecimento” (Tuan, *Topofilia*, p. 115-116) Anteriormente, o patriotismo era um sentimento local e fazia referência a uma extensão de território não delimitada formalmente. A partir do nascimento do Estado Moderno, muito grande e com fronteiras arbitrárias, o patriotismo deveria estar baseado em vínculos não ligados diretamente à experiência e ao conhecimento do lugar, tais como a “vontade nacional”, o “destino nacional” etc.

“É preciso recorrer a meios simbólicos para que a grande nação-Estado pareça um lugar concreto – não apenas uma ideia política – pelo qual o povo possa sentir uma profunda afeição. (...) Apesar dos ideais universalistas de um lado, e da atração do localismo, por outro, a nação-Estado é agora a unidade política dominante no mundo. Para ser uma nação moderna, precisam ser superadas as afeições locais baseadas na experiência direta e no conhecimento íntimo.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 195-196)

As nações serão distinguidas não mais pela *experiência*, mas pela forma como são *imaginadas*.

Construindo a ideia de Nação como lugar

Os agrupamentos humanos sempre existiram ao redor do mundo, mas a *forma* como estes agrupamentos são chamados, concebidos e vivenciados é o que muda através dos tempos. Várias foram as visões de comunidade presentes no imaginário das pessoas: comunidades unidas pela proximidade física, pelos laços de sangue, pela

religião, pela língua etc. É comum que uma localidade tenha vivenciado vários tipos de agrupamentos ao longo de sua história. Estes períodos não são estanques e não podem ser localizados com exatidão no tempo, pois muitas vezes se interpenetram.

Mas algumas características, que se mantiveram presentes em maior ou menor grau até meados do século XVIII, ajudaram as mais diversas comunidades a se manter unidas. São concepções culturais que, combinadas, seriam fundamentais para a sobrevivência destes agrupamentos, segundo Benedict Anderson:

- a existência de uma língua e uma escrita sagrada, que proporcionavam “um acesso privilegiado à verdade ontológica, precisamente porque seria uma parte inseparável dessa verdade. Foi essa ideia que presidiu à formação das grandes congregações transcontinentais como a Cristandade, a *Ummah* islâmica e outras” (Anderson, p. 56). Este tipo de comunidade tem uma visão aberta em relação à admissão de novos membros que, através da língua, podem se comunicar e comungar das mesmas ideias. “Os ideogramas do chinês, do latim ou do árabe seriam emanções da realidade e não representações da mesma aleatoriamente fabricadas” (Anderson, p. 36);
- a sociedade é organizada em torno e abaixo de centros elevados, seja o chefe da tribo, o ancião da família, o rei: estes seriam as representações da divindade na Terra, as ligações com o divino através de um eixo vertical. A partir deste centro a comunidade se expande e, por esta característica, suas “fronteiras eram porosas e indistintas e as soberanias esbatiam-se imperceptivelmente umas nas outras. Daí, paradoxalmente, a facilidade com que os impérios e reinos pré-modernos conseguiam manter o seu domínio sobre populações muitíssimo heterogêneas, e por vezes nem sequer contíguas, durante longos períodos de tempo” (Anderson, p. 41);
- a cosmologia e a história são indistinguíveis: esta seria uma concepção de temporalidade “na qual as origens do mundo e dos homens eram essencialmente idênticas” (Anderson, p. 56) e o tempo não era visto como uma flecha.

“O declínio lento e gradual destas certezas interligadas, primeiro na Europa Ocidental, depois noutras regiões, sob o impacto da mudança económica, das ‘descobertas’ (sociais e científicas) e do desenvolvimento de comunicações cada vez mais rápidas, introduziu uma barreira rígida entre a cosmologia e a História. Não é pois surpreendente que, por assim dizer, se tivesse

desencadeado a busca de uma nova forma de ligar a fraternidade, o poder e o tempo num todo significativo.” (Anderson, p. 57)

Esta nova forma de ligar a comunidade – a Nação – deveria ser construída sobre modelos que fizessem sentido para as pessoas. “O nacionalismo deve ser entendido alinhando-o, não com ideologias políticas conscientemente defendidas, mas com os vastos sistemas culturais que o precederam, a partir dos quais – e contra os quais – se constituiu” (Anderson, p. 33). Utilizando-se das antigas concepções culturais, que são reformuladas para se adequar a este período secular e racionalista, a ideia de Nação vai tomando forma.

O abandono do modo religioso de pensamento e da importância da ligação vertical com Deus, a Nação assume o papel central. O antigo esquema de diversos centros ligados a um eixo vertical, cuja abrangência se dilui conforme se afasta dele, foi substituído pela horizontalidade territorial: “a soberania de Estado aplica-se de forma total, horizontal e uniforme a cada centímetro quadrado de um território legalmente demarcado” (Anderson, p. 41). Dentro deste território, não importando seu tamanho, a Nação se pretende una e indivisa.

A natural diversidade de grupos, classes, crenças e valores presentes dentro dos limites da Nação deveria ser suavizada pela busca da homogeneidade cultural. Mas como ligar a fraternidade? O que teria a capacidade de propiciar o sentimento de continuidade? De pertencimento?

Um fator fundamental para a ligação entre as pessoas é poderem se comunicar na mesma língua. Com as línguas sagradas sendo utilizadas por cada vez menos pessoas, as diversas línguas locais passaram a ser utilizadas com mais vigor. Um passo importante para que o sentimento de unidade fosse reforçado foi o estabelecimento de uma língua comum. As línguas podem ser consideradas *lugar*, já que são instrumentos comunitários de expressão, remetem às experiências vividas e sugerem familiaridade. E, mesmo que as pessoas possam aprender a língua umas das outras, existe privacidade dentro de seu próprio idioma. “A própria percepção que o homem tem do mundo em torno de si é programada pela língua que fala” (Hall, p. 13). Se todos à sua volta falam a sua língua, existe uma sensação de conforto que nem sempre é reconhecida de imediato. “A característica mais importante das línguas é a capacidade que têm de gerar comunidades imaginadas, construindo, efectivamente, *solidariedades particulares*” (Anderson, p. 176).

Uma língua comum possui a capacidade de manter as pessoas unidas e em comunicação. O capitalismo de imprensa “permitiu que um número de pessoas que aumentava rapidamente pensassem acerca de si mesmas e se relacionassem com as outras de formas profundamente novas” (Anderson, p. 57). O surgimento do jornal, por exemplo, fez com que um leitor se sentisse em comunhão com outro – mesmo que desconhecido – por estarem a par das mesmas notícias, no mesmo dia. A simultaneidade, que antes era concebida temporalmente, agora se dá espacialmente: Em “todo” o território da Nação, “todos” leram as mesmas notícias. A imagem “de uma festa a ser discutida por centenas de pessoas anônimas, que não se conhecem umas às outras (...) num mês específico de uma década específica, imediatamente evoca a comunidade imaginada” (Anderson, p. 48).

Outro aspecto que acompanha a sensação de *lugar* são as lembranças, as histórias vividas no passado. Era necessário que a Nação também se apoiasse no seu passado comum, mesmo que este tivesse que ser reconstruído de forma que houvesse alguma homogeneidade. Uma Nação “não se torna histórica simplesmente porque ocupa o mesmo sítio durante o mesmo tempo. Os acontecimentos passados não produzirão impactos no presente se não forem gravados em livros de história, monumentos, desfiles e festividades solenes e alegres que todos reconhecem fazer parte de uma tradição que se mantém viva” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 193). Foi preciso encontrar elementos para que este “passado imemorial” fosse ou parecesse verdadeiro e, para isso, nada foi mais eficiente do que o capitalismo de imprensa: usando e divulgando a linguagem popular, difundia ideias e trocas entre as diversas pessoas da comunidade, sua história, produtos, romances, arte. As pessoas se uniam “em comunidade” às outras que também estariam lendo aquele texto, dando forma àquelas ideias.

Outro produto deste esforço de criar um passado comum foi

“o aparecimento, sobretudo em finais do século XIX, dos ‘mapas históricos’, com os quais se pretendia demonstrar, através do novo discurso cartográfico, a antiguidade de unidades territoriais específicas e bem delimitadas. Por meio de sequências desses mapas organizadas cronologicamente, surgiu então uma espécie de narrativa político-biográfica do domínio, por vezes alcançando uma grande profundidade histórica.” (Anderson, p. 233)

Se apoiando na língua e passado comum, a Nação estabelece também quais são seus símbolos nacionais: a bandeira, o hino, as datas comemorativas, “festas nacionais, épocas de crise, país fundadores, textos básicos e assim por diante” (Said, *Cultura e*

imperialismo, p. 71). Todos estes símbolos teriam como objetivo incutir ou reafirmar o amor à Pátria, que se utiliza dos mesmos elementos do apego ao lugar, já abordado.

A ideia de Nação como *lugar* se apoia também numa pretensa cultura comum, almejada através da divulgação de ideias, valores e atitudes, principalmente através da imprensa. Mas, considerando as palavras abaixo, de Philip Wagner e Marvin Mikesel, percebe-se que a cultura comum só é possível em escalas menores do que a Nação:

“A cultura resulta da capacidade de os seres humanos se comunicarem entre si por meio de símbolos. Quando as pessoas parecem pensar e agir similarmente, elas o fazem porque vivem, trabalham e conversam juntas, aprendem dos mesmos companheiros e mestres, tagarelam sobre os mesmos acontecimentos, questões e personalidades, observam ao seu redor, atribuem o mesmo significado aos objetos feitos pelo homem, participam dos mesmos rituais e recordam o mesmo passado.” (Wagner e Mikesel, p. 114-115)

O objetivo seria criar e manter o amor pela Nação não mais pelo apego a um lugar conhecido e vivenciado, mas sim através de vínculos abstratos, criados para este fim. Os discursos incorporam algumas das necessidades dos seres humanos em relação aos *lugares*, transferindo-os artificialmente para a Nação. A partir de então, ela seria um *lugar* pleno de significado, com um passado, memórias, onde todos se sentem seguros e familiarizados. A Nação se apresenta como algo único, central – mas uma centralidade não mais vertical, de ligação com o divino (e que por isso poderia conviver com outros centros). Seu caráter agora é horizontal, de fronteiras marcadas, e é também claramente expansionista, pois seus limites acabam onde começa a Nação vizinha, o que dificulta seu crescimento.

O ORIENTE VISTO COMO PAISAGEM, ESPAÇO OU LUGAR

A relação do homem com o ambiente não é linear nem homogênea. Como foi visto, leva tempo para um espaço se tornar *lugar*. Não apenas tempo em si, mas aquele recheado de experiências diretas com o espaço e as pessoas que nele vivem, de forma que possam levar a uma familiaridade. Partindo deste ponto de vista, nem todos os espaços se tornarão *lugar*, pois, além de não ser um processo meramente evolutivo, este demanda tempo e vontade. Assim, um lugar que seja um centro, uma referência para um grupo, poderá não passar de um espaço para outro, ou mesmo uma paisagem.

Será feita uma breve análise da forma como o Oriente Médio (e, consequentemente, a Síria) foi visto e retratado pelos países ocidentais, considerando que:

- **Paisagem** é tudo o que está “lá”, pode ser usado para configuração territorial, ou conjunto de formas que compõe uma região. É relativamente imutável e acumula produtos de vários momentos históricos diferentes. Mas sem a sociedade que aí vive, é apenas uma abstração. Mas mapa, fotografia ou imagens de satélite não são paisagem. Paisagem é tridimensional e está ao alcance da vista.

- **Espaço** é a paisagem mais a vida que a anima. As pessoas se relacionam com o espaço e entre si através da percepção; e estas relações diferem de um grupo cultural para outro. Além disso, dentro do mesmo grupo, a percepção pode se alterar devido à idade, sexo ou preferências individuais. É um sistema de valores que se transforma permanentemente.

- **Lugar** é o espaço, próximo ou distante, carregado de afetividade. As experiências em relação àquele lugar dão-lhe significado. Quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar. A experiência que as pessoas fazem do espaço depende de suas condições de acesso aos lugares, de sua capacidade de locomoção, da sua rede social, da sua capacidade de comunicação, de seu conhecimento, de seus valores e de seus sentidos. Retrata a diversidade humana e a multiplicidade de combinações.

O Oriente Médio visto como paisagem: dualismo Oriente-Occidente

Entender um lugar como paisagem significa que ele está “lá”, um lugar apartado, do ponto de vista “daqui”. O “aqui” é o centro, a origem, seja o indivíduo ou uma comunidade.

“Ao contrário do indivíduo, um grupo pode ser autossuficiente; pelo menos as ilusões de autossuficiência são mais fáceis de sustentar. Os indivíduos são membros de grupos e todos aprenderam – embora em graus variados – a diferença entre ‘nós’ e ‘eles’, entre as pessoas reais e as pessoas menos reais, entre o lugar familiar e o território estranho. ‘Nós’ estamos no centro. Os seres humanos perdem atributos humanos à medida que se distanciam do centro.”
(Tuan, *Topofilia*, p. 35)

Um caso exemplar é a relação entre a Europa e o Oriente Médio a partir do século XVIII. A posição europeia em relação ao Oriente foi, desde o início, baseada na

centralidade da primeira e em suas Nações emergentes, de fronteiras limitadas, com lugares construídos pela experiência e também pela imaginação e pela imprensa. O Oriente estaria “lá fora”, longe do centro, seria apenas uma paisagem, no máximo um espaço com interlocutores silenciosos¹⁸. Este distanciamento faz parte da estrutura sobre a qual o colonialismo se desenvolveu, pois conforme diz Fredrik Barth, “os regimes coloniais são casos extremados, na medida em que a administração e suas regras estão divorciadas da vida social de base local” (Barth, p. 36). Neste sentido, o Oriente passa a ser, principalmente, um território a ser conquistado.

A questão da nomeação e caracterização destes continentes foi abordada por Yi-Fu Tuan, que lembra que já no século VI a.C., os navegadores gregos já se referiam à divisão das massas terrestres; e as rixas e diferenças entre os continentes foram descritas por Heródoto e Aristóteles, e depois perderam importância até serem revividas na Renascença. Na época das grandes navegações, os termos Europa e Ásia voltaram a ser úteis.

“Quase no fim do século dezessete, os povos do mundo ocidental sentiram a necessidade de um nome coletivo para designar sua civilização. (...) ‘Europa’ serviu ao propósito. Serviu a uma grande área que fora unificada por raízes comuns. (...) Europa tem substância; Ásia é simplesmente aquilo que não é Europa. Ela foi definida negativamente e sob perspectiva europeia: deste modo temos o Oriente Próximo, o Oriente Médio e o Extremo Oriente. (...) Os árabes, os indianos, os chineses e os balineses não sabiam que eram todos asiáticos, até que os europeus lhes disseram.” (Tuan, *Topofilia*, p. 48)

Utilizar o termo “Oriente Médio” ainda hoje é usual, mas ele é bastante impreciso. Segundo vários autores, não existe consenso sobre seu limite regional, porque as motivações para o recorte são variadas. Conforme exposição de Edilson Silva no livro *Oriente Médio – a gênese das fronteiras*, vê-se que alguns autores preferem regionalizar segundo o petróleo (questão relativamente recente); outros pelos limites geográficos ou pelos grupos etnolinguísticos; a abrangência do islã; a configuração territorial de interligação territorial etc. Todas estas classificações são limitantes e passíveis de controvérsias e não cabe aqui entrar em detalhes.

Se o centro de referência muda, as denominações também serão outras. Os árabes, por exemplo, dividiam seu mundo entre as partes ocidentais (*Magreb*) e

¹⁸ “O Oriente não era um interlocutor da Europa, mas seu Outro silencioso” (Said, *Reflexões sobre o exílio*, p. 65).

orientais (*Mashreq*): o ponto de referência era seu próprio mundo. Mas hoje, mesmo os árabes utilizam a denominação vinda de fora.

O termo Oriente Médio, mesmo que controverso e impreciso, será usado neste trabalho por ser a forma como esta porção de terra era – e ainda é – designada. Mas o fato de utilizar o termo não quer dizer que este trabalho esteja de acordo com as visões fatalistas e limitantes dadas a ele. Pelo contrário, ele caminha junto com o pensamento de Said quando este diz que a linha que separa Ocidente do Oriente

“é mais um fato da produção humana do que da natureza – chamei-a de geografia imaginativa. Porém, isso não significa que a divisão entre Oriente e Ocidente não mude, nem que seja simplesmente fictícia. Trata-se de afirmar – enfaticamente – que (...) o Oriente e o Ocidente são fatos produzidos por seres humanos e como tal devem ser estudados como componentes integrantes da natureza social, e não divina ou natural, do mundo.” (Said, *Reflexões sobre o exílio*, p. 62)

Este assunto é complexo e extenso e sua discussão desviaria o trabalho de seus objetivos. Mais adiante serão abordadas as consequências desta polaridade na relação com o espaço e com as pessoas que nele moram.

O dualismo é usado como forma de afirmação da própria identidade; colocando-se no centro, o homem tenta entender o próprio mundo.

“O etnocentrismo, fenômeno universal de supervalorização do ‘centro’, ‘umbigo’, ‘mais saudável’ ou ‘melhor lugar do mundo’, pode ser igualmente compreendido como egocentrismo coletivo. As pessoas do ‘centro’ estabelecem discriminação entre ‘nós’ (‘superiores’) e ‘eles’ (‘de menor valor’, de ‘cultura inferior’), olhando para estes de forma *blasé* e, por vezes, com apatia, sarcasmo ou agressividade.” (Mello, p. 88)

Tanto o “nós” quanto o “eles” podem ser usado para se referir à uma unidade familiar, a um bairro, a uma comunidade específica (imigrantes ou comunidade religiosa por exemplo), a uma cidade, País ou mesmo um continente. Said afirma que

“estamos lidando com a formação de identidades culturais entendidas não como essencializações (embora sejam atraentes, em parte porque parecem e são consideradas essencializações), mas como conjuntos contrapontuais, pois a questão é que nenhuma identidade pode existir por si só, sem um leque de opostos, oposições e negativas: os gregos sempre requerem os bárbaros, e os europeus requerem os africanos, os orientais, etc.” (Said, *Cultura e imperialismo*, p. 88)

Isso estabelece fronteiras de segurança emocional, reforçando a identidade do indivíduo como pertencente àquele grupo.

O Oriente foi visto pela Europa (e depois por vários outros países) como “o Outro” tanto no sentido espacial – “distante”, “diferente”, “exótico” – como no temporal – “atrasado”, “incivilizado”. Visto como paisagem, o Oriente permanece “lá”, imutável, distante no tempo e no espaço.

O geógrafo Relph propôs uma classificação “quanto aos *graus de interioridade* que uma pessoa experimenta em relação ao sentido de lugar” (Castello, p. 70). Na visão de Relph (ver tabela abaixo), perceber o Oriente como paisagem seria uma relação de “exterioridade existencial”: a pessoa se sente fora do lugar, não há envolvimento. Quando começaram as viagens de pesquisa, o local poderia adquirir vida real, mas o que aparece são análises tendenciosas e limitadas. Estes estudos em relação ao Oriente poderiam ser identificados por sua “exterioridade objetiva”: a princípio se procura um distanciamento em relação ao objeto a ser estudado e pesquisado cientificamente. Mas o que acontece é uma distorção do que se vê, já que este distanciamento do observador raramente é conseguido.

TABELA 2.1 - TIPOS DE IDENTIFICAÇÃO DA INTERIORIZAÇÃO HUMANA COM O LUGAR, SEGUNDO RELPH (1976).

TIPO DE IDENTIFICAÇÃO	CARACTERÍSTICAS
Interioridade existencial	É o envolvimento mais profundo com lugar. A pessoa se sente em casa, o lugar é experienciado irrefletidamente.
Exterioridade existencial	A pessoa se sente fora de lugar. Não há envolvimento, o lugar dá a sensação de alienação, de estranheza.
Exterioridade objetiva	Envolve um distanciamento deliberado. O lugar é como um objeto a ser estudado e pesquisado cientificamente.
Exterioridade incidental	Envolve a situação em que o lugar é apenas um pano de fundo, como quando a pessoa se encaminha a outro destino.
Interioridade comportamental	Quando se espera a ocorrência deliberada de um lugar, há um conjunto de elementos, vistas, marcos, que compõem um lugar novo.
Interioridade empática	Quando uma pessoa de fora mostra empatia com aquilo que o lugar registra como expressão dos que o criaram e nele vivem.
Interioridade secundária	Sensação de “segunda-mão”, de experiência indireta, a pessoa é transportada para o lugar via imagem, pintura, filme, mídia de massa.

Fonte: Adaptado de SEAMON, David. *A Singular Impact: Edward Relph's Place and Placelessness*. *Environmental and Architectural Phenomenology Newsletter*, vol.7, Nº3, outono 1996, p. 5-8.

Figura 8 – Tabela elaborada por Edward Relph.

Fonte: Castello, *Percepção de lugar*, p. 71.

O Oriente Médio visto como espaço: o contato com outra cultura e os estudos orientalistas

Estando em um lugar conhecido – seja o lar ou a Nação –, olhar para um espaço novo convida à aventura, ao desconhecido. Mas este espaço pode trazer também apreensão, pode ser visto como ameaça, pois não se sabe ainda o que ele realmente é.

“A partir do final do século XVIII, quando o Oriente foi redescoberto pela Europa, sua história foi um paradigma de antiguidade e originalidade, funções que atraíram os interesses da Europa” (Said, *Reflexões sobre o exílio*, p. 65). Neste período, a Europa passava por grandes mudanças: industrialização crescente, exploração comercial das colônias, crescimento das cidades. O que, por um lado, trouxe prosperidade, por outro diminuiu a qualidade de vida. As pessoas sentiam-se prisioneiras de uma engrenagem, sufocadas, sem saída. A “civilização” trouxe consigo problemas e insatisfações.

“Na Europa, a preferência pelo campo, em oposição à cidade, foi eloquentemente expressa (...) no período romântico, que se iniciou no século dezoito” (Tuan, *Topofilia*, p. 122). O grande desenvolvimento das cidades produziu “uma forte reação contra a sofisticação urbana e o anseio pela rusticidade” (ibidem).

O contato com outras culturas, como a do Oriente, mostra formas diferentes de ver o mundo, outro cotidiano, outros valores. Na esperança de algo que pudesse se contrapor ao materialismo da cultura ocidental, o Oriente é procurado, vasculhado e eleito: é do Oriente virá o que a Europa não tem ou não pode ter. Da mesma forma que Grécia e Roma haviam encantado a Europa na Renascença, o Oriente poderia propiciar uma nova Renascença, um novo humanismo. Poderia trazer de volta as origens puras, por causa de sua antiguidade e “primitivismo”, por ser o berço das civilizações.

Cria-se a moda das viagens ao Oriente e multiplicam-se os estudos e narrativas a seu respeito. “O intercâmbio entre os sentidos acadêmico e mais ou menos imaginativo do orientalismo é constante, e desde o final do século XVIII tem havido um comércio razoável – talvez até regulado – entre os dois.” (Said, *Orientalismo...*, p. 15).

Edward Said, em seu extenso estudo sobre o orientalismo¹⁹, aponta para suas origens políticas e para o alcance das ideias de um estilo de pensamento que procura amoldar o Oriente aos propósitos do Ocidente:

¹⁹ O livro *Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente*, foi publicado em 1978 e é considerado obra fundamental para o debate sobre este tema.

“Tomando o final do século XVIII como um ponto de partida muito grosseiramente definido, o orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição organizada para negociar com o Oriente – negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o; e, resumo, o orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente.” (Said, *Orientalismo...*, p. 15)

Os viajantes que rumaram em direção ao Oriente vinham principalmente da Inglaterra e França. Ambos procuravam o exótico, o distante, o que estava nas supostas margens da civilização, mas de forma bastante diferente. Said faz uma análise desta diferença no livro *Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente*.

Para o peregrino inglês, o Oriente era apenas um território de passagem para chegar à Índia. Era uma paisagem considerada de sua propriedade:

“O Oriente era a Índia, é claro, uma possessão britânica de fato; passar pelo Oriente Próximo era, portanto, passar a caminho de uma importante colônia. Só com isso o espaço para a ação da imaginação era limitado pelas realidades da administração, da legalidade territorial e do poder executivo. (...) a Inglaterra derrotara Napoleão, expulsara a França: o que a mente britânica inspecionava era um domínio imperial que, por volta de 1880, era uma extensão ininterrupta de território dominado pelos britânicos, do Mediterrâneo à Índia. Escrever sobre o Egito, a Síria ou a Turquia, bem como viajar por esses países, era uma questão de passear pelos domínios da vontade, da administração e da definição políticas.” (Said, *Orientalismo...*, p. 177)

Já para o peregrino francês, o Oriente não era paisagem, nem espaço, mas um lugar construído pela mente:

“Em compensação, o peregrino francês estava imbuído de um sentido agudo de perda no Oriente. Ele ia para lá como se fosse um lugar em que a França, ao contrário da Inglaterra, não tinha presença soberana. O Mediterrâneo ecoava os sons de derrotas francesas, das cruzadas a Napoleão. (...) Planejavam e projetavam para, e imaginavam e ruminavam sobre, lugares que estavam principalmente *em suas cabeças*, construía esquemas para um concerto tipicamente francês, talvez europeu, no Oriente, que obviamente eles achavam que seria regido por eles. O deles era um Oriente de memórias, ruínas sugestivas, segredos esquecidos, correspondências ocultas e um estilo de ser quase virtuosista. (...) Ao contrário de Volney e de Napoleão, os peregrinos franceses do século XIX procuravam antes uma realidade exótica mais especialmente atraente que científica. (...) encontraram no Oriente um lugar solidário com seus mitos, obsessões e necessidades particulares.” (Said, *Orientalismo...*, p. 177-178)

Com estas atitudes preconcebidas em relação ao espaço oriental, estes peregrinos partem para viagens de estudos, de onde trarão a comprovação de suas ideias. Como

Said também afirma, “todo peregrino vê as coisas do seu próprio modo, mas há limites para os objetivos de uma peregrinação, para as formas e a natureza que ela pode assumir, para a verdade que ela revela.” (Said, *Orientalismo*, p. 176).

Alguns preferiam o caminho da ciência, outros ficavam nos domínios das declarações pessoais; e o orientalismo ficou limitado a estes dois tipos de abordagem.

“O problema do primeiro era a sua confiança ocidental impessoal de que as descrições de fenômenos gerais, coletivos, eram possíveis, e a sua tendência a fazer a realidade não tanto a partir do Oriente quanto a partir das suas próprias observações. O problema com as declarações pessoais era que elas inevitavelmente recuavam para uma posição que igualava o Oriente à fantasia pessoal, mesmo que esta fosse realmente de alto nível, esteticamente falando. (...) Mas o que essa influência ***sempre impediu, até mesmo hoje, foi algum tipo de sentido do Oriente que não fosse impossivelmente geral nem imperturbavelmente particular.***” (Said, *Orientalismo*, p. 183-184) [grifo nosso]

Os textos produzidos sobre o Oriente foram sendo utilizados pelos novos peregrinos. Ao se basear neles, estes viajantes tinham sua percepção de lugar condicionada por estas ideias, o que os levava a selecionar no ambiente os elementos que estimulassem a empatia com elas. “O academicismo inibe a percepção da realidade” (Tuan, *Topofilia*, p. 142). Assim, fundamentam sua autoridade sobre o discurso de outro orientalista, confirmando a experiência. “Cada viagem torna-se uma confirmação de um material canônico e só as capacidades estéticas do artista fazem do seu relato uma obra de arte” (Lima, 1997). O que mudava era o estilo, a abordagem, a forma – não o conteúdo. O Oriente torna-se congelado, dentro de uma fórmula repetida e “confirmada”. Mas mesmo o mais criativo dos escritores tinha anuladas suas excentricidades caso estas desagradassem ao colégio regulado de erudição no qual se tornou o orientalismo.

Said, no livro *Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente*, coloca as questões abaixo a respeito da atitude do peregrino:

- Ele vai refazer a si mesmo e ao Oriente ou ver o que há para ser visto? (p. 201)
- Vai criar uma nova opinião sobre o Oriente ou repetir o já escrito e descrito? (p. 201)
- Tinha conhecimento da língua ao falar sobre poesia e literatura árabe? (p. 186)
- Viveu no Oriente, conheceu realmente suas religiões, seus códigos e normas sociais? (p. 200)

- Procurou conhecer sua história, geografia e o desenvolvimento da sociedade? (p. 200)
- Conseguiu ver o Oriente de primeira mão? (p. 202)
- Enxergou a vida oriental do ponto de vista de alguém imerso nela? (p. 202)

Em relação às colocações acima, dois fatores contribuem para que a atitude desses peregrinos não fosse diferente, ou seja, que falassem do Oriente como se fosse um *lugar* familiar e não apenas fruto de certo tipo de conhecimento. O primeiro fator, já colocado, é que se leva tempo para conhecer um lugar; tempo pleno de experiências e trocas com as pessoas e com o ambiente. E o segundo fator, que também impede que essas experiências aconteçam da forma proposta por Said, é que existe uma adaptação cerebral para que se encontrem “razões” para nossos anseios.

“As necessidades humanas, as exigências emocionais e as aspirações, em geral, não são racionais, mas o neocórtex tem aparentemente uma capacidade infinita de fornecer ‘razões’ para aquilo que fazemos compelidos pela parte mais primitiva do cérebro. Crer no que se deseja (wishful thinking) e desilusão permeiam todos os nossos ideais políticos e ambientais; integram todos os conceitos e planos que são suficientemente complexos, e geral força emocional, suficiente para exigir ação. O cérebro racional é a força principal à disposição do homem para traduzir os seus anseios em algo semelhante à realidade.” (Tuan, *Topofilia*, p. 16)

E o desejo dominante naquele momento foi o de encontrar algum lugar que pudesse suprir as necessidades políticas e também as psíquicas. O Oriente se apresenta como alvo ideal já que, sendo visto e classificado como “atrasado”, “primitivo”, tem sua colonização justificada “como um meio de evitar a degeneração cultural. A colonização era frequentemente descrita como um processo mutuamente revigorante por meio do qual a cultura europeia podia ser 'reabastecida' e a cultura 'primitiva' lucrar com a introdução do comércio, da religião ocidental e da tecnologia” (Perry, p. 29). Em um processo de via única, os colonizadores se viam no direito de vasculhar, mensurar, julgar, representar e descrever os orientais, “cuja civilização, religião e maneiras eram tão baixas, bárbaras e antagônicas que eles mereciam a reconquista” (Said, *Orientalismo...*, p. 180).

As necessidades psíquicas estariam supridas pelo contato com o lado “exótico”, “excêntrico”, “sensual.” Se o Ocidente é o lugar do desenvolvimento, da civilização, é comum também associá-lo ao sexo masculino. Logo, o Oriente, que é visto como seu

oposto, assumirá o posto de lugar da natureza, do primitivo e do feminino²⁰. É no Oriente que o homem civilizado encontrará seu oposto complementar, é onde poderá escapar de sua monótona vida burguesa, é onde terá experiências totalmente diferentes do seu cotidiano. Como lá “tudo é diferente”, tudo é permitido. “Essa é uma razão por que o Oriente aparece como feminino, seminal, sensual, misterioso, primitivo. No fundo ele é o Outro, tudo o que está ausente e se deseja. O Oriente torna-se uma espécie de pátria onde cada um encontra o que procura” (Lima, 1997).

Assim, o contato com o *espaço* oriental levou à construção de um *lugar* profundamente diferente daquele do morador que, aliás, não foi ouvido nem considerado. Esta atitude permanece até os dias de hoje:

“os discursos universalizantes da Europa e Estados Unidos modernos, sem nenhuma exceção significativa, pressupõem o silêncio, voluntário ou não, do mundo não europeu. Há incorporação; há inclusão; há domínio direto; há coerção. Mas muito raramente admite-se que o povo colonizado deve ser ouvido e suas ideias conhecidas.” (Said, *Cultura e imperialismo*, p. 86)

O Oriente foi – e ainda é – tratado como um *espaço com moradores silenciosos, congelados no tempo e no espaço*, que deveriam apenas suprir as necessidades dos ocidentais: continuar a ser “atrasados”, “exóticos”, “bárbaros”, necessitando de ajuda para se “desenvolver”. Para que esta fantasia fosse alimentada, houve grande investimento político, intelectual e artístico.

O Oriente Médio visto como lugar construído pela mente

Quase nada se sabia sobre como os diversos lugares do Oriente eram, mas bastante sobre o que se esperava que fossem. Projetou-se no Oriente a satisfação de diversos anseios e, para isso, ele foi transformado em um lugar construído pela mente: onde não se vê a realidade existente, mas o que se busca nela. Ao invés do convívio e do respeito a outra cultura, constrói-se naquele espaço o que se está buscando.

Um lugar pode existir apenas na imaginação, ser um refúgio para as dificuldades do cotidiano. Através da imaginação, o indivíduo pode se transportar para outros tempos e espaços, libertando-se da realidade concreta. Isto pode se dar “com o próprio corpo, ou por meio de novelas, livros, filmes, canções, jogos, etc. Na realidade, o pensamento não obedece a fronteiras. Consequentemente, as distâncias não são

²⁰ Esta visão em relação ao Oriente influenciará profundamente o conceito ocidental a respeito das mulheres árabes em geral e das dançarinas em particular, conforme será abordado adiante.

obstáculos” (Mello, p. 97). A imaginação pode ainda fazer com que o lugar imaginário se transforme, caso as necessidades se alterem ao longo do tempo.

Coletivamente também é possível “construir” um lugar, e para que isso ocorra geralmente são empregados meios nem sempre óbvios. Além do discurso “oficial”, feito às claras através de jornais, livros e noticiários, encontra-se nas artes um meio indireto e bastante eficaz para este fim.

“Um grupo dominante procurará impor sua própria experiência de mundo, suas próprias suposições tomadas como verdadeiras, como a objetiva e válida cultura para todas as pessoas. O poder é expresso e mantido na reprodução da cultura. Isto é melhor concretizado quando é menos visível, quando as suposições culturais do grupo dominante aparecem simplesmente como senso comum. Isto, às vezes, é chamado de *hegemonia cultural*.” (Cosgrove, p. 104-105)

Assim, a arte em geral foi um instrumento importante para a construção do Oriente como um lugar exótico e atrasado. Os livros publicados e as exposições etnográficas, contendo os resultados das pesquisas feitas pelos peregrinos, além dos romances e pinturas orientalistas, formam um discurso facilmente assimilável e reproduzível. Como afirma Said, ao se referir aos escritores peregrinos, estes “foram tocados pela renascença oriental (...) eles buscavam a revigoração proporcionada pelo fabulosamente antigo e pelo exótico” (*Orientalismo...*, p. 188). O Oriente, visto como “o ‘outro’, é com frequência usado para referir-se àqueles mitos e fantasias ocidentais por meio dos quais o ‘primitivo’ ou não ocidental foi representado na arte e na literatura” (Perry, p. 5).

Ao retornarem de suas viagens, os peregrinos montavam museus etnográficos e várias formas de estudos antropológicos institucionalizados: os artefatos da colônia eram a prova de seu atraso, da sua excentricidade. A escolha destas peças já era uma atitude colonialista, uma forma de “possuir” a colônia, classificá-la segundo seus critérios artísticos e sociais.

“Os povos não ocidentais são vistos como atrasados e incivilizados. Numa época em que os franceses, como os britânicos e os alemães, estendiam suas conquistas coloniais na África e nos mares do sul, e criavam museus etnográficos e várias formas de estudo antropológico institucionalizado, os artefatos dos povos colonizados eram vistos amplamente como prova de sua natureza incivilizada ‘bárbara’, de sua falta de ‘progresso’ cultural. Essa visão

era reforçada pela crescente popularidade das teorias pseudodarwinistas da evolução cultural.” (Perry, p. 5)

Os artefatos eram recolhidos e expostos em coleções etnográficas e expostos ao público fora de seu contexto, “atribuindo a suas aparências (significantes) sentidos ocidentais do século XX (significados)” (Perry, p. 56).

Os artistas tinham conhecimento ou interesse limitado em relação aos costumes e atitudes orientais. “As pessoas tendem a eliminar aquilo que não podem expressar. Se uma experiência oferece resistência a uma comunicação rápida, a resposta comum entre os práticos (‘fazedores’) é considerá-la particular – senão idiossincrática – e portanto sem importância” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 7). Logo, as pessoas que moravam no Oriente foram retratadas por meio da literatura e da pintura segundo um código artístico ocidental, mas com o conteúdo discursivo do orientalismo – textos acadêmicos e antropológicos popularizados, política colonial dos museus, debates políticos contemporâneos.

Além disso, os artistas sabiam que o tema oriental “*estava na moda e era vendável*. Artistas bem-sucedidos, como Jean-Léon Gérôme, Alphonse-Étienne Dinet e Jules-Jean-Antoine Lecomte du Noüy, produziam obras sobre temas orientais, que atraíam um interesse generalizado no Salon des Artistes Français, realizado anualmente, e no Salon de la Société Nationale des Beaux Arts.” (Perry, p. 6) [grifo da autora]

A preservação dos monumentos históricos também ajudou a forjar o lugar que se desejava, a partir do momento da escolha do que valia a pena ser mantido e restaurado.

“A arqueologia dos monumentos, cada vez mais ligada ao turismo, permitia que o Estado se apresentasse como guardião de uma Tradição geral, mas também local. Os velhos lugares sagrados viriam a ser incorporados no mapa da colônia e o seu antigo prestígio (se este tivesse desaparecido, como acontecia muitas vezes, o Estado procurava recuperá-lo) passaria a envolver os cartógrafos.” (Anderson, p. 239)

Devido à imprensa e à fotografia, o material das colônias orientais poderia ser infinitamente reproduzido: relatórios técnicos, censos populacionais, livros ilustrados mostrando os lugares importantes, mapas históricos, selos de correio temáticos, cartões-postais, manuais escolares e outros elementos que reforçariam a imagem criada.

“O Estado colonial não aspirava meramente à criação, controlada por si, de uma paisagem humana de perfeita visibilidade; a condição necessária para que houvesse essa ‘visibilidade’ era que tudo e todos tivessem (por assim dizer) um número de série”

(Anderson, p. 242). Nomeando e quantificando “tudo e todos”, independentemente dos critérios utilizados para isso, gera-se a ilusão de conhecimento e controle sobre determinado espaço, o que é potencializado pelo mapeamento destes lugares.

[O mapa enquanto logotipo] “nasceu de uma forma bastante inocente – pela prática de os Estados imperiais pintarem suas colônias nos mapas com cores imperiais. Nos mapas imperiais de Londres, as colônias britânicas eram igualmente vermelho-rosa, as francesas eram azul-roxo, as holandesas castanho-amarelo, e por aí fora. Pintada desta maneira, cada colônia parecia ser uma peça separada de um *puzzle*.” (Anderson, p. 233-234)

O mapa, reproduzido incansavelmente em livros, capas de revistas, selos, cartazes e onde mais pudesse estar, fixava as fronteiras da colônia. A imagem do lugar e as linhas bem definidas de suas fronteiras passariam a se confundir em significado.

A transformação dos produtos e pessoas da colônia em coisas tem sua expressão máxima no momento em que a própria colônia vira uma “coisa”, uma peça, um objeto sem sentido que pode ser removido ou até eliminado.

“À medida que este efeito de *puzzle* se tornava normal, cada ‘peça’ podia ser inteiramente destacada de seu conceito geográfico. Na sua forma final, era possível retirar por completo todas as indicações explicativas: as linhas de latitude e longitude, os topônimos, a sinalização dos rios, dos mares e das montanhas, os vizinhos.” (Anderson, p. 234)

O Oriente como *lugar construído pela mente* é um espaço com fronteiras rígidas, demarcadas, cuja vida material é classificada, selecionada e controlada. As pessoas que lá moram seriam incivilizadas e exóticas, e por isso “precisam” de orientação e proteção. “Uma vez que o mundo social inclui a pessoa ou o sujeito que faz o estudo, assim como o objeto ou domínio que está sendo estudado, é imperativo incluir ambos em qualquer consideração do orientalismo. É óbvio que não poderia haver orientalismo sem orientistas, de um lado, e orientais, do outro” (Said, *Reflexões sobre o exílio*, p. 62). Mas o *Ocidente como lugar íntimo, como lar e fonte de experiências*, está ainda começando a ser conhecido pelas pessoas que não moram lá, e que se dispuseram a olhar para aquele espaço sem tantas ideias preconcebidas; e a ver e ouvir o que os orientais têm a dizer e mostrar.

O Oriente não é um bloco homogêneo, mas há muito tempo suas particularidades não têm sido levadas em consideração pelos ocidentais, conforme alerta Edward Said: “existiam – e existem – culturas e nações localizadas no Leste, e suas

vidas, histórias e costumes têm uma realidade crua obviamente maior que qualquer coisa que pudesse ser dita a respeito no Ocidente” (*Orientalismo...*, p. 17).

COEXISTÊNCIA: “TERRITÓRIOS SOBREPOSTOS, HISTÓRIAS ENTRELAÇADAS”²¹

O procedimento de nomear, quantificar e repartir as colônias, acabou por se estender por todo o período subsequente dos nacionalismos, gerando os mapas com as fronteiras atualmente conhecidas. Esta formulação leva “as pessoas a pensar em seus países como entidades distintas e autossuficientes” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 197) cada uma com sua língua, cultura e estrutura social, dentro de fronteiras rígidas e permanentes.

O antropólogo Fredrik Barth, em seu texto de Introdução ao livro *Ethnic groups and boundaries*, entende que este tipo de procedimento, seja em relação às fronteiras políticas como às fronteiras culturais ou étnicas, limita

“o âmbito dos fatores que utilizamos para explicar a diversidade cultural: somos levados a imaginar cada grupo desenvolvendo sua forma cultural e social em isolamento relativo, essencialmente reagindo a fatores ecológicos locais, ao longo de uma história de adaptação por invenção e empréstimos seletivos. Esta história produziu um mundo de povos separados, cada um com sua cultura própria e organizado numa sociedade que podemos legitimamente isolar para descrevê-la como se fosse uma ilha.” (Barth, p. 11)

Interações e disputas entre as culturas

Conforme abordado acima no item “A organização mental do espaço”, a maior parte das cosmologias coloca o homem no centro do universo e os demais elementos, menos importantes, na periferia. Por outro lado, um grupo ou nação também pode se colocar no centro, estabelecendo um padrão de centralidade chamado por Tuan de *egocentrismo coletivo*, sentimento que vem sendo cultivado e exacerbado. Said também coloca que:

“Todos nós aprendemos a venerar nossas nações e a admirar nossas tradições: aprendemos a defender duramente seus interesses, sem consideração com outras sociedades. Um novo tribalismo, a meu ver assustador, está fraturando as sociedades, separando os povos, promovendo a cupidez, o conflito sangrento, defesas insípidas de particularidades étnicas ou grupais secundárias. Dedicamos pouco tempo (...) para estudar o mapa das interações, o intercâmbio real e

²¹ Said, *Cultura e imperialismo*, p. 84.

amiúde fecundo que ocorre no dia a dia, e até no minuto entre Estados, sociedades, grupos e identidades.” (Said, *Cultura e imperialismo*, p. 52)

É fato que nenhuma identidade pode viver por si só e, mesmo que aparentemente esteja isolada, acaba por estabelecer várias formas de relação com outras culturas. Com os recursos da mídia e informação, “cresce em quase todo o mundo uma consciência das linhas *entre* culturas, (...) nunca tivemos tanta consciência da singular hibridez das experiências históricas e culturais, de sua presença em muitas experiências e setores amiúde contraditórios, do fato de transporem as fronteiras nacionais” (Said, *Cultura e imperialismo*, p. 46). Apesar desta consciência, a *interação* entre as culturas, natural e necessária, poucas vezes é objeto de consideração e estudo; pelo contrário, a “separação retórica das culturas assegurou uma criminosa disputa *entre* elas” (*Cultura e imperialismo*, p. 72). Ao invés da coexistência, tem sido estimulada e justificada a separação.

Como consequência de uma visão linear de mundo²², a simultaneidade não é considerada e a existência de outra cultura é vista como ameaça. Mas os resultados das pesquisas de Barth sobre etnicidade apontam para o caminho oposto; ele afirma que “as fronteiras [étnicas] persistem apesar do fluxo de pessoas que as atravessam. Em outras palavras, as distinções de categorias étnicas não dependem de uma ausência de mobilidade, contato e informação” (Barth, p. 9). Para que uma cultura se mantenha viva, seu isolamento não é necessário; pelo contrário, é natural que exista um entrelaçamento.

O específico e o comum

Na exposição que será feita sobre a música e a dança da Síria, será mostrado que existem regiões com características artísticas próprias, mas isso não quer dizer que estejam isoladas, que não conheçam ou apreciem outras formas de tocar ou dançar.

Conforme diz Said, ao se referir aos grupos que continuamente são vistos como entidades estanques:

“se desde o princípio reconhecemos as histórias profundamente complexas e entrelaçadas das experiências específicas, mas mesmo assim interligadas e sobrepostas – das mulheres, dos ocidentais, dos negros, dos Estados e culturas nacionais –, não há nenhuma razão intelectual particular para conceder um estatuto ideal e essencialmente separado a cada uma delas. Mas seria desejável preservar o que há de único em cada qual, enquanto preservarmos também algum sentido da comunidade humana e as disputas efetivas que contribuem

²² Ver desenvolvimento deste tema no capítulo 3, onde é abordada a transformação axial do mundo.

para sua formação, e da qual todas participam.” (Said, *Cultura e imperialismo*, p. 65)

Este diálogo entre o que é único e o que é comum entre a preservação e a integração, enriquece a discussão não apenas sociológica mas também artística.

Na música árabe, por exemplo, existem aspectos comuns que se manifestarão de formas diferentes, conforme o grupo social, o lugar onde este vive e o momento histórico. Por esta razão serão expostas as características gerais da música árabe e, depois, a maneira como estas características se apresentam nas regiões da Síria escolhidas para este trabalho. Mesmo tendo manifestações diferentes entre si, as músicas regionais não são elementos à parte da música síria e árabe em geral.

“O mesmo grupo de indivíduos, com valores e ideias estáticos, não estaria ligado a modos de vida diferentes e não iria institucionalizar diferentes formas de comportamento, quando confrontado com as diferentes oportunidades propiciadas por diferentes ambientes? Do mesmo modo, devemos esperar que um grupo étnico, espalhado por todo um território com circunstâncias ecológicas variadas, apresente diferenças regionais de comportamento patente institucionalizado que não refletem diferenças na orientação cultural.” (Barth, p. 12)

Diálogo entre passado e presente

Se culturalmente existe um entrelaçamento, em termos históricos também não é diferente. Said, em seu livro *Cultura e imperialismo*, afirma que a importância da discussão sobre o passado estaria no fato de haver não apenas “a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas.” (Said, *Cultura e imperialismo*, p. 33) Se, por um lado, a ideia de Nação, através da evocação de um passado comum, foi construída, por outro lado, o passado existe e influencia o presente. “Não há nenhuma maneira de isolar o passado do presente. Ambos se modelam mutuamente, um inclui o outro. (...) A maneira como formulamos ou representamos o passado molda nossa compreensão e nossas concepções do presente” (Said, *Cultura e imperialismo*, p. 34-35).

A forma como o tempo é concebido vai influenciar o diálogo com o passado. Caso exista uma concepção linear do tempo²³, onde o passado ficou “para trás” e o

²³ Ver capítulo 3.

futuro está “à frente”, os fatores negativos ou incômodos de um grupo social serão deixados no passado, assim como uma visão idealista de tempos perfeitos²⁴.

Em relação à forma como o passado é visto por algumas pessoas na Síria, Shannon coloca que

“artistas interessados em autenticidade como uma visão pessoal ou artística geralmente demonstram um relacionamento positivo com o passado e com frequência usam o termo *hanin* para descrever seus sentimentos lembrando locais antigos e tempos passados. *Hanin* significa um tipo de anseio e está relacionado linguisticamente com o *hanan* (afeição, amor e carinho) e *hanun* (apaixonado, carinhoso, tocado).” (Shannon, p. 86)

Embora geralmente seja traduzido como nostalgia, palavra que evoca um “senso negativo de romantismo ou até uma relação ingênua com o passado” (Shannon, p. 87), *hanin*, de acordo com Shannon, “evoca sentimentos altamente positivos sobre o eu e a sociedade que reflete uma experiência de deslocamento temporal e espacial” (p. 87). O diálogo com o passado é continuamente incorporado no pensamento e na arte síria, provavelmente porque o contato com o tempo se dá de forma circular.

Na verdade, atualmente existe na Síria um conflito entre a forma circular e a linear de conceber o tempo, o que leva ao questionamento sobre estar “atrasada” em relação ao Ocidente, em um evidente empréstimo do pensar o tempo como flecha²⁵. Este é um exemplo da complexidade dos entrelaçamentos no sentido temporal. Vê-se que não é o que existiu no passado o que se discute, mas qual a relação existente com os eventos ou lembranças. “Mais importante do que o próprio passado, portanto, é sua influência sobre as atitudes culturais do presente” (Said, *Cultura e imperialismo*, p. 49).

A tentativa de separar o passado do presente resulta infrutífera quando se percebe que existe “toda uma enorme gama de relações entre os homens que permanecem e vigoram no presente, apesar de terem sido criadas num momento anterior.” (Santos, *A natureza do espaço*, p. 75), como os costumes, as obras de arte, a literatura e a música, entre outros.

A maneira como se dá este entrelaçamento temporal nem sempre é clara, embora acabe por se materializar na forma de morar, de se comportar, de vestir, de se movimentar, de criar e de pensar de determinado período ou grupo social.

²⁴ E, conforme foi visto, os diversos grupos podem também *se* colocar em uma linha do tempo, estabelecendo sua posição em relação a seu próprio nível de “progresso”.

²⁵ Sobre esta conceituação, ver capítulo 3.

Fronteiras – dividindo um espaço

Dada a complexidade das relações sociais e culturais que se materializam no espaço, é natural que existam muitos ângulos dos quais pode partir o olhar do pesquisador. Os critérios utilizados para analisar e setorizar determinado grupo ou atividade dependem do assunto a ser estudado. Um mesmo espaço pode ser dividido conforme seu meio natural, modos de vida, línguas, grau de urbanização, classes sociais, religião, artefatos e outros tópicos.

Seja qual for o ponto de vista a ser analisado em determinado espaço, este se manifesta em lugares concretos, que

“têm traços individuais, físicos e culturais que os distinguem de outros lugares. As características físicas dizem respeito a seus aspectos naturais, como clima e solo, presença ou ausência de água e recursos minerais, e aspectos do terreno. Esses atributos naturais da paisagem são o cenário no qual ocorre a ação humana. Eles ajudam a estabelecer o modo como as pessoas vivem, mas não o determinam.” (Carney, p. 125)

Existe uma relação constante de troca entre as pessoas e seus espaços, logo as fronteiras obtidas pelo cruzamento dos dados não apenas serão permeáveis, mas estarão em contínua movimentação.

O conteúdo físico de um lugar “é importante para a compreensão dos padrões de atividade das pessoas e das interconexões entre estas e os lugares que elas ocupam e modificam. Essas interconexões e modificações não são estáticas ou permanentes, estando sujeitas a mudanças contínuas” (Carney, p. 126).

Com base na importância de selecionar um lugar físico para analisar o objeto de estudo deste trabalho, neste caso a diversidade cultural através da música e da dança, e também com o objetivo de estudar as conexões e alterações das ações humanas, escolhemos a Síria contemporânea.

Embora a delimitação territorial tenha sido guiada pelas fronteiras políticas atuais, esses limites nem sempre puderam ser considerados dado que a fronteira artística não coincide com a política.

CAPÍTULO 2

A INFLUÊNCIA DO LUGAR NA ESCOLHA DOS SONS E DOS MOVIMENTOS

O homem estabelece trocas com o seu meio, ou seja, ao mesmo tempo em que percebe o espaço, atua nele. Este diálogo se dá em todas as áreas, mas o presente trabalho pretende focar a música e a dança. Para isso, é preciso observar de que forma e em que medida o lugar influencia os sons e movimentos produzidos pelo homem.

É importante ressaltar que influenciar não é determinar. Por outro lado, é possível encontrar denominadores comuns em diversas situações, que nortearam este trabalho. As análises se basearam em estudos sobre grupos sociais diversos, o que fez com que as correlações entre espaço, som e movimento não se restringissem a um único agrupamento ou meio.

LUGAR E SOM

As pessoas se identificam com determinados sons e não com outros, assim como determinados instrumentos, ritmos, escalas musicais e formas de expressão verbal. Isso determina o perfil sonoro do grupo.

Esta identificação depende de diversos fatores, tais como os sons aos quais o grupo está exposto no seu cotidiano; os valores dados a estes sons e ao silêncio; as motivações para que exista determinado tipo de música; a maneira pela qual as músicas são executadas e reproduzidas; e em qual tipo de lugar uma pessoa se encontra como, por exemplo, seu lar, uma festa ou um concerto.

PAISAGEM SONORA

O professor e compositor canadense R. Murray Schafer pesquisa a relação do homem com os sons que o circundam. O termo “paisagem sonora” foi cunhado por ele e pode ser usado para denominar “qualquer campo de estudo acústico” (Schafer, p. 23), seja a música em si, os sons da cidade ou o que acontece dentro de um estúdio. Em seu livro *A afinação do mundo*, ele relaciona a música de determinado local aos sons

produzidos pela natureza (água, vento, planícies, neve etc.), pelo homem, por animais ou máquinas.

*“O som específico preferido por um determinado povo surge da sua identidade e é condicionado pelo seu contexto.”*²⁶

Schafer analisa a influência do meio, no qual um grupo cultural se insere e se relaciona, na escolha de determinados sons:

“O clima e a geografia, obviamente, influenciam bastante os gostos e desgostos. Notamos, por exemplo, que, enquanto nos países à beira-mar as ondas oceânicas são bastante apreciadas, num país situado longe da costa, como a Suíça, os sons dos riachos e cachoeiras são os favoritos. Nos lugares onde as tempestades tropicais caem repentinamente, vindas do mar, os ventos fortes não são apreciados (Nova Zelândia, Jamaica). Naturalmente, as reações à natureza também são afetadas pelo grau de proximidade dos elementos. À medida que as pessoas se mudam para os ambientes urbanos, abandonando a vida ao ar livre, suas atitudes para com os sons naturais tornam-se benignas. Comparem-se o Canadá, a Nova Zelândia e a Jamaica. Nos dois primeiros países, os sons de animais raramente eram encontrados e dificilmente considerados desagradáveis. Mas nenhum dos jamaicanos entrevistados gostava de um ou mais animais ou pássaros, ainda mais à noite.” (Schafer, p. 206-207)

O meio de transporte também influencia a escolha dos sons musicais; um exemplo disso aparece quando o autor compara a obra de dois compositores, um vivendo no século XVIII e outro no século XXI. “O primeiro viaja pra toda parte de carruagem. Não pode tirar de sua mente o som dos cascos dos cavalos e todas as suas canções vão trotando para o estúdio de ópera. O segundo viaja para toda parte em seu carro esporte. Sua música é notável por seus *drones*, *clusters* e *zunidos*” (Schafer, p. 163-164).

Estes sons não precisam ser ouvidos conscientemente; muitas vezes se tornam hábitos auditivos, a despeito deles mesmos.

O autor estabelece alguns parâmetros para a análise de uma paisagem sonora:

- *som fundamental*: termo usado em música para determinar a nota que identifica a escala ou tonalidade de uma composição, na paisagem sonora é visto como “a âncora ou som básico, e, embora o material possa modular à sua volta, obscurecendo a sua importância, é em referência a esse ponto que tudo o mais assume o seu significado especial” (p. 26). São sons tão importantes para a comunidade que os ouve que a vida

²⁶ Schafer, *A afinação do mundo*, p. 10.

sem eles “seria sentida como um claro empobrecimento. Podem mesmo afetar o comportamento e o estilo de vida de uma sociedade” (p. 26).

Na Síria, assim como em outros países islâmicos, o chamado para a oração acontece cinco vezes ao dia e sua melodia inunda os arredores das mesquitas através da amplificação. Caso uma pessoa more ou trabalhe próximo a uma mesquita, esperará aquela mesma voz (a do *muezzin*) e forma de entoar todos os dias, em determinados horários e, se for muçulmana, fará suas orações, na mesquita ou onde estiver. São sons que regulam o cotidiano das pessoas e, de alguma forma, são aguardados por elas, mesmo que não sejam muçulmanas. Embora não seja um som constante, a ausência dele traria empobrecimento sonoro, cultural e espiritual.

- *sinais*: são sons destacados, ouvidos clara e conscientemente. Pode ser um sino, um apito, uma melodia que se sobressai a outros sons.

- *marca sonora*: “se refere a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar. Uma vez identificada a marca sonora, é necessário protegê-la porque as marcas sonoras tornam única a vida acústica da comunidade” (p. 27).

Por exemplo, na cidade de Hama, na Síria, existem moinhos de água que “cantam” durante todo o tempo, por causa do ranger de suas engrenagens. Esta melodia, além da paisagem em si, é onipresente na região próxima ao rio Orontes e determina um som tão familiar aos seus moradores quanto suas vozes; este mesmo som pode causar ao visitante uma sensação de melancolia e opressão.

PAISAGEM *Hi-Fi*

Schafer diferencia a paisagem sonora em relação à razão ruído/fundo:

“A paisagem sonora *hi-fi* [alta fidelidade] é aquela em que os sons separados podem ser claramente ouvidos em razão do baixo nível de ruído ambiental. Em geral, o campo é mais *hi-fi* que a cidade, a noite mais que o dia, os tempos antigos mais que os modernos. Na paisagem sonora *hi-fi*, os sons se sobrepõem menos frequentemente; há perspectiva – figura e fundo.” (p. 71)

Os sons da paisagem *Hi-Fi* podem ser provenientes, por exemplo, dos ruídos ligados à natureza. Nas pequenas cidades e vilarejos, os ritmos da natureza são mais facilmente percebidos e acompanhados.

O inverno em alguns países é uma época silenciosa, os ruídos dos passos abafados pela neve. Em alguns locais, “no verão, todos trocavam suas botas de inverno

cheias de pregos pelos tamancos de madeira e o som dos passos – sempre distintos nas ruas calçadas de pedras (...) passava do rangido do metal para o som cavo da madeira.” (Schafer, p. 324) Independentemente da estação, um detalhe como o som dos passos denuncia o material dos calçados, o tipo de calçamento, a velocidade de quem anda e muitas vezes o ritmo de uma cidade.

Existem também os sons do dia e da noite. Essa diferenciação vem sendo cada vez mais difícil de ser avaliada por causa da iluminação noturna e consequente funcionamento ininterrupto das cidades. Mas quando os vilarejos eram escuros à noite, havia o toque de recolher, muitas vezes musicado, feito em versos ou por meio de apitos. Nestas ocasiões, mesmo nas cidades grandes a paisagem sonora noturna tornava-se *hi-fi*.

As noites de verão são propícias para a vida ao ar livre. É comum, em países com estações bem definidas, como é a Síria, haver grupos de familiares e amigos usufruindo do frescor noturno, fazendo refeições, contando histórias e cantando nos espaços públicos.

O ciclo do dia é evidente e comum a quase todos, girando em torno de sinais importantes para a comunidade, como o sino da igreja, o chamado do *muezzin* na mesquita, o apito da fábrica. O apito matinal da fábrica gerará agitação nas ruas por um período, em seguida essa agitação passará para dentro da fábrica e a rua ficará em silêncio. Nos momentos de oração em países islâmicos, essa mobilização é acompanhada pela suspensão dos trabalhos e fechamento das lojas, retornando em seguida em movimento contrário. Em determinados momentos do dia, predominam as vozes das mulheres, em outros, dos homens ou das crianças.

Os sons dos animais podem ser de alerta, acasalamento, sons sociais, de caça ou alimentação. Muitas vezes o homem compartilha os mesmos territórios geográficos com os animais, o que “remete ao seu frequente aparecimento no folclore e em rituais” (Schafer, p. 68).

Um exemplo dessa interação acontece na Bulgária, onde é possível ouvir os pastores cantando em intervalos de terças maiores e menores. “Certa vez, um musicólogo búlgaro me disse que isso também se deve ao fato de ouvirem os cincerros das vacas e das ovelhas. Eles gostam é do ritmo; captam-no com os ouvidos e ele ressurge em sua música vocal” (Menuhin, p. 25).

As vocalizações dos pássaros é afetivamente ligada à imaginação humana. Essas vocalizações são bastante variadas; alguns pássaros são imitadores, outros executam

motivos repetidos. Podem ser sons isolados ou haver polifonia, ser ruidosos ou límpidos e suaves. Os ornitólogos classificam tipos e funções das canções dos pássaros assim: cantos de prazer, de angústia, de defesa territorial, de alerta, de voo, de plumagem, de ninho, de alimento. “Cada território da Terra terá sua própria sinfonia de pássaros, produzindo um som fundamental nativo – tão característico quanto a língua dos homens que vivem nesse lugar” (Schafer, p. 56).

A paisagem dos pastores é em geral silenciosa e é comum o uso da flauta por eles, como comunicação ou distração. “Séculos de flauta produziram um som referencial que ainda sugere claramente a serenidade da paisagem pastoril. (...) O solo de instrumentos de madeira sempre retrata a pastoral” (Schafer, p. 72). O *nay* (flauta de madeira)²⁷ está presente na maioria das músicas produzidas no deserto da Síria.

As trompas remetem a momentos heroicos e belicosos, como a caça e a guerra. Foram usadas por quase todas as culturas. Existem códigos, que variam de um lugar para outro, como os chamados breves para animar os cães, alertar ou pedir ajuda; música específica para cada animal abatido, em função do tipo e tamanho; canções ornamentadas, no início ou final da caçada.

“A trompa simboliza a liberdade e o amor à vida ao ar livre. Quando soa numa sala de concertos, ela demole as paredes e nos transporta de volta aos espaços não restritos do campo” (Schafer, p. 157). Um instrumento árabe que simboliza essa liberdade é o *mizmar*, flauta extremamente potente bastante utilizada pelos nômades do deserto e pelos moradores de áreas rurais. É tocada em eventos ao ar livre, como casamentos e festas em geral.

Ruídos de guerra eram de metal e ferro. O barulho era uma forma de amedrontar o inimigo. Várias danças existentes são provenientes de lutas e simulações de guerra, como aquelas feitas com espada, bastões e escudo.

Em uma orquestra, as armas de fogo e os canhões estão representados nos metais (trompa, trompete) e na percussão.

As trompas são usadas não apenas para fazer música, mas como forma de comunicação e procuram levar a voz do homem cada vez mais longe, seja nos Alpes, no Tibete, no Japão ou na África. Estabelecem comunicação entre montanhas ou vales.

Uma descrição da utilização dos clarins é feita por Hampâté Ba, ao falar sobre um acontecimento em Mali:

²⁷ Ver Anexo 3.

“todos espichavam os ouvidos, esperando uma nova mensagem em código que definisse a natureza do mal anunciado. Não foi preciso esperar muito. Após a última das sete batidas de tantã dadas com alguns segundos de intervalo, outras batidas se seguiram, mais bruscas e rápidas, entrecortadas pelo repicar aflito de cilindros metálicos. Era o sinal sonoro tradicional anunciando o início da guerra com estrangeiros. Imediatamente, levantou-se na cidade um clamor: “Guerra! Guerra!” (p. 258)

Já os tambores telegráficos da África, usados para comunicação, servem de inspiração para o uso do ritmo na música. Eles associam códigos binários (compostos de notas grave e aguda) e ritmos que equivalem a palavras. Quando os códigos são semelhantes, o significado é percebido pelo sentido da frase. Como no caso da tribo Lokele, no Congo:

A lua olha a terá embaixo
Songe li tange la manga
AA GA AG GG G G

O franguinho que faz kickio
Koko alongo la bokiokio
AA G AA G GAG AG (Schafer, p. 233)

Havia também as trompas de posta que traziam notícias de longe, ao contrário da trompa de caça, que levava as pessoas para longe. Existia um sinal para cada tipo de correspondência e toques que indicavam chegada, partida e perigo.

SONS PRODUZIDOS PELO TRABALHO DO HOMEM

“O homem também inscreve ritmos humanos no mundo físico, no trabalho manual. Muitas tarefas, como ceifar, bombear água ou puxar corda, não podem ser executadas a não ser que acompanhassem o padrão respiratório. Outros ritmos – martelar, serrar, arremessar – tiram sua medida do braço; outros ainda, como cortar com faca ou tocar um instrumentos como o pedal do torno mecânico ou o tear, as mãos e os pés unem-se em suaves movimentos complementares.” (Schafer, p. 317-318)

O trabalho do ferreiro, por exemplo, exige batidas ritmadas e firmes enquanto o ferro está quente. Cada tipo de trabalho pede batidas específicas, seguidas de pequenas pausas para observar o que está sendo feito.

“A modelagem de ferraduras requeria ajuda do assistente, que golpeava o metal com fortes batidas de marreta, enquanto o ferreiro, com seu martelinho, ia batendo o metal. O ritmo era ternário, assim:

Quando o ferreiro queria mais achatamento, o ferreiro batia o lado da bigorna com dois rápidos floreios:

(Schafer), p. 91)

Essa música ritmada atravessava as ruas e era ininterrupta em determinadas épocas do ano, quando eram necessárias muitas ferraduras ou foices. Este som, muito alto, impregnava os ouvidos da vizinhança. “No Oriente Médio, era o martelo do funileiro que produzia as tônicas mais estridentes. Ainda se podem ouvir os alegres funileiros acorados nos bazares, as costas eretas como a letra *aleph*, acenando sinais para o visitante com o seu martelar em staccato” (Schafer, p. 92). Como sinais sonoros, podiam aparecer nos modos rítmicos e canções populares. Um costume entre os beduínos é moer o café no pilão e, a partir destas batidas, são criados ritmos. O toque destas frases rítmicas ecoa pela vizinhança, como um convite, e todos sabem que o café será servido.

No campo, o ritmo de trabalho também era acompanhado de sons, tanto dos instrumentos como de canções, que ajudavam a suportar o trabalho pesado. Essas canções seguiam o ritmo e a velocidade específicos de cada trabalho. A música de trabalho “era praticada pelos barqueiros, marinheiros, carregadores, tecelões, e os demais, pois sua cadência e métrica não apenas aliviavam o suor do trabalho mas também o ordenava ritmicamente” (Farmer, p. 164-165) A música que acompanha o trabalho rural sempre traz um acento mais pesado, principalmente se for comparada à música dos pastores, geralmente leves melodias tocadas nas flautas.

No caso da Síria, a música dos pastores nômades segue um padrão pendular, semelhante ao andar do camelo. As melodias são tocadas nas flautas ou no *rebab*²⁸ e são geralmente melancólicas, com letras que falam sobre as saudades, o cotidiano no deserto e a bravura dos beduínos.

Nas áreas onde o cavalo é utilizado para transporte, lazer ou guerra, o som de seu caminhar (“pocotó, pocotó”) é marcante na paisagem, conforme ressalta Schafer:

“Um dos sons fundamentais mais influentes das primeiras paisagens sonoras urbanas deve ter sido o tropel dos cavalos, audível em toda parte, nas ruas pavimentadas de pedra, e diferente do cava ruído dos cascos em campo aberto.” (...) Decerto, não sou o único a concluir que o ritmo dos cascos deve ter percutido de modo contagiante na mente dos viajantes. A influência dos cascos dos cavalos nas rimas poéticas devia produzir uma tese de doutorado. (...) Certa influência na música é também evidente.” (Schafer, p. 98)

De fato, uma divisão rítmica bastante utilizada na música árabe é o “tac a tac”, que seria uma alusão ao caminhar (“pocotó”) do cavalo.

Os vendedores ambulantes gritavam chamando a atenção dos clientes.

“Mais que as palavras, o motivo musical e a inflexão da voz, no comércio, eram passados de pai para filho e sugeriam, a quarteirões de distância, a profissão do cantor. Nos tempos em que as lojas se moviam sobre rodas, os anúncios eram constituídos por exibições vocais. Os gritos de rua atraíram a atenção dos compositores e foram incorporados a numerosas composições vocais.” (Schafer, p. 100-101)

O trem participava da paisagem sonora do campo, com seus apitos, o sino, o barulho das rodas, as explosões de vapor. O apito, por exemplo, era como um relógio de ponto para as comunidades rurais. Além disso, existia um código binário de sinais de apito, conhecido apenas dos ferroviários. “Mesmo sem compreender o código, os que ouvem atentamente a paisagem sonora notarão a personalidade e o estilo de cada maquinista responsável por esses enunciados elementares” (Schafer, p. 121).

²⁸ Tipo de rabeca de uma corda só. Ver Anexo 3.

A PAISAGEM SONORA *LO-FI*

Até a Revolução Industrial, o ritmo de trabalho estava sincronizado com a respiração e vinculados ao trabalho das mãos e pés, com suas possibilidades e velocidades. Com o uso cada vez mais extensivo das máquinas, o ritmo de trabalho se torna linear, sem pausas, sem melodias, sem respiração. A sinfonia da comunidade, composta de canções variadas, se torna mais previsível e repetitiva.

Schafer cita um colega, Howard Broomfield, que acredita que

“as estradas de ferro tiveram uma importante influência no desenvolvimento do jazz. Ele afirma que as *blue notes* (o efeito de passar de terças e sétimas maiores para menores) podem ser ouvidas no lamento dos apitos das velhas locomotivas a vapor. Também a semelhança entre o claque-claque das rodas sobre os trilhos e as batidas do tambor (em particular o *flam*, o rufo e o *paradiddle*²⁹) do jazz e do rock é muito óbvia para não ser notada, ao menos nas mixagens inteligentes feitas por Broomfield para provar seu ponto de vista.” (Schafer, p. 163-164)

O som produzido pelas rodas dos trens nos trilhos produz um desenho rítmico característico, dependendo da velocidade e distância entre as rodas. (Schafer, p. 165)

“A paisagem sonora *lo-fi* [baixa fidelidade] foi introduzida pela Revolução Industrial e ampliada pela Revolução Elétrica que se seguiu. A paisagem sonora *lo-fi* surge com o congestionamento dos sons. A Revolução Industrial introduziu uma multidão de novos sons, com consequências drásticas para muitos dos sons naturais e humanos que eles tendiam a obscurecer; e esse desenvolvimento estendeu-se até uma segunda fase, quando a Revolução Elétrica acrescentou novos efeitos próprios e introduziu recursos para acondicionar sons e transmiti-los esquizofonicamente através do tempo e do espaço para viverem experiências amplificadas ou multiplicadas. (...) Hoje, o mundo sofre de uma superpopulação

²⁹ *Flam*: tipo de toque no qual as duas baquetas batem quase simultaneamente. É uma nota precedida por um ornamento ou, dizendo de outro modo, um rulo de duas notas. *Paradiddle*: outro toque que utiliza as duas mãos de um modo especial – em uma sequência de oito notas rápidas e iguais, que se alternam de acordo com o seguinte padrão: DEDD-EDEE. (N. T.)

de sons. Há tanta informação acústica que pouco dela pode emergir com clareza.” (Schafer, p. 107)

O uso de novos metais, como estanho e ferro, e novas fontes de energia, como carvão e vapor, levaram ao funcionamento ininterrupto das máquinas e a outros sons. Atualmente, existem máquinas menores e fáceis de adquirir e operar (carros, cortadores de grama, geradores, ferramentas, eletrodomésticos etc.).

“Na sociedade moderna, a música nos escritórios e *shopping centers* e os sons vibrantes dos rádios transistores para a juventude sugerem que as pessoas querem esquecer o sistema espaço-tempo ligado aos objetivos, muitos destes percebidos como privados de atrativos ou significados.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 144)

O nível de ruído aumenta diariamente, levando também ao estabelecimento de uma linha contínua de som. “A linha achatada e contínua do som é uma construção artificial. Do mesmo modo que a linha reta no espaço, raramente ela é encontrada na natureza” (Schafer, p. 116).

Na linha contínua não existe senso de duração. Não existem pausas. Ao contrário dos sons naturais que nascem, se desenvolvem e morrem, os sons das máquinas podem durar indefinidamente. A sensação de pausa e silêncio é perdida.

PAISAGEM SONORA SINTÉTICA – ESQUIZOFONIA

A Revolução Elétrica, além de ter descoberto a pilha elétrica, o acumulador, o dínamo e outras tantos desdobramentos, como a central elétrica, o telefone, o rádio, televisão, cinema, acrescentou à música as técnicas do “empacotamento e estocagem de som e do afastamento dos sons de seus contextos originais” (p. 131), o que Schaffer chamou de *esquizofonia*.

Conforme explica o autor, “o prefixo *schizo* significa cortar, separar. E *phone* é a palavra grega para voz. Esquizofonia refere-se ao rompimento entre um som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica” (Schafer, p. 132). Os sons saem de suas fontes naturais e ganham existência separada e independente.

Sons reproduzidos mecanicamente e manipulados em laboratório

“No princípio, todos os sons eram originais. Eles só ocorriam em determinado tempo e lugar. Os sons, então, estavam indubitavelmente ligados aos mecanismos que os produziam. A voz humana somente chegava tão longe quanto fosse possível gritar. Cada som era individual, único. Os sons têm semelhanças entre si, a exemplo dos fonemas que se repetem numa palavra, mas não são idênticos. Testes mostram que é fisicamente impossível para o ser mais racional e calculista da natureza reproduzir duas vezes exatamente da mesma maneira um só fonema de seu próprio nome.” (Schafer, p. 132)

Não é mais necessária a presença simultânea dos produtores (músicos) e receptores (ouvintes) do som para que a música fosse executada e apreciada. “Nunca, antes, o som tinha desaparecido do espaço para aparecer novamente, à distância. A comunidade, que antes havia sido definida pelos sinos e gongos do templo, era-o agora pelo seu transmissor local” (Schafer, p. 136).

Esta separação entre emissor e receptor se faz presente nos diversos meios de reprodução sonora que vão surgindo, desde os “fonomecânicos (gramofone), elétricos (a vitrola e o rádio), eletrônicos (os sintetizadores). O meio sonoro não é mais simplesmente acústico, mas eletroacústico” (Wisnik, p. 43). O som passa a ser manipulado em laboratório, alcançando efeitos impossíveis ao ser humano. As máquinas de produção e reprodução sonora

“implantaram um modo de tratamento do som totalmente relativístico onde nenhum de seus componentes ou propriedades inscreve-se em nenhuma ordem da hierarquia ritual. O objeto sonoro é o ruído que se reproduz em toda parte, além de passar por um processo sem precedentes de rastreamento e manipulação laboratorial (gravado decomposto, distorcido, filtrado, invertido, construído, mixado).” (Wisnik, p. 43)

Na gravação de uma peça musical, é possível que os músicos não tenham tocado juntos, mas sim que o som de cada instrumento tenha sido captado e depois acoplado aos outros. Dessa forma, é possível ver gravações em que o mesmo músico toca vários instrumentos “simultaneamente”.

“As montagens foram empregadas primeiramente no cinema porque esta foi a primeira forma de arte a ser cortada e emendada. Mas, desde a invenção da fita magnética e a compressão da programação, o formato da radiodifusão também tem seguido as tesouras do editor.” (Schafer, p. 139)

O som como invasor e como parede sonora

A possibilidade de ouvir música sem a presença dos executantes, que atualmente é tida como natural, não aconteceu sem resistência; “os principais oponentes do rádio e do fonógrafo foram os intelectuais.” (afinação, p. 135) Vários são os exemplos na literatura. Citam-se aqui dois deles:

No livro *O Beco do Pilão*, de Naguib Mahfuz, há uma discussão entre o dono de um café e um poeta que costuma recitar e contar histórias no local:

“O dono do Café sentou-se em seu lugar habitual, atrás da caixa registradora, e retorquiu:

– Já conhecemos de cor todas as histórias que você conta e não precisamos ouvi-las novamente. Agora, as pessoas não querem mais um poeta. Não param de me pedir um rádio e, neste exato momento, estamos instalando um ali. Vá, deixe-nos em paz e que Deus o ajude...

(...)

O velho disse:

– Calma, seu Kircha. Os contadores de história têm uma grandeza eterna. O rádio nunca vai tomar nosso lugar.

O dono do Café replicou de forma incisiva:

– Isso é o que você diz, mas não o que meus clientes pensam. Não tente arruinar meu negócio. Tudo mudou!” (*O Beco do Pilão*, p. 12)

Citado por Murray Schafer, no livro *A afinação do mundo*:

“Hermann Hesse, em *O lobo da estepe* (1922), ficava perturbado pela pouca fidelidade dos novos recursos eletroacústicos para a reprodução da música. (...) Mais que isso, porém, Hesse incomodava-se com as incongruências esquizofônicas da transmissão de rádio:

‘Ele se apossa de alguma música tocada em qualquer lugar que você quiser, sem distinção ou discrição, lamentavelmente distorcida, para expulsá-la, e a atira dentro do espaço do mundo, onde ela não tem nada a fazer... Quando se ouve rádio, é-se testemunha da perpétua guerra entre ideia e aparência, entre tempo e eternidade, entre humano e divino... rádio... projeta a música mais adorável, sem olhar para dentro dos lugares mais impossíveis, para dentro de espaçosas salas projetadas, da névoa dos ouvintes tagarelas, glutões, sonolentos e dorminhocos e, exatamente da mesma forma como desnuda essa música de sua beleza sensual, ele a rouba, arranha e enlameia, ainda que não possa destruir o seu espírito.’” (Schafer, p. 136)

A invenção do amplificador fez com que as orquestras parassem de crescer. No início do século XX,

“os compositores ‘sérios’ já tinham começado a escrever obras em escala menor, especialmente adequadas à acústica seca do estúdio de rádio; mas a música popular, frequentemente executada ao ar livre, afinal transformou o

amplificador em arma letal, impelindo a produção sonora para cima do limiar da dor.” (Schafer, p. 166)

A amplificação dos sons os leva a penetrar em ambientes e ouvidos que nem sempre os desejam. Mas a invenção das estações de rádio e, mais recentemente, dos fones de ouvido, pode levar o som a funcionar como parede sonora.

“O rádio foi a primeira parede sonora, encerrando o indivíduo com aquilo que lhe é familiar e excluindo o inimigo (Schafer, p. 137). Outra forma de isolamento através da música é o uso dos fones de ouvido, já que “as mensagens recebidas por meio deles são sempre propriedade privada” (Schafer, p. 171)

A ESCOLHA DOS SONS

A música constrói suas melodias com um repertório de sons, assim como a língua compõe, com alguns fonemas, palavras e frases. Esse repertório de sons, chamado de escala ou *maqam*³⁰, é a reserva mínima das notas que serão usadas e combinadas para formar a melodia. Estas escalas variam de um lugar para outro e são construídas

“artificialmente pelas culturas, e das quais se impregnam fortemente, ganhando acentos étnicos típicos. Ouvindo certos trechos melódicos, dos quais identificamos não – conscientemente o modo escalar, reconhecemos frequentemente um *território*, uma *paisagem* sonora, seja ela nordestina, eslava, japonesa, napolitana, ou outra.” (Wisnik, p. 65)

Cada cultura escolherá um grupo de notas e maneira de dispô-las de acordo com a escuta dos sons no cotidiano, conhecendo suas características e as relações de consonância e dissonância entre eles, e pesquisando suas vibrações e frequências. A partir destas escolhas, nem todas conscientes, um determinado repertório de sons será mais constantemente utilizado para as composições musicais daquele grupo. Deste repertório farão parte também os ritmos e timbres utilizados, assim como a quantidade de som e silêncio.

Sons impróprios ou de pouca importância serão excluídos, ao passo que sons que possuam características e relações desejadas serão incluídos. Tanto no Oriente como no Ocidente houve épocas de proibição da música em si, ou da música popular; proibição de determinadas notas (sons “impuros”), dos sons não temperados (no Ocidente), de

³⁰ Ver capítulo 3.

escalas específicas, de timbres de percussão (“ruído que incita à dança”), dos ritmos dançantes, do improviso, entre outros.

O critério dessa escolha muitas vezes esteve nas mãos dos governantes, filósofos, médicos-músicos e religiosos. Hoje em dia está principalmente nas mãos dos grandes estúdios e o critério é comercial.

“Decisões estéticas de grande importância para a mudança da paisagem sonora são constantemente tomadas, não raro de modo arbitrário. (...) Seria bom saber quais sons são especialmente agradáveis ou perturbadores para pessoas de diferentes culturas (...) que poderiam ser classificados de ‘romances sonoros’ ou ‘fobias sonoras’.” (Schafer, p. 205-206)

O silêncio pode ser uma espécie de “fobia sonora” para determinadas pessoas ou grupos. A necessidade de estímulos sonoros constantes pode levar a um amortecimento da percepção auditiva, pelo excesso de informações.

Não apenas o repertório de sons, mas também as maneiras como eles estão arranjados na música muda conforme o lugar e seus habitantes.

No estudo da música de cada região, devem ser levados em consideração o mensageiro da música e o ouvinte; este estudo pode incluir características mais específicas, tais como “idade, sexo, etnicidade, valores, filiação a grupo social e capacidade física e mental” (Carney, p. 144). Alguns exemplos podem ser apontados no caso da Síria: a importância da base religiosa para a avaliação dos cantores, a cultura social do *tarab* e a percepção afinada com o sistema modal. Neste caso, além da parte melódica e rítmica, é preciso considerar os temas e formatos das letras utilizados por cada grupo. As letras apontam a língua em si e a forma como ela é utilizada; os temas que importam para aquele grupo e sua relação com a vida e o lugar onde moram.

As motivações para que determinada música seja feita também devem ser levadas em consideração. Um exemplo é a enumeração dos tipos de canção, elaborada por Al-Ghazali, baseado nos sentimentos que a canção provoca. Esta classificação é considerada por Ribera “não muito técnica, mas interessante” (p. 90). A lista, citada por este autor³¹, resume-se ao seguinte:

³¹ Ver Ribera, *Music in ancient Arabia and Spain*, p. 90-92.

- canções dos peregrinos: para incentivar a peregrinação aos locais sagrados; utiliza palavras em si, ritmo e melodia (que, se adicionada, aumenta os efeitos);
- canções de soldados: incitar os homens para a guerra, realçar seu valor;
- canção de *rejez* (tipo mais simples de versificação árabe): enaltecer as pessoas, incentivar a alma, aumentar a bravura;
- canções de lamento e pesar, que levam ao choro e angústia. Há dois tipos: de louvação e repreensão;
- canções prazerosas, que promovem a felicidade. Usadas em igrejas e casamentos;
- canções amorosas: cantadas pelos amantes para incentivar o objeto de suas afeições e para o conforto da alma;
- canção do amor místico: para cantar o amor de Deus, nosso criador.

Outros elementos que devem ser levados em consideração são os mecanismos deste meio, “isto é, os compositores, arranjadores, músicos, instrumentos, engenheiro de som, equipamento de gravação e estúdios de gravação” (Carney, p. 144).

A formação do músico e do compositor determina muitas de suas escolhas em relação aos sons, escalas e ritmos, temas das letras e forma de execução. Muitos músicos sírios têm estudado na Europa, onde aprendem a riqueza e complexidade da música tonal, mas acabam por não desenvolver tanto o sistema no qual foram criados. Certamente, com este tipo de formação, um músico ou compositor produzirá músicas diferentes daqueles que se aperfeiçoam dentro do sistema modal, muitas vezes em aulas particulares ou ainda em grandes centros que procuram o desenvolvimento da música clássica árabe, como a Califórnia.

A possibilidade de reprodução da música e consequente popularização é uma ferramenta auxiliar na transmissão oral e estudos musicais. A inserção no mercado fonológico propiciou novos arranjos entre músicos e também trocas com a Europa e Américas, o que levou à necessidade de adequar os instrumentos e escalas orientais ao temperamento da música tonal.

MÚSICA E LUGARES³²

Os elementos acima mencionados estão contidos na música de cada lugar: a paisagem sonora; os sons sobre os quais se compõem as escalas, a maneira como a melodia, o ritmo, os temas e as letras são trabalhados, com o objetivo de atender a suas motivações ao fazer a música; os tipos de ouvinte e de mensageiro musical; as formas como esta música é executada ou reproduzida. Além disso, algumas condições socioeconômicas também contribuem para a criação musical, tais como herança cultural, migração, etnicidade e tradições sociais.

“A música específica de um lugar está carregada de sentidos reais e simbólicos que podem ter significado para seus moradores e até para os não moradores” (Carney, p. 147). Cada lugar incorpora as experiências e valores de seus moradores, sejam os atuais ou do passado; lugar não é apenas onde algo está situado.

“As características únicas de lugares específicos podem oferecer as precondições necessárias a novas ideias musicais. O contexto histórico, ambiental e social de um lugar, muitas vezes, fornece cenário e inspiração para determinado indivíduo ou grupo criar música.” (Carney, p. 138)

Um fator importante para a análise da música de determinado grupo é sua relação com as diversas escalas espaciais. “Os seres humanos habitam uma hierarquia de lugares – lar, rua, vizinhança, cidade, estado, região e nação. O papel da música nessa hierarquia tem início no lar” (Carney, p. 132).

O lar e a família como lugares musicais

O lar geralmente é símbolo de estabilidade diante “de uma sociedade transitória. Ele é um símbolo de apoio e segurança. A estabilidade durante os anos de formação, com sua restrição espacial e repetição temporal, nos impregna com uma identidade que diz respeito tanto ao lugar como a nós mesmos” (Carney, p. 132).

É no lar que uma pessoa é exposta aos primeiros sons, desde o ventre materno. As canções de ninar, as brincadeiras e cantigas infantis, a presença ou não de instrumentos musicais.

³² Embora as características apontadas possam ser utilizadas na análise da relação entre música e lugares em qualquer região, na maior parte dos exemplos foram usadas situações que ocorrem na Síria, para favorecer a compreensão do que ocorre dentro do recorte deste trabalho.

O aprendizado da música árabe pode se dar no lar, geralmente com um parente ou professor particular. Muitas vezes este aprendizado se dá de maneira informal, pela experiência sonora.

Ritmos e melodias podem estar presentes desde o nascimento, através dos diversos rituais familiares. Alguns grupos cantam na ocasião do nascimento, para demonstrar alegria. Entre os muçulmanos, por exemplo, “as frases iniciais do chamamento para a oração (*adhan*) era cantado” (Farmer, p. 164) nos ouvidos do bebê. A religião cristã ortodoxa possui todo o seu rito cantado desde o batismo. As músicas de Natal ou de comemorações de aniversário ficam impregnadas nos ouvidos.

“Nosso lugar de nascimento deixa uma marca que determina a maneira como percebemos outros lugares. A música contribui para recordações de experiências do lugar doméstico, tais como tocar música com parentes em uma reunião de família, entocar cânticos de Natal” (Carney, p. 132), ou de comemoração de aniversários.

O casamento propicia uma série de festejos, às vezes por vários dias. É comum, em várias religiões, celebrar o casamento em festas separadas de homens e mulheres, e por fim, finalizar com uma festa única em conjunto, o que demanda músicos experientes e criativos.

No caso de imigrantes e refugiados, a música assume um papel importante de preservação da cultura, aprendizado e lembranças do lar original. “Muitas vezes as letras ilustram as dificuldades dos refugiados sem um lar” (Carney, p. 132). Os palestinos que se refugiaram na Síria, por exemplo, procuram manter, através da música e da dança, suas tradições e a esperança de voltar para sua terra.

Existem músicas também para a recuperação da saúde, e para a ocasião dos velórios e fêretros. “Assim, do berço ao túmulo, a música estava presente” (Farmer, p. 164) e nos dias atuais ainda está.

A saída do lar fornece “a base para uma comparação: os lugares subsequentes são inevitavelmente avaliados em relação ao lugar doméstico” (Carney, p. 132).

Escala espacial intermediária: a música nas festas

Uma forma de vivência musical que acontece no âmbito familiar estendido é a *sahra*, que significa “literalmente um encontro noturno ou soirée” (Shannon, p. 140). Este encontro pode ser mais informal, como um encontro semanal com amigos, para

tocar e ouvir música³³, ou ser ligado a algum evento alegre, como casamento, noivado, formatura ou aniversário. Nestas ocasiões mais formais, são seguidas algumas regras sociais como tipo de vestimenta e forma de conversação.

[A *sahra*] “é uma ocasião semiformal e semipública, que acontece na casa de alguém, cujo ingrediente-chave é o conceito de aproximação e intimidade. Não simplesmente uma festa, a *sahra* é uma oportunidade para membros de uma classe – geralmente classe média ou elite – de se encontrar de maneira polida e que acaba caindo na categoria de *adab*³⁴ – ideia social e cultural do cerne da civilização árabe clássica”. (Shannon, p. 141)

Até a metade do século XX, a *sahra* era reservada quase que exclusivamente para os homens de importantes famílias religiosas e grandes comerciantes. “As mulheres faziam *sahras* femininas, como um encontro pela manhã (*subhiyyat nisa*), colocar os enfeites da noiva no dia do casamento (*talbisa*), recepções para mulheres (*istiqbal*) e outras” (Shannon, p. 141).

Este tipo de reunião, comum em classes mais abastadas, ocorre também nas classes urbanas mais pobres; e costumam ser menos formais, apesar de igualmente especiais. Entre os beduínos e na área rural, estas reuniões informais para tocar e ouvir música não seguem uma regularidade específica.

Os antigos rituais de comemoração das estações do ano foram, aos poucos, sendo substituídos por festas sem simbologia clara, ou incorporados por festas religiosas. Nestas, é possível encontrar música e dança que unem a comunidade, como o *dabke*³⁵. Em alguns locais da Síria ocorrem festas ligadas ao ciclo das estações (como a festa da primavera nos arredores de Homs), mas estas são tradições que correm o risco de extinção, principalmente pela urbanização crescente. Alguns grupos de música e dança têm procurado resgatar os sons e os passos dessas comunidades, levando-os para as escolas e para o palco.

A *sahra* também mudou seu formato e foi levada para lugares públicos e com objetivos comerciais, conforme escreve o pesquisador Shannon:

“hoje, a *sahra* tende a ser feita não nas casas, mas em lugares públicos e geralmente são cobradas entradas. Ambos, homens e mulheres, frequentam este

³³ Ver item sobre aprendizado no capítulo 3.

³⁴ Os livros de *adab* são “escritos didáticos com a finalidade de formar o homem cortês” (Sleiman, p. 21).

³⁵ Tipo de dança que forma um círculo aberto, praticada no Oriente Médio em geral. Ver capítulo 4.

evento de média-grande escala (ainda que as mulheres sejam encontradas geralmente nas sessões familiares).” (p. 141)

Dessa forma, em restaurantes, hotéis e boates ainda ocorrem apresentações como a *sahra*, embora não sejam feitas por pessoas conhecidas entre si.

“Um concerto maior geralmente é chamado de *hafla*, desde que o grau de intimidade sugerido pela *sahra* não seja o esperado pela *hafla*, e também não há muitas regras sociais como na *sahra*. As mulheres participam destes eventos livremente, então elas participam acompanhadas de homens parentes nos eventos familiares. No final, a diferença entre a *hafla* e a *sahra* deve estar na escala da expectativa. Se o encontro musical é íntimo ou se a intimidade é um aspecto importante para a atmosfera da apresentação, então é melhor ser chamado de *sahra* e acontecer em um lugar onde você pode facilmente ver e interagir com o músico pessoalmente. Se o concerto acontece em um lugar público como em um teatro, onde o cantor é separado pelo público em uma grande distância sem a possibilidade de interação, então chamaremos de *hafla*”³⁶. (Shannon, p. 142)

O aumento do número de encontros do estilo *hafla* interfere especialmente na questão da experiência do *tarab* (êxtase estético). Em locais tão grandes, a ligação entre músico e ouvintes não permite um envolvimento baseado na empatia e na força do *espírito oriental* do cantor. Por esta razão, outra diferença entre os dois gêneros é o repertório e tipo de orquestra: “a *wasla*”³⁷ tende a ser apresentada primeiramente como *sahra*, enquanto as músicas modernas e grandes orquestras aparecem como *hafla*” (Shannon, p. 143).

A rua e o bairro como lugares musicais

O espaço público pode adquirir o significado de lugar caso seja vivenciado intimamente, e a música pode favorecer este processo. Existem ruas que são utilizadas para encontros de jovens que tocam e cantam, seja nos bares, seja na própria calçada. E existem ruas “temáticas”, especializadas em determinados sons, como aquelas que possuem muitos locais formais para execução musical ou aquelas que têm seus próprios sons, de vendedores ambulantes e pregoeiros.

As experiências “com a música, muitas vezes, estão associadas a lugares do bairro, como escolas, igrejas e centros comunitários. Uma pessoa pode ter tocado na orquestra de uma escola do ensino médio, cantado em um coro de igreja ou participado de uma banda comunitária” (Carney, p. 133-134) Os corais das igrejas foram responsáveis pelo resgate e anotação de melodias em risco de esquecimento, e até hoje

³⁶ Ver capítulo referente à música.

³⁷ Suíte alepina, ver capítulo 4.

estes têm esta função. Na Síria, grandes pesquisadores e professores de música se dedicam a diversos corais, como por exemplo, Hussam Brimo (em Damasco) e Nuri Skandar (Damasco e Alepo), que procuram trabalhar as melodias ortodoxas, siríacas e outras, com o propósito de ampliar o repertório sonoro dos jovens. O estudo da maneira correta de entoar o Alcorão, nas escolas corânicas, funciona também como manutenção do patrimônio sonoro.

A cidade como lugar musical

“Hierarquicamente, a cidade tornou-se um dos mais importantes lugares musicais” (Carney, p. 134). A cidade pode aparecer como personagem no cenário musical, através das letras, de forma positiva ou negativa. Mas, principalmente, ela produz incessantemente novos gêneros e também outras formas de experienciar os sons. O surgimento das salas de concerto é relacionado à forma como os cidadãos se relacionam com seu meio.

Por um lado, existem as músicas do trabalho, tanto urbanas como rurais, que costumam acompanhar os marinheiros, barqueiros, carregadores, cozinheiros e outros, como forma de aliviar o trabalho e ordenar seu ritmo. Por outro lado, o excesso de estímulos sonoros presentes na área urbana faz com que seus habitantes precisem de uma situação mais isolada para conseguir apreciar uma música.

Conforme explica Schafer,

“a música pode pertencer a duas espécies: absoluta e programática. Na música absoluta, os compositores modelam paisagens sonoras ideais da mente. A música programática é imitativa do ambiente e, como o nome indica, pode ser parafraseada verbalmente no programa de concerto. A música absoluta é desvinculada do ambiente externo e suas mais altas formas (a sonata, o quarteto, a sinfonia) são concebidas para serem executadas a portas fechadas. Na verdade, elas parecem ganhar importância na razão direta do desencanto do homem com a paisagem sonora externa. A música muda-se pra dentro das salas de concerto quando já não pode ser ouvida efetivamente do lado de fora. Ali, por trás das paredes acolchoadas, a audição concentrada torna-se possível. Isso equivale a dizer que o quarteto de cordas e o pandemônio urbano são historicamente contemporâneos.” (p. 151-152)

Nas cidades existem locais específicos para se aprender, tocar ou ouvir música.

A produção musical urbana da Síria é riquíssima; nas suas casas e palácios foram elaborados os tratados citados anteriormente. O hábito de ouvir música atentamente é antigo nas cidades sírias, tanto as de grande como de médio porte. Por seu

caráter modal, experiencial e curativo, a música na Síria é levada em grande conta como um alívio para as pressões da vida urbana.

A música popular urbana ou rural trabalha com elementos como as frases curtas, as escalas locais, a melodia imitando a voz humana, o ritmo cadenciado, e incorpora a eles temas atuais. São canções simples, feitas com o propósito de serem acompanhadas pelos ouvintes (com voz ou dança), ou simplesmente memorizadas por eles.

O Estado e a Nação como lugares musicais

[O Estado ocupa um] “lugar de importância na hierarquia de lugares e isso muitas vezes é reconhecido na música, especialmente em canções legitimadas pelos funcionários e políticos de um Estado ou Província. (...) Muitas canções associadas com estados e províncias também foram usadas para promover o turismo e outras formas como para implantar um sentido de orgulho estadual ou provincial por aquele lugar entre seus residentes.” (Carney, 135-136)

Esse é o caso do Líbano e da Palestina. Além dos próprios hinos nacionais, músicas militares e nacionalistas mais explícitas, existem outras maneiras de reforçar o sentimento de identidade nacional. Para isso, a música erudita e, principalmente, a popular são amplamente utilizadas, e “diversos artistas e seus repertórios são emblemáticos de certas regiões” (Carney, p. 136).

Na Síria, o cantor Sabah Fakhri tem sua identidade musical totalmente vinculada à região de Aleppo; no Líbano, a cantora Fairuz,

“uma inteligência libanesa formada à europeia sonha com um retorno às fontes camponesas, tal como aquele tentado com sucesso por Sayyid Darwich no Egito no início do século. Os festivais de Damasco e de Baalbek facilitam este projeto e a equipe Rahbani-Fayruz e suas cabeças pensantes reabilitam a *Dabke*, dança popular do Crescente Fértil.” (Chabrier, p. 48)

Os festivais de música são oportunidades de o governo reafirmar sua posição de novo mecenas da arte, trabalhando em prol de um “renascimento” cultural. “Os novos regimes políticos retomaram o mecenato dos senhores de outrora. (...) A partir de então, a atribuição de postos oficiais e de direção artística ocasional passam pelos serviços de um ministério ao qual é concedido um orçamento determinado. Os artistas estão a serviço do povo e são retribuídos por seus representantes” (Chabrier, p. 44)

Estes festivais são, em geral, monopolizados por grandes estrelas e atraem público numeroso. O mais famoso deles, o de Baalbek, no Líbano, é “empreendido pelo Conselho Nacional do Turismo” (Chabrier, p. 49). O Festival de Damasco, na Síria, é um anexo da Feira Internacional, e recebe multidões para assistir aos artistas da Síria, Líbano e outros países.

“A Síria, que desfruta de alta reputação no domínio das artes, da música e do canto, transborda de artistas e intérpretes talentosos. Ela possui uma trupe nacional, *Firgat Umayya*, que se consagra ao folclore, mas que também tem excelente desempenho em variedades e clássicos. Seus grupos de *Samah* e seus conjuntos de *Muwachahat* são admirados em todo o mundo árabe. Durante décadas da supremacia egípcia, a Síria forneceu à produção caiota os melhores elementos saídos de Alepo e Damasco.” (Chabrier, p. 50)

Assim, em um quadro que visa valorizar a tradição árabe, são estudados os grandes tratados, estimuladas as pesquisas e a coleta de tradições locais, e “os Estados tomam o encargo da cultura e da vida musicais, a partir de então concebidas em escala nacional e não mais em escala familiar ou comunitária. As atividades musicais serão previstas e planificadas. Os compositores de alto nível poderão ser subvencionados” (Chabrier, p. 57).

As apresentações musicais mudaram de lugares privados para públicos,

[e as]“apresentações de *sahra* e *hafla* se realizam no contexto de ideologia, retórica e práticas do Estado da Síria. Isto inclui patrocínio ativo dos concertos, exhibições, festivais e publicações literárias através do sistema oficial de patrocínio sob a responsabilidade do Ministério da Cultura e Mídia, e práticas excludentes como outras formas de patrocínio organizadas sob as mesmas autoridades. Através destas e de outras práticas, o Estado tenta controlar os discursos disponíveis no campo público (...) Por isso o movimento da música de casa para os teatros, dos domínios “privados” para o “público” tem tido muitas implicações políticas importantes para a estética musical.” (Shannon, p. 143)

A mídia como lugar musical

O aparecimento de novos sistemas de armazenamento e reprodução sonora fez com que o emissor do som pudesse estar longe do receptor, tanto no espaço quanto no tempo. Existe agora um *lugar*, onde acontece o fenômeno musical, que não aparece nos mapas. A presença do som se expande.

E, com o microfone, presente em todas as novas formas de emissão de som, é possível perceber detalhes que antes não eram percebidos na audição natural. “Do mesmo modo que o microscópio revelou uma nova paisagem, situada além do olho

humano, o microfone também, num certo sentido, revelou novos deleites, impossíveis de serem percebidos pela audição média” (Schafer, p. 162).

O rádio propiciou aos músicos maior visibilidade, versatilidade e também estabilidade de emprego.

“Assim, os músicos que não são solistas se beneficiam de um *status* social decente, melhorando seu padrão de vida, trabalhando à noite fora da rádio, frequentemente nos cabarés, prática que desnatura a técnica clássica. Encontramos assim o flautista clássico da manhã acompanhando musicalmente uma dançarina à noite. Ele tem necessidade e gosto pelas duas atividades.” (Chabrier, p. 44)

Por outro lado, este tipo de transmissão “permitiu aos ídolos se fazerem ouvir por todos os seus fãs reunidos” (Chabrier, p. 44), mesmo que distantes. A música vocal se impõe sobre a instrumental, com o desenvolvimento da televisão, do rádio e dos minicassetes, “cujo alto-falante, de dimensões reduzidas, prefere as palavras às notas” (Chabrier, p. 52)

O rádio trouxe consigo grandes oportunidades aos novos cantores.

“A primeira transmissão e estação de rádio foi aberta em Damasco e Alepo em 1947 e 1949, respectivamente. O período entre 1946 e 1970 é considerado um ponto alto na música síria e no rádio, uma época em que várias gravações, agora conhecidas, foram feitas nos estúdios das estações de rádio com suas próprias orquestras e coral.” (Shannon, p. 100)

Ainda hoje o rádio tem sido, na Síria, veículo não apenas de divulgação como de resgate musical. Alguns intelectuais e pesquisadores detêm seus próprios programas de rádio para fazer seus documentários e outros programas culturais.

A televisão ampliou as possibilidades do rádio, aliando o som às imagens das grandes vedetes que vão surgindo; “os programas de variedades árabes condicionam muito rapidamente as sensibilidades à voz e ao rosto de um número limitado de intérpretes musicais, favorecendo ainda mais a força de uma oligarquia artística” (Chabrier, p. 42).

O cinema, com os enredos muitas vezes forçados, de forma que a música apareça sempre que possível, colabora com o estabelecimento dos grandes conjuntos musicais, lançando cantores e bailarinos. Uma das cantoras favorecida por este tipo de mídia foi Fayruz, já citada. A princípio, ela cantava um repertório de variedades, passando depois a trabalhar com temas ligados ao folclore libanês.

“Fortalecida com sua vitória no plano folclórico, Fayruz se impõe no cinema e na televisão do mesmo modo que nos discos. Ela desenvolve um importante repertório, encarnando a virtude, a piedade, a emoção, a dor, a nostalgia, a família, o patriotismo libanês, sem deixar de manifestar sua solidariedade lírica em relação aos oprimidos, os Palestinos espoliados. Fayruz canta canções de Natal, a dor de Maria com a morte de Jesus, o retorno dos peregrinos à Meca; ela glorifica o Líbano verde e chora a perda de Jerusalém.” (Chabrier, p. 48)

O surgimento dos discos de vinil causou várias alterações não apenas na maneira de reproduzir uma música, como na sua elaboração. Um fator importante a considerar é que a possibilidade de reprodução infinita fornecida pelos discos transformou a maneira de compor as músicas.

“A gravação em disco ou fita afetou a composição. Todos os sistemas ordenados de linguagem requerem redundância. A música é um desses sistemas, e sua redundância consiste na repetição e recapitulação do material principal. Quando Mozart repetia um tema seis ou oito vezes, era para ajudar a memória a guardá-lo, para recuperá-lo mais tarde. Por isso, não penso que tenha sido acidental que Schoenberg e seus seguidores buscassem adquirir um estilo musical atemático (isto é, sem repetições e recapitulação) por volta de 1910, mesma época em que o gravador se tornou um sucesso de vendas. De fato, a função da indústria da gravação de fornecer redundância e, consequentemente, estabilidade à vida, numa época em que o futuro parece incerto, não deve ser subestimada, e se o sucesso das estações de rádio que repetem sempre as mesmas canções servir como alguma indicação.” (Schafer, p. 165)

A redundância e a circularidade, antes dada pela forma como a música era composta, passa a ser possível com a repetição mecânica da música. As rádios compensam a necessidade de repetição, executando várias vezes as mesmas músicas; são “os sucessos da temporada”, que serão substituídos por novos sucessos em seguida. Outra mudança importante aconteceu na duração das músicas, pois

“nos antigos discos de vinil de dez polegadas, a duração das gravações era limitada a cerca de três minutos. Como esse era o principal veículo de comunicação para a música popular, todas as canções populares foram abreviadas para se ajustarem a essa limitação técnica. Mas, curiosamente, quando o disco *long-play* foi introduzido, em 1948, a duração média da canção popular não aumentou na mesma proporção. Esse fato sugere que alguma misteriosa lei referente à *medida de atenção* deve ter sido inadvertidamente descoberta pela antiga tecnologia.” (Schafer, p. 141) [grifo da autora]

Outro fator a apontar é a possibilidade de ter uma coleção de discos e fitas de estilos variados, que podem ser ordenados para ser executados em ordens diversas. “Uma coleção de discos e fitas pode conter informações de culturas e períodos

históricos completamente diversos, que pareceriam, a qualquer pessoa de outro século que não o nosso, uma justaposição surrealista e sem sentido” (Schafer, p. 134).

Estes fatores criam uma nova paisagem sonora, um “lugar” onde as músicas existem, de forma independente da sua fonte emissora, ou seja, os músicos. Este quadro pode ser incrementado pelas novas formas oferecidas por mídias como a internet, a televisão a cabo e os novos aparelhos eletrônicos.

O cinema, a televisão e os discos veiculam a produção musical fabricada pela

“indústria egípcia do espetáculo, que apresentou um avanço considerável em matéria de audiovisual. A consagração artística que passava tradicionalmente por Aleppo, cidade com público exigente, passa a partir de então para o Cairo (...) Esta invasão de produtos e produções *made in Egypt* terá marcado pelo menos três gerações de árabes, para o bem e para o mal.” (Chabrier, p. 42)

Os cantores são extremamente reverenciados nos países árabes, mas “sem dúvida a música instrumental é mais apta para exportação que a vocal, pois é acessível e não tem a barreira linguística” (Chabrier, p. 42). A possibilidade de trocas musicais anima bastante os instrumentistas, que até então tinham um lugar bastante opaco no cenário musical árabe, que sempre privilegiou a voz.

Assim, em vez de pequenos solos que faziam o “intervalo” entre as partes cantadas, estes instrumentistas têm a oportunidade de executar e gravar músicas inteiras. O público europeu é bastante treinado a ouvir recitais, e assim aceita e valoriza os músicos vindos do Oriente.

“É paradoxalmente no Ocidente que foi possível, desde 1960, fazer uma carreira de instrumentista oriental. Entre o *Raga* e o *Taksim*, o fosso não é profundo. Era suficiente que um solista árabe, insatisfeito com a condição subalterna que os cantores lhe impuseram, pensar em mudar esta situação, para poder modular longamente e com destreza para um público acolhedor. A via está livre para o instrumentista árabe e ela passa pela Europa.” (Chabrier, p. 53)

Na Síria, os instrumentistas também comemoram esta possibilidade de florescimento de sua arte e, apoiados pela criação de institutos de música em seu país e novos programas de rádio e na internet, desenvolvem seu trabalho com outros músicos, orientais e ocidentais.

LUGAR E MOVIMENTO

Os movimentos, assim como os sons, se relacionam diretamente com o meio. O corpo se posiciona neste diálogo como imagem do cosmos:

“o corpo humano é aquela parte do universo material que conhecemos mais intimamente. (...) Não é de admirar que o homem tenha tentado integrar a natureza multivariada nos termos da unidade intuitivamente conhecida de seu próprio corpo. Esta percepção de uma analogia entre a anatomia humana e a fisiognomonía da Terra é amplamente difundida.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 100)

Assim como no universo, o movimento e a dança se compõem “da grande complexidade que envolve um corpo ou corpos em movimento” (Aquino, p. 15). Através da relação ativa entre homem e ambiente “é possível participar do movimento cósmico e do domínio sobre ele” (Garaudy, p. 14).

O corpo no presente trabalho não é entendido como um objeto passivo que recebe e ordena as impressões do meio, mas sim como o corpo operante.

“Segundo Merleau-Ponty³⁸, a consciência do corpo não é meramente intelectual. (...) Ela nasce de uma percepção criada durante o movimento. Por princípio, toda percepção é movimento, não havendo possibilidade de se compreender o corpo sem sua motricidade, sem sua capacidade de se pôr em movimento.” (Dascal, p. 43)

O HOMEM E SEU RELACIONAMENTO COM O ESPAÇO

Relacionamento com as direções no espaço

Através do ato de movimentar-se é possível não apenas perceber seu próprio corpo como também vivenciar o espaço e seus atributos:

“O espaço (...) é dado pela capacidade de mover-se. Os movimentos, frequentemente, são dirigidos para, ou repelidos por, objetos e lugares. Por isso, o espaço pode ser experienciado de várias maneiras: como localização relativa de objetos ou lugares, como as distâncias e extensões que separam ou ligam os lugares, e – mais abstratamente – como a área definida por uma rede de lugares.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 14)

³⁸ O filósofo Maurice Merleau-Ponty, autor de *Fenomenologia da percepção* (na qual se baseia o trecho acima citado) e outras obras.

O movimento acontece a partir de um corpo em repouso, ereto, que, embora pareça imóvel, já contém as tensões³⁹ inerentes ao equilíbrio dinâmico de forças ao qual está submetido. Estas tensões provêm das diversas polaridades existentes dentro e fora do corpo.

Estar em pé é um triunfo postural sobre a gravidade e possibilita a ampliação dos horizontes. “Na posição ereta, o homem está pronto para agir. O espaço se abre diante dele e imediatamente pode diferenciá-lo nos eixos frente-atrás e direita-esquerda de acordo com a estrutura de seu corpo. (...) São posições e coordenadas do corpo que são extrapoladas para o espaço” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 40). Além destas, a polaridade cima-baixo complementa as direções cardeais e reafirma céu e terra.

No eixo frente-atrás, a polaridade é reforçada pela assimetria visível no corpo. O espaço frontal é visual, “é nítido e muito maior que o espaço posterior, que só podemos experienciar através de indicadores não visuais. O espaço frontal é ‘iluminado’ porque pode ser visto; o espaço posterior é ‘escuro’, mesmo quando o sol brilha, simplesmente porque não pode ser visto” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 44-45) O espaço que fica atrás também é relacionado com o passado, com o que ficou para trás.

Em razão dessas polaridades, “estar à frente” e “estar atrás” não têm o mesmo valor social.

“Em certas culturas, é impróprio voltar as costas para outra pessoa, especialmente se ela tem dignidade superior. As reuniões de pessoas são frequentemente organizadas hierarquicamente. Uma característica comum é que as personagens importantes sentam-se na frente, enquanto as anônimas são passadas para trás. A assimetria somática e psicológica é projetada no espaço.” (Tuan, *Topofilia*, p. 31)

Esta assimetria está presente também no movimento, dado que andar para a frente é confortável e significa avançar rumo ao visível e conhecido. Já “andar de costas produz uma sensação estranha e a pessoa continua apreensiva mesmo quando lhe afirmam que não há nada atrás em que possa tropeçar” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 143).

No caso da dança, um bailarino sozinho ou um grupo podem se relacionar com a plateia utilizando-se das assimetrias e polaridades como recursos cênicos. As sensações

³⁹ “A própria palavra dança, em todas as línguas europeias – *danza*, *dance*, *tanz* –, deriva da raiz *tan* que, em sânscrito, significa tensão. Dançar é vivenciar e exprimir, com o máximo de intensidade, a relação do homem com a natureza, com a sociedade, com o futuro e com os deuses” (Garaudy, p. 14).

geradas por elas, sentidas no corpo dos bailarinos, acabam por ser potencializadas pela execução grupal e vivenciadas pelos espectadores, conforme exemplificado nas figuras a seguir, frutos do trabalho da pesquisadora Paulina Ossona⁴⁰:

“Se a linha colocada frontalmente em relação com o espectador se aproxima deste, pode significar segundo o gesto, entrega ou ameaça; se se afasta, perde força” (Ossona, p. 83-84)

“Se a linha colocada de costas para o espectador se aproxima deste, vai abrindo um lugar no palco e por fim atrai a atenção sobre o que se passará nesse lugar e uma expectativa sobre o que nele acontecerá, salvo se ela se afastar de uma ameaça localizada no fundo do cenário. (...) Quando os dançarinos, colocados em linha de costas para o espectador, se afastam da frente ao fundo, produzem uma sensação de final total ou de um ciclo. Neste segundo caso, abre-se a expectativa em direção a uma mudança próxima.” (Ossona, p. 85-86)

⁴⁰ No capítulo referente às danças na Síria, o tema das formações em dança será retomado.

“A fila, atravessando transversalmente o palco e todos orientados numa direção, estabelece uma dependência de ordem hierárquica decrescente, na medida em que cada indivíduo se afasta do ponto de orientação. (...) Conhecendo este efeito, em todas as danças processionais da antiguidade, as pessoas mais proeminentes abriam o baile, sucedendo-se as demais em hierarquia decendente.” (Ossona, p. 87)

“As linhas frente a frente estabelecem uma relação entre dois grupos de indivíduos, geralmente inamistosa, a menos que medie algum contato. (...) As danças de combate adotavam esta formação, mas também muitas danças folclóricas sumamente expansivas põem frente a frente uma linha de homens com outra de mulheres. Se as linhas, em lugar de confrontar-se, dão-se as costas, ignoram-se ou pretendem ignorar-se.” (Ossona, p. 87-89)

“Se colocadas de perfil, as duas linhas se dirigem a direções opostas, estabelecem uma fria hostilidade; se retrocedem nessa formação, estudam-se medindo suas forças.” (Ossona, p. 89-90)

Outra polaridade importante é a direita-esquerda, que estabelece os padrões de lateralidade, que não são tão claramente percebidos como o eixo cima-baixo e o frente-atrás. Esta diferença de percepção e uso é exposta por Tuan da seguinte maneira:

“As pessoas não confundem estar de bruços com a posição em pé, nem frente com atrás, mas os lados direito e esquerdo do corpo, assim como os espaços deles extrapolados são facilmente confundidos. Em nossa experiência, como animais que se locomovem, frente e atrás são básicos, e direita e esquerda são secundários. Para conseguir andar, primeiro nos levantamos e depois avançamos. O andar para a frente é periodicamente interrompido para virar para à direita ou esquerda. Suponha que estou descendo uma rua e após um tempo viro para a direita. Um observador pode agora dizer que estou indo para a direita. Mas, em absoluto, tenho a sensação de que a minha direção é para a direita. Eu fiz uma virada para a direita, mas continuo indo para a frente. Direita e esquerda são diferenças que tenho que reconhecer. São meios, para atingir meu objetivo, que fica sempre à frente. Os lados direito e esquerdo do corpo humano são bem semelhantes em aparência e função.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 48)

As pequenas assimetrias existentes “não parecem suficientes para explicar as nítidas diferenças de valor atribuídas aos dois lados do corpo e aos espaços social e cosmológico, que se derivam do corpo” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 49). Em várias culturas, o lado direito é considerado superior ao esquerdo.

Já movimentar-se para a esquerda ou para a direita depende mais da habilidade pessoal em relação à própria lateralidade. Mas nas danças coletivas, principalmente em roda, é mais comum andar para a direita, ou seja, no sentido anti-horário. O motivo para

isso seria a busca da imitação do movimento dos planetas em torno do Sol, ou, ainda, da trajetória do Sol vista da Terra.

“A roda é uma forma que atua com um alto grau de socialização e é realizada em quase todas as culturas e em todos os tempos. (...) Quando as pessoas estão de mãos dadas, equidistantes de um ponto central e se locomovendo em uma mesma direção, a ação da força centrífuga age sobre os corpos, impulsionando-se para fora do círculo.” (Aquino, p. 89)

O grupo reage a esta força firmando ainda mais o seu contato tátil e visual. A roda estabelece um espaço “dentro” e outro “fora”, reforçando o sentido de grupo. As questões das polaridades, assimetrias e lateralidade também podem ser vivenciadas na roda, e exploradas cenicamente, conforme figuras abaixo:

“Posta num cenário, a roda isola um setor do palco e une um grupo de indivíduos separando-o dos demais dançarinos, do resto do espaço cênico e do espectador; é, em resumo, um isolamento do grupo ou de uma zona, especialmente se os dançarinos põem-se frente ao eixo da roda. (...) Se os dançarinos dão as costas ao eixo, têm respeito pelo público, demais bailarinos ou espaço, uma comunicação ainda que de tipo negativo, como estivessem protegendo esse círculo da influência exterior.” (Ossona, p. 79-80)

“Se os dançarinos se encontram de perfil com relação ao eixo, todos orientados em igual direção, dão a sensação de estar ligados a essa forma ou a seu eixo e em certa medida dependentes uns dos outros sem diferenças de hierarquia.” (Ossona, p. 80-81)

“A cadeia, formação surgida posteriormente (...) une os dançarinos entre si, relaciona-os com os dançarinos que estiverem fora da cadeia e produz uma comunicação considerável com o espectador, especialmente se se desloca em forma serpenteante.” (Ossona, p. 81-82)

Empatia com as outras formas existentes no espaço

O posicionamento do homem em relação a seu meio deriva da extrapolação das coordenadas do corpo para o espaço. Além dessas coordenadas, ele utilizará outros elementos do seu próprio corpo como referencial para entender e se comunicar com o mundo. Mesmo que os esquemas espaciais das diversas culturas sejam diferentes entre si, “os vocabulários da organização espacial e do valor têm certos termos em comum. Estes termos comuns são basicamente derivados da estrutura e valores do corpo humano” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 42).

As dimensões espaciais como as de volume e direções “são experiências que o corpo conhece intimamente” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 122), pois, na vida diária com seu meio, relaciona as medidas e formas existentes com seu corpo. Conforme afirma Tuan, “o homem é a medida. Em sentido literal, o corpo humano é a medida de direção, localização e distância” (*Espaço e lugar*, p. 50).

Nas suas atividades diárias, utiliza como medidas de capacidade a concha da mão, o punhado ou braçada; mede o comprimento com o palmo, os pés ou os passos, a distância “da ponta do dedo médio até o cotovelo (côvado), ou a distância entre as pontas dos dedos com os braços estendidos e as mãos abertas (braças)” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 51). Além de seu próprio corpo, utiliza os objetos de uso cotidiano, muitas vezes feitos por ele, como medidas de comprimento e volume.

Encontrar formas e texturas familiares ao corpo proporciona uma empatia imediata, como é o caso das esculturas, feitas por outros homens: “A mensagem é dos músculos e articulações de um corpo, para os músculos e articulações de outro” (Hall, p. 81).

Através do processo visual, o homem reconhece, também na arquitetura, formas que remetem a movimentos conhecidos. “Quando a arquitetura é interpretada como formas que se dilatam, pressionam, empurram etc. – todos fenômenos de movimento – ela é realmente uma tentativa de mostrar como o espectador recria as massas edificadas através do processo visual” (Rasmussen, p. 63).

No caso da observação dos movimentos de outros corpos, a empatia é imediata e, mesmo que a pessoa esteja estática, “poderá responder, por exemplo, com uma mudança de tonicidade” (Brikman, p. 19).

A relação de empatia com outros objetos, pessoas ou formas não é puramente mental, pelo contrário, ela é vivida no corpo e “mobiliza, de algum modo, um certo sentido, pelo qual temos consciência da posição e da tensão de nosso músculos, como os canais semicirculares de nosso ouvido nos dão consciência de nosso equilíbrio e o comandam. Este sexto sentido estabelece, graças a um fenômeno de ressonância ou de simpatia muscular, o contato” (Garaudy, p. 21), com as qualidades do espaço no qual se está presente.

MARCAS DO ESPAÇO NO HOMEM

O corpo, compreendido através de suas experiências, “revelará o sujeito que percebe, assim como o mundo percebido” (Dascal, p. 46-47). É possível, ao observar o movimento de determinado corpo, perceber as marcas trazidas pelo espaço no qual vive.

“O meio ambiente exerce uma enorme influência sobre o nosso tônus. O ambiente geofísico (terreno, pressão atmosfera, temperatura, eletromagnetismo), os animais, as plantas, os seres humanos, o nosso ecossistema, influenciam todo o organismo, incluindo a função tônica.” (Dascal, p. 71)

Viver em um lugar, e senti-lo, é registrado nos músculos e ossos. A repetição de determinados movimentos no cotidiano imprime marcas na postura e ativa grupos musculares específicos.

“Um marinheiro tem um modo peculiar de andar porque sua postura está adaptada ao movimento do navio em alto-mar. Da mesma maneira, ainda que menos visível, um camponês, que vive em uma aldeia na montanha, pode desenvolver um conjunto diferente de músculos e talvez um jeito de andar ligeiramente diferente do homem da planície que nunca sobe montanha.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 203)

Os corpos fortes, moldados pelo trabalho duro na terra, se movimentarão no cotidiano e em suas danças de forma diferente daqueles criados nos confortos da cidade. Músculos utilizados com constância tornam-se fortes e, muitas vezes, suas fibras acabam por encurtar-se, o que dificulta a execução de movimentos sutis ou daqueles que exijam muita flexibilidade. A estrutura muscular, ligada a determinado modo de vida e atividades cotidianas, influenciará a maneira de movimentar-se, a postura e seus gestos. Consequentemente, a dança produzida por este grupo utilizará movimentos que sejam adequados a esta estrutura.

Este trabalho se apoia no estudo do gestual e da dança de agrupamentos humanos, e não de indivíduos. É possível encontrar pessoas extremamente flexíveis e fortes ao mesmo tempo, mas estas são exceção. Assim como uma pessoa que vive na cidade e que, mesmo gozando de uma vida confortável, pode vir a ter músculos rígidos por causa de um trabalho específico, como ser fisioterapeuta ou atleta.

Também é fato que outros fatores, além do espaço, influenciam o gestual, como a educação recebida, a personalidade, as oportunidades de movimentação, o gosto pessoal etc. Mas estes casos não serão considerados aqui, já que o intuito desta pesquisa é encontrar os denominadores comuns em relação à forma do gestual e da dança em diversos lugares da Síria.

A influência do clima e da geografia nos movimentos corporais e na dança

Ossona, em seu livro *A educação pela dança*, ao analisar as danças folclóricas de várias regiões, percebe as ligações entre alguns elementos do espaço e a qualidade dos movimentos. Mesmo que as danças produzidas em determinados ecossistemas dependam não apenas do clima e da geografia, mas de vários outros fatores, este estudo aponta um caminho para entender a gramática dos movimentos e sua relação com o meio no qual foi produzido.

Como os fatores levantados na relação elaborada por Ossona foram confirmados na observação e análise das danças folclóricas da Síria, optou-se por esquematizar aqui os pontos principais do estudo⁴¹.

O clima interfere no tônus muscular, na forma dos movimentos e no equilíbrio da preservação de energia do corpo.

“As condições geográficas incidem grandemente sobre o uso da gravidade como fator utilizado pelo dançarino folclórico. Os movimentos do homem são de forma geral influenciados pelo terreno em que vive, e muito cedo esta forma total de mover-se é refletida também na ação dançada.” (Ossona, p. 71)

CLIMA

Regiões de clima quente

- as danças possuem movimentos nos quais se emprega baixo grau de energia
- movimentos lentos e ligados, fluidos e flutuantes
- imagem curva e ondulante
- os passos que acompanham o acento rítmico não são abruptos como nas regiões frias
- o pé apoia-se no solo de forma relaxada
- as poses são breves e não abarcam a totalidade da figura
- contínuo oscilar de um pé para outro, ou de uma cadeira para outra, costuma acompanhar uma posição estática (pose) da parte alta do corpo, ou, inversamente, a parte superior e os braços ondulam, enquanto da cintura para baixo o corpo se mantém imóvel.

Exemplo na Síria: danças da região litorânea: os movimentos ondulantes característicos do clima quente são acentuados pela presença da areia, que modifica a forma de pisar⁴².

Regiões de clima frio

- os movimentos passam a ser mais vigorosos

⁴¹ Ver texto completo no livro *A educação pela dança*, p. 68-72.

⁴² Foram escolhidos exemplos na Síria em virtude do recorte deste trabalho, mas, apenas a título de exemplo, as cirandas, danças do Nordeste do Brasil, possuem as mesmas características das danças litorâneas da Síria, embora os passos utilizados sejam outros.

- os passos são fortemente acentuados, assim como os ritmos
- poses sustentadas

Exemplo na Síria: danças trazidas pelos curdos e turcos para a região de Al Jazire, a região entre os rios Eufrates e Tigre, no nordeste da Síria

Regiões com grande contraste de temperatura

- quando há grande contraste entre o calor do verão e o frio do inverno, as danças alternam sequências de movimentos fortes e dinâmicos, com outras de movimentos suaves e fracos.

Exemplo na Síria: danças da região de Damasco

Regiões com mudanças bruscas de temperatura do dia para a noite

- alternância entre movimentos vigorosos e lânguidos
- uma sequência de movimentos fluidos se interrompe bruscamente e muda para uma passagem marcada por alguma parte do corpo, como os pés, os ombros ou os quadris
- uma pose suave e sustentada pode ser interrompida com um giro brusco, ou a sequência brilhante e acentuada pode perder-se em um giro suave e em uma pose

Exemplo na Síria: danças do deserto

Regiões com mudanças progressivas de temperatura

- movimentos mais equilibrados e sem contrastes notáveis
- a dança recusa todo o esforço tendente à obtenção de efeito

Exemplo na Síria: região montanhosa paralela ao Mediterrâneo

TOPOGRAFIA

Planícies férteis

- os movimentos dirigem-se para baixo, como se a terra retivesse os pés
- os pés raramente se levantam, e se o fazem é para cair com mais força
- quando o dançarino se desloca, volta em pouco tempo ao ponto inicial
- a formação inicial mais usual é a roda, na qual os dançarinos mantêm-se

fortemente unidos pelos cotovelos, ombros, cintura ou mãos

- a dança conserva movimentos que recordam o fundir da semente com a terra

Exemplo na Síria: áreas rurais junto ao longo dos rios Orontes e Eufrates

Zonas de terreno ondulado

- as danças são mais deslocadas, os passos deslizam sobre a superfície
- a formação de roda costuma transformar-se em uma cadeia

Exemplo na Síria: danças das montanhas, como o *dabke*

Planícies da estepe

- geralmente habitadas por nômades
- movimentos que apenas resvalam a terra
- danças “interiorizadas”, voltadas para o centro da roda
- são também comuns as danças individuais, enquanto as demais pessoas ficam ao redor, acompanhando com palmas

Exemplo na Síria: danças do deserto

Montanha

- os dançarinos fazem grandes saltos, cujo acento é quase sempre no alto

Exemplo na Síria: montanhas litorâneas e região de Al Jazire

AÇÕES DO HOMEM: DANÇA, TRABALHO E MEMÓRIA CORPORAL

Os movimentos encontrados em uma dança não se referem apenas às formas espaciais, às condições de clima e topografia na qual vive um grupo. E existem outros fatores importantes e um deles é o conjunto de movimentos utilizados nos trabalhos realizados no cotidiano que, por causa da sua repetição, imprimem marcas posturais e de tonicidade muscular, que vão influenciar, mesmo que inconscientemente, os gestos do cotidiano e de suas danças.

“As formas espontâneas de dança, em várias culturas, têm uma relação profunda com as atividades corporais empregadas nos meios produtivos de sobrevivência. Sabe-se também que a relação com o meio ambiente, a partir do princípio de imitação, é encontrada em muitas culturas, e assim, algumas danças reproduzem

o gestual dos animais da região. A performance corporal vai sendo adquirida, no primeiro caso, através das atividades musculares usadas no trabalho cotidiano e, no segundo caso, através da repetição e observação.” (Aquino, p. 92)

A análise da relação entre os movimentos de dança e trabalho pode ser encontrada nos trabalhos de Rudolf Laban⁴³, cujas teorias já apontavam a necessidade de abordar não apenas a mecânica do movimento, mas sua integração com a consciência, as sensações e a tensão espacial⁴⁴.

Para Laban, o trabalho e a dança têm em comum o fato de serem esforços rítmicos, como também “realizam movimentos pelos quais o homem não se contenta em reproduzir a vida quotidiana, mas produz uma vida elevada, transforma ao mesmo tempo o mundo e o homem que transforma o mundo” (Garaudy, p. 116).

Os movimentos analisados por Laban acabam por produzir uma gramática baseada nas qualidades das ações: qual a ação básica envolvida (por exemplo, girar, empurrar ou levantar), sua direção no espaço, e verifica-se se o movimento é fluido ou controlado, rápido ou lento, direto ou indireto. Com estas variáveis, é possível caracterizar as diversas ações utilizadas, sejam estas utilizadas no trabalho ou na dança. Dascal, ao analisar a obra de Laban, expõe as oito ações principais resultantes:

“São elas: *Socar* – uma combinação de direto, forte e rápido; *Pressionar* – uma combinação de direto, forte e lento; *Flutuar* – uma combinação de indireto, leve e lento; *Espanar* – uma combinação de indireto, leve e rápido; *Açoitar* – uma combinação de indireto, forte e rápido; *Pontuar* – uma combinação de direto, forte e rápido; *Torcer* – uma combinação de indireto, forte e lento; e *Deslizar* – uma combinação de direto, leve e lento”. (Dascal, p. 23)

Estas ações aparecem nos diversos trabalhos, acabando por fazer parte do repertório de gestos de um grupo. A familiaridade com os movimentos do trabalho cotidiano faz com que eles apareçam na dança, ainda que de forma estilizada. O processo de transformar um movimento utilitário ou imitativo do ambiente em dança passa por sua síntese e posterior ampliação, de forma que a intenção e o desenho do gesto se evidenciem. Neste processo, a dança procura superar a natureza habitual.

⁴³ “Durante a primeira metade do século XX, o arquiteto, filósofo e coreógrafo Rudolf Laban formulou um sistema de observação, experimentação e análise do movimento teoricamente complexo e poético, posteriormente chamado de Sistema Laban, onde o corpo é visto como parte de uma relação estrutural em movimento, que inclui Corpo, Esforço, Forma e Espaço, categorias inter-relacionadas que se informam mútua e continuamente” (Miranda, p. 17).

⁴⁴ A referida teoria de Laban encontra-se em seu livro *Domínio do movimento*.

“A repetição de um movimento, ou seja, de uma mesma ação muscular, se estabiliza no corpo e deixa marcas” (Aquino, p. 83). Outras marcas seriam as deixadas pelas vivências e lembranças do passado; elas, com suas dores e prazeres, também estão presentes no corpo, pois foi com o corpo e seus sentidos que as vivemos. A memória corporal é dinâmica, está em constante autoconstrução.

A ESCOLHA DOS MOVIMENTOS

O repertório de movimentos mais utilizados por determinado grupo “representam ações do corpo humano onde a inteligência interage com as determinantes culturais” (Aquino, p. 83). É formado por gestos e deslocamentos familiares ao grupo, influenciados pelas condições climáticas e topográficas, pelo tipo de trabalho e movimentação cotidiana. Além disso, a memória corporal está impregnada de lembranças positivas e negativas, que também contribuirão na escolha dos movimentos.

A maneira como cada grupo lida com o espaço, no sentido das distâncias pessoais e territorialidade, do que é considerado público ou privado⁴⁵, interferirá nos gestos não apenas do cotidiano como também das danças praticada pelo grupo. A distância praticada socialmente entre as pessoas (assim como o toque entre elas) acontecerá muitas vezes também na dança, pois, se um grupo não tolera uma aproximação excessiva entre as pessoas em geral, ou entre homens e mulheres, ele acabará levando este padrão para sua dança.

Assim, alguns movimentos serão considerados “próprios” e outros “impróprios”, conforme os critérios acima, e também as regras morais, religiosas, familiares e pessoais. Em alguns grupos não se dança em público; em outros, apenas as mulheres ou os homens dançam, por exemplo.

Juntamente com estes padrões, o apinhamento e a possibilidade de deslocamento existentes no cotidiano deixarão marcas na postura e nos músculos das pessoas, que afetarão seu gestual e suas danças.

As motivações para o movimento e a dança são as mais diversas; de início, proporcionam o contato com o próprio corpo – e com o corpo dos outros – e suas possibilidades mecânicas, sensoriais e expressivas. Mover-se traz também a possibilidade de (re)distribuição do tônus muscular, promovendo a circulação das

⁴⁵ Temas abordados no capítulo 1.

tensões. Mas, em algumas sociedades, as oportunidades de realizar movimentos orgânicos são tão reduzidas, e o trabalho repetitivo tão acentuado, que o corpo necessita expandir-se de alguma forma.

“Assim, as pessoas se encontram, preferencialmente, em lugares onde os mais novos ritmos de dança, numa intensidade sonora incessante, ajudam a, no verdadeiro sentido da palavra, ‘sacudir’ todos os gestos mecânicos do quotidiano e a tensão da alma coagida.” (Wosien, p. 62)

Uma das principais motivações para dançar é o encontro com a comunidade. Os esforços ritmados em grupo são poderosos e benéficos, a ponto de um grupo que trabalha com a terra por longos e extenuantes períodos, por exemplo, manter o hábito de dançar, em mais um esforço do corpo. A dança torna visíveis os elementos invisíveis, como os da beleza do movimento, da união e a do grupo.

A escolha dos movimentos para dançar depende também da maneira e intenção da dança. Existe a dança voltada para o encontro da comunidade, uma arte “introvertida” que não necessariamente precisa de espectadores nem de distanciamento em relação ao público.

Existem também as danças “extrovertidas”, executadas em palcos por bailarinos profissionais, cujos corpos foram moldados pela técnica até que movimentos naturalmente difíceis se tornem habituais. O fato de existir separação entre público – este agora existente – e dançarinos exige alteração nos movimentos, que devem ser vistos e reconhecidos a certa distância. Os gestos se ampliam e são feitos para ser observados, e não apenas vivenciados.

A introdução do palco elevado e visto de cima, como o italiano, teve consequências para a dança clássica, por exemplo.

“Como os espectadores estavam todos do mesmo lado (e não mais em volta, como antes), era necessário que o bailarino ficasse de frente para o público, mesmo quando se deslocava de um lado para o outro do palco: a solução para este problema consistiu em virar a coxa e o joelho para fora.” (Garaudy, p. 31)

Esta simples alteração de ângulo da coxa trouxe a necessidade de anos de técnica para ser possível conseguir este efeito no corpo. Passou a ser importante a relação visual entre figura e fundo, ou seja, bailarino e espaço do palco, para que os dançarinos pudessem ser vistos como um todo.

Outro fator importante para a escolha dos movimentos, principalmente para as danças profissionais, são as exigências do mercado artístico, que muitas vezes acaba por determinar o estilo mais vendável. Levando-se em consideração os aspectos acima relacionados, é possível ter uma ideia da dificuldade de executar movimentos impostos por uma moda ou cultura dominante.

As trocas culturais são naturais e acontecem também no movimento corporal, mas a memória muscular depende da repetição contínua dos gestos e, por esta razão, a dança demanda mais tempo para sofrer alterações mais notáveis. A simples imitação de movimentos estranhos ao corpo, quando este tempo não é levado em consideração, pode levar às caricaturas e ao empobrecimento.

DANÇA E LUGARES⁴⁶

Para relacionar a dança no contexto das diversas escalas espaciais, é importante lembrar que ela caminha junto com a música, embora tenha suas especificidades. Por esta razão, muitos dos aspectos levantados em relação aos lugares musicais estão incorporados à mesma análise da dança, enquanto celebração comunitária e também enquanto arte, nas diversas escalas espaciais.

O lar e a família como lugares da dança

O convívio diário e intenso com as pessoas da família produz marcas no corpo: pela observação e imitação dos gestos dos demais membros, pelas atividades do cotidiano – muitas vezes influenciadas pela classe social ou pela religião –, pela qualidade dos relacionamentos, pelas características formais da residência, todos estes fatores acabam por influenciar a postura e a maneira como a pessoa se movimenta. Este gestual acaba por se tornar natural, assim como as danças aprendidas em casa.

“Práticas corporais como dança folclórica podem constituir um poderoso significado de identificação coletiva. Simples e repetitivos, os passos das danças folclóricas e padrões de movimentos são facilmente aprendidos. Em todas as épocas foram incorporados através da repetição, podendo ser feitos de maneira rotineira e automatizada.” (Laschl, p. 14)

⁴⁶ Assim como na música, os exemplos utilizados para a análise da relação da dança com as escalas espaciais acontecem na Síria devido ao recorte deste trabalho.

Na Síria, existem duas formas principais de danças caseiras: a *raqsa* (que quer dizer “uma dança”) e o *dabke*⁴⁷. A *raqsa* é uma dança informal que pode ser executada por todos, crianças e adultos, homens e mulheres. As pessoas dançam umas com as outras, geralmente em casais ou pequenos grupos, mas sem se tocar. Já o *dabke* é feito com todos de mãos dadas formando uma cadeia, que acaba por tomar a forma de círculo aberto. Desde pequenas, as crianças veem estas danças e incorporam seus passos ao seu repertório de movimentos.

Estas danças são feitas não apenas nas casas, mas também nas ocasiões festivas em praça pública. Em quase todos os lugares da Síria e do Oriente Médio, nas diversas escalas espaciais, é possível encontrá-las.

Escala espacial intermediária: a dança nas festas

Os casamentos e aniversários são festas em que a dança está muito presente, junto com a música. Em algumas regiões, as festas se dividem por vários dias, festas femininas e masculinas podem acontecer separadas e depois se juntar em uma grande festa. Nestas comemorações, aparecem as já citadas *raqsa* e *dabke*, além de danças específicas para a ocasião.

Em Damasco, ainda é comum haver festas entre mulheres que aproveitam a oportunidade para mostrar seus dotes de beleza, charme e habilidade ao dançar. Como algumas delas não têm muitas oportunidades de mostrá-los diretamente aos homens de seu interesse, exibem-se de forma graciosa para as outras mulheres, para que estas contem aos rapazes (parentes ou conhecidos) o quanto são atraentes. É uma competição alegre e quase sempre sadia. No final, todas se juntam para animar a noiva (ou aniversariante) a dançar e também mostrar seus dotes⁴⁸.

Em festas maiores pode acontecer a contratação de dançarinos profissionais, que geralmente apresentam um show mais voltado para animar os convidados a dançar que para ser visto. Isto acontece não apenas pela empatia muscular (já citada) mas também por outros fatores, como um poderoso senso de identidade.

⁴⁷ Sobre estas danças, ver capítulo 4.

⁴⁸ Estas observações baseiam-se em informações colhidas pela autora em aulas e estágios feitos em grupos de dança na Síria.

“A força coletiva das apresentações da dança folclórica continua a funcionar nas festas familiares, dividindo os movimentos e passos que são executados pelos bem conhecidos ritmos, aspectos comuns e símbolos dos seus costumes. Nestes termos, a dança folclórica artística cita as normas que evocam sentimentos de pertença e identidade e mantém um poder similar como dança folclórica convencional.” (Laschl, p. 15)

A rua e o bairro como lugares da dança

Os espaços livres públicos, como ruas e praças, podem ser utilizadas para encontros que muitas vezes incluem música e dança.

“A arte popular nasceu da comunidade social, autóctone. Ela surge na região, nas casas e nos campos das famílias, fora, nos lugares comuns a toda a comunidade. Esta arte é introvertida. As pessoas se encontram num círculo, se olham. Eles não precisam de espectadores e nem tão pouco contam com eles.” (Wosien, p. 109)

Nestas ocasiões, geralmente acontece uma roda de *dabke*, com seus passos aprendidos em casa, e também outras danças regionais.

Nas ruas também é possível encontrar a *arada*, um ritual feito por amigos, vizinhos e parentes em que se deseja boa sorte em um novo empreendimento: uma pessoa deseja votos de sucesso e os outros repetem suas palavras. A *arada* sempre é acompanhada de música e, algumas vezes, de danças.

A cidade como lugar da dança

As danças nesta escala espacial são bastante influenciadas pelo espaço em si e pelos movimentos de trabalho e lazer. Com exceção do *dabke* e da *raksa*, as outras danças assumem caráter regional.

Nas cidades maiores, a dança, além de ser um fator de encontro com o grupo, aparece como apresentação artística. A separação entre pessoas que gostam de dançar e profissionais da dança permitiu que uma técnica apurada fosse utilizada. A dança urbana “se nutre de elementos folclóricos que ela restitui remodelados à sua fonte de origem” (Ossona, p. 72). Os movimentos conhecidos do público são rearranjados de forma que possam ser usufruídos à distância. O gesto se amplia e os deslocamentos no palco formam desenhos claros, sempre considerando o olhar do espectador. Na Síria, existem as danças de cidade desenvolvidas nos palácios e casas ricas, que serão abordadas no capítulo 4.

Em clubes noturnos e cabarés, acontecem as apresentações de *dança do ventre*⁴⁹, baseada nos movimentos executados por todas as mulheres nas residências e festas familiares. A esta dança caseira foram acrescentadas ideias de *glamour* mais ligadas às imagens orientalistas do que à realidade. Roupas brocadas, brilhos, “odalisca” insinuantes e outras fantasias a respeito da mulher árabe⁵⁰ foram materializadas nestas apresentações. Antes ela dançava, se expunha e brincava entre amigos e familiares; nos clubes noturnos ela acaba levando a mesma estrutura para esses shows, nos quais o público se compõe basicamente de desconhecidos.

Quando esse tipo de show surgiu, ainda não havia uma fórmula comercial comprovada e algumas bailarinas faziam uma apresentação personalizada, que continha alguns elementos daquelas danças caseiras. Mostravam suas habilidades, mas de maneira introspectiva (já que estavam diante de desconhecidos), mas se deleitando com as possibilidades de seu corpo. Said descreve uma apresentação de Tahia Carioca, no famoso cassino de Badia Masabni, no Egito, da seguinte forma:

“O objetivo é causar efeito principalmente (mas de alguma forma exclusivamente) por meio da sugestão e – no tipo de composição completa que Tahia ofereceu naquela noite – fazê-lo ao longo de uma série de episódios amarrados por climas alternados e motivos recorrentes. (...) [Enquanto mexia o lado direito] olhava para as partes que se moviam, por assim dizer, e fixava nosso olhar também nelas, como se todos estivéssemos observando um pequeno drama à parte, de ritmo muito controlado, reconfigurando seu corpo de forma a realçar seu lado direito semidestacado. (...) Ela jamais pulava, balançava os seios, batia ou roçava. Havia naquilo uma majestosa vagarosidade que se mantinha mesmo nas passagens mais rápidas. Cada um de nós sabia que estava vivendo uma experiência erótica excitante demais – porque adiada indefinidamente –, uma experiência que jamais teria algo comparável na vida real.” (Said, *Reflexões sobre o exílio*, p. 168-169)

Com o desenvolvimento do bom negócio que se tornou o cabaré, a dança muda de intenção, o foco muda para o ambiente externo e passa a obedecer a critérios como entreter o público, usar boas roupas e variar bastante o show. “Superficialidade e perícia técnica, em vez de sentimento e sutileza são os pontos fortes” (Buonaventura, p. 155).

⁴⁹ “Dança do ventre” foi o nome dado por ocidentais para a *Raqs el-Sharqi* (dança oriental). “O ‘estilo cabaré’ foi desenvolvido na década de 1920 nas boates de Argel, Beirute e Cairo, que surgiram, em primeira instância, para satisfazer as demandas de um público colonial” (Buonaventura, p. 148).

⁵⁰ No livro *Ponte das turquesas*, de Fernanda de Camargo-Moro, há uma descrição detalhada da estrutura do harém e da função das odaliscas dentro dele. Na verdade, eram criadas do harém, que dançavam como todas as outras, e certamente nunca foram vistas por estrangeiros, mas sim imaginadas.

Mesmo assim, algumas bailarinas ainda procuram manter sua individualidade, apesar das exigências de mercado.

O Estado e a Nação como lugares da dança

Mesmo que na dança árabe não haja tratados como os existentes na música e, considerando que muitos de seus movimentos se baseiam na memória corporal, conforme já exposto, ainda assim são feitas tentativas de transformar danças populares, regionais ou sociais em “danças nacionais”. Em muitos países houve tentativa semelhante e as danças folclóricas foram eleitas como as representantes da autenticidade ligada às “raízes puras”⁵¹.

No caso de vários países do Oriente Médio⁵², a dança eleita foi o *dabke* que, por ser aprendida desde a infância dentro de casa, e praticada em vários tipos de festas, é bastante conhecida e apreciada.

“É neste caso onde a dança folclórica, seus passos e movimentos podem ser incorporados e transformados em ‘automatismo corporal’ que faz com que sejam fontes poderosas de identificação coletiva. Em contraste às práticas discursivas, onde no ato da articulação são propensas ao processo de repensar e reformular, práticas corporais como a dança folclórica, se tornaram automáticas.” (Laschl, p. 15)

Todas as formas de *dabke* partem da estrutura composta de bailarinos que dançam de mãos dadas, em uma fila única de pessoas se movendo como se fossem um só corpo. Esta estrutura remete à coesão grupal de forma explícita, mas é preciso perceber, em um olhar mais atento, que cada região tem seus próprios passos, derivados de todos os fatores expostos neste capítulo. No caso da Síria existem vários tipos de *dabke* e, mesmo os passos mais conhecidos, praticados nas festas em todas as casas, são executados de maneiras diferentes, com acentos, velocidade, tons e intenções diversas.

⁵¹ “O termo ‘dança folclórica’ reverbera estas ideias do século XIX de nacionalismo romântico” (Laschl, p. 16).

⁵² Elke Laschl, em seu livro *Dança e autenticidade em Israel e Palestina – fazendo a Nação*, fez um estudo aprofundado a respeito da forma como três grupos de dança – um palestino nos territórios ocupados, um israelense e um palestino em Israel – se utilizam do *dabke* como recurso para afirmação da identidade.

A mídia como lugar da dança

O surgimento da televisão e do cinema popularizou alguns grupos de danças folclóricas, mas foi a *dança do ventre* a mais favorecida por estas mídias. Incorporada ao cinema – principalmente ao egípcio –, foi lançada como “dança típica” em diversos filmes musicais, que projetaram muitas bailarinas.

“O Egito de 1920 estabeleceu-se como o centro da indústria do entretenimento, através dos quais exportou suas ideias para o resto do mundo árabe. (...) A dança de cabaré era invariavelmente destacada nestes filmes, mesmo que apenas como um breve desvio da trama principal. Hollywood, a maior influência no cinema, e sua fantasia de dança oriental, infiltrou-se e foi adotada e foi, inconscientemente, parodiada pelas dançarinas orientais no seu desejo de imitar o comportamento ocidental.” (Buonaventura, p. 148-149)

Aconteceu, assim, uma realimentação do orientalismo, na medida em que o cinema egípcio se deixa influenciar pelo americano, que projeta imagens fantasiosas das orientais em geral, que são imitadas pelas bailarinas.

Também as danças folclóricas do Egito foram as mais executadas e divulgadas por causa da hegemonia egípcia em relação ao cinema. Por esta razão elas são, ainda hoje, as danças folclóricas árabes mais conhecidas no Ocidente.

Alguns grupos de danças folclóricas da Síria têm se valido dos novos recursos digitais para divulgar seu trabalho, que tem boa aceitação nos países da Europa e do Golfo Pérsico.

CAPÍTULO 3

ASPECTOS ARTÍSTICOS E CULTURAIS DA MÚSICA ÁRABE

A música toca profundamente os sentimentos e a pessoa responde a ela com seu corpo e sua mente. Por esta razão, no momento de uma execução musical, é difícil para um ouvinte analisar e comparar os elementos artísticos da composição.

Mas a arte envolve uma ideia, uma intenção, que se reflete na obra do artista.

“Não pode existir melodia sem um pensamento, nem pode existir pintura ou poema sem ele. Os tons, as cores e as palavras são os meios que a música, a pintura ou a poesia usam para vestir os pensamentos de maneiras diferentes e dar uma forma exterior àquilo que anteriormente existia apenas na mente. Cada uma dessas artes tem sua maneira apropriada de agir.” (Olivet, p. 101)

Apesar da importância e do poder da música, sua estrutura e teoria são bastante desconhecidas. Discute-se sobre teatro, fotografia, pintura, mas pouco sobre música. Um dos motivos é que a música é feita de material invisível; sendo o som uma onda, é impalpável e invisível, o que dificulta sua reflexão por uma sociedade tão visual como a atual.

A música é o território onde pode ocorrer tanto a elevação como a sedução. Ela pode servir como um facilitador de interiorização e contato com o divino, ou estimular a saída de si e o escape do mundo. Essa dualidade, presente em tudo o que é vivo, se manifesta fortemente no caso da música.

Edward W. Said e Daniel Barenboim estabelecem um diálogo a esse respeito, no livro *Paralelos e paradoxos*, no qual colocam a capacidade da música de servir a vários propósitos, tanto de quem compõe, como de quem interpreta e escuta.

DB: “Se você estuda música no sentido mais profundo da palavra – todas as relações, a interdependência das notas, das harmonias, do ritmo, e a conexão de todos esses elementos com a velocidade; se você tem em mente a irrepetibilidade essencial da música, o fato é que ela é diferente a cada execução, porque ocorre num momento distinto –, você aprende muita coisa sobre o mundo, a natureza, o ser humano e as relações humanas. E, portanto, a música é, sob muitos aspectos, a melhor escola de vida, realmente. E contudo é, ao mesmo tempo, uma via de escape do mundo. E é com essa dualidade da música que chegamos ao paradoxo. Como é possível que uma coisa que pode ensinar tanto sobre o mundo, a natureza, o universo – e, para pessoas mais

religiosas, sobre Deus – funcione como uma via de escape dessas mesmas coisas que ela é claramente capaz de ensinar? E, para mim, esse é um pensamento fascinante sobre o efeito da música. Sempre que falamos de música, falamos da maneira como ela nos afeta, e não dela em si. Nesse aspecto ela é como Deus. Não podemos falar de Deus, ou do que quer que se chame assim, mas só podemos falar da nossa reação a uma coisa – alguns sabem que Deus existe e outros se recusam a admitir que Deus existe –, não podemos falar da coisa em si. Só podemos falar da nossa reação a ela. Da mesma forma, acho que não podemos falar de música. Só podemos falar de uma reação subjetiva à música.” (Barenboim, *Paralelos e paradoxos*, p. 129-130)

EWS: “Há todo um discurso na história da religião, que você pode chamar de misticismo, sufismo e por aí afora, em que a experiência religiosa é aquela do inefável, do tácito, do inalcançável, do inatingível. Esse discurso certamente está presente em todas as religiões monoteístas e, em algum grau, em certas religiões pluralistas. É muito interessante que, no caso de alguns compositores – estou pensando em Messiaen e sem dúvida em Bach –, há uma tentativa não tanto de aproximar com o divino, como de incorporar o divino. Pense na linguagem mística – em São João da Cruz ou em Ibn al-Arabi, que é um grande místico árabe, há uma convicção extraordinária e, para mim, interessante: a de que eles efetivamente estão transmitindo a palavra de Deus. Certamente eles não diriam: ‘Bom, é uma aproximação’. Eles diriam: ‘Não. É Deus falando por meu intermédio.’” (Said, *Paralelos e paradoxos*, p. 130)

Mas a música, possuindo a capacidade de estimular esses dois estados, tem em si também a possibilidade de equilibrá-los: “Somente na música é que o homem encontra verdadeira *harmonia dos mundos interior e exterior*” (Menuhin, p. 70) [grifo nosso], a oportunidade de unir o apolíneo e o dionisíaco. Como diz Barenboim, “para tocar bem música, você precisa estabelecer um equilíbrio entre cabeça, coração e estômago. E, se um dos três não está presente ou está presente demais, você não pode usá-lo. Existe alguma coisa melhor que a música para mostrar a uma criança como é ser humano?” (Barenboim, *Paralelos e paradoxos*, p. 41). Em algumas sociedades, usou-se muito “a cabeça” para se pensar e fazer música, em outras, mais “o coração” ou “o estômago”.

O resultado dos extremos foi a variação da imagem que a música teve ao longo da história. Algumas formas musicais foram proibidas, assim como escalas específicas, seja por motivos concretos e sérios como por vaidades, gosto pessoal e pequenas implicações.

Para além do som material, existe junto com ele o som dito espiritual, que atuam juntos sobre o ser humano. “A música é capaz de distender e contrair, de expandir e suspender, de condensar e deslocar aqueles acentos que acompanham todas as percepções. (...) Isso dá a ela um grande poder de atuação sobre o corpo e a mente,

sobre a consciência e o inconsciente, numa espécie de *eficácia simbólica*” (Wisnik, p. 26-27).

Nos países árabes, a música é vista como algo muito além do entretenimento: ela pode, através de suas vibrações, aliviar sofrimentos do corpo e da alma, curando-os, pode trazer alegria e estimular a nobreza, deprimir e acalmar. O Oriente “depositava grande confiança na doutrina do *Ta’thir* (influência) da música, um dogma denominado pelos gregos de *Ethos*” (Farmer, p. 163). Neste sentido, o alcance da música vai muito além da estética: como está ligada a aspectos cósmicos, toca as regiões corporais, psíquicas e espirituais.

“A música árabe em geral fazia parte de um sistema macrocósmico e foi estudada como tal por filósofos, astrônomos, médicos e matemáticos. Por essa razão, os modos melódicos (*maqamat*) e modos rítmicos (*iqa’at*) estavam fortemente ligados ao universo. Era por essa causa que o alaúde tinha ‘4 cordas, 4 lados, 4 partes e 4 chaves’, e as dimensões dos instrumentos (...) eram submetidas a fórmulas matemáticas. Além disso, tudo se relacionava e era condicionado por aspectos cósmicos: os humores, os elementos, as estações, os ventos, os planetas, o zodíaco, e assim por diante. Escutar determinados tipos de música em momentos específicos do dia e do mês, sob certas condições, tornou-se uma prática terapêutica, era usado em hospitais, não tanto pelo seu efeito de cura, mas por causa da sua proporção geométrica e do seu significado astrológico. Com tais princípios não poderia haver espaço para a estética.” (Farmer, p. 163-164)

Não apenas entre os árabes a música era vista de forma integrada com outras áreas do conhecimento e da existência; vários outros povos procediam da mesma forma, como os chineses e indianos. No Oriente, foram escritos tratados específicos que discorriam sobre os princípios teóricos da música, mas a forma de execução era transmitida oralmente, muitas vezes de forma secreta, visto que as consequências do uso errôneo do poder da música eram conhecidas e portanto evitadas.

Ao longo dos séculos, houve mudanças na forma de execução, nos instrumentos, nas escalas utilizadas, mas, principalmente, na forma de *pensar* a música e, conseqüentemente, de *ouvi-la*. Uma análise do repertório de sons do passado deixa claro como,

“em diferentes períodos ou diferentes culturas musicais, as pessoas realmente ouviam de modo diferente. Pois a experiência da música nos mostra que diferentes procedimentos ou parâmetros parecem caracterizar cada época ou escola; assim, a música, se árabe, sobressai pelo ritmo e melodia, enquanto a da Europa Ocidental – pelo menos nos últimos 350 anos – tem enfatizado a harmonia e a dinâmica.” (Schafer, p. 218-219)

O som não conhece fronteiras; a música viaja junto com os peregrinos, os conquistadores, os escravos, os comerciantes e caravaneiros. A mobilidade desta arte torna difícil estabelecer um quadro preciso das várias influências e trocas, dos caminhos da transmissão do conhecimento.

O presente capítulo procurará, em uma primeira etapa, seguir a trilha deixada pelos teóricos e instrumentistas árabes, para que fique um pouco mais clara a forma de pensar e fazer música ao longo dos séculos; a seguir, apresentará a forma de pensar o tempo e suas consequências na concepção da música circular; analisará a questão da oralidade e as características do aprendizado da música árabe; exporá a valorização da palavra na cultura árabe e sua relação com o caráter homofônico da música, chegando às suas formas de execução. A seguir, serão analisadas as características melódicas e rítmicas: a relação da música com outras áreas do conhecimento e a implicação na escolha das escalas, dos ritmos, a forma de execução e sua atuação sobre os estados físicos e emocionais do homem. Em seguida, refletirá sobre a influência da realidade externa na produção sonora de um povo.

Por fim, será visto de que forma estes fatores estarão presentes nos diversos lugares da Síria, compondo um pequeno painel de sua diversidade musical.

ORIGENS, INFLUÊNCIAS E TRATADOS

A região da Síria foi palco de intensas trocas comerciais, culturais e artísticas, e era comum que estudiosos de todas as partes fossem buscar conhecimento em outras terras. Ao conhecer teorias mais desenvolvidas ou mesmo ainda desconhecidas, eles as incorporavam às suas e seguiam em seus estudos. Essa era uma prática usual da maioria dos povos; em uma época em que as fronteiras políticas não existiam da mesma forma que hoje, era possível – e desejável – que o conhecimento fosse alcançado, trocado e desenvolvido dessa maneira.

Atualmente, existe uma visão linear da História que nem sempre prevê os entrelaçamentos naturais que ocorrem na transmissão do conhecimento. A ideia de progresso, onde um fato desencadeia o outro de forma sucessiva, não condiz com a forma de aprendizado do ser humano, que acontece por associações, pela memória, por incorporações seletivas de eventos novos ao que já existe. Um novo conceito é agregado

ao mundo de ideias existente, gerando um novo corpo teórico e técnico. É um processo acumulativo e não eliminatório.

A busca da “pureza de origem”

Quando estes entrelaçamentos não são considerados, ocorre a busca infértil de uma suposta “pureza de origem”, que legitimaria o conhecimento e sua autenticidade; a partir desta origem, o conhecimento se desenvolveria linearmente.

Um exemplo da visão linear de aprendizado pode ser visto no caso da música árabe em relação à grega, pois, embora se conheça a importância da Grécia no desenvolvimento da teoria e sua influência na música ocidental, pouco se fala a respeito de suas trocas com o Oriente.

“De início sabia-se que a civilização grega tinha raízes na cultura egípcia, semita e várias outras meridionais e orientais, mas no decorrer do século XIX ela foi remodelada como uma cultura ‘ariana’, na qual foram ocultadas ou eliminadas de maneira ativa suas raízes semitas e africanas. Como os próprios escritores gregos reconheciam abertamente o passado híbrido de sua cultura, os filólogos europeus contraíram o hábito ideológico de passar por cima dessas passagens embaraçosas, sem as comentar, em prol da pureza ática.” (Said, *Cultura e imperialismo*, p. 47)

Henry George Farmer, ao analisar a influência que a música oriental exerceu sobre os gregos, escreve: “Foi do leste semita, provavelmente, que os gregos emprestaram seu sistema modal, a doutrina do *Ethos*, e o conceito da Harmonia das Esferas⁵³. Como Philo Judaeus nos diz, esta última teoria foi derivada dos caldeus. Foi Pitágoras que originalmente a introduziu na Grécia” (Farmer, p. 587). Sabe-se que Pitágoras fez diversos estudos nas terras orientais, como Síria, Fenícia e Egito. Por outro lado, os povos semitas, no princípio da era cristã, tiveram contato com a cultura helênica, cujas teorias iam ao encontro de seus próprios cultos astrais de reverência. As tradições dos caldeus e gregos foram transmitidas pelos sabeus e sírios aos árabes do sul, formando um rico sistema de trocas.

Um fato que geralmente é negligenciado neste tipo de busca é que existem ideias comuns a vários povos, não necessariamente umas dando origem às outras; e também conceitos novos se disseminaram a partir destas trocas.

⁵³ Ver capítulo 3.

Outro motivo para haver controvérsia a respeito das origens é o fato de que, nas obras fundamentais sobre música árabe, são encontrados diversos nomes estrangeiros. Mas não se deve deixar enganar pela nomenclatura. Os árabes usaram palavras técnicas dos persas, que por sua vez adotaram a nomenclatura musical árabe. A Índia também participou das trocas de conceitos e técnicas. Embora nos tratados musicais apareçam

“nomes persas e turcos, isto não significa que eles sejam persas ou turcos. Por exemplo: muitos dos nomes dos modos são apenas prefixos do número ordinal, como o persa *yakah*, *dukah*, *sikah*, e *jaharkah*, que significa primeiro, segundo, terceiro e quarto, respectivamente. Os árabes uma vez se referiram a estes mesmos modos como *awwal* (primeiro), *thani* (segundo), *thalith* (terceiro) e assim por diante. (...) Além disso, muitos dos modos têm autênticos nomes árabes. Por exemplo: *rast*, *bayyati*, *hijaz*, *kurd*, *nawa*, *saba* e *ajam* são todos nomes árabes de modos importantes e muito usados.” (Shannon, p. 94)

A confusão aparece porque os teóricos usavam diferentes palavras para identificar os mesmos fenômenos musicais.

É também comum haver controvérsias sobre a origem do *tartil* (forma de entoar) cristão ou muçulmano. Dentro do repertório de uma mesma região, caso as entonações sejam executadas em seguida em uma gravação, não se percebe a mudança de religião, a não ser que o ouvinte seja um especialista. Na verdade, a diferença entre elas é regional e não religiosa. Hussam Brimo, professor de música e vice-reitor do Instituto Superior de Música de Damasco, explica o que ocorre na Síria a respeito desta questão:

“quem fez a música na Síria foram os sírios, que vieram antes dos cristãos e dos muçulmanos. Tanto a religião cristã como a muçulmana adotaram esta musica síria e fizeram, com base nela, seus hinos e cantos. Se você escutar um cantor dentro de uma Igreja você pode imaginar um sheikh dentro de uma Mesquita, e vice-versa. (...) A recíproca não é verdadeira. Não foi a religião que teve influência na música síria, foi a musica síria que influenciou a religião”⁵⁴.

A música religiosa utiliza as escalas e forma de cantar do local onde se encontra, como ocorreu com os cristãos e muçulmanos, que incorporaram elementos pré-cristãos na sua forma de compor; além disso,

“o muçulmano de Alepo e Damasco, também teve uma influência bizantina porque os bizantinos estiveram antes do Islã. Mas se você for para o Sudão, por exemplo, o sudanês também é diferente. Quando faz o chamamento para a oração, faz um chamamento diferente. Mas os dois são muçulmanos: um é muçulmano sírio e o outro sudanês. No Sudão eles utilizam a escala pentatônica

⁵⁴ Entrevista com Hussam Brimo.

e na Síria usam a heptatônica. Por isso vai ter diferença, mas não é por causa da religião”⁵⁵.

Um caso diferente seria o dos grupos religiosos que migram levando suas músicas, como foi o caso dos armênios e dos drusos na Síria. Nestes casos, eles continuarão entoando seus hinos religiosos de forma particular, mas cantarão “uma música popular igual aos sírios”⁵⁶.

Outro exemplo da influência do lugar aparece na comparação entre a música siríaca (ou *sirian*) e a bizantina.

“Não podemos falar que esta diferença está no fato de uns serem *sirian* e outros ortodoxos. A diferença é que os *sirian* estão na região de Al Jazire e os outros estão na região do litoral. A diferença, vou repetir, não é religiosa, é regional. (...) A música religiosa *sirian* tem influência da música persa e da turca, porque fica na região próxima a eles. E a presença dos siríacos na Síria é bem próxima do Iraque e da Turquia. Enquanto que a música bizantina teve grande influência da música grega pela proximidade no litoral”⁵⁷.

Na análise que será feita sobre a produção musical da Síria, estas diferenças – e semelhanças – ficarão mais evidentes.

As ideias musicais foram transmitidas oralmente ao longo dos séculos, mas coube à Igreja oriental, principalmente a siríaca, fazer a notação musical, “codificar a antiga herança e propagá-la geração após geração até os dias de hoje” (Shannon, p. 103). Na Síria, as Igrejas tiveram “um papel importante na anotação desta música antiga” (Shannon, p. 95). Há bastante controvérsia em relação a esta questão, já que alguns intelectuais afirmam que a Igreja siríaca anotou músicas que originalmente pertenciam aos curdos e não aos siríacos. Os defensores da “origem curda” se apegam ao fato de sua música ser tradicionalmente oral e que foi “roubada” pelos siríacos ao ser anotada por eles. Mas, levando-se em consideração que a diferença entre as produções musicais na Síria é regional, conforme afirmou o professor Brimo, é importante lembrar que curdos e siríacos estão na mesma região e que, provavelmente, suas músicas têm muitos elementos em comum.

Outros pesquisadores relacionam o grau de urbanidade com a capacidade de produção musical. Estes afirmam que os curdos são

⁵⁵ Entrevista com Hussam Brimo.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Idem.

“povo de montanha e nem tem um alfabeto deles, sem falar de uma forte tradição musical que poderia ter sido a raiz da música Árabe. Uma tradição musical bem desenvolvida é o resultado da civilização, da *hadara*, ele afirma. Civilização é o fator mais importante para se criar uma forte tradição musical.” (Shannon, p. 103)⁵⁸

Estes teóricos acreditam que “a autêntica tradição musical é de preferência urbana e não rural, como outros às vezes afirmam; ‘civilização’ (*hadara*) é o ingrediente-chave que faz a música autêntica, deste ponto de vista” (Shannon, p. 101). A cidade seria o resultado do acúmulo de civilizações anteriores e detentora da autoria dos tratados teóricos, e sua música sofisticada seria a representante da “autêntica tradição”. O pesquisador Shannon, ao entrevistar um escritor e pesquisador do folclore árabe, ouve como exemplo desta visão uma história ocorrida em Mari, antiga civilização junto ao Eufrates, na atual fronteira da Síria com o Iraque. Foi encontrada

“uma carta de um administrador local para o Rei de Mari pedindo para ele supervisionar a educação musical de suas três filhas. ‘Pegue minhas filhas, Ó Rei, e ensine-as a arte da música em suas escolas’, diz a carta. Isto sugere que havia escolas de música naquela época. Quatro mil anos atrás e eles tinham escola de música! Porque era uma civilização verdadeira, havia uma forte tradição musical. A música kurda, no entanto, é folclórica e popular (*shabi*), não é música autêntica, a que vem das civilizações urbanas e centros como Damasco e Alepo.” (Shannon, p. 100-101)

Mas, apesar de comum, esta opinião não é unânime, já que muitos outros pesquisadores atribuem a “pureza” à música das vilas, o que é “um sentimento comum ligando as áreas rurais com autenticidade” (Shannon, p. 96). E outros, ainda, costumam associá-la ao isolamento relativo dos beduínos. O que um pesquisador considera ser música árabe, ou música síria, “ou mesmo ‘música’ por si só, depende muito da sua educação, religião e base artística” (Shannon, p. 83).

Destes questionamentos, muitas vezes infrutíferos, nascem os conflitos entre a música erudita e a popular, e também entre a rural e a urbana. Mas, assim como não houve uma origem única, uma cultura “original”, também não existe apenas um tipo de manifestação musical, seja no espaço ou no tempo. Dentro deste tipo de discussão, existe a tendência de o pesquisador fazer uso, além de seu conhecimento e percepção, de sua própria tradição musical, o que dificulta um olhar mais abrangente.

⁵⁸ A respeito desta discussão, ver Shannon em *Among the jasmine trees – music and modernity in contemporary Syria*, p. 95-102.

O que geralmente existe é uma base sonora comum, que se manifesta de formas diferentes em cada região. Estas bases estarão presentes, em maior ou menor grau, nas músicas urbanas, rurais e do deserto, religiosas e pagãs, eruditas e populares. E são geralmente sistematizadas por pesquisadores estabelecidos em áreas urbanas, onde existe tranquilidade, segurança, apoio e patrocínio para a elaboração de extensos tratados.

Na Síria, esta base se constitui de conceitos que começaram a se formar na Antiguidade e que, através de intensas trocas culturais, permitiram que diversos tratados fossem escritos. Muitos dos elementos presentes nestes tratados aparecem na música ao longo dos séculos, até o momento presente.

Proibições e incentivos à música

Diversas áreas do conhecimento, entrelaçadas, formavam a trama na qual se inseria a música árabe. Muito dessa música foi sistematizado na região do norte da atual Síria, onde sempre esteve relacionada com propriedades mágicas.

“Nós sabemos que na antiga Babilônia assíria, os astrólogos e adivinhos atribuíam todas as mudanças mundanas à influência dos corpos celestiais. O resultado era que o sistema planetário, as estações, os meses, os dias, os elementos, as esferas geográficas, as cores, as divindades e tudo o mais eram um todo ligado a um sistema curiosamente aprendido. O cálculo astrológico envolvia números, e a estes também eram dadas influências cósmicas, enquanto que a conexão entre número e som apareceram para trazer música para dentro do esquema, com o resultado de que àquelas notas particulares foram designadas influências específicas elementares.” (Farmer, p. 294)

Cada escala tinha sua influência particular, em relação com o mundo invisível, em um esquema bem elaborado.

A ligação da música com propriedades mágicas, além de seu caráter invisível e sua transmissão oral, revestiu essa disciplina de mistérios e reservas por parte de muitos governantes e religiosos. Ao longo da história, a música foi diversas vezes proibida totalmente, ou ainda censurada parcialmente, tolerada ou entusiasticamente apoiada.

“Diversos músicos recentes dos tempos islâmicos, tais como Ibrahim al-Mausili e Ziryab, foram acusados de terem sido ensinados pelos *jinn*⁵⁹. Foi definitivamente aceito que a música tinha certos poderes mundanos, tais como sua influência em incitar ou deprimir a mente e em induzir ao sono.” (Farmer, p. 296)

⁵⁹ *jinn*: gênio.

Ao mesmo tempo em que ocorreram proibições, houve épocas de muito incentivo à pesquisa e à execução musical, e diversos filósofos se debruçaram sobre o significado da música e sua influência sobre o ser humano. Nestas fases de incentivo, havia a importação de músicos e professores para as cortes que, além de promover os espetáculos, sustentavam e estimulavam os estudos, a elaboração de tratados e as traduções. Estudiosos eram mandados aos centros mais desenvolvidos nessa arte a fim de se aperfeiçoarem e dominarem as técnicas.

Na época dos primeiros califas, a música era vista com desconfiança não só por suas raízes pagãs, como por seu poder tanto em elevar a alma como para desviar o ser humano de propósitos mais nobres. Quando os omíadas chegam ao trono, e o califado é transferido de Medina para Damasco, ocorre um novo movimento artístico. Os tratados elaborados a partir desta época permitem entender as bases sobre as quais se estabeleceram as principais características da música árabe.

Sendo a música introduzida “na corte de Damasco, passa a ser, daí para frente, inseparável do Islã. Dos monarcas desta família, Yezid I e II e Walid II, tem sido dito que eram devotados à música” (Ribera, p. 43).

O califado omíada (661-750)

No califado omíada, as cortes “se tornam quase conservatórios de música” (Farmer, p. 158), ao contrário do que aconteceu nos primeiros tempos do Islã. Com Yezid I e II, começam a ser trazidos à corte músicos estrangeiros que eram generosamente recompensados por seus talentos, o que muitas vezes provocou a reação dos religiosos.

Walid I, falecido em 715,

“foi outro amante da música e patrono dos famosos cantores e compositores Ibn Suraij (falecido em 726) e Ma’bad (falecido em 743). Ibn Suraij foi o primeiro a introduzir o alaúde persa em Meca, o que foi um evento importante, já que sua acordatura (*taswiyya*) e trastes (*dasatin*) eram um meio de ampliar as possibilidades escalares e consolidar em geral a música árabe.” (Farmer, p. 158)

Um estudioso importante nesta época foi Ibn Misjah, nascido em Medina e de família persa, que começou a sistematizar a música árabe.

“Na Síria ele apoderou-se das ideias de seus alaudistas (*barbatiyya*) e teóricos (*ustukhusiyya*), enquanto que nas terras iranianas ele aprendeu algo de seu canto (*ghina*) e do acompanhamento rítmico (*darb*) deles. Quando ele retornou ao Hijaz ele adotou algumas dessas coisas que havia aprendido no estrangeiro em um novo sistema musical por ele fundado” (Farmer, p. 177),

excluindo o que não combinava com a música existente. Em suas viagens, recolheu muito do que era novidade. Utilizou as canções bizantinas e gregas, aprendidas na Síria, e as melodias persas, fazendo algumas modificações. “Então a música árabe nasceu não por geração espontânea, nem por exaltação lírica de indivíduos” (Ribera, p. 42), mas pelas trocas com outros povos e pelo esforço de sistematização e adequação à arte existente.

Destes estudos com o alaúde, Ibn Misjah desenvolveu um sistema modal que consistia em “oito ‘modos de dedo’ (*asabi*), como podemos ler no início do livro de Al-Isfahani (897-967), *Kitab al-aghani al-kabir*, Grande Livro das Canções: cada um desses modos é classificado por seu desenvolvimento (*majra*) como também pelo dedo médio (*wusta*) no alaúde” (Farmer, p. 178) que, dependendo de sua posição, gera modos específicos. Estes modos podem ter sido influenciados pelos modos sírios, apesar de não serem idênticos; e alguns são iguais aos modos gregos e modos católicos.

Walid II, com grande gosto pela música, além de sustentar os músicos aprendeu a tocar alaúde e a compor. Mantinha cantoras (*qayna*) como escravas, que recebiam treinamento e alcançavam grande valor de mercado. Não apenas os califas, como a nobreza e os ricos mercadores, mantinham estabelecimentos musicais nos quais jovens cantoras altamente habilidosas faziam parte da criadagem. Elas normalmente vinham de escolas de música

“estabelecidas especialmente para o seu treinamento, e algumas vezes somas fabulosas eram pagas por elas, o preço sendo determinado pelos encantos físicos e musicais. (...) Normalmente elas recebiam uma excelente educação. Os músicos homens e aqueles que eram especificamente instrumentistas eram normalmente homens livres (*mawali*) de origem estrangeira, principalmente persa, e a demanda por eles na corte e por toda parte era grandiosa, e ouro e outros presentes se derramavam sobre eles de forma difícil de acreditar.” (Farmer, p. 165)

Estes músicos, tanto homens como mulheres, trabalhavam em liberdade artística e eram até incentivados e recompensados. Quando as consciências estavam por demais pesadas devido aos excessos em relação ao gosto pela música, as apresentações continuavam a ser feitas, porém colocava-se uma cortina entre os músicos e o público:

“essa providência satisfazia as consciências dos ouvintes, na medida em que, ainda que ouvindo esse ‘prazer proibido’ (*milha*, pl. *malahī*), ao menos eles não os viam. A verdade é que, apesar de toda a condenação da música pelos puritanos, eram encontrados modos e maneiras, algumas vezes com uma deliciosa malícia, para escapar à censura.” (Farmer, p. 165)

O califado abácida (750-1250)

Com a transferência do califado de Damasco para Bagdá houve, além da mudança no eixo político e cultural, atitudes diferentes em relação às artes.

Embora o primeiro califa abácida, Al-Mansur, fosse totalmente contrário à prática musical, proibindo tanto a execução instrumental como o canto, o período deste califado acabou sendo o mais brilhante nessa arte.

“Apesar de banida, a música entrou furtivamente nos palácios dos abácidas, e foi quase impossível que os sucessores de Al-Mansur, criando-se acostumados à música, com a qual os escravos palacianos se divertiam, tivessem condições de continuar nos velhos preconceitos.” (Ribera, p. 45)

O papel dos escravos na divulgação da arte, tanto da música quanto da dança, é muito importante. Por um lado eles traziam informações de sua terra natal, mostrando novidades; por outro, eram treinados nas escolas, a fim de entreter as pessoas da corte e também aumentar seu valor de mercado.

O principal herdeiro de Al-Mansur, Al-Mahdi, tornou a levar escravas cantoras para dentro do palácio, “no qual todo o pessoal da corte tomava parte. O salão de festas estava lotado de escravos de ambos os sexos que cantavam e dançavam até o clarear do dia” (Ribera, p. 48).

Com o tempo, a conversão de outros povos ao islamismo também deu espaço para que as proibições fossem suavizadas. Sua música teve não só de ser tolerada, mas introduzida nos rituais religiosos, além de ser executada popularmente. A polêmica a respeito do papel da música na vida do crente sempre existiu. Há os que consideram esta arte propícia à exteriorização e lascívia, mas outros veem a música como ponte eficaz para a interiorização e contato com o divino. Al-Ghazali, grande filósofo do século XI, ao pensar na introdução da música nos ritos religiosos, “não somente considerou esta prática legal, mas até útil no serviço de Deus” (Ribera, p. 90).

O primeiro período abácida (750-847) conheceu grande desenvolvimento de todas as artes. Na corte de Harun Al-Rachid (786-809), este califa imprime seu gosto

pessoal em relação à música e com isso o estudo desta disciplina foi muito valorizado e incentivado: os músicos continuaram sendo trazidos para a corte, sendo muito bem recompensados pelo seu trabalho; a moda de adquirir escravos cantores “foi desenvolvida de tal forma que o treinamento deles se tornou uma grande indústria” (Ribera, p. 64); as canções folclóricas eram constantemente utilizadas no repertório dos grandes cantores. “Os entretenimentos musicais no palácio de Harun Al-Rachid mostram o que acontecia, em escala mais modesta, nas casas dos nobres e de pessoas bem-sucedidas de Bagdá e nas principais cidades do Império” (Ribera, p. 64).

Um exemplo da importância do músico e de seus conhecimentos aparece na história de Ibrahim Al-Mosuli_(743-804). Vindo de família nobre de Mosul, foi raptado por andarilhos e, durante sua permanência no cativeiro, aprendeu várias canções. Seu interesse pela música foi despertado

“e ele foi estimulado a dar sequência a esse interesse como uma carreira, por causa da certeza de que vários cantores haviam feito imensas fortunas. Começou a viajar pelos mais distantes países com a finalidade de aprender de todas as escolas existentes, dominando a fundo a canção árabe e persa. Ele juntou canções populares na cidade de Medina, procurou obter informações a respeito de música árabe por todo o Hijaz via conversação com pessoas idosas. Cada um dos velhos cantores tinha se especializado num único estilo, um em alegres, outro em movimentos lentos; mas os únicos que usavam todos os estilos eram Ibn Suraij, Ibrahim Al-Mosuli, e seu filho Ishak.” (Ribera, p. 48-49)

A influência e a habilidade deste músico se estenderam do canto aos instrumentos musicais; compôs mais de 900 canções e propôs novas escalas. Ensinou formas de execução a instrumentistas, corrigindo seus velhos hábitos, além de treinar jovens escravas cantoras que, com seu aprendizado, alcançavam os melhores preços do mercado. Assim, ele também acumulou fabulosas riquezas.

Um dia, Harun Al-Rachid pediu-lhe que explicasse seu método para compor novas escalas, e

“Ibrahim respondeu: ‘Eu tiro da minha mente qualquer coisa que possa me preocupar. Chamo um estado emocional que poderia facilitar a inspiração das canções e, guiado pelo ritmo, eu canto o motivo de novo e de novo, tantas vezes quanto é necessário para encontrar e dominar aquele tom que eu desejo compor’. Essas palavras indicam claramente que era considerado importante ajustar a cada emoção a música mais adequada” (Ribera, p. 49),

uma referência ao sistema do *Ethos*,⁶⁰ já utilizado e desenvolvido.

Ishaq Al-Mosuli (767-850), filho de Ibrahim, foi muito estimado por seus conhecimentos tanto de execução como de composição. Apesar de não ter a voz de seu pai, tinha maior erudição e conhecimento técnico. “A técnica de Ishaq, assim como a de seu pai, não veio tanto por livros, mas por observação, experiência, investigação direta da música da forma que ela era então executada” (Ribera, p. 51). Foi o fundador da Escola Clássica, que procurou manter as características essenciais da música oriental. Era bastante influente na corte, por sua seriedade e conhecimento, e tinha inúmeros alunos.

Na sua época, aconteceu a tentativa de facilitação do estudo desta disciplina, com a introdução de instrumentos de execução mais simples que o alaúde, até então a base para o estudo e para a teoria musical. A introdução do *tunbur khurasani*, uma guitarra de braço longo e pouca dificuldade de manuseio, favoreceu o aparecimento de músicos pouco dotados e modos novos simplificados, que formaram a base da escola chamada Romântica.

Devido à inferioridade de sua voz, Ishaq se fazia acompanhar por cantores, para que suas melodias fossem mais bem executadas. Por causa disso, surgiu a ideia de que a voz poderia existir sozinha, de forma independente.

“O cantor, com seu espírito de competição acordado, era tentado a mostrar seu próprio feito e a tomar liberdades na sua interpretação com a ideia de que ele estaria melhorando a canção. Assim cresceu o virtuosismo, o qual, quando exagerado, destrói a arte e a torna apenas a glorificação de maneirismos pessoais. Este desejo de originalidade levou a época para toda sorte de extremos. (...) Além do mais, o espírito de competição e a ansiedade em chegar rápido a resultados, significou que, ao invés de investir os anos necessários na aquisição de boa técnica, o caminho elevado para aprender, foi procurado o despachado e inexpressivo caminho que poderia dirigir rapidamente à celebridade.” (Ribera, p. 66-67)

Geralmente este caminho é tomado por pessoas que acreditam que seu gosto pessoal está acima de todas as outras características da música.

“Os decadentes de todas as épocas se queixaram da falta de fecundidade deles pela rigidez das formas antigas, às quais eles consideram como repressora do gênio deles; além disso, a severidade da parte dos clacissistas desperta neles o

⁶⁰ Neste sistema, cada escala musical corresponde a um estado emocional e espiritual, a uma cor, estação do ano, fases da vida etc.

espírito de insubordinação, o que os faz buscar originalidade a todo custo.” (Ribera, p. 67)

Vários estudiosos apontam a relação entre a decadência de uma sociedade com a banalização de sua música. O resultado geralmente são canções de estilo emocional, estereotipado, e “a voz de seus intérpretes é padronizada a tal ponto que temos dificuldade em distingui-los. Esta música comercial, melosa, lacrimosa, monótona e de gosto duvidoso é, na verdade, a diluição” (Marsicano, p. 70) dos modos árabes, do Raga indiano ou de qualquer outra base musical que aspira a objetivos mais abrangentes. No Ocidente, acontece o mesmo fenômeno, descrito pelo estudioso Murray Schafer, em seu livro *A afinação do mundo*:

“Em *O jogo das contas de vidro*, Hermann Hesse nos apresenta uma ideia interessante. Ele diz ter encontrado uma teoria a respeito da relação entre a música e o Estado numa antiga fonte chinesa: ‘Por isso, a música de uma época harmoniosa é calma e jovial, e o governo equilibrado. A música de uma época inquieta é excitada e colérica, e seu governo é mau. A música de uma nação em decadência é sentimental e triste, e seu governo corre perigo’.

Essa teoria poderia sugerir que o igualitário e iluminista reinado de Maria Teresa (por exemplo, como está expresso em seu código criminal unificado, de 1768) e a graça e o equilíbrio da música de Mozart não são acidentais. Ou que as extravagâncias sentimentais de Richard Strauss estão perfeitamente de acordo com o declínio do Império Austro-Húngaro. Em Gustav Mahler encontramos, esboçadas por ácida mão judaica, marchas e danças almas de tal sarcasmo que nelas temos uma espécie de antevisão da *dance macabre* [dança macabra] política que logo se seguiria.

A tese é igualmente confirmada nas sociedades tribais em que, sob o estrito controle da comunidade próspera, a música é firmemente estruturada, enquanto nas áreas destribalizadas os indivíduos cantam horríveis canções sentimentais. Qualquer etnomusicólogo pode confirmar essa afirmação. Restra pouca dúvida, portanto, de que a música é um indicador de época, revelando, para os que sabem como ler suas mensagens sintomáticas, um modo de reordenar acontecimentos sociais e mesmo políticos.” (Schafer, p. 22-23)

Nestes períodos em que a música corre o risco de ver esquecidas suas bases, acontece um movimento de resistência e muitos tratados acabam sendo escritos com a finalidade de tentar recuperar ou salvar um patrimônio considerado importante. Não foi diferente com Ishaq, que

“tomou uma posição definitiva contra essas inovações porque, como Al-Isfahani coloca, elas estavam mudando toda a estrutura e tradição da antiga música árabe; e desde que a música não tinha notação – tudo estava sendo entregue à memória e a viva voz – havia o perigo disto ser perdido. Então Ishaq decidiu restabelecer a antiga estrutura dos modos, o que ele fez por descrição verbal, no seu *Kitab al-aghani al-kabir* (O Maior Livro das Canções), no *Kitab*

al-nagham wa'l-iqa (Livro de Ritmo e Melodia) e outros escritos. Esta contribuição de Ishaq para a música árabe recebeu altos elogios de Al-Isfahani, que baseou seu próprio trabalho no de Ishaq. Ele diz: '(Ishaq) restabeleceu os gêneros da música, seus modos e sua classificação em uma maneira desconhecida antes dele... Ele concluiu, por ele mesmo, os trabalhos de Euclides e outros sábios (gregos) da teoria da música sem ter conhecido nenhum de seus livros'." (Farmer, p. 437)

Ziryab e a quinta corda do alaúde

Um dos alunos de Ishaq era Abu al-Hasan 'Ali ibn Nafi', nascido na região do atual Iraque e mais conhecido por Ziryab (789-857), que significa melro ou pássaro preto, por causa de sua bela voz e pele escura. Aprendeu rapidamente as canções de seu mestre, por ser inteligente, talentoso e ter boa voz. Ao se apresentar para Harun Al-Rachid, seu mestre percebeu que havia ali um concorrente sério e assim “sugeriu” que saísse da corte, dando-lhe dinheiro para o “exílio”.

Ziryab foi trabalhar na corte de Córdoba, a serviço de Abd Al-Rahman II (822-852), onde foi designado chefe dos cantores do palácio. Era respeitado não apenas como músico, mas também por suas maneiras finas e diferentes das europeias, sendo também por isso respeitado na corte. “Foi por meio dele que a riqueza da música árabe penetrou na Espanha no tempo em que a escola clássica estava no seu auge. Esse notável cantor tornou-se a pedra angular da arte musical espanhola, não somente por causa de sua música, espalhada pela península, como por sua personalidade dominante” (Ribera, p. 100). Era educado em diversos assuntos, como astronomia, filosofia, matemática, geografia, física, e assim por diante. Conhecia literatura e tinha bastante trato social, sendo elegante e cortês; combinando assim as qualidades necessárias para um cavalheiro da corte, nem sempre possuídas por outros de seu meio. Por isso foi também considerado um modelo de conduta.

Era conhecido por ser um virtuoso no alaúde, ao qual acrescentou uma quinta corda quando já estava na Andaluzia. Até então, este instrumento possuía quatro cordas, que representam o equilíbrio dos elementos fogo, ar, terra e água. Cada corda estava em sintonia com um tipo de manifestação, correspondendo a um humor, cor, temperatura etc., conforme será visto adiante. Ziryab entendeu que nesta representação estaria faltando a corda que corresponderia à alma, e que ocuparia o lugar central. O autor de *Music in ancient Arabia and Spain*, Julian Ribera, escreve que a primeira corda

“era amarela e simbolizava a bile; a segunda vermelha, simbolizava o sangue; a terceira, branca, a fleuma e a corda baixa era preta, símbolo da melancolia.

Então, dessa forma, a alma estava necessitada do alaúde e Ziryab acrescentou outra corda vermelha entre a segunda e a terceira. Dessa maneira, o instrumento adquiriu maior delicadeza de expressão e uma amplitude na gama de possibilidades. Ele também inventou uma palheta feita de pena de águia, ao invés da de madeira, comumente usada. Esta nova palheta tinha uma ponta melhor e era mais delicada e leve, de modo que era fácil de manejar e não desgastava as cordas tão rapidamente.” (Ribera, p. 103-104)

Ziryab fundou em Córdoba um conservatório de música, onde tanto a aristocracia como pessoas das classes inferiores podiam aprender a cantar e a tocar instrumentos. Com isso, os princípios da música árabe se espalharam rapidamente e, pela importância de Ziryab, foram mantidos por muitos séculos, influenciando toda a música ocidental. As músicas tradicionais persas e as músicas das cortes europeias guardam muitas semelhanças por conta da influência que Ziryab e sua escola exerceram.

No Oriente, a grande teorização da música vai acontecer no segundo período de Bagdá (847-945), principalmente pelo esforço de Al-Kindi (805-873), quando o sistema do *Ethos*, já praticado em muitos aspectos, será sistematizado por ele.

Al-Kindi, natural da Pérsia, era um estudioso de várias disciplinas, conforme costume da época. Era filósofo, astrônomo, médico, matemático, físico, engenheiro e geógrafo, assim como perito em música. Como seu pai trabalhou para o califa Harun Al-Rachid, pôde ter contato com diversos sábios e também conheceu vários livros. Assim, desenvolveu muitas teorias e escreveu livros a respeito de astronomia, filosofia, lógica, física, geometria, lógica, matemática e música.

Foi o maior cientista e filósofo árabe anteriormente a Al-Farabi e

“trata a música não somente como uma arte para o deleite dos ouvintes, e também como uma ciência para o sentido arguto dos matemáticos, mas como uma prescrição para os médicos para administrá-la às mentes ou corpos adoentados. As ramificações do seu sistema envolvem quase tudo dentro do Todo macrocosmo. Cada nota na corda do alaúde tinha sua relação com um modo, ritmo e sentimento. Esses, por sua vez, eram ligados com esferas espaciais, esferas geográficas e planetas, constelações, horizonte e meridianos, ventos, estações, meses, dias, hora, elementos, humores, períodos da vida, faculdades da alma e do corpo, ações, cores, perfumes etc.” (Farmer, p. 299)

Este importante sistema musical será abordado com mais detalhes no item referente ao *Ethos*.

O sistema proposto por Al-Kindi foi transmitido e aperfeiçoado, tanto no Oriente como no Ocidente, embora possam ocorrer algumas diferenças entre eles. É possível

encontrar, ainda no século XIV, escalas musicais relacionadas aos elementos físicos e aos humores, conforme mostra a tabela a seguir.

<i>Mode.</i>	<i>Element.</i>	<i>Humour.</i>
Dil. Ramal al-dil. 'Irāq. Istihlāl (?).	{ Earth. Cold and Dry.	} Black Bile.
Mā'ia. Ramal (al-Mā'ia). Inqilāb al-ramal. Husain. Rasd.	{ Air. Hot and Moist.	} Blood.
Zaidān. Isbahān. Mashriqī. Hisār. Zaukand (sic). 'Ushshāq.	{ Water. Cold and Moist.	} Phlegm.
Mazmūn. Gharīb al-husain. Gharīb al-muharrā. Mujannaba. Hamdān.	{ Fire. Hot and Dry.	} Yellow Bile.

Modos, elementos da natureza e humores – sistema baseado em Al-Kindi – século XIV

Fonte: Farmer, p. 313.

“No Ocidente nós encontramos muito sobre a mesma ideia prevalecendo. Aqui está o esquema colocado por Shihab al-Din al-Ajami (século XV)” (Farmer, p. 314), um sistema cósmico e astrológico, que relaciona os sons e as escalas (modos) com os elementos, os humores, o ritmo e o tipo de pessoas mais suscetíveis a este ambiente sonoro:

<i>Mode.</i>	<i>Poetical Metre.</i>	<i>Zodiacal Influence.</i>	<i>Nature of Influence.</i>	<i>Persons Influenced.</i>
Rāst. 'Irāq. Isfahān.	Wāfir and Madīd. (Not given) Basīt and Ramāl.	Aries. Taurus. Gemini.	{ Delightful, pleasing simplicity.	Lawyers, learned men and secretaries.
'Ushshāq. Nawā. Abūsālīk.	Mujtathth. Muqtadab. Sari'.	Leo. Libra. Aquarius.	{ Strength, courage and simplicity.	The Turks, Abyssinians and Aethiopians.
Rāhawī. Zankūlā. Hijāz.	Mutaqārib. Munsarih. Mujtathth.	Pisces. Sagittarius. Scorpio.	{ Grief and weariness.	Lovers, the bereft, and the poor.
Buzurk. Zirāfkand. Husainī.	Khafīf. Hazāj and Rajaz. Mutadārik.	Virgo. Cancer. Capricornus.		Women, pleasure seekers and servants.

Modos, métrica, signos, atitudes e tipos de pessoa mais suscetíveis ao ambiente sonoro

Sistema ocidental baseado em Al-Kindi – século XV

Fonte: Farmer, p. 314.

A origem de suas pesquisas “pode ser atribuída tranquilamente aos sabeus e aos sírios” (Farmer, p. 305), apesar de Al-Kindi ter aperfeiçoado e ampliado o sistema. “É significativo que Ibn Khurdadhbīh (século nove) cite um certo Fandurus Al-Rumi (bizantino ou sírio) como sua autoridade para a declaração que as quatro cordas do alaúde correspondiam aos quatro humores” (Farmer, p. 305) considerando que Ziryab, vários anos antes, já conhecia a associação das cordas do alaúde com os humores, a ponto de propor alterações, percebe-se que a teoria é anterior a Al-Kindi, que a desenvolveu a partir do material existente.

Percebe-se que o conhecimento não está diretamente vinculado à existência de documentos escritos sobre ele, e que os tratados não são feitos necessariamente por quem já pratica seu conteúdo. Novamente aqui aparece a questão da “pureza de origem”, impossível de determinar, principalmente em se tratando de sociedades baseadas na transmissão oral do conhecimento.

Por exemplo, o conhecimento dos povos do norte da Síria foi sistematizado pelos gregos na forma de tratados, que depois foram traduzidos para o árabe. Al-Kindi e outros filósofos-músicos da época tiveram contato com estes trabalhos.

“Aos sírios, os árabes devem algumas das traduções oriundas dos gregos (o que data do oitavo século) lidando com a questão da Harmonia das Esferas e a doutrina do *Ethos*. As versões árabes da *República* de Platão, da mesma forma que a *Política* de Aristóteles, *De caelo*, e *Metaphysics*, as quais deram aos árabes a sua primeira impressão destas coisas de uma forma sistematizada; isso tudo veio parcialmente dos sírios.” (Farmer, p. 296)

Entre os séculos VIII e XI, os árabes traduziram tratados musicais do siríaco e também do grego para o árabe, como por exemplo, “o grande livro astronômico de Ptolomeu, *Syntaxia*, hoje mais conhecido por seu título árabe, *Almagesto*” (Whitrow, p. 94).

Através desse sistema de troca de conhecimento com sírios, persas, indianos e gregos, Al-Kindi desenvolveu suas ideias e colaborou com aprofundados estudos, que originaram um sistema musical que funcionou como base para as pesquisas posteriores.

Outro estudioso que deixou grande contribuição foi Al-Farabi (870-950). Seus pais eram originalmente da Pérsia, mas seus antepassados haviam emigrado para o Turquistão, para uma vila próxima de Farab. Concluindo seus estudos, foi para Bagdá a fim de buscar aperfeiçoamento. Suas viagens pela Síria e Egito lhe renderam o conhecimento de várias línguas e o contato com diversas culturas. Quando esteve em Alepo, na Síria, passou a ter a amizade do rei e sua fama se espalhou por toda parte. Escreveu sobre diversos assuntos, assim como Al-Kindi, e traduziu tratados de ciências e artes. Al-Farabi

“era um bom matemático e físico, e seu *Grande Livro da Música (Kitab al-Musiqi al-Kabir)* não é apenas ‘o mais importante tratado da teoria da música oriental’, mas o grande trabalho em música que foi escrito à frente de seu tempo. Ele estava, certamente, à frente dos gregos.” (Farmer, p. 191) [grifo da autora]

Henry George Farmer, autor de diversos estudos sobre música oriental, aponta a importância deste filósofo para o sistema musical e a sistematização do canto, conforme o trecho abaixo:

“Nos olhos e ouvidos dos árabes, a música vocal era superior à instrumental, e essa preferência durou até as cenas finais demonstradas em um monumental trabalho de Al-Isfahani (967). (...) Quão importante era a arte vocal, que Al-Farabi devotou uma seção à produção – nota de peito, nota de cabeça e nota anasalada e assim vai; dando ênfase à embocadura e glote (*nabara*) e aos ‘porquês’ e ‘comos’ das notas em *staccato (shadharat)* e notas de vogais longas (*amalat*), assim como as várias formas de música.” (Farmer, p. 181-182)

Al-Isfahani (897-967) nasceu em Isfahan, na Pérsia, estudou em Bagdá e manteve contato pessoal e profissional com o califado omíada. Trabalhou para o governador de Alepo, na Síria, Sayf al-Dawlah, para quem elaborou o tratado *Kitab al-Aghani* (Livro das Canções). Esta obra, que consumiu 50 anos para ser elaborada, contém a história das canções e poemas e

“recebeu merecido louvor do grande historiador árabe Ibn Khaldun, quando ele o chama de ‘*diwan* dos árabes’. Este ‘trabalho incomparável (...) o âmag da informação para os amantes de bonitas letras é o ‘registro’ não apenas de canções, cantores, compositores, poetas e instrumentistas dos tempos pré-islâmicos até o século X, mas também de muitas histórias preciosas de autores cujo trabalho não sobreviveu à destruição bárbara e cruel das bibliotecas.” (Farmer, p. 433)

Por causa da precisão e qualidade destes registros, este livro possui grande importância histórica e sociológica. São dados o nome do cantor, o autor e o compositor da canção, e também a indicação dos modos rítmicos e melódicos, além da forma de entonação dos versos.

“Segue um exemplo comum do que seria: ‘O verso é de Umar ibn Rabi’a: a música de Ibn Suraij: com o *ramal* (modo rítmico) em *sabbaba fi majra al-binsir* (modo melódico), de acordo com (com autorização de) Ishaq (Al-Mausili), mas com o *khafif thaqil* (modo rítmico) em *binsir* (modo melódico) de acordo com Amr (Ibn Bana).’” (Farmer, p. 435)

Havia a descrição dos ritmos, que muitas vezes estaria em desacordo com a forma como outros teóricos os concebiam. Na verdade, sempre houve confusão em relação à descrição dos modos em geral pois, além de ser um aprendizado oral (difícil de ser transformado em escrita), podiam variar sua execução de um local para outro, mesmo que fossem usados os mesmos nomes.

A intensa atividade intelectual e artística desse período leva Bagdá a ser o centro irradiador de cultura. “O conhecimento da ciência e da tecnologia gregas, combinado com tradições iranianas e indianas e aprofundado por novos estudos científicos e invenções, difundiu-se dali para outras partes do mundo islâmico” (Whitrow, p. 94), como a Espanha moura, que passou a ser um centro de conhecimento da Europa.

Entre os séculos VIII e XI, os árabes traduziram diversos tratados gregos, até então desconhecidos na Europa Ocidental, como por exemplo, os estudos de

“Aristoxenos (‘Harmonia e Ritmo’), Aristóteles (‘Problemas’), Euclides (‘Harmonia e Cânones’), Ptolomeu (‘Harmonia’), Nicomachus (‘Harmonia’), e outros. Além destes, muitos tratados de música originais surgiram das canetas dos escritores árabes, como Al-Kindi, Al-Sarakhsi, Banu Musa, Thabit ibn Kurra, Zakariya Al-Razi, Kusta ibn Luqa, Al-Farabi, Ikhwan Al-Safa, Ibn Sina e Ibn Bajja. Quando comparamos os escritores musicais da Europa deste período com os contemporâneos árabes, sente-se vergonha pela mediocridade ocidental. Os trabalhos musicais de Al-Farabi (‘Kitab al-Musiqi’) e Ibn Sina (‘Shifa’) são como oásis no deserto.” (Farmer, p. 279)

A herança desse conhecimento e o prosseguimento nas pesquisas levaram a Espanha a acolher estudantes vindos de várias partes do mundo. A partir da ida de Ziryab para Córdoba, disseminando a música árabe e promovendo estudos e inovações, este centro tornou-se cada vez mais importante. “A escola de música da Universidade de Córdoba, uma das mais famosas no mundo hoje em dia, foi a *alma mater* de muitos músicos que surgiram na Europa” (Farmer, p. 282).

As universidades de Andaluzia no século XI aceitaram plenamente tanto os teóricos musicais gregos como os tratados árabes, como por exemplo os trabalhos de Al-Farabi e Ibn Sina (que vieram a ser conhecidos na Europa Ocidental como Alpharrabius e Avicena).

Ibn Sina (980-1037) nasceu em Afshana, perto de Bukhara, então região da Pérsia. Estudioso das obras de filosofia e medicina torna-se um médico talentoso ainda muito jovem. Quando curou o rei de Bukhara, pediu-lhe que pudesse frequentar sua biblioteca, rica em tratados e estudos de diversos assuntos. Viajou muito e trabalhou a serviço de vários reis, curando-lhes as doenças. Escreveu diversos trabalhos sobre medicina, matemática, física, psicologia, astronomia, música e filosofia, buscando a visão integrada do mundo.

Além disso, era profundo conhecedor da música, instrumentista e compositor. Sabia do poder da música sobre as pessoas e considerava esta disciplina importante para a formação do ser humano, indicando que fosse aprendida já pelas crianças.

Em uma importante obra, *Al-Shifa* (A cura), ele aproxima a filosofia da medicina, tratando o homem como um ser integral e propondo a cura das doenças da alma. Divide o estudo entre ciências teóricas – sendo a superior, divina; as intermediárias, a matemática; e a inferior, a física – e ciências práticas: ética, economia e política. Dentro da matemática, a relação entre astronomia, música e os elementos naturais é dada como conhecida e aceita, e citada desde o prólogo da obra. Ibn Sina diz que fez o texto sobre este ramo da ciência “terminando-o com o que é necessário para o

conhecimento dos aprendizes para dominar a disciplina e fazer correlações entre os princípios da astronomia e as leis naturais” (Attie, p. 33). A música encontra-se dentro do estudo da matemática, ao lado da aritmética, geometria e astronomia, conforme tabela abaixo:

Ciências teóricas				
Ciência superior	DIVINA			
Ciência intermediária	MATEMÁTICA			
Quatro ramos	Aritmética	Geometria	Música	Astronomia
Subdivisões	Cálculo Indiano Álgebra Muqābala	Medidas Engenhosidade Tração Pesos Máquinas Espelhos Hidráulica	Execução de instrumentos	Tábuas astronômicas Calendários

Ciência inferior	FÍSICA			
Oito Ramos	A Física	O Céu e o Mundo	A Geração e a Corrupção	Os Meteoros
	Os Minerais	A Alma	Os Vegetais	Os Animais
Subdivisões	Medicina	Astrologia	Fisiognomia	Oniromancia
	Talismans	Teurgia	Alquimia	

Ciências práticas			
Três ramos	Ética	Economia	Política

Divisão das Ciências em Ibn Sina⁶¹

Outro livro de Ibn Sina que continha referências à música era *Al-Najat* (A Salvação). Mas

“os escritos de Ibn Sina traduzidos para o latim não chegaram até nós, a não ser o trabalho *De ortu scientiarum*, que está na Biblioteca de Paris. Mas estes escritos ou opiniões a respeito da música conhecidos pela tradução latina têm trechos evidentemente elaborados por teóricos europeus. Estranhamente, todo o texto de *Al-Najat* de Ibn Sina sobreviveu em latim, exceto o capítulo sobre música.” (Farmer, p. 284)

Durante o último período do califado abácida (945-1258), ocorre a contínua decadência e queda de Bagdá em toda a sua grandeza. Apesar de continuar a existir uma produção artística após Al-Farabi e Ibn Sina, esta ocorreu de forma muito menos acentuada e brilhante. Mas não parou de ser importante. Um exemplo é o caso do

⁶¹ Revista de Estudos Orientais n. 6, texto de Miguel Attie Filho – “Indicações a respeito da Divisão das Ciências em IBN SINA”, p. 36.

músico Safi Al- Din (1253-1334) que esteve a serviço do último dos califas abácidas. Seus dois trabalhos teóricos, “o tratado Sharafian nas relações harmônicas (*Risalat Al-Sharafiyya fi Nisab Al-Ta’lifiyya*) e o Livro dos Modos (*Kitab Al-Adwar*), fizeram história. Ele foi o fundador ou organizador da escola Sistemática da teoria da música” (Farmer, p. 193), assim chamada pelo cuidado em categorizar e registrar o conteúdo de seus estudos, a partir do conhecimento de seus antepassados e o aperfeiçoamento do aprendizado dos modos e uso das escalas. Sua obra foi uma das poucas a escapar da destruição, pelos mongóis, das bibliotecas de Bagdá.

O califado de Córdoba

A Espanha se torna o centro da produção do conhecimento musical da Europa, que ainda não tinha tratados nesta área. Enquanto na Europa eram conhecidos

“apenas alguns teóricos gregos, interpretados por Martianus Capella, Boethius e Cassiodorus, os muçulmanos possuíam a completa tradução árabe de Aristóteles, Aristoxenos, Nicomachus, Euclides, Cleônides e, provavelmente, Ptolomeu e Aristides Quintilianus. Teóricos muçulmanos, eles próprios, de Al-Kindi a Al-Jurjani, produziram importantes trabalhos na teoria da música. O que Al-Farabi e Ikhwan Al-Safa, no século X, diziam sobre acústica foi, sem dúvida, à frente dos gregos.” (Farmer, p. 197)

A teoria árabe não era uma imitação da grega, pois eram feitos comentários, críticas e complementações a esses textos, além de existir uma produção original árabe.

Mesmo com trabalhos disponíveis apenas em árabe, alguns foram traduzidos para o latim e o hebreu, e muito material foi transmitido oralmente.

“Nos colégios islâmicos da Espanha, a música era parte da ciência da matemática, assim como no leste islâmico. (...) Estudantes de todas as partes do mundo se mobilizavam para aprender as ciências de que Córdoba era a mais nobre detentora.” (Farmer, p. 198)

Procurou-se ampliar o acesso àquelas obras estabelecendo-se escolas de tradutores, como a de Toledo, responsáveis pela disseminação do aprendizado também do árabe, através das traduções latinas.

O pensamento árabe influenciou o desenvolvimento da teoria da música na Europa medieval. A utilização e a difusão da ordem numérica

“inerente ao som teve largas consequências para a edificação da metafísica ocidental, pois a analogia entre a sensação do som e a sua numerologia implícita contribuiu fortemente para a formulação de um universo constituído de esferas analógicas, de escalas de correspondência em todas as ordens, extensivas por exemplo às relações entre som, número e astros (o que fará da astrologia e da música, junto com a aritmética e a geometria, as disciplinas básicas de uma cosmologia de larga duração e influência, pois, já citadas em Platão, atravessarão juntas a Idade Média na forma de *quadrvium*, vigorando até o Renascimento). Deriva daí a ideia, também de larga influência, de uma música das esferas, ou seja, a ideia de que as relações entre os astros seriam correspondentes à escala musical, e que o cosmos tocaria música inteligível, mesmo que fora da faixa sensível da escuta.” (Wisnik, p. 55-56)

Esta forma de relacionar vários fatos do mundo visível ao invisível estará presente, tanto no Oriente como no Ocidente, até o Renascimento. Aos poucos, na Europa, mudarão alguns conceitos relacionados à concepção de mundo e, a partir desta mudança, aparecerão novas formas de pensar o tempo e a música.

O CONCEITO DE TEMPO E A TRANSFORMAÇÃO AXIAL DA CONCEPÇÃO DE MUNDO

O conceito de tempo, assim como sua experiência, não é igual para todas as culturas. A noção de passado, presente e futuro é diferente para cada povo, que tende a valorizar o presente e o passado, ou o presente e o futuro, por exemplo. Algumas sociedades têm extrema dificuldade em se libertar do passado; por outro lado, outros grupos vivem voltados para o futuro, em uma recusa da História.

A experiência do tempo é sempre em relação ao presente, mas as ideias sobre o tempo, que surgem da reflexão sobre essa experiência, são construções intelectuais.

G. T. Whitrow, em seu livro *O tempo na história*, analisa as formas como o tempo é vivenciado, pensado e medido e como se reage a ele. Ao contrário do que se possa imaginar, o tempo não é algo universal e absoluto.

“O horário que seguimos na vida civil é baseado na rotação da terra, que nos dá nosso dia, como o movimento da Terra em torno do Sol nos dá nosso ano. (...) O modo como o dia terrestre é dividido em horas, minutos e segundos é puramente convencional. Assim também, a decisão de que um dado dia começa na aurora, ao nascer do sol, ao meio-dia, ao pôr do sol ou à meia-noite é uma questão de escolha arbitrária ou de conveniência social.” (Whitrow, p. 16)

A contagem do tempo esteve bastante ligada aos fenômenos naturais, através da observação dos movimentos do Sol, da Lua, da Terra, das estrelas. A agricultura sempre necessitou de maior exatidão para determinar a época do ano, e para isso se baseou no movimento dos astros, por sua aparição, movimento e desaparecimento. “As estrelas fornecem, então, um meio rápido e mais preciso que qualquer outro fundado nas fases de fenômenos terrestres para determinar a época do ano” (Whitrow, p. 30).

Não existia preocupação com a passagem do tempo, que era contado de forma alegórica, às vezes remetendo a dinastias, às vezes a fenômenos naturais. Na Inglaterra, somente no século XVI foram instituídos os registros paroquiais com as datas de nascimento. A idade não era fator tão importante. Até hoje, em algumas regiões rurais em todo o mundo, as pessoas sabem sua idade de forma aproximada.

Mesmo depois da introdução do relógio mecânico, no século XIV, as pessoas tinham “muito menos preocupação com a passagem do tempo em sua vida cotidiana do que nós” (Whitrow, p. 100).

Apesar de os calendários oficiais terem sido feitos por considerações religiosas e políticas, o tempo civil esteve baseado, durante muito tempo, em fenômenos naturais, que têm uma precisão relativa. A necessidade de números absolutos e estáveis levou o homem a se afastar dos parâmetros naturais na contagem do tempo. A rotação da Terra não pode servir de base para essa precisão

“por ser sujeita a pequenas variações. A Terra é um corpo sólido cercado por água e ar, e mudanças sazonais nesses elementos, como por exemplo a liquefação e congelamento das calotas polares, afetam a velocidade de sua rotação, de modo que a duração do dia flutua ao longo do ano por pouco mais de um milissegundo (um milésimo de segundo).” (Whitrow, p. 188)

Apesar de certa relutância inicial, aos poucos essa imprecisão foi sendo “corrigida”, afastando ainda mais o homem de sua relação com o ambiente natural. Hoje o tempo civil não tem relação alguma com os fenômenos naturais.

Mas no mundo islâmico os momentos astronômicos ainda são fundamentais para determinar os horários das preces e a direção de Meca. Até hoje o calendário é lunar e esta característica levou muitos astrônomos e matemáticos a trabalhar no mundo árabe, desenvolvendo as teorias e novos instrumentos de medição do tempo portáteis, como o astrolábio.

*“O conceito de tempo é uma consequência de nossa experiência de mundo”*⁶²

Na Idade Média, havia uma hierarquia clara e uma sociedade estática. O simbolismo tinha importância muito maior do que uma data ou qualquer consideração genética ou evolutiva, conforme aponta Whitrow:

“consideramos como um dos primeiros deveres do historiador a datação precisa dos eventos, uma vez que vemos a data não como uma propriedade acidental destes, mas como um traço essencial. Essa atitude, entretanto, é comparativamente moderna. (...) Antes do século XIX o significado fundamental da perspectiva histórica não gozou de reconhecimento geral. Isto se deu vários séculos depois do desenvolvimento da teoria e da prática da perspectiva espacial pelos pintores e por outros. Num caso e no outro, o resultado foi uma nova maneira de olhar o mundo. Não surpreende que a história tenha se tornado uma matéria de grande importância por direito próprio no século XIX, pois tanto a Revolução Francesa como a Revolução Industrial levaram as pessoas a se tornarem muito mais conscientes que antes da realidade e inevitabilidade da mudança. Portanto, sentiram a necessidade de retrair seu progresso. Em consequência disso, o estudo da história foi bastante incentivado.” (Whitrow, p. 204)

No final do século XIX, foram tomadas medidas com o objetivo de padronizar a medição do tempo em todo o mundo. O ritmo de trabalho tornou-se mecânico e padronizado após a Revolução Industrial. Os trabalhadores das fábricas tinham que “bater o ponto” e os minutos e segundos adquirem importância vital. Tudo é cronometrado, existe uma necessidade cada vez maior de precisão. Na sociedade industrial moderna, a partir do século XVIII, “o tempo passou a exercer uma influência crescente sobre a vida humana em geral, e mesmo sobre o modo como a maioria de nós tendemos a pensar. Considere, por exemplo, o conceito de ‘anacronismo’. (...) só veio a ser amplamente assimilado no curso do século XVIII” (Whitrow, p. 178).

É pela mudança, pela consciência do “antes” e do “depois” que temos a consciência do tempo. Mas essa ideia de uma linha contínua de tempo, sobre a qual temos à direita o futuro e à esquerda o passado, onde grupos sociais estão “atrasados” em relação a outros, mais “evoluídos”, aparece a partir dessa época e vem até os dias de hoje. As consequências dos conceitos de anacronismo e evolução podem ser sentidas na forma como a maioria dos ocidentais enxerga os países orientais, argumento bastante utilizado pela mídia.

⁶² Whitrow, p. 206.

O conhecimento do passado e do funcionamento do universo nunca foi tão grande, mas, apesar disso, tem-se pouco sentido de continuidade com esse passado. As mudanças contínuas e rápidas tornam o tempo fragmentado, e “apenas o presente parece ter significado; o passado é visto como ‘obsoleto’ e, portanto, inútil. Além disso, como o presente difere tanto do passado, vai se tornando cada vez mais difícil compreender como era este” (Whitrow, p. 203). O tempo passa a ter direção e sua passagem significa progresso.

Enquanto o mundo pré-moderno tinha riqueza e ambiguidade, por estar apoiado em um discurso simbólico e metafórico, o mundo moderno procura evitar múltiplas interpretações, “aspira a ser transparente e literal” (Tuan, *Topofilia*, p. 162).

TEMPO CÍCLICO E EIXO VERTICAL

*Cosmo estratificado – “a Terra não era um quadro”*⁶³

As mudanças em relação ao conceito de tempo e sua contagem são decorrentes de uma mudança maior, de concepção de mundo. Até a Renascença, o homem via o universo como um todo integrado, do qual ele fazia parte. Sabia que pertencia a algo maior, a uma realidade mais ampla, fora do seu grau de compreensão. “Era crença corrente que um conhecimento correto dos corpos celestes e seus movimentos era necessário para o bom desempenho da maior parte das atividades terrenas” (Whitrow, p. 139). Até o século XVII, os estudantes de medicina deveriam estudar astrologia e astronomia, para poder relacionar o momento em que a pessoa adoeceu com o movimento celeste e assim determinar melhor seu tratamento.

O cosmo era estratificado, ou seja, existia uma verticalidade na qual se inseriam os vários patamares da existência.

“Um modelo mundial que se apoia fundamentalmente em seu eixo vertical, com frequência coincide com uma concepção cíclica de tempo; uma cultura cujo calendário reflete uma articulação precisa de suas festividades, possivelmente concebe, também, um cosmo altamente estratificado. O correspondente à preferência da forma geométrica vertical e à preferência temporal do cíclico (eterno) é uma concepção especial da natureza humana, que distingue uma dimensão vertical em um sentido metafórico.” (Tuan, *Topofilia*, p. 148)

⁶³ Tuan, *Topofilia*, p. 169.

No mundo rural, nas pequenas aldeias, a vida dos camponeses ficava restrita a seus espaços de trabalho. Esta limitação espacial era compensada pelo conhecimento íntimo da verticalidade. Existe um *acima* e um *abaixo* absolutos, que se relacionavam continuamente.

Um bom exemplo da visão de eixo vertical na arte são as catedrais góticas, com seus arcos pontiagudos e espirais ascendentes. Se um turista moderno

“quiser procurar um lugar especial, de onde possa bater uma fotografia, descobrirá que não há nenhuma posição privilegiada, de onde se vejam todos esses aspectos. Para poder ver bem o interior gótico a pessoa terá que caminhar e virar a cabeça. Fora da catedral, o turista moderno pode obter uma boa fotografia da estrutura total, somente à distância. Porém, na época medieval, isso seria raramente possível. Outras construções amontoavam-se ao redor do edifício e bloqueavam a visão à distância. Além disso, ver a catedral de uma distância diminui o impacto de sua grandeza e verticalidade. Os detalhes de sua fachada não são vistos. A catedral medieval foi destinada a ser experienciada; era um texto para ser lido com devoção e não uma forma arquitetônica para simplesmente ser vista. De fato, algumas figuras e decorações não eram visíveis. Eram feitas para os olhos de Deus.” (Tuan, *Topofilia*, p. 158)

Esta visão de mundo aparece também nas lendas dos povos das estepes e desertos, com seus “horizontes amplos e paisagens planas e abertas; (...) também aqui, entre os nômades, encontramos inúmeras concepções do cosmo estratificado, (...) lendas com os três níveis básicos – céu, terra e inferno – unidos através de um eixo central” (Tuan, *Topofilia*, p. 150).

Por este motivo esses grupos sociais são tão resistentes a mudanças, pois estas atingem sua visão de mundo. E esta mudança só se consolidou no Ocidente na primeira metade do século XX. Até então, a tendência secularizante atingiu apenas as cidades de cultura letrada e valores comerciais.

Tempo circular e imersão

Nesta visão de mundo, o tempo é pensado como círculo, símbolo da perfeição. O cosmo “é concebido como algo que se expande e contrai ciclicamente” (Marsicano, p. 59)⁶⁴, em uma visão de grande ciclo de existência do universo. Existem também os pequenos ciclos, como os movimentos planetários, as estações do ano, o dia e a noite; acontecimentos que se repetem, mas sempre de forma renovada, como uma espiral, já que não existe repetição absoluta no universo. As pessoas buscam estar afinadas com os

⁶⁴ Os astrônomos contemporâneos vieram a comprovar que as galáxias estão se afastando umas das outras e que o universo expande-se a partir de uma explosão inicial.

ciclos do universo. “A sensação de tempo é dada pela afinação corporal e espiritual com uma série de ciclos micro e macrocósmicos integrados, codificados em cadeias analógicas” (Wisnik, p. 83). Aqui o tempo não é medido pelo relógio ou metrônomo, mas de forma a acompanhar os ciclos naturais, que não são lineares nem idênticos.

“Mais do que qualquer outra forma, o círculo implica um centro” (Tuan, *Topofilia*, p. 43). Tanto no Ocidente como no Oriente, a ideia do tempo circular era acoplada à ideia de centro. Isso se refletiu nas artes, na filosofia, na cosmologia, na geografia. Era comum a ideia de etnocentrismo entre os povos, como forma de autorreconhecimento e defesa. Uma nota musical era o centro na música, dançava-se em círculo, Deus era o centro na cosmologia e o próprio povoado era o centro geográfico.

Quando o tempo é concebido como circular, o que tem mais valor é a experiência, a imersão naquele momento. Assim, é possível estar vivenciando uma situação semelhante, mas a experiência é nova, pois a característica temporal dominante é o instante, a duração, o tempo presente. E a percepção do tempo vincula-se a percepções corporais como, por exemplo, a respiração ou o tempo de audição. “Os indianos usam o batimento do coração ou o piscar do olho como referência” (Wisnik, p. 17).

No caso da poesia e das canções, por exemplo, os temas se repetem, mas “tratam de coisas que, mesmo reiteradas, nunca ficam velhas” (Soler, p. 20). Tratam das dificuldades humanas, amores, natureza, “e essas coisas elementares são eternas” (Soler, p. 21).

Essa repetição permanente do diferente acontece também na estrutura da música. A música modal (ver item adiante), à qual essa concepção de tempo é relacionada, existiu no mundo europeu até o Renascimento, e ainda hoje é utilizada pelos árabes, indianos e alguns outros povos. Com frases melódicas girando em torno de uma tônica (nota de base), cria um efeito hipnótico, uma espécie de suspensão do tempo, possibilitando uma experiência de imersão. É novamente a ideia de círculo: notas que circulam ao redor de um centro, no caso a nota tônica da escala.

MUDANÇA DE EIXO

Ruptura do tempo cíclico e do cosmos vertical e substituição pelo tempo linear e pelo espaço horizontal

O geógrafo Yi-Fu Tuan dedica um capítulo de seu livro *Topofilia* ao exame da alteração da forma como o cosmos é percebido e as implicações disso na concepção de tempo, nas artes e atitudes em geral.

“Na Europa, entre 1500 e 1700 d.C., a concepção medieval de um cosmo vertical foi lentamente suplantada por uma forma nova e cada vez mais secular de representar o mundo. A dimensão vertical vinha sendo substituída pela horizontal; o cosmo estava perdendo o seu lugar para um segmento plano, estático, da natureza, denominado ‘paisagem’. Aqui ‘vertical’ é algo mais do que uma dimensão no espaço. Está carregada de significado.” (Tuan, *Topofilia*, p. 148)

Esta mudança pode ter sido influenciada pelas migrações e grandes navegações, pois a contagem de tempo é importante, no sentido de que pode ser convertida em unidade de distância.

A noção de tempo foi alterada, conforme foi relatado anteriormente. “O conceito específico de tempo usado por Newton baseava-se na analogia entre tempo e uma linha reta geométrica” (Whitrow, p. 147). No século XVII, a busca por um tempo absoluto “deveu-se em parte à crença de que devia haver uma medida teórica básica do tempo para compensar a dificuldade de determinar uma escala temporal prática verdadeiramente exata” (Whitrow, p. 147). Como nada na natureza é “verdadeiramente exato”, houve um afastamento dos elementos naturais como determinantes do tempo.

Aos poucos, entre cerca de 1750 e 1900, o conceito de progresso adquiriu consistência, e foi “uma época em que as pessoas ganharam uma crescente consciência da importância do tempo. (...) A ideia fundamental encerrada na palavra ‘civilização’ era progresso” (Whitrow, p. 197). Os objetos começam a ser feitos para durar pouco, porque o progresso os torna inúteis rapidamente.

“A crença no progresso foi muito reforçada pela teoria da evolução biológica, de Darwin, tal como foi apresentada em *A origem das espécies*, lançado em 1859. (...) A inevitabilidade do progresso foi igualmente um artigo de fé para Comte, Marx e outros filósofos da história do século XIX.” (Whitrow, p. 198)

Igreja e tempo cíclico

Vários autores atribuem ao cristianismo a ideia de tempo linear, por causa da doutrina que leva da Criação ao Apocalipse, passando pela Crucifixão. Abaixo estão alguns exemplos desta afirmação.

“Uma vez que consideravam a crucifixão um evento não passível de repetição, o tempo devia ser linear, e não cíclico. Essa visão essencialmente histórica do tempo, com sua ênfase particular na não repetibilidade de eventos, é a própria essência do cristianismo.” (Whitrow, p. 72-73)

“A associação ente relógios e sinos da igreja não fio absolutamente fortuita, pois o cristianismo desenvolveu a ideia retilínea de tempo como progresso, ainda que progresso espiritual, com um ponto inicial (a Criação), um indicador (Cristo) e uma profética conclusão (o Apocalipse).” (Schafer, p. 89)

Mas essa doutrina prevê um ciclo maior, partindo do Paraíso para retornar a ele, na Jerusalém Celeste. Essa ideia está presente em outras doutrinas orientais, como o hinduísmo e o islamismo. Todas estas doutrinas se utilizam também de rituais de repetição simbólica dos eventos. No caso do cristianismo, cada celebração contém a revivificação de toda a história de Cristo, de seu nascimento, pregação, morte e ressurreição, através da liturgia, da homilia e da eucaristia, além dos horários de oração e das festas anuais. É novamente a ideia do tempo cíclico: eventos se desenvolvendo ao redor de um centro.

Outros autores colocam a mudança da ideia de tempo em um contexto maior, como Yi-Fu Tuan, relacionando-a com a mudança de visão de mundo que ocorreu com maior evidência a partir do século XVIII.

“Acredita-se que a visão escatológica do cristianismo promoveu o sentido de mudança progressiva. Entretanto, o sentido de tempo do homem medieval, refletindo o seu cosmo vertical e rotatório era essencialmente cíclico. Foi somente no século dezoito que o conceito linear e direcional de tempo tornou-se importante. Nessa época, o conceito isométrico de espaço cederia lugar ao eixo longitudinal e ao conceito de ‘espaço aberto’ do plano radial em arquitetura e paisagismo. Também foi o período das grandes explorações, quando o espaço geográfico conhecido pelos europeus compreendia quase o mundo todo.” (Tuan, *Topofilia*, p. 170)

TEMPO LINEAR E EIXO HORIZONTAL

A mudança do eixo vertical para o horizontal foi gradual, se alastrando por diversas áreas do conhecimento.

Com o desenvolvimento das grandes explorações, surge a necessidade de medir as distâncias horizontais na navegação. A latitude pode ser medida em relação aos polos, mas a longitude só poderia ser medida convertendo tempo em distância.

A noção de tempo também foi alterada, já que a mecânica do universo passou a ser comparada à de um relógio. “Essa ideia passou ao primeiro plano na revolução científica do século XVII. Já no início deste, Kepler rejeitou especificamente a antiga concepção mágica e quase animística do universo e afirmou sua similaridade com um relógio” (Whitrow, p. 140).

O ciclo hidrológico também tinha um significado simbólico que foi alterado. Em seu livro *Topofilia*, Yi-Fu Tuan comenta esta mudança:

“A mudança na visão axial na visão europeia do mundo manifesta-se nas diferentes esferas da cultura e da erudição da Europa. Vejamos o ciclo hidrológico. Era e é um sistema de grande aceitação para ordenar os fatos físicos da Terra. Agora o entendemos, principalmente, como o intercâmbio de vapores e água entre o mar e o continente. Este conceito, que dá ênfase aos padrões geográficos e ao componente horizontal do movimento, data dos fins do século dezessete. Anteriormente o ciclo hidrológico era concebido como tendo essencialmente uma única dimensão, a vertical. A *Metereológica* de Aristóteles e o cosmo lendário da Idade Média lhe atribuíram este viés.

‘Para o ar extenuado a água se levanta;
Para o ar, que se refina novamente,
Do elemento fogo extraiu o brilho.
Esta ordem repete-se continuamente’ (Ovídio, *Metamorfoses*)

Este antigo tema da transmutação das substâncias seguindo o eixo vertical gerou a ideia do ciclo hidrológico, que se limitava a reconhecer as transmutações da água ao longo de um segmento do eixo. O processo físico transformou-se na imagem popular das relações transcendentais entre a alma humana e Deus. A alma, como uma gota de orvalho ou como a água, procura ser alçada e absorvida no céu; e Deus nas alturas fornece apoio espiritual para a alma sedenta, como a chuva para a terra ressequida. Quando o ciclo hidrológico ganhou sua dimensão horizontal perdeu seu poder metafórico. Tornou-se um processo puramente físico, vazio de implicações transcendentais e simbólicas.” (Tuan, *Topofilia*, p. 154)

“O cosmo cedeu lugar à paisagem”⁶⁵

Na pintura, ocorre uma das mudanças mais significativas e conhecidas: o uso da perspectiva. As antigas tapeçarias e pergaminhos não destruíam o elemento vertical, pelo contrário, ressaltavam-no. Não se procurava imitar a natureza, já era suficiente o contato e a relação diária com ela. Já no caso dos afrescos, estes criavam a ilusão de óptica, como se fossem janelas se abrindo para uma paisagem, dando uma dimensão horizontal anteriormente inexistente. Os pintores orientais e os ocidentais medievais conheciam os princípios da perspectiva, mas pouco utilizavam esta técnica. O objetivo da pintura não era o de representar fielmente uma paisagem, mas ser simbólica. Nas pinturas chinesas, por exemplo, o ser humano é muito pequeno e as montanhas sugerem a verticalidade.

A representação da profundidade espacial aparece de forma incipiente durante o século XIV na Europa, desenvolvendo-se com o tempo, dando aos ambientes e pessoas uma profundidade espacial até então desconhecida na pintura.

“Para o máximo efeito, a perspectiva depende de linhas retas convergentes. A natureza oferece poucas linhas retas. Duas soluções foram muito usadas pelos artistas europeus em seus esforços para explorar a geometria. Uma era organizar os objetos ao longo de ortogonais convergentes. (...) A outra técnica era usar como pano de fundo um vale fluvial para as figuras humanas. As condições artificiais da perspectiva de um ponto de vista, onde melhor são encontradas na natureza, é num vale fluvial com suas vertentes convergentes e com a diminuição da largura da corrente em direção da nascente.” (Tuan, *Topofilia*, p. 156)

Acentua-se a ideia de horizonte, com paisagens ao fundo, o que pode situar o observador quanto ao horário do dia em uma pintura. A dimensão horizontal e a simetria são ressaltadas nos mínimos detalhes. A pintura passa a ter foco definido e a visão periférica não é mais valorizada.

A música, que até então era formada por uma linha melódica única (homofonia), começa a desenvolver também a harmonia vertical, ou seja, o uso de várias notas diferentes tocadas simultaneamente (*acordes*). Como cita o músico Alberto Marsicano, a respeito da música indiana – que, assim como a árabe, utiliza a linha melódica única:

“A harmonia plana da música indiana plasma-se na ausência de perspectiva de sua pintura (o mesmo ocorre com a arte medieval). Mas todas as sutilezas dos

⁶⁵ Tuan, *Topofilia*, p. 170.

quartos de tom podem ser apreciadas nas delicadas filigranas e texturas cromáticas destas pinturas.” (Marsicano, p. 90-91)

Schafer, em suas pesquisas sobre o que chama de *paisagem sonora*⁶⁶, reafirma o paralelo entre a harmonia vertical na música e a perspectiva na pintura: “do mesmo modo que o foco da perspectiva é único na arte ocidental, a organização da música em vários planos dinâmicos é especial para a música do Ocidente” (p. 220).

A homofonia e a circularidade convidam o ouvinte a uma experiência sonora mais difusa, na qual ele consegue relaxar em torno de uma tônica. Já na polifonia, o tempo linear é acentuado pela sucessão de acordes (harmonia) que produzem tensão e a consequente resolução, avançando continuamente. No item sobre as características melódicas da música árabe esta diferença será explicada mais claramente. Neste momento, o importante é frisar a relação entre o aparecimento da polifonia como uma das consequências da mudança de concepção do mundo.

Os árabes, apesar de terem conhecimento dos princípios da harmonia vertical, preferiram visualizar horizontalmente as regras da harmonia. “Avançaram na sua harmonia horizontal tanto quanto a Europa Ocidental desenvolveu sua harmonia vertical” (Farmer, p. 203). Alguns autores acreditam que, ao ter transferido o eixo vertical de visão de mundo para o horizontal, os ocidentais tenham compensado a profundidade existente no primeiro com o uso da perspectiva na pintura e nos jardins, e da polifonia na música.

Na arquitetura paisagística, os pequenos espaços (claustros e jardins) começam a ser substituídos por áreas extensas, com vistas excepcionais, grandes fileiras de vegetação, lagos lineares. Aqueles pequenos espaços eram lugares de contemplação, muitas vezes com uma fonte remetendo ao Éden. Sua forma era quadrada, com canteiros de flores e ervas aromáticas, que eram percebidos de perto, estimulando todos os sentidos; e o olhar era levado para o eixo vertical. Já no caso das grandes paisagens construídas, o sentido da visão é o mais estimulado, e seu propósito era criar vistas agradáveis e valorizar o ego humano. O objetivo é recriar a natureza ao gosto do homem, já distante do convívio no sentido mais amplo. A *experiência* da natureza foi ficando cada vez mais distante, dando lugar para a *observação* dela. “O jardim era para ser exibido: glorificava o homem. (...) Esta demonstração da vontade humana no desenho simétrico não dá a sensação de natureza ou de divino” (Tuan, *Topofilia*, p.

⁶⁶ Ver Partes I e II do livro *A afinação do mundo*.

161). Mesmo no século XVIII, quando os jardins procuravam imitar a natureza de forma “fiel”, evitando as linhas retas para a vegetação e fazendo pequenos lagos sinuosos, vê-se que “a finalidade de agradar e de ter vistas imponentes não mudou; somente os meios para atingi-la de formas mais sutis” (Tuan, *Topofilia*, p. 161).

O uso dos sentidos se alterou.

“Dos sentidos humanos, a vista é a mais discriminante espacialmente: o uso habitual dos olhos nos leva a apreciar o mundo como uma entidade espacial de linhas bem definidas, de superfícies e sólidos. Os demais sentidos do homem nos ensinam a perceber o mundo como uma ambiência rica, porém embaçada. Nem os jardins simétricos do século dezessete, nem as paisagens ‘naturais’ do século dezoito fizeram muito apelo aos sentidos da audição, olfato e tato. São necessários espaços confinados para transmitir os efeitos sutis do som, fragrância e textura; nesses espaços confinados a única visão é para cima, para o céu.” (Tuan, *Topofilia*, p. 161-162)

A CONCEPÇÃO DE MUNDO INFLUENCIA A COMPOSIÇÃO, A EXECUÇÃO E O APRENDIZADO MUSICAL⁶⁷

“Os olhos apontam para fora; os ouvidos, para dentro”⁶⁸

A importância que cada sentido tem para a vida cotidiana faz parte de uma mudança maior, de concepção de mundo. A partir da transformação axial ocorrida, aos poucos vai havendo a predominância do sentido da visão, o que denota a necessidade de maior controle e precisão sobre as experiências da vida e os processos vitais.

É uma adequação cultural, adquirida, e não natural, pois a audição também é um sentido bastante importante para o homem, e por muitos séculos foi o mais preciso instrumento de entendimento do mundo.

Como não há pálpebras nos ouvidos, um ambiente ruidoso ou silencioso pode alterar facilmente o estado interno do ser humano.

A audição não se opõe à visão na percepção humana, mas fornece informações que vão muito além do campo visual, complementando-o.

“Os olhos obtêm informações muito mais precisas e detalhadas, sobre o meio ambiente, do que os ouvidos, mas geralmente somos mais sensibilizados pelo que ouvimos do que pelo vemos. (...) Para muitas pessoas, a música é uma

⁶⁷ Considerando a estreita relação entre música e dança, percebe-se que esta influência se estende também à concepção, aprendizado e execução da dança. Este assunto será abordado com mais detalhes no capítulo 4.

⁶⁸ Schafer, p. 29.

experiência emocional mais forte do que olhar quadros ou cenários. Por que isso? Em parte, talvez, porque não podemos fechar nossos ouvidos como podemos fechar os olhos. Sentimo-nos mais vulneráveis aos sons. A audição tem a conotação da passividade (receptividade), que a ‘visão’ não possui.” (Tuan, *Topofilia*, p. 10)

“A audição é um modo de tocar à distância”⁶⁹

O som é onda, produto de uma sequência de impulsos e repousos, que têm uma periodicidade.

“O som está no núcleo do ciclo de vibrações, começando exatamente onde cessa o tato e terminando exatamente antes de começarem as ondas de rádio. (...) A música nos ajuda a manter contato com todo o mundo de vibrações e, dessa forma, faz com que nos concentremos em nosso próprio ser.” (Menuhin, p. 16-17).

O som também é invisível e impalpável, por mais nítido que seja. A realidade atual é comumente baseada no tato e visão e assim a música, com seu caráter vibratório, “escapa à esfera tangível e se presta à identificação com uma outra esfera do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias qualidades do espírito” (Wisnik, p. 25).

Este caráter de elo entre o mundo material e o mundo invisível e espiritual também dificultou os meios de transmissão da música. Na maioria das outras artes – seja na pintura, arquitetura, escultura etc. – os materiais são visíveis. É possível ver o processo de construção ou elaboração, os trabalhadores, os materiais. São objetos que permanecem por muito tempo. Já a música é efêmera, tendo ela sido transmitida oralmente ou não, pois mesmo após a adoção da notação musical, a sua execução é invisível.

“O ato de tocar tem algo de raro por ser fugaz. Acontece e termina, e só nos resta guardá-lo na mente” (Said, *Paralelos e paradoxos*, p. 34). Quando a música acaba, nenhum sinal é deixado, não se pode vê-la de novo, como um quadro, ou reabri-la,

⁶⁹ Schafer, p. 28-29.

como um livro. A possibilidade de ouvi-la através de gravações pode dar a ilusão de uma concretude que a música não possui⁷⁰.

Além disso, o tempo de ouvir é diferente do tempo de ver. A capacidade de ouvir, entender e expressar um texto ou música é diferente para cada grupo social.

M. Schafer denomina *competência sonológica* como a união da impressão e da expressão. Em relação à percepção do som,

“Certamente é possível que algumas sociedades tenham maior competência sonológica do que outras (...), o que era o caso quando o ouvido era um importante fornecedor de informação, e as elaboradas descrições de testemunhas auditivas, em obras como a Bíblia e *As mil e uma noites*, sugerem que elas foram produzidas por sociedades nas quais a competência sonológica era altamente desenvolvida. Por comparação, a competência sonológica dos povos do Ocidente nos dias de hoje é fraca.” (Schafer, p. 217)

ORALIDADE E A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA

Apesar de os árabes produzirem um material visual belíssimo, seu contexto cultural é baseado na oralidade. Mesmo conhecendo e utilizando a escrita, os árabes não faziam uso dela nem para a elaboração e armazenamento das poesias ou das músicas, nem para divulgação ou publicação destas. Nestes casos, o principal veículo era a memória; as informações eram passadas de geração em geração.

Esta questão da oralidade é apontada por vários autores, como Albert Hourani, em seu *Uma história dos povos árabes*, no segundo capítulo: “A poesia não era escrita, embora pudesse, pois se conhecia a escrita na península: as inscrições nas línguas do sul da Arábia remontam a séculos” (Hourani, p. 30).

Existem inúmeros exemplos de práticas ligadas à transmissão oral:

- “os antigos beduínos concebiam versos sem o recurso da escrita, armazenavam estes textos na memória e os transmitiam oralmente a uma cadeia de recitadores que, ainda oralmente, os difundiam entre outras tribos” (Mussa, p. 9).
- “poetas e músicos têm colaborado desse modo por séculos na Arábia. Desde tempos pré-islâmicos, cantores e pessoas que recitadores ajudaram a espalhar poemas entre as tribos. Esta prática encontrou seu caminho para as cortes dos califas, onde celebrados

⁷⁰ A dança, estando vinculada à execução musical, também é efêmera, só vive enquanto é executada. Deste fato decorrem suas características de aprendizado e as dificuldades de notação coreográfica e registro, que serão abordadas no capítulo 3.

cantores introduziram poemas e melodias e os executaram para as elites privadas” (Campbell, 2007).

- “eu não perdia uma migalha do que ouvia. Foi lá que, mesmo antes de saber escrever, aprendi a tudo armazenar na minha mente, já bastante exercitada pela técnica de memorização auditiva da escola corânica. Fosse qual fosse a extensão de um conto ou de um relato, eu o gravava em sua totalidade e no dia seguinte ou alguns dias depois, o repetia tal e qual a meus companheiros” (Bâ, p. 175).

A importância da memória está presente na arte árabe e se baseia no conceito de que o homem tende a esquecer, entre outras questões importantes, sua posição no mundo espiritual. Um texto que aborda esse tema é “*al-Insan*, o homem, esse grande esquecedor”, de Luiz Jean Lauand, quando diz que “na língua árabe, desde tempos imemoriais, a própria palavra para ser humano é *Insan*.” (p. 43)⁷¹.

A pedagogia do lembrar

Cada cultura desenvolveu, portanto, sua forma de contrabalançar esta característica humana. No mesmo texto, Lauand relata uma das formas encontradas, no caso islâmica: “consciente de que o homem é *Insan*, esquecedor, o Oriente desenvolveu uma pedagogia – desprezada, *esquecida* e incompreendida pelo ocidental contemporâneo –, a pedagogia do *dhikr*, a pedagogia do lembrar, a pedagogia baseada na repetição, no decorar*, nas festas, nos gestos, nos rituais...” [* nota do autor: saber “*de cor*”, com o coração] (Lauand, p. 45).

Uma das formas de lembrar ao homem elementos fundamentais da existência é, portanto, a repetição. Novamente vê-se a importância da circularidade na cultura oriental.

Esta pedagogia valoriza não apenas a memorização dos textos, mas também a forma como são pronunciados, dada a importância da palavra e da língua na cultura árabe. Ainda hoje, os músicos com forte base religiosa, treinados tanto nas escolas corânicas como nos corais das igrejas cristãs, são considerados melhores que aqueles que não passaram por este tipo de estudo.

⁷¹ Lauand estabelece um elo entre ser humano (*insan*) e esquecer (*nasia*) “o homem é, fundamentalmente, um ser que esquece! Nesta aguda caracterização antropológica coincidem as tradições de sabedoria oriental e ocidental” (p. 41).

“O treino religioso é a ideia de apontar a pronúncia correta (*lafz, nuta, orilqa*), habilidades na interpretação das letras (*raswir, al-mana*) e uma apropriada postura (*khulq, ikhaqiyya*) para poder apresentar ao público e transmitir o verdadeiro significado das palavras. (...) [O verdadeiro artista] deve ser culto (*muthaqqaf*) e saber como apreciar (*dhawq*, sabor) o significado das palavras e pronunciá-las apropriadamente.” (Shannon, p. 154)

A grande cantora egípcia Umm Kolthom era filha de xequie; começou sua carreira declamando o Alcorão (o que é feito com frases melódicas) e “ficou conhecida pela clareza de sua pronúncia” (Shannon, p. 154). Esses ornamentos e inflexões eram conhecidos dentro desses círculos de aprendizado.

O filósofo malinês Amadou Hampâté Bâ relata sua infância, povoada por serões literomusicais, da seguinte maneira:

“neste aparente caos aprendíamos e retínhamos muitas coisas, sem dificuldade e com grande prazer, porque tudo era muito vivo e divertido. ‘Instruir brincando’ sempre foi um grande princípio dos antigos mestres malineses. Mais do que tudo, o meio familiar era para mim uma grande escola permanente; a escola dos mestres da palavra.” (Bâ, p. 175)

Até o período dos mandatos, a formação do músico árabe sempre foi prestada nos círculos íntimos, seja dentro da família, da instituição religiosa ou com amigos e mestres próximos. É comum que vários membros do mesmo grupo familiar toquem algum instrumento ou cantem, por serem diariamente impregnados por este saber. Dois exemplos são as famílias Bashir, no Iraque, ou Rahbani, no Líbano.

A família Bashir é

“tradicionalmente musical, desde há muitas gerações. Essa família assimilou a ideia de completar a formação familiar pelos estudos nos conservatórios. Na geração atual ela tem quatro virtuosos reconhecidos: Jamil (Keman e alaúde), Agnes (piano), Fikri (Keman) e Munir (alaúde).” (Chabrier, p. 39)

A família Rahbani, formada por Fairuz, seu marido, ‘Assi Rahbani, cunhados e filhos, começou com Fairuz cantando “mambos e rumbas acompanhada pela orquestra de variedade dos irmãos Rahbani. Detalhe importante neste Líbano desarabizado, ela só canta em árabe” (Chabrier, p. 48). Depois disso, desenvolvem um repertório ligado ao folclore camponês, reabilitando “a Dabke, dança popular do Crescente Fértil. (...) Para a

maioria dos libaneses, ela encarna a terra natal e o renascimento do folclore” (Chabrier, p. 48)⁷².

Aprendizado informal através das reuniões semanais

Mesmo que os membros da família não sejam músicos, é costume frequentar reuniões semanais em que a música tem papel de destaque. Nestas ocasiões festivas nas residências particulares, é possível ouvir bons músicos e aprender com eles. Um exemplo disso é dado por um saudita, quando se lembra de um grupo que se encontra

“uma noite por fim de semana, numa pequena casa no subúrbio da cidade. Lá, embaixo das estrelas em um quintal, o grupo de multigerções conversa sobre os eventos da semana, trocam notícias sobre suas famílias e amigos, e às vezes praticam o *samiri*⁷³. Não há público; os membros executam sua arte para seu próprio prazer.” (Campbell, 2007)

Outro relato afirma que a prática continua atual: “‘Meu pai, que tem mais de 80 anos, sempre me levou às terças-feiras à noite quando ele estava com seus amigos lá,’ ele recorda. ‘Eu ouvia a percussão e me mexia com ela. Eu cresci, pratiquei de pouco em pouco, e agora eu posso comandar’” (Campbell, 2007). Muitos músicos devem seu aprendizado a estas reuniões informais: “‘Minha vida artística começou em casa,’ (...) ‘Minha família é de Makkah. A família da minha mãe era de músicos. Eles cantavam os antigos estilos. (...) Foi assim que eu aprendi. Eu ouvia a eles e acumulava seu conhecimento, vagarosamente, vagarosamente’” (Campbell, 2007).

Na Síria, estas reuniões também são comuns e recebem o nome de *sahra*, palavra que pode denominar desde um simples encontro semanal com amigos próximos até uma ocasião mais formal, quando existe alguma comemoração específica, como aniversário, casamento ou formatura. A *sahra* é sempre uma oportunidade de encontro e intimidade entre pessoas amigas, na qual músicos tocam informalmente.

Em relação à *sahra* semanal, Shannon descreve dois tipos comuns em Alepo: um “é a *sahra bishmariyya*, no qual um grupo de amigos faz a reunião uma vez por semana em uma de suas casas e um traz a comida e todos dividem os gastos. Outro tipo é a *sahra sahamiyya*, aonde cada um traz um prato (*sahn*), como os jantares americanos ‘potluck’⁷⁴. Ambos com muita comida, conversa e

⁷² Maiores explicações sobre esta dança estão no capítulo 4.

⁷³ “Como outras músicas folclóricas sauditas tradicionais, o *samiri* combina poesia, música, percussão e movimento” (Campbell, 2007).

⁷⁴ Jantar em que cada pessoa leva um prato.

música.” (Shannon, p. 141) Os músicos são muitas vezes amadores que têm outros empregos ou cantores de mesquita ou corais de igrejas. Nestas ocasiões, a música se torna a forma de relacionamento entre músicos e ouvintes; e é possível não apenas um aprendizado informal, mas também acontecer contatos para outros eventos.

A transmissão dos ensinamentos

Durante muito tempo, mesmo o aprendizado formal foi longo e baseado na oralidade. Não existiam grandes conservatórios ou partituras impressas. “O ensinamento tradicional da música árabe sempre repousou em ‘seminários’, grupos de estudo aparentemente mais eficazes do que os institutos modernos de concepção ocidental” (Chabrier, p. 39). Esta troca de conhecimento é muito importante para o aprendizado, pois assim é possível captar todas as sutilezas dos mestres.

Como a música nasceu de um caráter evocatório, seu estudo sempre foi bastante sutil e cuidadoso. As músicas podiam mudar o estado emocional e físico do ouvinte e do executante, conforme será visto adiante. Por isso, o conhecimento era transmitido com cuidado e os músicos muito valorizados. Os mais hábeis recebiam responsabilidades cada vez maiores porque eles eram capazes de, com sua música, dar “força de vontade e coragem para fazer guerra, defender a propriedade, expressar alegria ou lamentar suas tristezas” (Menuhin, p. 7-8).

Ao longo do século XX, o ensino de música sofreu uma alteração em diversos lugares, passando a fazer parte de

“um novo contexto estatal planejado. Instituições nacionais, conservatórios, em geral calcados em modelos europeus, vieram suplantiar as autoridades espirituais e os sábios. Salas com mesas, bancos ou cadeiras substituíram a casa do mestre ou os anexos de mesquitas onde nos seminários tradicionais se trabalha, se repousa e se alimenta em comunidade. O estudante de música se tornou o mesmo que qualquer outro estudante que se empenha em obter um diploma que, de antemão, confere um valor de mercado.” (Chabrier, p. 43)

Se isso, por um lado, popularizou o ensino, possibilitando o acesso a maior número de pessoas, que nem sempre tinham acesso a outros músicos e mestres. Mas, por outro lado, o novo esquema pode massificar o estudo anteriormente baseado, além da técnica, no tempo de aprendizado e de imersão em cada modo, o que nem sempre é possível num modelo de aulas concebido para a música ocidental.

Mas as relações de mestre e aluno,

“submetidas ao processo de ocidentalização, no entanto, permanecem espontâneas, íntimas e muito personalizadas; não há mais coabitação, mas se reúne ao lado das salas de aula e se toma o chá de outrora. O sistema europeu de ensinamento e de produção se adaptou ao protocolo social e afetivo local.” (Chabrier, p. 43)

A superficialidade também é um risco quando o tempo de aprendizado não é respeitado, e também quando as intenções são apenas divertimento e lazer. Este tipo de músico quer resultados rápidos e alcançar logo o sucesso. “O espírito de competição e a ansiedade em chegar rápido a resultados, significou que, ao invés de investir os anos necessários na aquisição de boa técnica, o caminho elevado para aprender, foi procurado o despachado e inexpressivo caminho que poderia dirigir rapidamente à celebridade” (Ribera, p. 66-67). Em alguns períodos isso aconteceu de forma generalizada, tendo a música mais elaborada⁷⁵ corrido o risco de ser deturpada ou esquecida.

Isso acontece porque a música árabe “é uma arte a qual, em primeira vista, parece tão misteriosa que até aqueles que são aficionados dela hesitam a estudar os elementos técnicos da sua estrutura” (Ribera, p. 13). Considerando a complexidade da música árabe, é compreensível que muitos ocidentais tenham desistido de entendê-la e estudá-la, classificando-a como “superstição”. A música no Oriente sempre teve um poder moral e espiritual, muitas vezes incompreendido e visto com preconceito. Existe “uma arrogância de negar tudo o que estiver fora da nossa esfera de conhecimento, e de tratar como visionários ou impostores aqueles que viram aquilo que nós não enxergamos na natureza das coisas” (Olivet, p. 33).

NOTAÇÃO MUSICAL

Apesar de a música árabe ter tido seu desenvolvimento apoiado na transmissão oral, existiram algumas formas de registrar as músicas ou o aprendizado, formas estas que mudaram ao longo do tempo.

⁷⁵ As canções populares, com melodias simples, utilizadas para acompanhar os trabalhos ou simplesmente para diversão, não estão incluídas nesta questão, dado que seu aprendizado se faz no cotidiano e seu objetivo é ser facilmente assimilável.

A notação musical⁷⁶ era feita “exclusivamente para uso didático e não para o propósito de execução” (Ribera, ver nota à p. 15-16). Por isso era um sistema impreciso, já que o conhecimento em si, a forma de execução, eram transmitidos oralmente, no contato com o mestre.

Em música, existem tratados de milhares de anos, enquanto que a notação musical propriamente dita surgiu recentemente. Mesmo grupos altamente especializados não utilizavam partituras. Os tratados eram minuciosos, mas restringiam-se às ideias, sem sugerir melodias ou formas de interpretação⁷⁷. Existem muitos textos, mas ainda hoje pouco se sabe a respeito da forma de execução, ou dos sons utilizados por determinado grupo social. O pesquisador “necessariamente encontra lacunas de centenas de anos e povos aos quais ele não pode delinear uma simples e autêntica melodia anterior ao século XIX” (Ribera, p. 15). Mesmo quando havia um sistema de notação, como foi o caso da Grécia, ele era desajeitado em comparação ao que usamos atualmente. “Podemos ter uma ideia de uma melodia ou frase grega derivando o ritmo parcialmente das palavras, mas a tradição da execução se perdeu” (Menuhin, p. 35/36).

Com o tempo, houve a necessidade de uma notação cada vez mais precisa e, especialmente na Europa, o desenvolvimento da notação musical se deu desde a Idade Média até o século XIX. A música mensural, na qual as durações das notas têm uma razão entre elas, “parece ter sido uma invenção islâmica, introduzida na Europa por volta do século XII. Foi também nessa época que surgiu na Europa um sistema de notação em que o valor do tempo exato de uma nota é indicado por um losango num polo” (Whitrow, p. 95).

Foram descobertos manuscritos do poeta andaluz Al-Shushtari (1269) em Alepo e no Cairo, conhecidos por “a coleção de música árabe com notação” (Ribera, p. 208).

A leitura é feita da esquerda para a direita⁷⁸ e, quanto à linha melódica, os sons graves eram colocados abaixo, e os sons agudos acima. As partituras têm estas características até hoje, tanto no Oriente como no Ocidente.

⁷⁶ “A notação é uma tentativa de substituir fatos auditivos por sinais visuais. (...) Já temos duas técnicas descritivas à nossa disposição: podemos falar a respeito dos sons ou podemos desenhá-los” (Schafer, p. 175).

⁷⁷ O termo “música” se referiu, até o século XX, “principalmente às teorias de música e não a um reino autônomo de práticas instrumentais; os árabes tendem a chamar suas práticas de melodias e ritmos de *ghina* (música) ou *inshad* (canção), revelando o privilégio da voz na estética árabe. Apenas no período moderno, e como consequência do Congresso do Cairo e a influência dos sábios europeus, a *musiq*a veio a se referir como instrumental assim como as teorias sobre ela” (Shannon, p. 71).

Obs.: Sobre o Congresso do Cairo, ver adiante.

⁷⁸ Ao passo que a escrita árabe é lida da direita para a esquerda.

O vocabulário da música utilizou diversos termos

“das artes visuais e do mundo das aparências espaciais: *alto, baixo, ascendente, descendente* (todos se referindo à altura); *horizontal, posição, intervalo e inversão* (referindo-se à melodia); *vertical, aberto, fechado, denso e rarefeito* (referindo-se à harmonia); e *contrário e obliquo* (referindo-se ao *contraponto* – que é, por sua vez, um termo visual). A dinâmica musical também preserva traços de sua origem visual – por exemplo, linhas divergentes indicam *crescendo*, ou tornar mais forte, enquanto linhas convergentes indicam o oposto, *diminuendo*.” (Schafer, p. 176)

A notação atual é extremamente precisa, mas é preciso lembrar que a partitura não diz tudo a respeito da música.

“*A escrita é a fotografia do saber, não o saber em si*”⁷⁹

O compositor imagina uma obra musical, usa o sistema de notação conhecido, gerando uma partitura. Mas o papel não é sua obra, da mesma maneira que um projeto arquitetônico não é a edificação em si. Os desenhos “não são um fim em si mesmos, uma obra de arte, mas simplesmente um conjunto de instruções, uma ajuda e um subsídio para aqueles que constroem o edifício” (Rasmussen, p. 4-6). Quando se fala em fidelidade à partitura, deve-se ter em conta essa sequência de passos entre a imaginação do compositor, a passagem para o papel, a leitura do instrumentista, sua execução, e talvez a interpretação de um regente. O conjunto desses passos gerará *uma* interpretação da partitura, *uma* execução da obra. Daniel Barenboim discute a questão da fidelidade à partitura em seu diálogo com Edward Said, no livro *Paralelos e paradoxos*:

DB: “Quando você fala de fidelidade, fidelidade a quê? Você está falando da fidelidade de um sistema muito aproximativo, precário. E, se na partitura está escrito *piano* e você toca *forte*, evidentemente você está sendo infiel ao texto. (...) Acho muito importante lembrar que a experiência musical, o ato de produzir música, significa levar os sons a um estado de interdependência constante – em outras palavras, significa que não se pode separar nada, porque o andamento tem a ver com o conteúdo, o volume etc. E, portanto, tudo é relativo e está sempre ligado ao que veio antes, ao que vem depois e também ao que acontece simultaneamente. Quando um violinista toca uma passagem de uma sinfonia de Beethoven que traz a indicação *piano* – *piano* em relação a quê? Em relação ao que veio antes e em relação ao que está acima ou abaixo dele naquele momento. E, portanto, você não pode falar de fidelidade” (p. 119-120).
(...)

DB: “O andamento está sempre relacionado com o conteúdo, e muitos músicos cometem o erro fatal, a meu ver, de definir o andamento antes de mais nada.

⁷⁹ Bâ, p. 175.

Eles seguem o metrônomo, às vezes indicado pelo compositor, e o metrônomo inevitavelmente é rápido demais, porque, quando anota a indicação, o compositor não tem o peso do som, tem só a ideia na cabeça. Você pode recitar um poema que sabe de cor em dois segundos, mas você nunca o leria em voz alta em dois segundos” (p. 120).

(...)

DB: “É o conteúdo que determina o andamento. Evidentemente tudo isso é relativo, e há uma certa velocidade necessária para expressar um certo conteúdo” (p. 121).

(...)

DB: “O texto diz ‘*crescendo*’; a indicação *crescendo* está escrita verticalmente em toda a partitura, mas, se todos os instrumentos da orquestra começam o *crescendo* ao mesmo instante, você não ouve todos. Evidentemente as trompas, os trompetes e os tímpanos vão cobrir o resto da orquestra. Portanto, esse conceito de fidelidade ao texto na música é muito mais relativo, e relativo não só no sentido de não ter de observar um contrato, como você falou, e sim no sentido de que se peca por omissão. Se você toca apenas como está escrito e não tenta entender o que aquilo realmente significa, você peca por omissão” (Said e Barenboim, *Paralelos e paradoxos*, p. 126)⁸⁰.

No caso da música árabe, ocorre o mesmo. Como será exposto adiante, o sistema árabe comporta várias notas de difícil notação, notas intermediárias, chamadas *quartos de tom*. Estas notas devem ser executadas de forma diferente, inclusive com outra afinação, dependendo da escala utilizada, da sua posição na sequência de notas, das notas que estão à sua volta. Todos esses detalhes são impossíveis de ser escritos, mas o músico experiente sabe que eles estão lá, subentendidos na partitura.

O fato de o músico árabe procurar desenvolver seu talento através dos estudos formais

“não necessariamente implica conhecimento da notação e orquestração musical, como é o caso na música clássica europeia. De fato, muitos conhecidos compositores alepinos do século XX tiveram pouco ou nenhum treino na teoria e notação da música. A transmissão oral das melodias e sua memorização, por corais e instrumentalistas, foram o primeiro modo e estudo de composição e continua sendo praticado hoje em dia entre antigos e mesmo novos cantores e compositores; na verdade, alguns músicos expressam uma desconfiança na notação, preferindo o que eles entendem ser a certeza do aprendizado, ouvir (*samã*) e escrever (*talqin*) de um professor mestre” (Shannon, p. 148).

⁸⁰ Ver diálogo completo nas páginas 119 a 126.

A IMPORTÂNCIA DA PALAVRA

Dado que a oralidade, a valorização da memória e a transmissão pessoal do conhecimento são fundamentais para a cultura árabe, conclui-se que a palavra tem importância fundamental nesse processo.

Na música, a palavra aparece desempenhando não só o elemento de comunicação verbal, como também direcionando as características melódicas e rítmicas.

A linha melódica imita a voz humana: não existem grandes saltos em altura, a melodia acompanha as modulações naturais da voz. A expressão vocal acompanha os sentimentos do cantor. Apenas quando este tiver uma forte razão, como para demonstrar dor ou saudades, é possível ouvir notas muito longas, ou saltos grandes em altura (como em um grito). Mas o objetivo é sempre imitar a voz humana.

O ritmo acompanha a respiração, por isso existem frases e pausas. Os silêncios servem para pensar no que foi dito, ouvir o outro, como em uma conversa.

Mesmo quando a melodia não é cantada, estes princípios continuam sendo seguidos pelos instrumentos. É uma mensagem que precisa ser transmitida seguindo os princípios da fala.

O poder da canção

Sendo a palavra e a audição tão importantes para estas sociedades, a canção, que associa ambos, torna-se um elemento de grande força. “A música árabe originou-se e realmente existiu primeiramente e principalmente como música vocal, com os instrumentos acompanhando a voz” (Ribera, p. 92).

O artista tem a responsabilidade de tornar aparente a beleza da melodia e o significado e pronúncia das letras. Em Alepo, por exemplo,

“a voz humana e as qualidades vocais são componentes importantes da estética musical. (...) Os alepinos têm um vocabulário preciso e extenso para descrever a voz humana. Um artigo lista mais de 30 diferentes características vocais, positivas e negativas (Abu al-Shamar 1997). Elas incluem:

Shaji: ‘o melhor da voz a mais doce, clara e mais melodiosa delas.’

Mukhalkhal: ‘uma voz alta e firme com força e doçura.’

Ajashsh: ‘uma voz baixa com agradável rouquidão e muita melodia.’

Karawan: ‘aquela que lembra a voz do pássaro batuíra (karawan) na precisão claridade e fluência.’

Ratb: ‘aquele que é como a água caindo livremente e doce.’

Outras características, menos desejáveis, incluem:

Musahrij: ‘como um forte grito sem beleza ou melodia.’

Muqaqa: ‘aquele que lembra a conversa do beduíno, sem nenhuma doçura.’

Sarsuri: ‘uma voz fina, alta e feia.’ (de *sarsara*, grito e *sarsur*, grilo).

Murta'id: ‘uma voz como se cantor estivesse com uma febre muito alta.’ (*maqrur bil-humma*).

Luqmi: ‘a voz como se o cantor tivesse um pedaço de comida (*luqma*) na boca.’

Akhann: ‘a voz como se o nariz do cantor estivesse entupido.’

Muzlim: ‘aquela que não tem melodia e que é quase inaudível’.” (Shannon, p. 152)

Essa associação é poderosa também porque estimula os dois lados do cérebro, propiciando uma experiência muito rica. A linguagem não é registrada na mesma parte do cérebro que a música.

“A fala está na metade esquerda do cérebro, juntamente com o poder de lógica. A música surge primeiramente na metade direita, na sede das emoções. Tanto a música como a fala dependem da audição, e ambas envolvem uma interação entre sentimento e análise.” (Menuhin, p. 27)

Letra e música

Pela necessidade de preservar a integração entre sentimento e análise, os versos e a melodia estão totalmente associados. A palavra é “colada” à melodia. Uma experiência interessante aconteceu quando as poesias já conhecidas passaram a ser musicadas. “O primeiro trabalho dos compositores foi adaptar palavras árabes aos tons que eles usavam, forçando as melodias para dentro de formas rítmicas precisas, com batidas regulares” (Ribera, p. 74). Houve dupla adaptação: músicas conhecidas sendo adaptadas aos textos; e poesias conhecidas sendo adaptadas à música.

Segundo pesquisa de Shannon, a respeito da música árabe em geral e de Alepo em particular,

“as palavras são os componentes mais importantes de uma boa música. Sem palavras significativas, até a melodia mais bonita, cantada pelo melhor cantor, não ficará boa. Mas o que são palavras significativas? Como uma melodia irá expressar seu significado? (...) As letras do repertório *wasla*⁸¹, derivam frequentemente de poesias clássicas ou contemporâneas que seguem a convenção clássica de medida e ima. A ligação entre a tradição poética clássica e gêneros como *muwashshah* e *qasida* dão a estas músicas uma autoridade especial como autênticas” (Shannon, p. 149).

⁸¹ *wasla*: suíte musical típica de Alepo.

O uso do repertório poético clássico⁸² é um dos sinais reconhecidos de autenticidade, mesmo que nem todas as palavras cantadas sejam do conhecimento dos ouvintes. No caso das músicas cantadas em árabe coloquial, “a autenticidade não fica na eloquência da linguagem clássica, mas no significado e na interpretação significativa das palavras coloquiais por elas mesmas” (Shannon, p. 149).

.

HOMOFONIA

Se, como foi visto, a palavra é tão importante, todos os instrumentos têm de falar a mesma “frase”, para que a mensagem seja clara. Esta frase pode ser a letra da música ou sua linha melódica. Quando todos os instrumentos e cantores executam a mesma linha melódica, a música é chamada *homofônica*.

A orquestra tradicional (takht)

A música árabe pode ser feita com apenas uma voz; voz e percussão; voz e algum instrumento melódico; ou ser apenas instrumental. Mas, de modo geral, ela é produto sonoro do revezamento destas possibilidades. Em cada lugar se desenvolveu mais um tipo de combinação sonora, conforme será abordado adiante.

A orquestra aparece junto com o desenvolvimento das cidades e com a especialização dos espaços voltados para as apresentações musicais. Uma orquestra tradicional é composta de instrumentos melódicos e rítmicos⁸³ e procura extrair de cada um sua potencialidade sonora específica. Para cada momento sonoro são usados determinados instrumentos⁸⁴.

Os instrumentos melódicos são divididos em duas famílias:

- sahb (puxado ou esticado – som contínuo), como a flauta e o violino;
- nakr (dedilhado ou martelado), como o alaúde e o *qanun* (espécie de harpa horizontal)

⁸² Apesar de o repertório de poemas clássicos ser aprendido – e decorado – na fase escolar, o significado de muitas palavras escapa aos ouvintes em geral

⁸³ As informações sobre cada instrumento podem ser encontradas no Anexo 3.

⁸⁴ Outros instrumentos foram sendo incorporados à orquestra, mas este é o conteúdo básico de uma delas.

Estas famílias são usadas de forma complementar para que possam ser criadas sonoridades mais ricas e complexas. As combinações mais comuns de duetos são alaúde e violino, ou *qanun* e flauta.

O principal instrumento de percussão é o pandeiro (*raq*), às vezes substituído pela *tabla* (*derbak*) ou pelo *daff* (pandeiro sem as platinelas).

A orquestra simboliza a maior complexidade e volume sonoro (desconsiderando, é claro, o volume sonoro obtido apenas pela amplificação elétrica) e, por esta razão, foi colocada como exemplo. É possível trabalhar com as mesmas características da música árabe com qualquer número e tipos de instrumentos.

A homofonia entendida como uma conversa

Seja qual for o volume sonoro e a complexidade de timbres utilizados, as características da homofonia estarão presentes. Neste sistema, pode-se entender a música como uma conversa:

- *todos falam o mesmo assunto*: a partitura é chamada de horizontal, com uma linha melódica única, ou seja, todos os instrumentos executam a mesma melodia;

- *quando um fala, o outro “presta atenção”*: apesar de seguirem uma linha melódica única, existe um revezamento de solistas (cantores ou instrumentistas). Quando um músico está fazendo o “papel principal”, os colegas procuram acompanhá-lo em todos os pequenos ornamentos que aquele faz; os músicos estão intimamente ligados à palavra/melodia que querem expressar juntos, o que exige atenção redobrada;

- *quando um acaba de falar, o outro responde ou comenta*: é preciso esperar sua vez para “falar”, como nos exemplos a seguir: se a frase melódica tem 6 tempos e a música tem 8 tempos, os 2 tempos restantes são utilizados para pequenos improvisos. É comum também utilizar 4 tempos para fazer uma “pergunta”, outros 4 para a “resposta” feita por outro instrumento; um músico pode fazer sua frase por alguns compassos, e em seguida a orquestra responde como um coro;

- *expressão de sentimentos*: podem ocorrer pequenos improvisos dentro da execução de uma frase, geralmente pelo instrumento solista ou cantor. Os outros músicos procuram acompanhar, não é possível tocar automaticamente, é preciso estar sempre ligado ao tempo presente;

- *o momento de união e concordância é alternado com momentos de liberdade*: a música reflete a natureza das relações humanas.

Existe também outra forma de melodia na música circular: é o uso do bordão, ou seja, “uma nota fixa que fica soando no grave, como uma tônica que atravessa a música, se repetindo sem se mover do lugar, enquanto que sobre elas as outras dançam seus movimentos circulares” (Wisnik, p. 73). É uma afirmação da tônica, que é o solo firme a partir do qual podem ocorrer voos melódicos.

O uso do pedal provoca um tipo de polifonia, já que a tônica se relaciona de forma diferente com as diversas notas da melodia. Por causa deste tipo de música (muito usado em canções sacras, por exemplo) é que alguns teóricos consideram que a música oriental não pode ser considerada puramente homofônica.

Mas a intenção deste tipo de música, mesmo existindo relações verticais entre as notas, é que a música gire em torno de uma tônica, que cria um ambiente sonoro continuamente lembrado. Além disso, as notas se desenvolvem de forma circular ao redor dela, o que sem dúvida difere bastante do conceito de polifonia ocidental, quando as relações de distância entre notas tocadas simultaneamente (os acordes) são evidenciadas e funcionam de forma a criar tensões e relaxamentos sucessivos. Esta diferença de intenção será abordada de forma mais detalhada quando o sistema modal for comparado ao tonal, mais adiante.

EXECUÇÃO

O domínio técnico da estrutura melódica e dos códigos “embutidos” na partitura ou composição, a pronúncia correta das letras e o desempenho vocal ou instrumental são considerados os requisitos mínimos para ser um bom músico.

Já na atuação do músico, outros ingredientes são considerados fundamentais para a avaliação de seu desempenho: a sinceridade emocional (*siqd*), o espírito oriental (*ruh sharqiyya*) e a capacidade de lavar ao êxtase (*tarab*).

Sinceridade emocional

“Dividindo raízes linguísticas com a palavra *sadiq* (amigos) e *sâdiq* (honesto, sincero), *sidq* implica um sentimento genuíno, uma carência de artifício, e uma rendição do vocalista pelo verdadeiro significado da letra da música. *Sidq* conclui que o artista entende as palavras e está apto para expressar seu significado ao ouvinte, traduzindo-os através de seus próprios sentimentos.” (Shannon, p. 155)

Seria a sinceridade emocional que separa um cantor (*mughanni*) de um verdadeiro artista (*mutrib*).

Diversas discussões são feitas a este respeito entre estudiosos e amantes da música. Caso se perceba que um artista canta sobre o amor mas na verdade é “mímico do verdadeiro amor” (Shannon, p. 155), acaba sendo acusado de falta de sinceridade emocional, por exemplo.

‘Abd al-Fattah Sukkar, um dos diretores artísticos do Festival de Música Síria, afirma: “‘Antes de um cantor ser sincero com o público’, ele disse, ‘ele tem que ser sincero com ele mesmo. Estes dias está cada vez mais difícil as pessoas serem honestas com elas mesmas, então como eles podem produzir boa arte?’” (Shannon, p. 155).

“Espírito oriental”

A sinceridade está intimamente ligada ao artista imbuído de “espírito oriental”, de acordo com Shannon, que observou que os “alepinos descrevem a pessoa dotada pelo espírito oriental como emocionais e sensíveis. Alguém que usa a intuição e compreende instintivamente as nuances dos modos melódicos” (Shannon, p. 156).

Considerando que o sistema modal pressupõe a imersão no estado correspondente a cada modo, o músico deve possuir disponibilidade interna para que isso ocorra. Um professor em Alepo explica que “se você está tocando e alguém diz – Não tem nenhum espírito (*ma fi ruh*) – isto significa que você ainda não entrou na música ou não representa ela completamente, a partir daí sua personalidade e presença podem entrar nela” (Shannon, p. 156).

Êxtase (tarab)

Estando o artista sincero consigo mesmo e também disponível ao estado correspondente a cada modo, é possível que sua ligação com o público seja tal que produza o *tarab*, ou seja, um prazer estético profundo, provocado na plateia pelo músico.

Em árabe, *tarab* abrange vários conceitos;

“se refere linguisticamente a um estado de elevação emocional, frequentemente traduzida como ‘arrebato’, ‘êxtase’ ou ‘encantamento’ mas que pode indicar tristeza ao mesmo tempo que alegria. *Tarab* também descreve um estilo de música e apresentação musical no qual tais estados emocionais são evocadas

e despertadas em apresentações e audições. Finalmente, *tarab* constitui um termo geral na estética árabe que descreve um tipo de alegria estética ou êxtase com o respeito a um objeto de arte: Alguém deve, por exemplo, experimentar o *tarab* ao ouvir um poema ou mesmo quando admira uma pintura, do mesmo modo quando ouve uma música, então geralmente o *tarab* é restrito a atos de ouvir” (Shannon, p. 161).

Quando acontece este arrebatamento, os ouvintes externalizam sua emoção através de exclamações, gritos, suspiros e gestos com os braços. “A participação da plateia é o ingrediente-chave na cultura do *tarab*. Etnomusicologistas descrevem o *tarab* como um estado emocional provocado na plateia como resultado da dinâmica interação entre o artista, a música, a letra, o público e alguns outros fatores” (Shannon, p. 162).

Um destes fatores é o local onde acontece a execução da música. Em um espaço menor, mais íntimo, o contato visual e a “interação pessoal direta entre o artista e o público” (Shannon, p. 157) propiciam o aparecimento do *tarab*; dado que o sistema modal se baseia na experiência do tempo presente e na imersão. Estes ingredientes de intimidade são facilmente perdidos em grandes eventos, com exceção de uma cantora egípcia, considerada por muitos a maior de todos os tempos: Umm Kolthom.

Um exemplo de execução primorosa: Umm Kolthom

As vozes femininas não eram comuns em concertos públicos até o século XIX.

“No Islã clássico dos séculos posteriores, as mulheres respeitáveis não cantam nem dançam em público. O canto de ninar, a lamentação e os cantos de colheita ou de regozijo são cantados no círculo familiar ou no círculo feminino, mas não diante de estranhos. Cantoras ou dançarinas profissionais animam os casamentos, mas elas, em geral, têm um status social à parte” (Chabrier, p. 46).

O imperador otomano Selim III, no final do século XVIII, decide introduzir vozes femininas na corte, o que será seguido nos demais países. Mas as poucas vozes que aparecem em seguida têm forte acento europeu e pouco carisma.

Neste cenário musical aparece, em 1932, durante o Congresso do Cairo (ver adiante), uma jovem cantora que deseja fazer carreira no universo clássico. “Assim começa a maior epopeia da história da canção, fundada essencialmente sobre uma voz inigualável e uma escolha judiciosa de textos. Veiculada pelas ondas de rádio, esta voz traz a presença feminina e propõe a evasão para um mundo de voluptuosidade” (Chabrier, p. 47).

Esta cantora alcançou multidões por atender com folga aos requisitos exigidos para ser uma boa cantora: o domínio técnico da música, uma voz prodigiosa, a pronúncia correta adquirida em escolas corânicas e com seu pai, que era *sheikh*, além dos exigidos sinceridade emocional, espírito oriental e a capacidade de lavar ao êxtase.

“Quarenta anos após esta revelação, Umm Kolthom, a quem não falta dignidade e espírito, consagrada pelo disco e pela televisão, aprovada entusiasticamente pelo público de todos os países árabes, reina sobre centenas de milhões de ouvintes subjugados por seu charme ou irritados com seu poder. A “irresistível” veio a Paris em 1968 no teatro Olympia e ali obteve o maior cachê da história do espetáculo mundial. Diz-se que ela o doou aos Palestinos. Quando de sua aparição parisiense, grandes personalidades francesas vieram assistir a apresentação desta sexagenária cuja voz é de tirar o fôlego da audiência.” (Chabrier, p. 47)

Alguns estudiosos consideram seu estilo mais turco que árabe, assim como o de outros cantores de destaque da mesma época. Mas Shannon esclarece que

“o estilo otomano de cantar prevaleceu no Cairo e em outras terras otomanas no final do século XIX, mas o estilo de Umm Kolthom e outros tem uma perceptível influência alepina. (...) Os cantores egípcios, do final do século XIX e começo do século XX, adotaram o estilo alepino de cantar, que era menos nasal do que o que o estilo turco-otomano que prevalecia na época. A nasalidade (*ghunna*) era uma das características admiradas da voz de Umm Kolthom durante o século XX.” (Shannon, p. 101-102)

Umm Kolthom, com sua voz potente e carisma enorme, é venerada em todos os países árabes e, mesmo em locais onde a religião não permite a música, ela é ouvida secretamente. “Ela domina uma multidão de possuídos, capaz de saboreá-la por horas. (...) Intelectuais árabes, inquietos com esta magia, denunciavam cada vez mais os defeitos obscurantistas deste poder maléfico que eles mesmos, quisessem ou não, conheciam as canções de cor” (Chabrier, p. 47).

Seu funeral, em 1975, foi um acontecimento presenciado e lamentado por milhões de pessoas, de todas as classes sociais. Ainda hoje, muitos consideram que sua voz e sua presença foram insuperáveis⁸⁵.

⁸⁵ Ver <<http://www.youtube.com/watch?gl=BR&hl=pt&v=aVbjroPR2VQ&feature=related>>.

SISTEMAS MODAL E TONAL – LIGADOS À CONCEPÇÃO DE EIXO

Se a música é considerada uma linguagem, é natural que existam vários idiomas musicais. Cada um deles tem suas características internas, suas regras e sua plasticidade. São dois os “idiomas musicais” mais utilizados ao longo dos séculos: o sistema tonal (utilizado pela música ocidental) e o sistema modal (utilizado, entre outros povos, pelos árabes). Hoje em dia, existem pesquisas a respeito de outras formas de comunicação musical, como a música atonal ou o dodecafonismo, além de alguns híbridos, todos com suas regras também.

Para este trabalho, é importante expor os sistemas tonal e modal, já que esta é a diferença fundamental entre a música árabe e a ocidental.

Elementos comuns

Apesar de serem idiomas diferentes, ambos são linguagem, e como tal, têm suas características comuns. Existe sempre um *pensamento ou intenção* por trás da elaboração da peça musical.

A composição é feita de partes de se sucedem: a sequência é essencial, tanto na música tonal como na modal. Apesar do caráter circular da música modal, as partes da música não podem ser trocadas. “Mudar a ordem dos acontecimentos significa alterar, e provavelmente destruir a obra” (Arnheim, p. 369). Isto porque cada parte da música modal utiliza recursos para criar um estado de alma, e a ordem em que são colocados faz diferença na percepção artística, corporal, emocional e espiritual, conforme será visto adiante. A exceção acontece no caso das músicas ritualísticas, repetitivas, que têm o caráter de pêndulo constante. Nessas músicas, é pela repetição que se consegue atingir o estado desejado, e não pela sequência das partes. Na música tonal a sequência é fundamental, por ser um tipo de música baseada na sucessão de acordes, que estabelecem tensões e relaxamentos.

A relação entre as notas é outro fator em comum: em qualquer uma das duas “línguas”, “o passeio das notas pelo campo das alturas não é neutro: no seu livre movimento, elas são enlaçadas por certas atrações, certos ímãs, certos polarizadores” (Wisnik, p. 59.) Estes ímãs podem ser um nota tônica em torno da qual a melodia se desenvolve, ou batidas que se organizam de forma a reforçar a sensação de pulso, por exemplo.

Comparação inicial entre as músicas modal e tonal

A música modal foi utilizada por todos os povos, de maneiras distintas, até o final da Idade Média.

“A formação gradativa do tonalismo remonta à polifonia medieval e se consolida passo a passo ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII (quando se pode dizer que o sistema está constituído), (...) passando em seguida por uma espécie de saturação e adensamento, que o levam à degradação afirmada programaticamente nas primeiras décadas do século XX.” (Wisnik, p. 105)

A música tonal se desenvolveu com maestria no Ocidente, que abandona os princípios da música modal em função das necessidades do novo sistema. As escalas e as notas utilizadas mudaram, assim como a afinação, e foram introduzidos outros elementos.

A música modal soa repetitiva e circular pela forma como sua melodia gira em torno de uma tônica que muito frequentemente permanece constante. O ritmo produz variações, acompanhando as necessidades da melodia e da letra, mas sempre remetendo a um pulso que produz variações.

“Esse esquema se inverte, como veremos, na música tonal, onde o pulso tende a permanecer constante nas subdivisões do compasso, como um suporte métrico do campo melódico-harmônico, enquanto a tônica, rebatida pela dominante, transita e sai do lugar, através de modulações.” (Wisnik, p. 105)

Esquema das principais diferenças

O esquema abaixo resume as diferenças entre os dois sistemas. Cada item será comentado no texto a seguir.

MODAL

- tônica e escala fixam um território: províncias sonoras com correspondências cosmológicas (*Ethos*)
- sutileza e complexidade em torno de uma tônica fixa
- melodia única (*homofonia*) gira em torno da escala
- circulares, repetitivas
- variação rítmica: acentuações deslocadas rebatem tempo e contratempo do pulso
- mudanças ao longo da peça
- afinação natural, segundo a vibração das cordas

TONAL

- uso de acordes (*polifonia*) e da dinâmica

- movimento progressivo, caminhar
- tensões e repousos na frase melódica, procura permanente
- número reduzido de escalas
- afinação artificial: temperamento permite ao instrumento tocar em tonalidades diferentes
- pulso constante: suporte métrico

Exatamente como acontece com duas pessoas falando línguas diferentes, pode ocorrer estranhamento ou falta de entendimento. Ou mesmo o simples fato de não gostar daquele tipo de estímulo sonoro.

“Um asiático é movido por um prazer arrebatador ou o mais profundo sofrimento quando ouve a sua música modal, enquanto que para alguns europeus aquela mesma música é apenas barulho” (Farmer, p. 367).

O poeta indiano Rabindranath Tagore expõe em poesia sua impressão a respeito das diferenças entre a música indiana (também modal) e a ocidental:

“Para nós, povo da Índia,
A música tem um significado transcendente:
Celebra a afinidade entre a alma e as coisas do além.
O mundo durante o dia é como a música ocidental,
uma harmonia vasta e fluente de concórdia e discórdia.
O mundo da noite é o nosso mundo,
o mundo da música indiana,
Um Raga⁸⁶ puro e profundo.
Além da alegria e da tristeza,
Canta a região da renúncia,
atingindo as raízes do Universo.” (Marsicano, p. 21)

SISTEMA MODAL

*Sistema modal e eixo vertical*⁸⁷

O sistema modal aparece nas sociedades onde o mundo é concebido em relação a um eixo vertical. Segundo esta visão, tudo o que existe materialmente está ligado a algo em um plano acima e abaixo dele. Existe um Todo ao qual o homem é ligado; e

⁸⁶ Raga é uma sequência melódica de notas; cada tipo de Raga cria um ambiente sonoro específico.

⁸⁷ As qualidades da música modal aqui descritas – a circularidade, a importância do centro, o aprendizado pela experiência, a importância da memória, estar afinada com as leis cósmicas, e outras – estão presentes também nas danças árabes. Este assunto será abordado no capítulo 4.

todas as coisas do mundo estão interligadas. Logo, os sons têm influência sobre os seres humanos.

Faz parte dessa visão de mundo a concepção do tempo como circular; as pessoas buscam estar afinadas com os ciclos do universo. Dentro desse círculo, o mais importante é a imersão nele, neste tempo da experiência. Todo círculo possui um centro, e não é diferente no caso da música modal, que circula ao redor da nota principal da escala.

As sequências melódicas estão dentro do contexto do tempo presente, logo podem permanecer longo tempo em repetição (experiência da circularidade) ou se renovar ao longo da peça musical (mudanças de estados emocionais).

As notas, concebidas como vibrações, estão inseridas também dentro de um plano maior de correspondências. Logo, estão ligadas a proporções existentes em todos os corpos visíveis e invisíveis.

O território sonoro

No sistema modal, as notas utilizadas fixam um território e a música circula dentro dele, estabelecendo um “ambiente sonoro”. As notas que formam esse território têm papel semelhante às letras que formam os radicais trilíteres⁸⁸ na língua árabe, ou seja, consoantes que juntas formam um “ambiente de significados”. Dependendo da ordem em que foram posicionadas, geram uma palavra, que tem afinidade com a ideia deste ambiente.

Na música ocorre o mesmo: existe um modo ou escala (sucessão de notas) que forma um ambiente, e dentro desse ambiente haverá várias maneiras de conduzir a melodia para se conseguir os efeitos desejados, ou as “palavras” que expressem determinada ideia sonora.

O “ambiente sonoro” modal equivale também ao conceito de *lugar*, visto no primeiro capítulo: chega-se a um dado espaço e, mantendo-se nele por um tempo, cria-se familiaridade. O modo pode ser visto como um *lugar*.

Esses territórios sonoros não são escalas aleatórias, mas sim sequências de sons cuidadosamente escolhidos de acordo com a forma e afetam o ser humano. São sequências de notas cuja vibração sonora corresponde a outras formas de vibração, tanto

⁸⁸ Como um exemplo, o mesmo radical S-L-M forma *islam* (submissão), *salam* (paz) e *muslim* (muçulmano).

no plano físico (cores, perfumes, órgãos internos) como no emocional (estados da alma) e espiritual (relação com o cosmos, com o divino). O poder de atuação do modo “sobre o corpo e a mente é compreendido por uma rede metafórica maior, fazendo parte de uma escala geral de *correspondências*, onde o modo pode estar relacionado, por exemplo, com um deus, uma estação do ano, uma cor, um animal, um astro” (Wisnik, p. 68).

Entre os gregos, os modos estavam associados a determinados povos, que os usavam segundo seu caráter (mais bélico, mais pastoril e assim por diante). Os gregos chamavam de *Ethos* o caráter de cada modo, vendo nele “a capacidade de infundir ânimo e potencializar as virtudes do corpo e do espírito” (Wisnik, p. 79). No caso da música árabe, o sistema prevê uma série de correspondências cosmológicas, descobertas através da experiência sonora, mas a ideia de um sistema de sons que provocam mudanças no estado de ânimo é a mesma: *Ethos*, em grego e, em árabe, *Ta'thir*.

A tônica fixa

A importância dada à nota principal da escala (a tônica) na música modal é decorrente da necessidade de estabelecer um território sonoro. A tônica está lá, como representante da escala, que circula em torno dela. A tônica está sempre presente, como a terra, o chão sobre o qual acontece a melodia. É o fundo sobre o qual as notas, como figuras, aparecem.

Circularidade

“A circularidade da escala gira em torno de uma nota fundamental, que funciona como via de entrada e saída das melodias, ou, em uma palavra, como tônica, ponto de referência fundante para as demais notas” (Wisnik, p. 72). A música modal apoia-se na experiência do tempo presente, cujo centro é a nota principal da escala. Existem frases que se repetem, dando a sensação de um ambiente conhecido, seguro, estável; o que propicia a liberdade de maiores voos internos a partir desse terreno.

Conforme o tempo de repetição dos temas e a intenção da composição, é possível criar um estado coletivo de suspensão do tempo, com os ouvintes se deixando levar pelo som, como num embalo. Essa possibilidade vinda do caráter circular “faz a música parecer monótona, se estamos fora dela, ou intensamente sedutora e envolvente, se entrarmos na sua sintonia” (Wisnik, p. 71). A questão da imersão, da experiência, torna-se clara neste caso.

Ao longo de uma peça musical, esta tônica pode mudar para que seja criado um novo ambiente sonoro, que permanecerá soando pelo tempo necessário para produzir seus efeitos, segundo os objetivos do compositor.

Pulso

Dentro do caráter circular, temos o centro melódico na tônica fixa, e temos o centro rítmico no pulso claramente presente. Se ao redor da tônica, as notas da escala circulam com expressividade; ao redor do pulso os modos rítmicos podem variar segundo as necessidades da composição.

O ritmo é utilizado para acentuar a pronúncia e as características da palavra; e também induz a diferentes estados de alma. São estabelecidos de acordo com as correspondências com outros níveis presentes no eixo vertical.

Alguns teóricos defendem que a harmonia⁸⁹ na música árabe, que apenas excepcionalmente aparece na parte melódica, estaria na parte rítmica. Um especialista saudita diz o seguinte:

“‘Eu tenho falado com muitos músicos na Europa e eu digo a eles que nós temos harmonia em nossa música, em nossa percussão’, medita Tarek ‘Abd al-Hakim, quem aos 86 é o mais importante dos especialistas em música folclórica saudita. Lendário compositor e músico, ele tem defendido o estudo e a preservação das artes folclóricas sauditas. (...) ‘Eles têm *cellos*, contrabaixos e pianos fazendo a harmonia, e violinos fazendo a melodia’, ele continua. ‘Nós temos as mesmas coisas junto com nossos tambores. Cada um toca uma linha diferente. Isso é como alguém tocar a melodia e os outros tocarem a harmonia.’” (Campbell, 2007)

Número de notas, microtons e afinação natural

As escalas árabes trabalham com mais notas que as escala ocidental (que possui 12 sons). Além disso, o intervalo entre elas não é equidistante. Tudo isso desnortearia os pesquisadores ocidentais que procuravam descrever a música árabe. Através de pesquisas “baseadas em gravações de canto e oscilogramas (registro de frequência) chegaram mais recentemente a tabular esse sistema escalar (identificando 24 intervalos *desiguais* dentro da escala)” (Wisnik, p. 81).

Como existem mais notas dentro do mesmo espaço escalar, estão presentes as notas ditas “intermediárias”, os microtons, que ajudam a produzir expressividade e

⁸⁹ Diferentes notas tocadas simultaneamente.

sutileza à música árabe. “A construção da escala, em seu colorido microtonalismo, não obedece a necessidades aritméticas de racionalização do campo sonoro, mas a necessidades acústicas, ligadas a critérios de *potência* expressiva” (Wisnik, p. 82). Esta é uma característica da sonoridade árabe que produz bastante estranheza aos ouvidos ocidentais, acostumados com intervalos maiores e equidistantes.

A questão da afinação é muito importante para entender o poder da música modal sobre o ser humano e será explicada adiante.

SISTEMA TONAL

Sistema tonal e eixo horizontal

Uma das consequências da mudança do eixo vertical para o horizontal foi o aparecimento da harmonia vertical na música, conforme já foi dito. Considera-se harmonia a relação entre as notas, sejam elas tocadas simultaneamente ou sucessivamente. Até então, os povos haviam mantido o uso da harmonia horizontal na música (utilizando as tensões e repousos na forma de sucessão entre as notas), apesar de conhecerem o uso de acordes. A partir da intensificação do uso dos acordes, a música ocidental começa a contribuir de forma mais efetiva para a criação musical. Conforme ressalta o maestro Yehudi Menuhin, em seu livro *A música do homem*, “o florescimento da harmonia ocidental é uma das nossas únicas, gloriosas e imperecíveis contribuições para a música” (Menuhin, p. 30).

A outra característica que a música ocidental deveu à mudança de eixo foi o uso da dinâmica, ou as mudanças de intensidade sonora ao longo da composição. Este aspecto faz um paralelo com o surgimento da perspectiva na pintura, já que imprime profundidade à música, dando a ilusão de que quem executa a melodia está mais próximo (quando o volume aumenta) ou se distancia (quando diminui). A relação é de “perto/longe”, além de criar a sensação de massa sonora. Anteriormente, o uso da dinâmica não se dava pelo aumento do volume em si, mas da relação entre a massa sonora da orquestra e o solo de um instrumentista ou cantor, o que propiciava a sensação de “muito/pouco”. Pode-se fazer um paralelo com a arquitetura paisagística que, quando era fruto da concepção vertical do universo, produzia jardins grandes ou pequenos, conforme a possibilidade do proprietário, mas sempre com os mesmos elementos (“muito/pouco”). Comparativamente, os jardins posteriores à mudança de

eixo faziam uso da ilusão e da perspectiva (“perto/longe”), além do fato de serem grandes ou pequenos.

Com a perda da verticalidade, o fato de os sons terem analogia com outras formas de manifestação material e imaterial foi sendo ignorado. “A antiga crença no poder dos modos passou a ser considerada mera superstição pela Europa ilustrada e racionalista” (Wisnik, p. 85).

A concepção de tempo também mudou, passando de circular para linear, passando-se a valorizar a passagem e a contagem do tempo, além da necessidade de adequar elementos naturais às conveniências de medidas exatas. Isso influenciou a forma de produzir e ouvir música, passando do estado de imersão para o de concentração. Além disso, a altura das notas foi alterada para que a distância entre elas fosse igual, “exata”.

A crença no progresso interferiu na música criando melodias onde sempre se procura andar para a frente, caminhar através das tensões e relaxamentos sucessivos. Esta linguagem está presente em quase todas as complexas e belas peças musicais eruditas ocidentais.

Uso de acordes

A relação entre as notas pode ser consoante ou dissonante, contrastante, conflitiva. No caso de gerar uma tensão, esta “pede” uma resolução, um repouso. Na harmonia vertical, começou-se a tocar notas simultaneamente, o que gerava tanto consonâncias como dissonâncias. Esta atitude gerou uma extensa pesquisa a respeito das formas de explorar a expressividade destes conflitos.

Movimento progressivo, com tensões e repousos

O tempo, no mundo tonal, “é concebido em seu caráter antes de mais nada evolutivo. É o mundo da dialética, da história, do romance. Olhado internamente, o discurso tonal é também o discurso progressivo” (Wisnik, p. 106).

A ideia de tempo linear e de progresso é, assim, continuamente reafirmada. Existe uma procura permanente, uma insatisfação diante de uma crise, que é introduzida e harmonizada. “Esse senso de tensão e distensão, com efeito, está diretamente inserido na harmonia ocidental” (Menuhin, p. 30).

Número de escalas é reduzido

Uma das formas de trabalhar a harmonia vertical foi estabelecer um número reduzido de variáveis, a começar pelo número de escalas. A partir do Renascimento, o número de escalas conhecidos no Ocidente foi sendo aos poucos reduzido, terminando por serem duas as mais utilizadas.

Afinação artificial

A desigualdade entre as notas foi um problema para o estabelecimento da música tonal. Como as notas eram baseadas na afinação natural, produzida pela vibração das cordas, não havia uma distância exata entre elas. Essa desigualdade causava problemas no momento de compor os acordes sucessivos, que não formavam um grupo cuja distância entre as notas era a mesma. Isso causava dissonâncias indesejáveis quando os acordes eram tocados de forma sucessiva. Foi proposto que as notas fossem ajustadas de forma que tivessem a mesma distância entre elas, o que evitaria os problemas expostos acima. “A criação da escala ‘temperada’, para a qual Bach tanto contribuiu, é um desses casos em que a inclinação artística do homem se manifesta, ajustando a natureza para atender necessidades estéticas e práticas” (Menuhin, p. 30)⁹⁰. Ao mudar a afinação, perde-se também a capacidade de o som, por ser uma vibração afim com o ser humano, produzir os efeitos que o sistema modal previa.

Esta nova afinação, obediente aos critérios racionalistas da época, reduziu significativamente o campo sonoro das alturas; a natureza foi “ajustada”.

Pulso constante

Para que essa sucessão de tensão e repouso possa ser mais bem percebida, é preciso haver um suporte métrico. Assim, na música tonal, o pulso é constante, e o

⁹⁰ “A música tonal moderna (...) acabou por homogeneizar e eliminar aquelas nuances microtonais que caracterizavam a afinação modal. Essas diferenças mínimas, mas de grande potência expressiva, desapareceram na chamada afinação ‘bem temperada’, onde o espaço de uma oitava para a ser dividido em doze semitons rigorosamente iguais. A nova afinação, que obedecia a critérios matemáticos objetivando uma racionalização do campo das alturas, reduziu a uma fórmula cartesiana igualadora o campo sonoro onde o modalismo desenvolvia o espectro de suas províncias rituais. O ‘temperamento’ foi provocado pelo próprio desenvolvimento da música tonal, e implantou-se no princípio do século XVIII. (...) No *Cravo bem temperado*, cujo primeiro volume data de 1722, Bach estava consagrando o recente sistema, que era olhado ainda com reserva. A progressiva adoção, e sua posterior generalização, não passou sem muita estranheza. Os ouvidos demoraram a se acostumar, no decorrer do século XVIII, com aquela bizarra forma de afinar que, no entanto, se tornaria a retícula obrigatória do ouvido moderno (e que acabamos por tomar por natural)” (Wisnik, p. 84-85).

ritmo se mantém por muito tempo na composição, às vezes até na peça toda (como por exemplo, uma valsa, que começa e termina em três tempos).

A base da música ocidental veio do Oriente, mas aos poucos ela foi adquirindo seus caracteres próprios, se identificando com a linguagem da tonalidade, da harmonia e da dinâmica, o que levou a outras formas de produzir música.

“A música levou longo tempo para florescer no Ocidente, mas isso não deixou de ter suas vantagens. O tempo nos permitiu absorver todas as aquisições das eras passadas e orientá-las para novos propósitos. O Ocidente dominou a escala e desenvolveu a harmonia de um novo modo, construindo tanto vertical como horizontalmente, criando uma linguagem inteiramente nova, que até então jamais se ouvira.” (Menuhin, p. 2)

O desenvolvimento do tonalismo é reflexo de uma época, pois a arte é produzida por pessoas que vivem de determinada forma, em certo tempo e lugar.

A insatisfação constante associada à ilusão de se poder tudo, tão características da atualidade, sugerem o afastamento de uma realidade mais condizente com a condição humana. Conforme diz György Doczi, no Prefácio de seu livro *O poder dos limites - harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura*:

“Essa era de abundância e conquista tecnológica é também uma era de ansiedade e desespero. Valores sociais e religiosos tradicionais foram erodidos a ponto de parecer que nossa vida perdeu seu significado. (...) Em nossa fascinação pelos poderes advindos da invenção e da conquista, somos levados a perder de vista o poder dos limites. Agora, no entanto, somos forçados a analisar os limites dos recursos da Terra e a provável necessidade de limitar a superpopulação, analisar os governos autoritários, as altas finanças e a política sindicalista. Em todos os campos de nossa existência estamos constatando a necessidade de redescobrir proporções apropriadas. As proporções da Natureza, da arte e da arquitetura (...) constituem limitações partilhadas que criam relações harmoniosas baseadas nas diferenças. Assim, elas nos mostram que as limitações não são apenas restritivas mas também criativas.” (Doczi, prefácio)

O estudo das características principais da música árabe mostra que essa relação com a natureza ficou preservada, mesmo sem a consciência de quem a executa ou ouve.

A seguir, serão abordadas as bases metafísicas sobre as quais a música modal foi sistematizada, trazendo o foco para a música árabe. A busca dos sons que estivessem em maior harmonia com os outros elementos vivos mostra a complexidade da teoria musical árabe que, inacreditavelmente, foi dada como “primitiva” por muitos estudiosos que, certamente, não a conhecem em profundidade.

CARACTERÍSTICAS MELÓDICAS E RÍTMICAS

A estreita relação entre som e outros fenômenos vibratórios está presente em toda a concepção das melodias da música árabe. A necessidade de estar em harmonia com o mundo ao redor fez com que os filósofos, que também se dedicavam ao estudo da música e da medicina, estabelecessem as devidas analogias entre os planos terrestres e celestes, criando um sistema cosmológico musical.

A busca do ser humano pela perfeição existe em todas as áreas do conhecimento. No caso da música, são procuradas a pureza do som e a afinação perfeita. Ao longo dos séculos, o que foi considerado puro e perfeito sofreu alterações, mas sabe-se que um sistema foi levado em consideração por diversos povos; chamado de Harmonia das Esferas, tem correspondência com sistemas com outras denominações, mas que têm o mesmo objetivo.

“Na *anãhata* indiana e na Música das Esferas ocidental, o homem tem procurado constantemente alguma unidade primeira, algum som central em relação ao qual todas as outras relações possam ser medidas” (Schafer, p. 145-146).

Vários povos buscaram o “som fundamental”, a partir do qual todos os outros seriam medidos. Em cada cultura ele aparece de uma forma, muitas vezes estabelecido artificialmente. O sistema da Harmonia das Esferas busca encontrar os sons que existem naturalmente no Universo.

Este sistema se refere ao som produzido pelos movimentos dos astros que, embora difícil de ser escutado, seria buscado por ser o som perfeito. E os sons produzidos pelo homem deveriam ter correspondência com a sinfonia celeste. Pitágoras, um dos poucos que conseguiu ouvi-la, foi o grande responsável pela sistematização deste conhecimento, já praticado por diversos povos. Ele não apenas conseguiu ouvir os sons como também estabeleceu relações entre eles.

Quando foi possível perceber esta sinfonia e descobrir relações entre os sons produzidos pelos astros e os sons produzidos pelos humanos, estabeleceu-se a comunicação entre o mundo físico e o metafísico. Este sistema, de grande importância para a estruturação da música árabe, será abordado com mais detalhes mais adiante.

SÉRIE HARMÔNICA: RELAÇÃO ENTRE A VIBRAÇÃO DAS CORDAS

A busca pelo som perfeito e puro, totalmente integrado ao Universo, desdobra-se na pesquisa da relação entre estes sons. Neste caso, a busca começa dentro do próprio som e de sua vibração.

Percebeu-se que uma nota de base, ao vibrar, produzia outras notas, “vibrações mais rápidas que se incluem, como múltiplos, no mesmo pulso do som fundamental” (Wisnik, p. 55). A estas notas foi dado o nome de harmônicos. Todo som é formado por sua nota fundamental *mais* seus harmônicos, ou seja, notas “embutidas” que compõem o som fundamental. Estas notas de vibração mais rápida não soam de forma aleatória: não só aparecem em uma ordem determinada, como essa ordem é a mesma, independentemente da nota de base. A essa sequência de notas foi dado o nome de Série Harmônica.

Pitágoras pesquisou, a partir de uma nota fundamental, quais notas apareciam depois que esta era tocada e em qual ordem. Percebeu que, pressionando a corda da nota fundamental de determinada forma antes de tocá-la, poderia produzir as mesmas notas dos seus harmônicos.

Ao tocar uma corda solta, esta produz um som, por exemplo, a nota dó. Se esta corda for pressionada ao meio e novamente tocada, será produzido o mesmo som, só que uma *oitava* acima (a mesma nota num registro mais agudo). “Dá-se o nome de oitava a esse intervalo porque, na sequência das notas brancas do teclado ela é a oitava nota a partir da sua fundamental” (Wisnik, p. 54).

“O segundo harmônico é a nota sol, que compõe o intervalo de *quinta* (nota que será, no teclado do piano, cinco notas acima do som anterior, o dó), e resulta de uma multiplicação frequencial da ordem de $\frac{3}{2}$ em relação ao som anterior, ou da divisão da corda em uma porção correspondente a $\frac{2}{3}$ dela. O terceiro harmônico, que consiste na volta da nota *dó*, que faz com sol (segundo harmônico) um intervalo de *quarta*, resultando de uma multiplicação de $\frac{4}{3}$ da frequência do som anterior (ou de uma divisão em $\frac{3}{4}$ da corda). Os dois harmônicos seguintes, o *mi* e o *sol* (que retorna oitavando sobre o primeiro), introduzem os intervalos de *terça maior* e *terça menor* e resultam, dentro da mesma progressão, das relações numéricas de $\frac{4}{5}$ e $\frac{5}{6}$, respectivamente.” (Wisnik, p. 54-55)

Resumindo:

<u>Proporção da corda</u>	<u>Som produzido</u>	<u>Intervalo em relação à nota fundamental</u>
Vibração da corda inteira	nota fundamental	dó
Vibração de $\frac{1}{2}$ corda	primeiro harmônico	dó agudo – oitava ($\frac{1}{2}$)
Vibração de $\frac{2}{3}$ da corda	segundo harmônico	sol – quinta ($\frac{2}{3}$ = seção áurea)
Vibração de $\frac{3}{4}$ da corda	quarto harmônico	dó – quarta acima da quinta ($\frac{3}{4}$ = triângulo Pitágoras)
Vibração de $\frac{4}{5}$ da corda	quinto harmônico	terça maior
Vibração de $\frac{5}{6}$ da corda	sexto harmônico	terça menor

A corda, que emite uma nota fundamental (no caso dó), e os sons produzidos quando é pressionada em determinadas proporções

Fonte: Apostila de aula

Fazendo relação entre as divisões da corda e o teclado do piano, temos a figura abaixo:

Fig. 13 — Harmonias musicais básicas no teclado e em cordas em vibração.

Fonte: Doczi., p. 8.

Farmer anexa a seu trabalho uma tabela associando os conhecimentos a respeito das estações do ano e intervalos musicais (Plutarco), ritmos (Pitágoras), regiões do céu (estudos árabes e gregos) aos elementos astronômicos expostos no livro *Aspects of Religious Belief and Practice in Babylonia and Assyria* (1911) de M. Jastrow, relacionados às regiões astronômicas:

FOUR-FOLD THINGS						
Season ¹	Interval ¹	Rhythm ²	Region ³	Deity ⁴	Month ⁵	Day ⁶
Spring	Fundamental 1 : 1	Dactyl — u u	Akkad	{ Anu and Enlil Ningishzida Nergal	1st 5th 9th	{ 1st, 5th, 9th, 13th, etc.
Summer	Octave 1 : 2	Iambus u —	Elam	{ Ea Ishtar Nebo	2nd 6th 10th	{ 2nd, 6th, 10th, 14th, etc.
Autumn	Fourth 3 : 4	Epitrit — u — —	Subartu	{ Sin Shamash Adad	3rd 7th 11th	{ 3rd, 7th, 11th, 15th, etc.
Winter	Fifth 2 : 3	Paeon — u —	Amurru	{ Ninib Marduk Sibitti	4th 8th 12th	{ 4th, 8th, 12th, 16th, etc.

THE ETHOS OF ANTIQUITY

Fonte: Farmer, p. 424.

Pitágoras também analisou a relação entre os sons, e percebeu que algumas proporções eram mais agradáveis ao ouvido que outras. Os primeiros harmônicos (oitava, quinta e quarta) aparecem em diversas culturas, tanto na harmonia horizontal como na vertical. São relacionados a números inteiros: $1 + 2 + 3 + 4 = 10$. Aparecem também na afinação de diversos instrumentos, por serem de fácil combinação entre si. A terça maior e, principalmente a terça menor, são intervalos que começam a gerar tensão, dependendo de sua posição na melodia. Formam a base do sistema tonal, que divide as escalas utilizadas em maiores (as que contêm a terça maior) e menores (contêm a terça menor). Já a música ocidental tonal utiliza basicamente essas duas escalas, as maiores e as menores. No caso da música oriental modal, existe uma infinidade de modos melódicos usados conforme a necessidade musical ou medicinal.

A chamada “música perfeita” não pode ser percebida por todos os homens, mas é o fundamento de toda manifestação, pois forma padrões numéricos permanentes, que são a base de existência do mundo.

“Havendo descoberto a correspondência matemática entre as razões dos harmônicos em uma corda posta a soar e observando que os planetas e estrelas também pareciam mover-se com perfeita regularidade, Pitágoras uniu sua descoberta à intuição e conjecturou que os dois tipos de movimento eram ambas expressões de uma lei universal perfeita que ligava a música e a matemática.” (Schafer, p. 359)

As ideias dos pitagóricos sempre foram levadas em consideração pelos árabes. A teoria dos números que, diferentemente da visual geometria, apela ao mental e ao auditivo, estava em concordância com o pensamento árabe em geral, onde se dá bastante importância à forma como o som é produzido, devido à influência que este tem sobre o ser humano.

Esta atuação sobre o ser humano foi bastante estudada pelos orientais em geral, apesar de os trabalhos dos gregos serem mais conhecidos no Ocidente. Antes de abordar este assunto, é necessário expor a questão da busca e importância da afinação de cada nota e da formação dos grupos de sons, dando origem às escalas e modos.

AFINAÇÃO

O princípio de afinação segundo as propriedades da série harmônica dá às notas uma ressonância de grande poder psicossomático. Esta seria a chamada *afinação natural*. A vibração correta da corda é perseguida por estudiosos de várias culturas, gerando inclusive desavenças entre eles sobre qual seria a frequência de cada som emitido.

Os estudos sobre afinação na música árabe sempre foram baseados no alaúde, instrumento que, inicialmente com quatro cordas, possuía grande poder simbólico nesta cultura. A adoção e quantidade de trastes (os marcadores transversais de afinação existentes no braço), a afinação das cordas e mesmo a quantidade de cordas foram modificadas ao longo do tempo. O braço do alaúde, pequeno e (atualmente) sem trastes, exige virtuosismo e possibilita a criação dos ornamentos característicos deste instrumento.

“Na antiga escola árabe, toda a teoria era feita de acordo com o alaúde, da mesma maneira que os gregos usavam a *qithara* para este propósito. De acordo

com Ishak Al-Mosuli e seu pupilo Ibn Al-Munajjim e Ibn Khurdadhabih, a escala desta escola era Pitagórica, e aqui está a afinação do seu alaúde em porcentagens do semitom.” (Farmer, p. 188)

	4th string (<i>bamm</i>)	3rd string (<i>mathlath</i>)	2nd string (<i>mathmā</i>)	1st string (<i>zīr</i>)
Open string (<i>muṭlaq</i>)	0	498	996	294
1st finger (<i>sabbāba</i>)	204	702	1200	498
2nd finger (<i>wusfā</i>)	294	792	90	588
3rd finger (<i>binṣir</i>)	408	906	204	702
4th finger (<i>khiṣir</i>)	498	996	294	792
				[906]
				996

Obs.: Neste mesmo texto (p. 188) são apresentadas outras versões de afinação do alaúde, em épocas diferentes.

Fonte: Farmer, p. 186-195.

Na afinação natural temos, seguindo a série harmônica, o som da nota mi bemol soando diferente do som da nota ré sustenido, que hoje estão no mesmo lugar no teclado do piano e são consideradas “a mesma nota”. Mas a sonoridade delas era ligeiramente desigual, por serem produzidas por ressonâncias diferentes da serie harmônica. Neste exemplo, é possível notar que, se um grupo de notas progride de um acorde que tenha o ré sustenido para outro que tenha o mi bemol, eles estarão dissonantes.

No sistema modal isto foi mantido, mas, como no sistema tonal há a necessidade de os acordes percorrerem livremente as alturas, foi necessário regularizar estas diferenças sutis. Para compensar essas diferenças, foi proposto que as notas que estivessem nas mesmas regiões sonoras tivessem a mesma frequência. Outro fator proposto foi que a distância entre as notas deveria ser sempre a mesma, para que os acordes pudessem ser formados sem restrições e com proporções semelhantes, o que não acontece na natureza. Assim, apareceram os instrumentos temperados, como o piano, o cravo e o órgão, sobre os quais muito da música ocidental foi produzida. Juntamente com a mudança dos objetivos e formato da música, a questão do temperamento foi sendo pesquisada desde o século XVI.

Já os instrumentos modais

“eram afinados, de modo geral, segundo as propriedades da série harmônica. (...) Isso significa que o intervalo de quinta, por exemplo, tende a ser afinado no ponto justo daquela relação freqüencial de $3/2$ que o caracteriza, e que está um pouco acima da quinta que obtemos no teclado de um piano moderno. Mas, essa diferença mínima teria efeitos subliminares consideráveis, pois coloca os pulsos em perfeita fase, arredondando o efeito da consonância do intervalo (onde o princípio de ordem interna passa a vibrar com mais intensidade e brilho). Uma terça maior, por sua vez, soa ao piano um pouco mais alta do que uma terça ‘natural’, que incidisse sobre a relação freqüencial de $5/4$. Todos os intervalos, com exceção da oitava, sofreriam diferenciações desse tipo. O sistema de afinação ‘natural’, que respeita aquelas nuances que garantem a máxima definição do intervalo, só é compatível, no entanto, com o sistema modal, onde as notas de uma escala se reportam a cada vez a uma tônica fixa.” (Wisnik, p. 84)

A afinação das escalas modais será repensada quando os instrumentos temperados forem introduzidos no cotidiano dos árabes, a partir do século XIX⁹¹.

FORMAÇÃO DAS ESCALAS

A música estava, até a Idade Média, dentro do *Quadrivium* (arte dos números), sendo estudada juntamente com a aritmética, a astronomia e a geometria. Logo, não era tratada apenas como uma prática sonoro-sensorial, mas como ciência matemática, numericamente definível e baseada em proporções astronômicas. Estando em conformidade com a Harmonia das Esferas e respeitando a Série Harmônica, trabalha com a organização das proporções cósmicas, que se refletem no homem. Assim, as ondas sonoras teriam grande poder psicossomático.

Para que a harmonia celeste se reproduzisse através do som, a afinação deveria estar de acordo com as proporções existentes naquele plano.

Os sons escolhidos para formar a escala podem variar muito

Com os estudos de Pitágoras, a afinação baseada na serie harmônica foi sistematizada, criando-se assim grupos de notas, ordenados de forma específica, chamados genericamente de *escalas*.

⁹¹ Esta questão será abordada adiante.

“A série harmônica é a única ‘escala’ natural, inerente à própria ordem do fenômeno acústico. Todas as outras são construções artificiais das culturas, combinações fabricadas pelos homens, dialogando, de alguma forma, com a série harmônica, que permanece como referência modelar subjacente.” (Wisnik, p. 21-22).

Respeitando os sons surgidos através da série harmônica, pode-se escolher parar nos primeiros harmônicos ou seguir adiante. A seguir, serão dados alguns exemplos.

No caso dos chineses, são utilizadas as quintas, ou seja, notas que possuem a distância do segundo harmônico: baseada no chamado ciclo das quintas, é a escala pentatônica⁹². Segundo Wisnik, a escala pentatônica também é encontrada na Indonésia, na África e na América.

No caso da música ocidental, usa-se a escala heptatônica, já bastante conhecida desde os caldeus, que consideravam o número sete consagrado.

“A soma podia ser vista no quadrado *mais* o triângulo, ambos dos quais foram usados pelos adivinhos na antiga Mesopotâmia. Seus sacerdotes observavam sua onipotência nos afazeres celestiais, como nas sete Regiões. As quatro divisões do céu, onde cada uma tinha três posições, produziram o zodíaco.” (Farmer, p. 421)

Os gregos adotaram a escala heptatônica descendente, baseada em mais harmônicos (mi-re-do-si-lá-sol-fa-mi); “o sistema tonal consagrou o modo de dó, em sua forma ascendente como a escala padrão” (Wisnik, p. 78). A sequência com esta quantidade de notas é chamada de *oitava*.

Sendo a extensão da oitava respeitada, a divisão interna muda de acordo com a região. Além das notas chamadas puras, existem notas intermediárias que produzem sons característicos de cada cultura. No caso da música ocidental, existem os meios-tons ($\frac{1}{2}$ tom), notas localizadas exatamente na metade entre os tons inteiros.

A música árabe possui mais notas intermediárias, reconhecendo três notas entre os tons inteiros chamadas quartos de tom ($\frac{1}{4}$ tom), que nem sempre se localizam na metade dos meios-tons, conforme será visto adiante. Alguns autores localizam o aparecimento do uso do quarto de tom no século XVII, como Farmer: “Veio a adoção da moderna escala com o quarto de tom (*rub'*) no século XVII, que deu o golpe final no antigo sistema árabe-persa-sírio da ‘Idade de Ouro’ do Islã. Apenas no oeste da Andaluzia foi preservada posteriormente” (Farmer, p. 163).

⁹² Wisnik aborda com detalhes este assunto em seu livro *O som e o sentido*, p. 67

A música indiana tem ainda mais subdivisões, reconhecendo entre dois tons inteiros mais cinco notas. O estudo da percepção destes microtons era feito conforme descrição de Alberto Marsicano: o estudante, “ao iniciar-se na arte musical, recebe sete pequenos sinos numerado por dentro. O primeiro deles está afinado em Dó e o sétimo em Ré. Os cinco restantes são afinados nos cinco intervalos entre estas duas notas. É necessário lembrar que no Ocidente distinguimos apenas uma divisão (...) O iniciante deve, então, colocá-los em ordem para pontificar sua perfeita acuidade auditiva” (Marsicano, p. 33). Estes microtons giram em torno de sete notas principais (as mesmas da escala ocidental), concebidas “pela tradição védica *como aquilo que tem brilho próprio*” (Marsicano, p. 42).

Formação das escalas árabes – um modelo didático

Em relação à música árabe, a escala de oito notas pode ser construída, para fins didáticos, por grupos menores de 3, 4 ou 5 notas, chamados *jins* (pl. *ajnas*).

JINS (pl. *AJNAS*): grupos de 3, 4 ou 5 notas que vão compor
as escalas (*maqamat*)

MAQAM (pl. *MAQAMAT*): modo ou escala, constituído por um ou mais *ajnas*

JINS é o gênero ou natureza de algo. É uma sequência de notas que possui distâncias específicas entre elas. Ao contrário das escalas ocidentais, existem muitas possibilidades em relação ao tamanho do intervalo entre as notas.

O *jins* principal determina a família à qual pertence a *maqam* e dá nome à escala. As *ajnas* mais comuns estão listadas abaixo, mas existem muitas outras:

Trichords	<u>Ajam</u> , <u>Jiharkah</u> , <u>Sikah</u> , <u>Mustaar</u>
Tetrachords	<u>Bayati</u> , <u>Busalik</u> , <u>Hijaz</u> , <u>Kurd</u> , <u>Nahawand</u> , <u>Rast</u> , <u>Saba</u> , <u>Zamzama</u>
Pentachords	<u>Athar Kurd</u> , <u>Nawa Athar</u>

Fonte: <http://www.maqamworld.com/maqamindex.html>

Tomando como exemplo o *jins* Bayati, bastante utilizado na música árabe, vê-se que são estabelecidos intervalos de $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$ e 1 tom entre as notas que o compõem:

A sequência, chamada de Bayati Ré (por ser iniciada na nota Ré), deve ser tocada de uma forma diferente se começar em outra nota, mesmo tendo os mesmos intervalos. A forma de tratar o microtom varia de uma escala para outra.

MAQAM tem o significado próximo ao da escala ocidental, mas vai além dela. Define também as relações entre as notas: quais devem ser enfatizadas naquele caso, com que frequência, em qual ordem. Ou seja, não define apenas as notas, mas como tocá-las.

É formado pelos *ajnas* que, conforme sua disposição, criam novos *maqamat*. Existem diversos *maqamat*, que variam de uma região para outra. Vários foram criados ao longo do tempo, como resultado da busca de mais opções de atuação sobre o ser humano.

Acima está um exemplo de *maqam* bayati: ela inicia pelo jins *bayati*, que lhe dá o nome. Seu segundo tetracorde é o *nahawand*. Estes são os *ajnas* principais. Pela relação entre as notas, aparecem também *ajnas* secundários, no caso *ajam*.

A primeira nota (no caso, ré) será a tônica do *maqam*, e a primeira nota do segundo tetracorde será chamada de dominante (como nas escalas ocidentais). Ela tem

importância, junto com os *ajnas* secundários, para determinar qual será o próximo *maqam* a ser utilizado.

Apesar da evidente complexidade, esta maneira de apresentar um *maqam* é considerada simplista pela maioria dos músicos, já que apenas os componentes tetracórdicos dizem pouco a respeito do *maqam*, conforme está sendo visto ao longo deste capítulo.

Em relação à quantidade de *maqamat*, considera-se que as variações do primeiro grupo de notas (*jins*) pode chegar a sete; e as do segundo grupo a 19, resultando em mais de 100 ciclos escalares, mais de 100 formas tipos de arranjos entre as notas. Mas este assunto está longe de ter unanimidade entre os estudiosos e músicos.

O Congresso do Cairo em 1932

Vários debates foram feitos em torno da questão do número e dos tipos de escalas a serem utilizadas. Em 1932, houve um momento crítico em relação a isso, quando acontece,

“o primeiro Congresso da Música Árabe (*Mu'tamar al-musiqa al-arabiyya*), realizado no Cairo em 1932. Sob o patrocínio do Rei Egípcio Fu'ad I, trouxe ao mesmo tempo estudantes e músicos de todo o mundo para discutir e debater os princípios da música árabe. (...) Seguindo com o sugerido foco na “música” (e não canção ou voz), os participantes do Congresso do Cairo colocaram em foco principalmente a definição precisa da escala árabe, a definição e categorização dos modos melódicos (*maqamat*), estudos de gêneros e ritmos, problemas de notação e vários outros problemas técnicos relacionados à música,” (Shannon, p. 70/71)

buscando assim uma normalização da música árabe. Alguns autores, como Chabrier, acreditam que

“este primeiro Congresso internacional de música árabe chega simultaneamente muito tarde e muito cedo. Muito tarde, na medida em que o Ocidente dominava, política e musicalmente desde meados do século XIX. E muito cedo porque os países ocupados oscilavam entre a esclerose e a dissolução, enquanto que o Egito, mais livre, se constitui em uma ‘Pequena Europa’.” (Chabrier, p. 43)

Estudiosos árabes “saem de seu isolamento” (Chabrier, p. 43) e europeus (como Bela Bartok e Paul Hindemith) que também foram convidados pela direção, “assistiram a conferência e recomendaram pela modernização da música árabe. Hoje muitos estudiosos e defensores da modernização celebram o Congresso do Cairo como um

marco do esforço em modernizar a herança da música árabe” (Shannon, p. 71). Por outro lado muitos estudiosos o consideraram limitado, ou mesmo um fracasso; a cada proposta, surgiram aplausos e reações contrárias. A proposta principal foi adotar

“uma escala analógica temperada de 24 notas, igual à escala usada na música europeia (tonal) desde Bach (...) [com a finalidade de se] racionalizar a música árabe e permitir o uso da harmonia funcional na composição, alguma coisa vista como carência na música clássica árabe, que é largamente homofônica. (...) A aprovação de uma escala temperada de 24 quartos de tom, foi proposta pelos organizadores do Congresso, e esta escala tem sido ensinada com escala padrão em muitos conservatórios árabes desde então.” (Shannon, p. 71-72)

Houve forte reação a esta proposta por parte dos músicos que eram contra qualquer tipo de temperamento, já que este “não captaria a nuance da música árabe, que para eles não possui um nível uniforme de intervalo. Vários músicos contemporâneos também concordam que “impor a escala temperada na música árabe leva à perda do seu ‘espírito oriental’ (*ruh sharqiyya*), que é um dos termos definidores da estética da autenticidade” (Shannon, p. 72).

Outra proposta do Congresso foi a adoção do modelo tetracorde “(série de quatro notas ou quatro sons) do sistema modal. Este modelo propõe que cada modo (*maqam*) pode ser entendido por se basear em dois tetracordes (*ajnas*, singular *jins*, do Grego *genos*), ou seqüências fixas de quatro níveis” (Shannon, p. 72), conforme exposto anteriormente.

Alguns músicos sírios adotaram este esquema (principalmente os professores dos Institutos Nacionais da Síria e também aqueles que estudaram no Cairo), mas muitos o consideraram simplista e o rejeitaram, ainda na época do Congresso. Mesmo sendo um esquema “útil para clarear o relacionamento entre os modos e em compreender alguns princípios de modulação e composição, na prática o tratamento de cada modo (*maqam*) é especial” (Shannon, p. 72) e deve seguir suas próprias regras implícitas.

Estas questões são inerentes à teoria da música em geral, já que são uma tentativa de descrever o que é um processo prático, que utiliza muitas regras sutis, lida com material invisível e conceitos metafísicos. A ideia de existir uma teoria padrão da música árabe é bastante combatida, pois, para os músicos,

“a importância da tradição local e regras inerentes de composição e performance, especialmente vocal, anulam qualquer tentativa de impor sistematicidade na tradição do espetáculo. Enquanto existem certas regras para a música, como o termo ‘*qawa id musiqiyya*’ – ‘gramática’ para a música, semelhante à gramática da linguagem árabe – nenhuma teoria da música (*nazariyya*) por si ainda exista para a música árabe, de acordo com eles.” (Shannon, p. 73)

As teorias propostas pelo Congresso do Cairo foram classificadas “de estrangeiras, resultado dos europeus e seus seguidores, que não podem apreciar a riqueza da música oriental homofônica, e querem adicionar harmonia e outros elementos da tonalidade ocidental para racionalizar e modernizar a música” (Shannon, p. 74), o que pode levar à ocidentalização da música árabe, tema sobre o qual existem numerosos debates até hoje.

Quantidade e classificação dos maqamat

Ainda hoje há discordância quanto ao número de modos e suas características. “Apesar de muito esforço do século XX em sistematizar e classificar os modos e medidas, principalmente depois do marco do Congresso do Cairo de 1932, os músicos (...) ainda debatem o número correto de modos e suas inter-relações, assim como suas conotações emocionais.” (Shannon, 147/148)

Alguns estudiosos afirmam que o número de modos é reduzido, já que propõem sua simplificação.

“Outros, geralmente mais velhos e mais respeitados músicos, falam que os modos podem ser numerados em centenas; um deles disse conhecer e usar 540! Um jogo básico entre 90 e 100 é frequentemente proposto como mais essencial do que outro. Mas a ideia de que há modos primários e secundários – mostrando um modelo familiar (*fasila*) – como a teoria do tetracorde, é rejeitada por muitos músicos sírios por acharem muito simplista, não estão de acordo com os antigos escritos, e são surdos para as nuances do estilo e espírito que são tão importantes na música árabe.” (Shannon, p. 74)

Abaixo está a “bússola” das maqamat, onde cada espaço corresponde a uma combinação de notas:

بوصلة الموسيقى العربية

Boussole de la musique arabe (modes)
Arab musical compass (modes)

Fonte: Apostila de aula

O número das *maqamat* mais usadas fica por volta de 30 ou 40, que são conhecidos por músicos de várias regiões e costumam ser usados pelas orquestras orientais em todo o mundo. Abaixo a lista dos *maqamat* mais comuns em ordem alfabética:

Ajam	Hijaz Kar	Mahur	Rahat El Arwah	Sikah
Athar Kurd	Hijaz Kar Kurd	Mustaar	Rast	Sikah Baladi
Bastanikar	Husseini	Nahawand	Saba	Suzidil
Bayati	Huzam	Nahawand Murassah	Saba Zamzam	Suznak
Bayati Shuri	Iraq	Nairuz	Shadd Araban	Ushaq Masri
Farahfaza	Jiharkah	Nawa Athar	Shahnaz	Yakah
Hijaz	Kurd	Nikriz	Shawq Afza	Zanjaran

Fonte: <<http://www.maqamworld.com/maqamindex.html>>.

O meio mais usado de agrupar *maqamat* é pelo primeiro *jins*, resultando em 9 grupos:

Ajam	Ajam, Jiharkah, Shawq Afza
Sikah	Bastanikar, Huzam, Iraq, Mustaar, Rahat El Arwah, Sikah, Sikah Baladi
Bayati	Bayati, Bayati Shuri, Hussein
Nahawand	Farahfaza, Nahawand, Nahawand Murassah, Ushaq Masri
Rast	Mahur, Nairuz, Rast, Suznak, Yakah
Hijaz	Hijaz, Hijaz Kar, Shadd Araban, Shahnaz, Suzidil, Zanzaran
Saba	Saba, Saba Zamzam
Kurd	Kurd, Hijaz Kar Kurd
Nawa Athar	Athar Kurd, Nawa Athar, Nikriz

Fonte: <http://www.maqamworld.com/maqamindex.html>

Outra forma de classificação é pela nota inicial:

C (Do)	Rast, Suznak, Nairuz, Mahur, Hijaz Kar, Nahawand, Nahawand Murassah, Nawa Athar, Nikriz, Hijaz Kar Kurd, Athar Kurd
D (Re)	Bayati, Bayati Shuri, Hussein, Hijaz, Zanzaran, Ushaq Masri, Shahnaz, Saba, Saba Zamzam, Kurd
E (Mi)	Sikah, Huzam, Mustaar
F (Fa)	Jiharkah
G (Sol)	Farahfaza, Shadd Araban, Sikah Baladi, Yakah
A (La)	Suzidil
B (Si)	Ajam, Shawq Afza
B (Si)	Rahat El Arwah, Iraq, Bastanikar

Fonte: <<http://www.maqamworld.com/maqamindex.html>>.

Tratamento dado ao maqam – a expressividade do sistema modal

Além da riqueza em termos de quantidade, existe a expressividade que o músico habilidoso consegue extrair de cada *maqam*, estabelecendo os ambientes sonoros específicos de cada escala.

As classificações expostas anteriormente são úteis para esclarecer as relações entre os modos e alguns princípios didáticos em relação à modulação e à composição, mas na prática, o tratamento de cada modo tem

“pouco a ver com os componentes tetracórdicos (ou outras subdivisões). Um *maqam* (modo) é geralmente maior do que a escala que representa seus níveis, desde que cada *maqam* (modo) dado pode sustentar modulações para um número de referidos modos, cujos níveis e intervalos são considerados extensão do original. Somando a isso, os modos são flexíveis nas apresentações e devem aumentar para incluir tetracordes não encontrados em uma representação típica da escala *maqam*. Algumas devem incluir duas ou mais oitavas da mesma escala, e outras combinar diferentes escalas de acordo com a melodia, se os graus da escala forem ascendentes ou descendentes. De acordo com meus professores alepinos, reduzir um *maqam* de um fenômeno musical para uma escala (ou uma representação escrita de uma escala), ignora importantes aspectos de seu dinamismo como princípio da performance.” (Shannon, p. 72-73)

A música modal, com seu caráter circular, permanece em um *maqam* por algum tempo, circulando com suas notas em torno da tônica. Depois de algum tempo, estabelecido pelo músico, pode acontecer a troca para outro *maqam*, onde a música acontecerá por mais algum tempo, muitas vezes retornando por fim ao *maqam* original. É a chamada modulação (*talwin*), encadeamento de um *maqam* para outro compatível. Existem combinações bem estabelecidas de *maqamat* que são aprendidas pela audição e experiência. Em improvisações complexas, o músico pode modular seis ou mais vezes.

A modulação é importante por mudar o estado gerado pelo *maqam* e também para mostrar a beleza do sistema dos *maqamat*, mas requer muita experiência e conhecimento dos *ajnas* que as constituem.

As possibilidades de modulação são inúmeras devido à grande quantidade de *maqamat*, “permitindo uma enorme variação de configurações melódicas e ambientes expressivos.” (Wisnik, p. 82)

Existe mais uma característica, agora em relação à afinação, que expõe a sutileza e complexidade da música tonal árabe; é a questão do uso dos quartos de tom. A expressão “ $\frac{1}{4}$ de tom” nos leva a entendê-lo como metade do $\frac{1}{2}$ tom⁹³. Mas existem variações na afinação do $\frac{1}{4}$ de tom.

Um dos critérios para a afinação desta nota intermediária é o local onde o músico se encontra. Conforme explica o professor Hussam Brimo,

“a posição desta nota que fica no meio também é diferente de região para região. No norte e nordeste, ela é mais próxima do bequadro. Em Damasco e Egito está posicionada bem na metade. Na região litorânea fica mais próxima do

⁹³ No sistema temperado, entre o dó e o ré, existe o dó sustenido (igual ao ré bemol), que fica exatamente na metade delas.

bemol, mesma coisa que o Líbano. No norte da Jordânia e na Palestina fica no mesmo estilo de Damasco”⁹⁴.

No Egito ela também se posiciona no meio, mas no Irã é mais aguda. Logo, se um músico viaja para outro país, ele precisa conhecer as diferenças e se adaptar.

Além da mudança em função da região, esta nota será tocada de forma diferente de acordo com a escala na qual está inserida. Outra alteração acontece por causa da sua posição na melodia e das notas que estão ao redor dela.

Logo, a complexidade e sutileza em relação ao $\frac{1}{4}$ de tom não poderiam estar descritas numa notação musical simples. Na partitura, pode-se indicar a nota intermediária (com o sinal de bemol cortado ou sustenido cortado), mas não é possível, apenas com essa notação, saber em qual país se está, qual a sua afinação correta naquele trecho da melodia. O músico lê a informação e adapta a nota à situação na qual se encontra. A forma de tocar está implícita na partitura. E, como já foi dito, a melhor forma de aprender estas nuances é a transmissão oral: ouvir, observar, repetir, praticar. Os tratados lidam com os aspectos conceituais da música, mas o aprendizado da execução ainda está fortemente baseado na oralidade.

Os instrumentos, enquanto objeto, devem ter a possibilidade de expressar esta gama variada, as mudanças de clima, as nuances, a expressividade; e o músico deve conseguir extrair o melhor de seu instrumento. Assim também é com o cantor, que deve dominar não apenas a técnica e o conhecimento, mas usar com maestria sua própria voz. O objetivo de ambos é, através do conhecimento, chegar à experiência de imersão da música modal.

A partir dessa riqueza de detalhes e cuidado com a qualidade da vibração, cada *maqam* trabalha um ambiente sonoro, que pode ir mudando ao longo da composição. Associando melodia e ritmos específicos, cria-se uma sonoridade que tem o poder de afetar o humor das pessoas que a ouve.

A capacidade de determinadas escalas e ritmos terem poder sobre os estados do corpo e da alma foi analisada e aceita por diversos povos, tornando a música um meio não apenas estético como também curativo.

A vibração da música atinge o ser humano através de seu poder intrínseco e também do prazer que gera, tornando-a um instrumento eficaz de transformação e crescimento. Segundo Fabre d'Olivet, em texto de 1842:

⁹⁴ Entrevista com Hussam Brimo.

“A melodia e a harmonia servem apenas como o invólucro para um princípio intelectual conhecido, cuja presença gera na alma um pensamento análogo, o qual, por sua vez, produz não apenas o prazer sensual, dependente da forma, mas também a importância moral, dependente do princípio. Essa influência moral nunca falhou em sua eficácia, pois o pensamento que a gerava unia-se, por meio da educação, ao princípio musical, e o próprio prazer vinha sempre na sequência. A forma dada por um homem genial rememorava o princípio e o prazer permanecia inseparável no âmago. Essa era a razão pela qual, no Egito, ouvia-se com o mesmo deleite canções que, com o passar do tempo, tinham perdido suas origens.” (Olivet, p. 35)

A DOUTRINA DO *ETHOS* OU *TA'THIR*

A palavra grega *ethos* ou, em árabe, *ta'thir* “denomina caráter, inclinação, disposição, ânimo, estrutura da mente, ou – no senso médico antigo – humor” (Farmer, p. 420).

A música, sendo modal, tonal ou rítmica, afeta o ser humano através das suas vibrações, e pode induzir ou desenvolver um *Ethos* específico na mente ou no físico do homem. A profunda relação com a natureza e o meio que o envolve fez com que o ser humano percebesse relações de correspondências entre o mundo visível e o invisível.

*Um símbolo é uma parte, que tem o poder de sugerir um todo*⁹⁵

A música árabe está vinculada a um pensamento metafórico, que extrapola os limites da classificação científica atual.

“O costume de estruturar o mundo em substâncias, cores, direções, animais e traços humanos, estimula uma visão simbólica do mundo. Em um esquema cosmológico, uma substância imediatamente sugere uma cor, que por sua vez sugere uma direção, o emblema animal daquela direção, e talvez um traço da personalidade humana ou um estado de ânimo. Em um mundo tão ricamente simbólico, os objetos e eventos assumem significados que para um estrangeiro podem parecer arbitrários. Para o nativo, as associações e as analogias estão na natureza das coisas e não necessitam justificação racional: para o chinês, ‘madeira’, ‘primavera’, ‘leste’ e ‘verde’ cada um implica o outro. Os significados de muitos símbolos são orientados pela cultura.” (Tuan, *Topofilia*, p. 26)

Alguns símbolos são comuns à maior parte da humanidade, outros são específicos de um povo ou natureza individual. “Quando os símbolos dependem de acontecimentos singulares, eles devem variar de um indivíduo para outro e de uma

⁹⁵ Tuan, *Topofilia*, p. 26.

cultura para outra. Quando se originam em *experiências comuns da maior parte da humanidade*, eles têm um caráter mundial” (Tuan, *Topofilia*, p. 166) [grifo da autora]. Assim, lugares e objetos específicos têm interpretações diferentes entre os povos, mas fenômenos naturais como o fogo, a água, a terra, são interpretados de maneira semelhante por povos diferentes.

Um *esquema cosmológico* é a forma como um povo entende sua existência e a associa ao mundo à sua volta. Segundo Yi-Fu Tuan (Tuan, *Topofilia*, p. 22), nas culturas ligadas a um eixo vertical, os esquemas cosmológicos têm as seguintes características em comum:

- *continuuns* da natureza, relação direta entre direções espaciais, cores, sons, etc.;
- princípio de ação ou um traço comportamental está implícito ou explicitamente exposto;
- o conceito de centro está sempre presente.

Embora o nativo, imerso na cultura, não possa “apreender o quadro cosmológico em sua totalidade, as partes que conhece lhe são significativas e razoáveis” (Tuan, *Topofilia*, p. 21). Quando a cultura observada é conhecida, as associações sempre vão parecer naturais ou apropriadas. Unindo o conhecimento e a experiência do mundo exterior e do mundo interior, o homem concebe as associações necessárias para entender sua existência. Como diz György Doczi, “sabedoria é juntar, conhecimento é separar. Sabedoria sintetiza e integra, conhecimento analisa e diferencia” (Doczi, p. 127). E ambos são importantes neste processo.

A música era usada de forma educativa, para desenvolver as pessoas, tanto do ponto de vista físico, mental, espiritual e social, produzindo não apenas pessoas melhores, como cidadãos melhores. Ao equilíbrio cósmico equivaleria o equilíbrio social, segundo ressalta Wisnik:

“Concebida como o próprio elemento regulador do equilíbrio cósmico que se realiza no equilíbrio social, a música é ambivalentemente um poder agregador, centrípeto, de grande utilidade pedagógica na formação do cidadão adequado à harmonia da *polis* e, ao mesmo tempo, um poder dissolvente, desagregador, centrífugo, capaz de pôr a perder a ordem social.” (Wisnik, p. 93)

Este poder inerente à música foi percebido, estudado e aplicado por todos os povos, de diferentes maneiras.

Na música grega associava-se cada escala a uma região, por exemplo: o modo *jônio*, que corresponde ao atual modo maior ocidental, “engendra a coragem e corresponde ao temperamento das populações da montanha” (Wisnik, p. 82) da região da Jônia.

Na música indiana, existem diversas *Ragas*, que são as seqüências melódicas, cujo termo significa *cor*. *Raga* é “aquilo que colore” (Marsicano, p. 15). Assim, cada *Raga* “tem uma coloração específica, como também um cenário mítico (...) em que deuses e semideuses associados aos ragas são minuciosamente descritos em suas vestes, ornamentos e moradas. (...) O músico, ao interpretar um Raga, deve concentrar-se nesses cenários imagéticos” (Marsicano, p. 35). Sabe-se que os *Ragas*, entoados de forma correta, podem operar fenômenos no mundo material.

No caso da música árabe, foram escritos diversos tratados nos quais as relações entre a música e seus efeitos sobre a disposição do homem foram analisados. Os modos são classificados conforme sua influência sobre o ser humano.

Atuação sobre corpo e mente

Os filósofos, que também eram músicos, já recomendavam as melodias e ritmos para curar certas doenças físicas e morais. Hoje os estudos sobre a *musicoterapia* voltaram a ser realizados, mas esta é uma prática muito antiga, tanto no Oriente (por influência dos caldeus) como no Ocidente (pela influência de Pitágoras).

Pitágoras sistematizou uma doutrina que há muito tempo era utilizada no Oriente, conforme afirma Farmer:

“Entre outras coisas que Pitágoras assumidamente adquiriu na Babilônia, está o conhecimento das propriedades intrínsecas das estrelas e suas influência na humanidade (...) Como os caldeus daquela região, que é dito tê-lo ensinado, Pitágoras reteve a opinião de que a música, sendo um ingrediente cósmico, tem certas qualidades ou predisposições e que poderia, pela ação do tom correspondente ou do ritmo, estar conectada com os fenômenos terrestres e celestiais, evocando a resposta física e mental correspondente. Deste modo ele ensinou que uma espécie de tom ou ritmo podia acabar com a depressão, um outro aliviar a dor e um terceiro atentar para a paixão, enquanto um quarto afastar o medo. Muito destas crenças parecem ter suas raízes incrustadas na antiga religião mesopotâmica. Plutarco em seu “Commentary in Timaeus”, afirma que os caldeus conectaram os acordes tonais com as estações. Se juntarmos isto com o que nós sabemos das noções mesopotâmicas e pitagóricas sobre este assunto, teremos uma interessante sinopse – não necessariamente autêntica – sobre o que deve ter sido aceito na Mesopotâmia em relação à doutrina do *Ethos*.” (Farmer, p. 422)

Nestes estudos, a música, por suas propriedades harmônicas implícitas, é relacionada a um temperamento, mas também deve ser tocada em situações e momentos específicos, como a hora do dia, a estação do ano, o estado de saúde do ouvinte ou sua posição social. Desta forma, o som estará em harmonia com as formas e estados do universo correspondentes a ele. Nas palavras do filósofo muçulmano Fakhr al-Din al-Razi (século XIII), “pelas leis da associação, estes sons se tornam naturalmente ligados com os diferentes estados mentais que os inspiram. Então, quando estes sons são renovados, eles inevitavelmente chamam o estado mental relativo” (Farmer, p. 316).

Logo, a influência dos sons sobre os seres é devida às *leis da associação*, conhecidas por muitos povos, sejam ocidentais (pelo menos até a Idade Média) ou orientais (ainda conhecidas e aplicadas em diversos lugares).

Existem inúmeros relatos do poder da música sobre o homem. A seguir, alguns exemplos em relação à música árabe, indiana e africana:

“Na literatura árabe há muitos exemplos sobre a influência da música neste aspecto. Ikhwan al-Safa relata inúmeros destes, muitos dos quais devem ser similares em Boethius e Plutarco. Nós ouvimos dizer sobre um músico que tocou um instrumento de corda para uma plateia, e afinou as cordas – ‘ele as tocou (as cordas) de uma maneira que fez todo mundo na festa rir de felicidade e prazer, alegria e satisfação, que tocaram suas almas. Depois ele as mudou (as cordas) e tocou de uma outra maneira e os fez chorar de tristeza e dor no coração. Depois ele as alterou novamente e as tocou, e fez todo mundo dormir’. (...) No *Iqd al-Farid* de Ibn Abd Rabbihi (940) existe um capítulo dedicado àqueles que morreram ou desmaiaram ouvindo música. É curioso como os árabes explicam a causa destas coisas em relação a ‘composição’ dos *elementos*. Aqui está a história: Um homem chamado Tarifa, veio para um cantor chamado Ayyub e pediu a ele para cantar um verso de Imur’u’l-Qais. O músico tocou, e quando ele estava terminando Tarifa caiu prostrado no chão. Quando perguntaram a ele o que tinha acontecido, ele disse, ‘Por Deus, subiu pelos meus pés alguma coisa *quente*, e veio da minha cabeça alguma coisa *fria*. Eles se encontraram e colidiram e eu cai entre eles.’” (Farmer, p. 309)

Um instrumentista e especialista em música indiana relata a experiência que teve ouvindo sua guru Krishnaji tocando o sitar:

“As notas fluíam profundas e solenes, e minha Guruji mostrava (...) toda sua preciosa técnica. Concentrava-me de olhos fechados e, a certo ponto, senti um forte toque no meio da testa. Abri os olhos, pensando que alguém me havia tocado, mas nada! Cerrei novamente as pálpebras e o efeito repetiu-se. Ao terminar a execução, muito impressionado, perguntei-lhe:

– Quando tocava, algo estranho tocou-me a testa, e por duas vezes!
(...) Ela calmamente respondeu:
– Você recebeu a bênção de um Deva (Arcanjo do Som) que tocou seu Chakra Frontal.

Krishnaji comentou o fenômeno como se fosse a coisa mais natural do mundo. Aquilo na Índia era visto como algo normal e corriqueiro.” (Marsicano, p. 46)

No livro *Amkoullel, o menino fula*, Hampâté Bâ descreve o que acontecia com um “tocador de *dan*” (espécie de alaúde de cinco cordas) malinês:

“Ele o tocava com um virtuosismo extraordinário, mas não era um músico qualquer: quando dedilhava as cordas de seu *dan*, declamando certos encantamentos que tinham o poder de fazê-lo entrar em transe, podia prever o futuro com uma exatidão que assombrava todos os habitantes do lugar e até das regiões próximas, já que suas previsões logo eram divulgadas muito longe”. (Bâ, p. 139)

No *kitab al-siyasa*, tratado do século VIII ora tido como “anônimo”, ora atribuído a Aristóteles (mas provavelmente concebido pelos sabeus ou sírios), existe a seguinte passagem: “E foi por esta razão que os persas, quando eles desejavam fazer os seus julgamentos, costumavam determinar que música deveria ser tocada, e canções e poemas cantados criadas sobre as questões que estão sob discussão. Porque por este meio eles acreditavam que seus julgamentos os conduziriam e os conformariam ao que é certo conforme sua crença” (Farmer, p. 298).

Por essas características, a música que segue estes cânones foi julgada e condenada como “superstição”, principalmente após a Renascença. Mas os tratados nos quais seus princípios estão baseados sugerem que eles fazem parte de uma concepção diferente do universo, menos racionalista e literal, mais metafórica e simbólica.

Música e medicina

No referido *kitab al-siyasa* existem muitas referências ao sistema de correspondência entre a harmonia entre os sons e a harmonia do ser humano. É colocado que o tratamento das doenças físicas e mesmo espirituais é

“feito por meio de instrumentos musicais, os quais são levados para a alma através do sentido da audição, os sons harmoniosos, os quais são criados por movimentos e contatos das esferas celestes no seu movimento natural, o que afeta as verdadeiras percepções. (...) E quando aquelas harmonias são interpretadas numa linguagem humana, elas elevam a música, a qual é prazerosa para a alma humana, porque a harmonia das esferas celestes é representada no homem pela harmonia dos seus próprios elementos, o que é o princípio da vida. Portanto, quando a harmonia da musica terrestre é perfeita ou, em outras palavras, se aproxima o mais possível da Harmonia das Esferas, a alma humana é animada e se torna alegre e forte.” (Farmer, p. 297-298)

A prática de unir a música à harmonia do Universo e assim promover a cura, é antiga e comum a vários povos, em especial os da Mesopotâmia. Vários autores fazem referência à necessidade de os estudiosos de música e astronomia irem buscar conhecimento nesta região. Com a Doutrina do *Ethos*, não foi diferente: “embora a verdadeira palavra seja grega, remete ao início da civilização nos dias da antiga Mesopotâmia. (...) Ainda que noções gregas nesta questão influenciaram bastante a civilização islâmica desde o Atlântico até o Oceano Índico, o mesmo *ta'thir* tem seus devotos entre a antiga geração de músicos” (Farmer, p. 443).

Como foi dito, a grande sistematização da música árabe, também em relação ao *Ta'thir*, aconteceu com Al-Kindi (805-873). Como músico vinculado à casa real, ele tinha entre seus alunos *Ahmad ibn al-Mu'tasim*, filho do califa *Al-Mu'tasim*. Era prática comum nas cortes o acolhimento dos músicos não apenas para as apresentações como para o ensino. Muitos tratados são frutos de pedidos feitos por alunos importantes, para que pudessem praticar melhor, mas também para que a casa real tivesse o conhecimento dentro de seus domínios.

Para este aluno, Al-Kindi elaborou a *Risala fi ajza khabariyat al-musiogi* (O tratado... acerca das partes instrutivas da música), cuja íntegra se encontra no Anexo 2, no qual analisa a estrutura formadora dos ritmos. Explica os diferentes tipos de ritmos (*iqa'at*), com suas medidas, forma de adaptação à música e hora específica do dia em que são solicitados. Seu objetivo foi ajudar os médicos-músicos a fazer seu trabalho com mais conhecimento, a fim de atingir melhores resultados de cura.

Al-Kindi descreve cada ritmo de forma verbal (por exemplo, o ritmo *al-thaqil al-thani* é composto de “três batidas consecutivas, depois uma batida seca, depois uma batida rápida, depois volta ao começo”) (Farmer, p. 444). Em seguida, descreve formas adequadas de modulação entre os ritmos, ou seja, como trocar de um ritmo para outro de forma favorável durante a música.

Em seguida, fala da importância de os poemas estarem “vestidos” pelo ritmo apropriado. Os poemas alegres, nobres, fortes, agitados, deveriam se unir aos ritmos que tivessem afinidade com estes estados de alma⁹⁶.

⁹⁶ Sabe-se que a mesma preocupação acontece em relação aos modos melódicos, no caso do uso conjunto de palavras: “Naturalmente, um tipo apropriado de poesia deve ser usado com esses modos. Em outro lugar, Safi al-Din [século XIII] dá uma descrição mais precisa do ‘caráter’ destes modos, como é mostrado a seguir: *Harawi* (choro), *Zirafkand* (dor), *Buzurk* (covardia), *Isfahan* (generosidade), *Iraq*

Existem recomendações para o horário do dia mais apropriado para a execução de determinados ritmos, de forma a estimular, pela manhã, a glória e a generosidade (ritmos graciosos); no meio do dia, a força da alma e a ousadia (ritmos gloriosos e aventureiros); no final do dia, a alegria e a felicidade (ritmos alegres); na hora de dormir, o descanso e abatimento da alma (ritmos tristes e melancólicos). Outros autores, como Ibn Sina, sugerem ser conveniente afinar os modos rítmicos e melódicos com as horas específicas do dia⁹⁷.

Neste trabalho, Al-Kindi descreve também a força da estrutura melódica, relacionando as quatro cordas do alaúde (*Bamm*, *Mathna*, *Mathlath* e *Zir*) a outros fenômenos, como as fases da lua, os quatro elementos, à direção dos ventos, estações do ano, semanas do mês, períodos do dia, fases da vida, humores, faculdades da alma e propensões a determinadas ações externas. O conhecimento destas correspondências, associado ao uso dos ritmos específicos para cada corda, faz com que o tratado tenha o caráter medicinal a que se propôs, pois a música produzida segundo estes critérios atingiria o corpo e o cérebro do paciente de forma a mudar seu estado.

A utilização da música como terapia (Biblioteca Apostólica Vaticana)

Fonte: Peña et al., p. 129.

(prazer), *Ushshak* (felicidade), *Zankula* (depressão), *Nawa* (bravura), *Abusalik* (força), *Hijaz* (humildade), *Husain* (paz) e *Rast* (?).” (Farmer, p. 312).

⁹⁷ Ver Farmer, p. 311.

Por exemplo, se uma música tiver sua melodia tocada ao redor da corda *bamm*, a constante vibração destes sons estimularia tudo o que fosse relativo a ela: “o que está associado a *bamm* é a alegria, animação, amor e generosidade. E está relacionada à natureza do ritmo *al-ahjaz*, *al-armal* e *al-khafif*. E isto resulta da potência das cordas e seu ritmo que estão forçando a fleuma, excitando-a, acalmando o sangue” (Farmer, p. 449).

O mesmo ocorre com as outras cordas, levando o médico-músico a tratar o paciente segundo as suas necessidades. O poder da música sobre a disposição física, emocional e mental é descrita da seguinte maneira:

“E o que resulta das ações da *zir* sobre a alma é um estímulo à coragem, que tem em sua natureza o poder, a liberalidade e a nobreza. Das ações da *mathna* é o estímulo da mente, que tem em sua natureza a alegria, o desejo a bondade. Das ações da *mathlath* é o estímulo da covardia, que tem em sua natureza a degradação, o remorso, a humilhação. Das ações da *bamm* é o estímulo da clemência, que tem em sua natureza a algumas vezes a alegria e noutras a tristeza, a reclusão e o desinteresse.” (Farmer, p. 449)

A forma de utilização e o equilíbrio necessário eram objetos de muitos anos de estudo. A mistura entre as cordas era analisada de forma a misturar estas influências sobre o ser humano.

“Se houvesse uma mistura entre eles, seria como a mistura das quatro naturezas, e então apareceriam os seus traços nas ações da alma, o oposto do que aparece nas suas influências individuais. Desta maneira, a mistura das cordas *zir* e *mathlath* é como a junção da coragem e da covardia. E, semelhantemente, entre essas duas existe uma relação. E a junção das cordas *mathna* e *bamm* é como a mistura da alegria e da dor, e também de sua relação” (Farmer, p. 301-302).

O autor finaliza o tratado ressaltando o poder deste conhecimento e a necessidade de estudo aprofundado em relação à manipulação destes fatores:

“E quando o arranjo dos ritmos é usado de acordo com o período do dia, com o emprego das cores e perfumes apropriados, de acordo com a ordem de arranjo a qual já mencionamos, a capacidade da alma e seus prazeres aparecem duplamente, ao invés daquilo que aparece quando empregamos isoladamente uma coisa sobre a outra. E quando suas ações são moderadas, e suas expressões (*khuruj*) estão de acordo com o arranjo da ordem de moderação, suas delícias serão perfeitas no grupo de sentimentos para o qual está apontado”. (Farmer, p. 451)

O esquema “four-fold things”, já utilizado na prática e depois de sistematizado por Al-Kindi acabou tendo aceitação universal por médicos, filósofos, cientistas e músicos. Posteriormente, foram acrescentados mais elementos no sistema de correspondências que, aparentemente difícil de ser compreendido, era dado como natural entre os pensadores medievais, mesmo no mundo ocidental. A mudança em relação a este sistema vai acontecer a partir da Renascença, com as transformações na concepção de mundo e do papel do homem no universo. Mas, até então, existia a ideia de integração entre os elementos da natureza e os elementos da alma.

A prática de unir a matemática e a música para a cura das doenças era antiga e conhecida; o objetivo era unir harmonicamente o ser humano aos movimentos vibratórios do universo.

Na Índia, a medicina ayurvédica:

“utiliza acordes e escalas sonoras para agir diretamente sobre nosso corpo. Sabe-se que certas escalas não apenas interferem nas ondas cerebrais como também provocam verdadeiros prodígios na fisiologia humana. (...) Os chakras (centros de energia do corpo) ao girar, emitem som. “Cada Raga possui intervalos diferentes que detêm afinidade com certos chakras.” (Marsicano, p. 40, 45)

Os filósofos sistematizaram o que era do conhecimento dos médicos. Por exemplo, se a doença precisasse ser neutralizada através de calor seco, eram utilizados elementos correspondentes ao fogo (fogo = quente e seco; ar = quente e úmido; terra = fria e seca; água = fria e úmida). Logo, eram receitados não apenas medicamentos, mas também o horário específico deste elemento (do meio-dia ao pôr do sol) para ingeri-lo; a música com a tônica sobre a corda *Zir* do alaúde, o perfume de jasmim e assim por diante. Desta forma, o equilíbrio físico e mental seria restabelecido.

Os escritores muçulmanos do século X conhecidos como Ikhwan al-Safa (ou “Brethren of Purity”, ou Irmãos da Pureza – grupo de estudiosos árabes sobre hermética) dedicaram alguns textos às artes, às ciências e aos fundamentos secretos destas. Muitos destes fundamentos eram transmitidos oralmente, dado o perigo de serem conhecidos e mal utilizados por não iniciados. Dentre estes textos estão as anotações afirmando que a música era usada em hospitais (*maristan*)

“desde a época do surgimento do mundo e aliviava a dor das doenças dos aflitos, e sua nocividade era neutralizada, curando consideravelmente a doença e mal-estar. ’ Não era explicado musicalmente como tudo isso era realizado, a não ser pelo que possa ser demonstrado no presente. Nós simplesmente dizemos

hoje: ‘Os temperamentos do corpo são diversos, e a natureza animal de muitos tipos. E para cada temperamento e cada natureza existe uma nota parecida, e uma melodia adequada, apenas Deus sabe o quanto. Apenas Deus conta.’” (Farmer, p. 306-307)

Também na Índia a relação entre notas musicais e sua força curativa é uma tradição “extremamente secreta, rigorosamente oral e mantida de mestre para discípulo há milênios. O som pode estimular ou interromper energias. (...) Cada órgão possui uma vibração específica que, quando debilitada, provoca uma serie de anomalias à saúde. A frequência sonora adequada reequilibra e sintoniza sua vibração, harmonizando suas funções vitais.” (Marsicano, p. 45-46)

Abaixo está uma das tabelas baseadas na obra de Al-Kindi, ligada ao esquema cósmico nos métodos de cura:

<i>String of the Lute.</i>	Bamm (A string).	Mathlath (D string).	Mathnā (G string).	Zīr (C string).
<i>Rhythm.</i>	Hazaj, ramal and khafīf.	Thaqīl al-mumtad.	Thaqīl awwal and thaqīl thānī.	Mākhūrī.
<i>Quarter of the Zodiac.</i>	Capricornus to Pisces.	Libra to Sagittarius.	Aries to Gemini.	Cancer to Virgo.
<i>Element.</i>	Water.	Earth.	Air.	Fire.
<i>Wind.</i>	West.	North.	East.	South.
<i>Season.</i>	Winter.	Autumn.	Spring.	Summer.
<i>Quarter of the Month.</i>	21st to last day.	14th to 21st day.	1st to 7th day.	7th to 14th day.
<i>Quarter of the Day.</i>	Midnight to Sunrise.	Sunset to Midnight.	Sunrise to Mid-day.	Mid-day to Sunset.
<i>Humour.</i>	Phlegm.	(Black Bile)	Blood.	Yellow Bile.
<i>Quarter of Life.</i>	Old Age.	Middle Age.	Infancy.	Youth.
<i>Faculty of the Soul.</i>	Masculine.	Preserving.	Fantastic (<i>Fantāsiyya</i>).	Thinking.
<i>Faculty of the Body.</i>	Resisting.	Prehensile.	Assimilative (lit. Digestive)	Attractive.
<i>External Actions.</i>	Mildness.	Goodness.	Intellect.	Courage.

Doutrina do *Ethos* sistematizada por Al-Kindi

Fonte: Farmer, p. 300.

Música e propósitos morais

Vários autores árabes passam a divulgar o poder da música em seus tratados, documentando assim a atividade usada na prática. Seguem alguns exemplos:

- Os Brethren (Ikhwan al-Safa) acreditavam que a música podia ser usada com propósitos morais, além dos medicinais. “E eles falaram o seguinte: ‘Na verdade, o músico, se ele é claro na sua arte, move a alma para a virtude e a purifica da infâmia.’ (...) ‘Ele deveria começar, nas recepções, banquetes e festas, com melodias que intensificassem a bondade, as qualidades morais, a nobreza e a generosidade, como o ritmo *thaqil awwal* etc. Depois ele deveria segui-los com melodias felizes e alegres, como *hazaj* e *ramal*... e no final da reunião, ele deveria tocar uma calma, grave e tranquila melodia melancólica.’” (Farmer, p. 308-309)
- Avicena (980-1037) diz: “‘quando o som é adornado por composições harmoniosas e mutuamente relacionadas mexe com a alma do homem (...) Então, quando uma nota após a outra muda, um estado (na alma) após o outro muda. Uma composição irá transportar a alma da fraqueza para a força, e outra da força para a fraqueza (...) e assim segue em outros estados.’” (Farmer, p. 310)
- Safi al-Din (1253-1334) enuncia a doutrina do *Ethos* “pura e simplesmente. Ele diz em seu *Kitab al-Adwar*: ‘É sabido que todo modo (*shadd*) (...) tem uma influência (*ta'thir* = *ethos*) na alma, mas que são de tipos diferentes. Alguns influenciam coragem e simplicidade, e estes são três, *Ushshaq*, *Abusalik* e *Nawa*. E eles correspondem à natureza dos turcos, abissinianos, etíopes e dos montanhese. E o *Rast*, *Nauruz*, *Iraq* e *Isfahan*, acalmam a alma com uma encantadora e prazerosa pacificação. E para *Buzurk*, *Rahawi*, *Zirafkand*, *Zankula*, *Husain* e *Hijaz*, eles influenciam a dor e o desgosto.’” (Farmer, p. 311-312)
- Mesmo na Europa medieval, a simbologia do número quatro e dos humores era plenamente aceita, a ponto do mestre de cerimônias John Russel basear-se nela para elaborar o roteiro de uma recepção importante, praticamente um espetáculo, na casa “do grande patrono da cultura, o filho

mais novo de Henrique IV, duque Humphrey de Gloucester (1391-1447) – descreveu como os quatro pratos servidos num elaborado jantar de peixe que ele preparara para o amo e seus hóspedes fora acompanhado por ‘sutilezas adequadas’ ou efeitos ornamentais. Enquanto o primeiro prato era servido, os convidados do duque Humphrey contemplavam a representação de um jovem galante, de pé sobre uma nuvem (significando o elemento ‘ar’) no início da primavera (associada ao humor sanguíneo). Enquanto se servia o prato seguinte, contemplavam a representação de um guerreiro em meio ao fogo (associado ao verão e ao humor colérico); e ao consumirem o terceiro prato, eram confrontados com um homem com uma foice na mão, de pé num rio (significando água e o humor fleumático associado ao outono e à época de colheita). O quarto e último prato, acompanhado de ervas aromáticas e vinho, dava lugar a uma representação do inverno na forma de um homem com os cabelos grisalhos, fraco e velho, sentado sobre a pedra fria e dura (significando o elemento ‘terra’ e o humor melancólico). ‘Assim, (...) à medida que os convidados do duque Humphrey avançavam nesse pouco piedoso banquete de peixes, eram convidados a ver nele os quatro serviços do festim de sua própria vida.’”(Whitrow, p. 9091)

- Mohammad Ibn Murad, em manuscrito do século XV, mostra que a ideia dos modos e suas influências sobre o homem continuam em vigor nesta época: “nos diz que ‘*Rahawi*, *Zirafkand* e *Buzurk* deveriam ser usados em reuniões de estrangeiros; de forma que a memória de seus entes queridos e de suas casas não fosse esquecida. E *Isfahan* (deveria ser usado) no quarto dos amantes, para influenciar a alma com grande satisfação’. Ele adiciona: ‘Se o músico sabe as influências dos modos (*adwar*) deixe-o adicionar a cada modo o que é relacionado a ele nos poemas’.” (Farmer, p. 311)

- No Oriente Médio, atualmente, conforme relata Shannon, “alguns artistas afirmam que certos *maqamat* estão associados diretamente com a experiência de humores específicos (Racy 2003: 96-100). Por exemplo, me disseram que o modo *saba* evoca tristeza, enquanto o *rast* bravura e coragem. Touma (1996: 43-44) diz que os ouvintes árabes convencionalmente associam *bayyati* com vitalidade, alegria e feminilidade,

enquanto *sikah* sentimento de amor e *hijaz* o deserto distante. Enquanto alguns músicos alepinos contemporâneos argumentam que as teorias medievais são válidas e outros que elas não passam de mitos, a cultura convencional associa certos modos com certos humores, alguns destes devem inclusive ser válidos e culturalmente ligados (Touma 1996).” (Shannon, p. 151)

No Ocidente, a partir da ruptura da relação com as correspondências cosmológicas, surge a necessidade de suprir o vazio deixado. Na música vai ocorrer o apelo ao sentimentalismo, moldando a chamada “Teoria dos Afetos”, que não deve ser confundido com o *Ethos*. Enquanto este se baseia em vibrações sonoras que possuem correspondência com diversas outras vibrações existentes no universo e no homem, o canto dos afetos (tradição musical iniciada na Itália no século XVI que se estendeu pelos séculos seguintes) se baseia no homem e em seus sentimentos para produzir a melodia. “Classificando a fala como o modo pelo qual a emoção e os afetos se expressam – o meio pelo qual o mundo interior pode ser exteriorizado –, a melodia passa a ser a forma objetiva que essa exteriorização assume quando se intensifica. (...) O teatro musical, por sua vez, potencia ao máximo essa ideia – a da exacerbação da representação dos sentimentos humanos através da musicalidade” (Guinsburg e Alvim, aparatos do livro *O canto dos afetos – um dizer humanista*)

A diferença entre as duas linguagens é a *origem* e a *intenção* da linha melódica e rítmica: enquanto no sistema modal estão vinculadas a proporções existentes em todos os planos de existência, tendo como propósito harmonizar o ser humano com as leis universais; na Teoria dos Afetos é buscada a expressividade sentimental e sensorial, o que a torna manifestação da individualidade, característica do período, conforme já foi dito.

Com o aparecimento, a partir do século XVII, de uma burguesia ávida por “consumir produtos” da aristocracia, surgem os concertos públicos destinados ao público pagante que, nem sempre, era letrado. Para suprir esta deficiência, a composição deveria utilizar recursos de forma que “houvesse a identificação e o entendimento da mensagem do compositor, sem que fosse preciso o auxílio da palavra”⁹⁸. Foi o triunfo da música instrumental, das melodias como texto. A música ocidental – e parte da

⁹⁸ Ver Julio Machado e Serio Monteiro, em *A função social da sonata*, <http://www.pianoclass.com/cgi-bin/revista.pl?i=1&cmd=artfuncaosocial>.

oriental – transitou nesta “retórica grandiloquente, destinada a excitar, exaltar e comprimir o dilatado público metropolitano” (Schafer, p. 160). O foco recai sobre o indivíduo, ao invés de se conceber a música como parte de um todo, que vai muito além dele.

No Oriente Médio, alguns músicos (principalmente os que se formaram na Europa) acreditam que os modos cosmológicos são mitos, e que um bom compositor pode trabalhar qualquer tipo de música em qualquer modo. “Repetindo uma sensibilidade modernista comum, ele afirma que a expressão musical conta com a genialidade do compositor e do poeta letrista, e então finalmente com as habilidades e sentimentos do artista para traduzi-la em desempenho” (Shannon, p. 151).

Mas hoje, em várias partes do mundo, “a doutrina do *Ethos* (*ta’thir*) ainda prevalece (...): tanto em terras ocidentais como orientais, a hora e a ocasião determinam um modo específico no qual a música deve ser tocada” (Farmer, p. 423). Não apenas no Oriente muçulmano, mas também na prática do canto gregoriano e no rito das Igrejas Cristãs Orientais, por exemplo, encontram-se preservados o mesmo caráter, o uso dos modos e o valor da música como elo entre o mundo visível e invisível.

Analogia entre som e cor

Som e cor são vibrações análogas, conhecidas desde a Antiguidade. A relação entre cores e notas musicais foi estudada também por pensadores como Newton (que chegou às mesmas analogias estabelecidas na música indiana), Goethe (com sua obra *Doutrina das cores*), vários professores da Bauhaus (escola de arquitetura que usou o Yantra, ciência indiana de mentalização de cores e formas geométricas sagradas) ou o criador da pintura abstrata, Kandinsky. A cromoterapia, praticada há milênios no Oriente, reapareceu recentemente no Ocidente. Hoje sabemos que

“luz, cor e som também compartilham os mesmos padrões de ondas. E mais, partilham as mesmas razões vibratórias, como provou J. Dauven, em 1970 (v. fig. XX). O diagrama A uma combinação das duas vibrações; frequências sonoras (o número de vibrações por segundo) são representadas por linha de traços e pontos, e frequências de cor são representadas por linha contínua. A proximidade de ambas as linhas indica *que a experiência de ritmos harmônicos é partilhada pelos olhos e ouvidos, só que um registra a vibração como cor e o outro como som*. As harmonias compartilhadas de cores e acordes musicais são representadas no diagrama B. Aqui, os triângulos duplos 3-4-5 indicam o acorde tônico LÁ menor (LÁ-DÓ-MI), que corresponde a índigo-verde-laranja no círculo de cores. (...) O acorde tônico SOL maior (SOL-SI-RÉ) corresponde a

violeta-azul-amarelo, as cores de uma íris ou violeta debaixo de um ensolarado céu azul.” (Doczi, p. 51) [grifo da autora]

Diagrama A – Relação entre som e cor

Fonte: Doczi, p. 50.

O músico, ao executar uma composição contendo um modo específico, deve mentalizar a cor a ele relacionada, para que seu efeito seja potencializado. Algumas cores têm significados semelhantes em diversas culturas. Por exemplo, o preto e o branco, a escuridão e a claridade, são distinguidas por todos os povos. “As duas cores simbolizam princípios universais opostos complementares: os pares análogos são claridade e escuridão, aparecimento e desaparecimento, vida e morte. (...) São as metades necessárias de uma realidade total” (Tuan, *Topofilia*, p. 28). O preto, por

exemplo, tem relação com a corda *Mathlath* no esquema de Al-Kindi, que é ligada ao elemento terra, ao outono, ao início da noite e à melancolia. O branco está associado à corda *Mathna*, que corresponde à primavera, à infância, à alegria e à generosidade.

“Entre as cores cromáticas, o vermelho é o mais dominante e seu significado é o mais amplamente compartilhado por povos de diferentes culturas. O vermelho significa sangue, vida e energia” (Tuan, *Topofilia*, p. 28). Está associado, junto com o amarelo, à corda *Zir*, que tem correspondência também com o elemento fogo, ao verão, à juventude e à coragem. O amarelo segue o padrão do vermelho em várias culturas.

O verde, não tem significado igual para todas as culturas, mas frequentemente lembra a vegetação e o crescimento. Na música árabe está associado à corda *Bamm*, ligada à água (fonte de todas as coisas), a o que dá (ou deu) os frutos, à velhice, ao inverno, à resistência, à gentileza.

<i>String of the Lute.</i>	Bamm (A string).	Mathlath (D string).	Mathnā (G string).	Zir (C string).
<i>Rhythm.</i> †	Hazaj and Ramal.	Thaqīl	Tarannum.‡	Mākhūrī.
<i>Speech and Poetry.</i>	Praise of generosity, justice and goodness.	Descriptive of intellect and sound judgment.	Praise.	Praise of knights and the brave.
<i>Planet.</i>	Jupiter and Mercury.	Saturn.	Moon and Venus.	Mars and the Sun.
<i>Elements.</i>	Water (Cold and moist).	Earth (Cold and dry).	Air (Hot and moist).	Fire (Hot and dry).
<i>Humour.</i>	Phlegm.	Black bile.	Blood.	Yellow bile.
<i>Colour.</i>	Green.	Black, drab.	Gillyflower.	Yellow, red.
<i>Perfume.</i>	Narcissus, khayri and water-lily.	Rose, aloes.	Violet, Marjoram.	Musk, jasmine.

Analogias com as cordas do alaúde

Fonte: Farmer, p. 307.

Em relação às cores, o principal cuidado é com sua mistura, que pode neutralizar um estado prejudicial ou potencializar um estado benéfico. Da mesma forma, os perfumes são estudados como fazendo parte de um conjunto maior de correspondências.

“É em *Rasa'il* de Ikhwan al-Safa que as cores e os perfumes são listados definitivamente no esquema do *Ethos*. Nem Al-Kindi nem Sa'adyah os aceitam na estrutura do *Ethos*, embora sua inclusão seja tacitamente implícita. A ligação das cores com os planetas e a música era uma ideia antiga semita, como Herodotus e Pitolomeu nos informam” (Farmer, p. 590).

Música, astronomia e astrologia – a Harmonia das Esferas

A correspondência entre som e movimentos planetários teve reconhecimento desde a Antiguidade até os dias de hoje, embora tenha sofrido rejeição em determinados períodos. Esta relação foi estudada por diversos povos da Antiguidade, principalmente os sírios e sabeus, e sistematizada por Pitágoras (séc. VI a.C.). Os árabes desenvolveram o sistema, expondo outras correspondências entre os elementos visíveis e invisíveis. Estes ensinamentos foram absorvidos ainda pelos judeus, que também se sobressaíam como professores de astrologia.

“A doutrina da Harmonia das Esferas, como é aceita pelos árabes, foi baseada nos ensinamentos de Pitágoras, embora muitos tenham vindo dos antigos semitas, através dos sabeus” (Farmer, p. 589). Os trabalhos mais antigos a respeito desse assunto são textos em árabe, como o *kitab al-siyasa* (ou Livro do Governo, século VIII), que a princípio foi traduzido do grego, via siríaco, para o árabe. Mas “nenhum original grego, nem a versão siríaca foi encontrada, e a origem grega do trabalho tem sido questionada. Provavelmente o trabalho foi uma produção do sabeus ou dos sírios” (Farmer, p. 297).

Logo, apesar desta doutrina já ser conhecida e praticada em diversas regiões da Síria, Egito, Pérsia e Índia, foi o grego Pitágoras que a sistematizou. Assim, num exemplo de troca cultural, os árabes retomam o contato com os conceitos através dos tratados gregos a esse respeito.

“Foi na Babilônia que Pitágoras aprendeu ‘música e outras disciplinas’, e provavelmente o orgulho sobre a ‘Harmonia das Esferas’ deve ter sido mostrado ao mesmo tempo. De acordo com Censorinus, foi Pitágoras que ensinou que ‘todo o universo foi construído de acordo a relação musical, e que os sete planetas que giram entre o céu e a terra emitem sons tão harmoniosos como se produzissem a mais doce música’.” (Farmer, p. 421-422)

A Harmonia das Esferas se refere ao som produzido pelo movimento dos astros, sejam planetas ou estrelas. Cada astro, por causa de seu movimento no espaço produz um som e a somatória de todos os sons seria o que se chama de Música Cósmica. Esta

teria suas regras implícitas e seria desejável que os sons produzidos pelo homem tivessem correspondência com esta sinfonia celeste.

“No século X, a filosofia pitagórica teve sua representação na Ikhwan al-Safa, a sociedade de filósofos ultraxiitas. Com eles, a Harmonia das Esferas era particularmente enfatizada. ‘É claro’, diz Brethren (Ikhwan) ‘que o movimento das esferas e estrelas são notas e melodias’. Isso foi explicado pelo fato de que ‘algumas delas (as esferas e estrelas) tocam, batem, e friccionam-se umas nas outras, e ressoam assim como ferro e o bronze. E suas notas são harmoniosamente relacionadas e suas melodias medidas (...) como as notas das cordas do alaúde.’ Aqui nós vemos uma explicação da causa da música das esferas levemente diferente daquela dos gregos, que ensinava que esta era devida à revolução das esferas através do espaço. O Brethren, como o autor de *kitab al-siyasa*, [Aritóteles] a atribui a contatos. De qualquer maneira, esses filósofos acreditavam que a ‘harmonia celestial’ foi a causa da música neste mundo.” (Farmer, p. 305-306)

Um filósofo romano, Boécio (480-524), também acreditava na Música das Esferas, conforme se lê em trecho do seu livro *Da Institutione Musica*, citado por Schafer:

“Como, de fato, poderia o rápido mecanismo de o céu mover-se silenciosamente em seu curso? E, embora esse som não alcance os nossos ouvidos (o que pode dever-se a muitas razões), o movimento extremamente rápido desses grandes corpos não poderia ser completamente sem som, especialmente porque os percursos das estrelas se acham tão ligados por mútua adaptação, que não se poderia imaginar nada mais compacto ou unido. Pois alguns nascem mais agudos, outros mais graves, e todos são postos a girar com um simples impulso e de suas diversas desigualdades pode-se deduzir uma ordem estabelecida de seus percursos. Por essa razão, uma ordem estabelecida de modulação não pode faltar na revolução celestial.” (Schafer, p. 359/360)

O trabalho de Pitágoras foi não apenas conseguir ouvir estes sons, como também perceber as proporções numéricas existentes entre eles.

A Música Cósmica, também chamada de som celestial ou metafísico, não é fácil de ser escutada. Ela é diferente do som físico, produzido pela vibração das moléculas do ar. O caminho do privilegiado que as ouve seria perceber as relações entre os sons e tentar reproduzi-los no plano físico.

A dificuldade está no fato de ser um som perfeito: “A Música das Esferas representa a perfeição eterna. Se não a ouvimos, é porque somos imperfeitos. Shakespeare diz isso eloquentemente, em *O mercador de Veneza*:

Vê como o chão dos céus

É denso, cravejado de pátinas de ouro brilhante:

Não há o menor orbe que contemples,
Mas em seu movimento, como um anjo, canta...

Tal harmonia está nas lamas imortais
Mas, enquanto esta veste suja e decadente
Grosseiramente se fechar em si,
não poderemos ouvi-la.” (Schafer, p. 360-361)

Mas essa dificuldade não vem apenas do fato de o ser humano ser moralmente imperfeito, como diz Shakespeare, mas também por ter dificuldade física em ouvir este som perfeito. Um som no plano físico será sempre imperfeito porque, para ser produzido por um objeto sonoro, este tem que superar sua inércia para começar a vibrar, gerando distorções. A mesma coisa acontece com os ouvidos, que precisam superar a inércia para começar a vibrar e conseqüentemente, a perceber a mensagem sonora. Para que isso não aconteça, é preciso que um som exista desde antes do início da vida e termine após a morte dela. “Mas um som iniciado antes do nosso nascimento, que continuasse sem diminuições e sem mudanças por toda a nossa vida e se estendesse após a nossa morte, seria percebido como... *silêncio*” (Schafer, p. 361).

Por esta razão os sons eternos da Música das Esferas não podem ser percebidos por todos. “Apenas o eleito poderia ouvir esta harmonia celestial e, embora os gregos e árabes acreditem que foi apenas Pitágoras que ouviu isso, os judeus reivindicam que Moises foi igualmente favorecido” (Farmer, p. 589).

Vários teóricos orientais e ocidentais se debruçaram sobre esta questão, procurando relações entre o movimento dos corpos celestes e o som produzido por eles. Ainda no século XVII, é possível ver o astrônomo Kepler na defesa da astrologia enquanto cosmologia. “Se alguém conhecesse a massa e a velocidade de um objeto giratório, seria possível, teoricamente, calcular sua altura fundamental. Johannes Kepler, que também acreditava em um sistema perfeito que une a música à astronomia, calculou as seguintes alturas para cada um dos planetas” (Schafer, p. 360).

Na notação de Kepler, as alturas aparecem assim:

Em notação moderna, assim:

Melodias associadas ao movimento de cada planeta

Fonte: Schafer, p. 360.

Pitágoras, ao conseguir perceber a Música Cósmica e estabelecer relações harmônicas entre as várias notas, torna possível estabelecer a comunicação entre os dois mundos, o físico e o metafísico. Por esta razão, as proporções encontradas a partir desse estudo são tão caras aos povos que conheceram sua beleza e seus efeitos sobre o ser humano.

“Pode-se dizer que o modelo da *harmonia das esferas* aspira para a música uma permanência sem acidentes nem desvios (ou transformações), e supõe que a escala (ideal) seja praticada sob estrita observância, sem deslizamento da norma” (Wisnik, p. 93).

Um exemplo de comunicação entre o mundo físico e o metafísico é a associação dos nomes dos dias da semana a determinados planetas, que é usada desde que se popularizou o costume de usar a semana de sete dias. Considera-se isso um traço residual deste sistema de correspondências.

“Inscrições em Pompeia relacionam os ‘dias dos deuses’ a saber, Saturno, o Sol, a Lua, Marte, Mercúrio, Júpiter e Vênus. Esta ordem, de que derivam nossos nomes modernos para os dias da semana (em francês, por exemplo), parece à primeira vista sem sentido, uma vez que não se harmoniza de nenhuma maneira

óbvia com a ordem em que (segundo a cosmologia pré-copernicana), se supunha que os 'planetas' se relacionavam com a Terra: Saturno, Júpiter, Marte, o Sol, Vênus, Mercúrio, a Lua. A explicação é que se acreditava que os planetas regiam tanto as horas do dia como os dias da semana, estando cada dia associado ao planeta que regia sua primeira hora. A primeira hora de sábado era regida por Saturno, assim como a oitava, a décima quinta e a vigésima segunda horas.” (Whitrow, p. 84)

As correspondências poderiam ser colocadas no seguinte esquema:

<u>Dia da semana</u>	<u>Planeta correspondente</u>	<u>Nota musical</u>
Domingo	Dia do Sol	Lá
Segunda-feira	Dia da Lua	Ré
Terça-feira	Dia de Marte	Sol
Quarta-feira	Dia de Mercúrio	Dó
Quinta-feira	Dia de Júpiter	Fá
Sexta-feira	Dia de Vênus	Si (ou si bemol)
Sábado	Dia de Saturno	Mi

Fonte: Wisnik, p. 197.

Percebe-se que “sua distribuição pelos sete dias da semana corresponde a um critério musical por saltos de quinta” (Wisnik, p. 97), ou seja, é baseada na Série Harmônica.

A adoção pelos judeus acabou por influenciar o pensamento cristão. “Os cristãos, dada a origem judaica de sua religião, de início aderiram à semana judaica de sete dias, que, exceto o sabá, eram numerados, mas não nomeados. Acabaram, contudo, por ser influenciados pelas crenças astrológicas dos convertidos do paganismo e adotaram a semana planetária” (Whitrow, p. 85). Além de utilizarem os nomes dos dias da semana, os cristãos utilizavam os princípios da astrologia também na música. Até hoje, os cristãos orientais se utilizam de critérios astronômicos na fixação de datas especiais e nas músicas dos ritos.

Também o canto gregoriano “é um herdeiro, neoplatônico, da Harmonia das Esferas. A teologia sustentou, durante a Idade Média, o pressuposto da superioridade da música mundana (que aqui quer dizer, ao contrário do que se pode pensar, música cosmológica, suprassensível) sobre a música humana e instrumental (música prática, artesanal, concreta, sensível)” (Wisnik, p. 96-97).

Uma forma de perceber a importância dos astros na música é observar a simbologia contida no alaúde, instrumento no qual se baseia grande parte da teoria musical árabe.

Começando por sua estrutura, pode-se comparar “os trinta graus em cada signo do zodíaco como comprimento das cordas do alaúde, que é de 30 dedos. Semelhantemente, a parte de trás, parecida com uma cúpula, é como a metade visível da esfera” (Farmer, p. 303).

As cordas *zir* (ligada ao fogo), *mathna* (ar), *mathlath* (água) e *bamm* (terra) eram compostas de 27, 36, 48 e 64 fios respectivamente; cada corda tendo um terço a mais de fios que a anterior. Ikhwan al-Safa diz que a razão disso é a proporção entre as regiões do céu ligadas a estas cordas. Faz também uma relação com os elementos relacionados a elas: “o elemento *fogo* é o terceiro maior em essência do que o *ar*, e o *ar* o terceiro maior que a *água*, e a *água* o terceiro maior que a *terra*” (Farmer, p. 308)⁹⁹.

Em um manuscrito de Al-Kindi, encontrado por Farmer na Biblioteca Preussische de Berlim, pode-se ver o comprometimento dos árabes em relação ao sistema cósmico-musical e a teoria dos números. O manuscrito, intitulado *As causas astrológicas compostas sobre o alaúde pelos filósofos*, estabelece relação entre as notas e os planetas, como por exemplo: “a nota aberta *bamm* (a) que é a primeira das notas e a mais profunda delas, lembra Saturno, que é o mais alto dos sete e o mais lento. Depois disso vem a nota *sabbaba* (b) da corda *bamm* lembrando Júpiter, já que ele segue Saturno em altura” (Farmer, p. 302) e assim por diante.

Neste texto há também a relação entre os elementos do instrumento (as quatro cordas, os quatro trastes e as quatro chaves de afinação) e os signos do zodíaco. Menciona que

“os doze signos do zodíaco são os quatro invertidos [cardinais], os quatro estacionários [fixos] e os quatro que possuem dois corpos [gêmeos, mutáveis]. E eles comparam os quatro invertidos que são *Áries*, *Câncer*, *Libra* e *Capricórnio* às quatro chaves, cuja natureza é torcida e invertida. Eles comparam os quatro estacionários, que são *Touro*, *Leão*, *Escorpião* e *Aquário* aos quatro trastes, cuja natureza é ser fixa nos seus lugares. Eles comparam os quatro donos de dois corpos, que são *Gêmeos*, *Virgem*, *Sagitário* e *Peixes*, às quatro cordas (...) e isto é porque cada nota em cada corda tem uma nota similar em outro lugar (como por exemplo a oitava).” (Farmer, p. 302-303)

⁹⁹ A regra de Al-Kindi para os fios das cordas era diferente, embora ele não tenha incluído isso em seu sistema cósmico. A *bamm* tinha quatro fios, a *mathlath* tinha três, a *mathna* tinha dois e a *zir* tinha um único. As duas primeiras eram feitas de tripa e as outras de seda. Um escritor persa Ibn Ghaibi (1435) diz que cordas feitas de tripa de lobo e carneiro, se são colocadas juntas em um alaúde não irão soar, por conta da mútua hostilidade entre eles! Um poeta árabe diz que a razão da pandora soar tão docemente, é porque sua madeira teve contato com o canto dos pássaros quando era apenas uma árvore.

Até hoje, existem músicos que trabalham a partir das relações cosmológicas. “No Egito, um dos mais estimados escritores da música árabe, Darwish Muhammad, acredita piamente na eficácia da música como determinada pela magia e astrologia. No seu *Safa al-Awqat* ele oferece uma classificação para a influência das melodias (*naghamat*) no ser humano, nos animais, árvores etc. Primeiro você encontra o planeta dirigente numa determinada hora da noite ou do dia, e o dia da semana específico, e depois seleciona sua melodia como a seguir” (Farmer, p. 314-315).

Planet.	Melodies.		Individuals influenced by the melodies.
	The two first halves of the night and day.	The two second halves of the night and day.	
Sun. Venus.	Rāhawī. Husainī.	Bayātī. Isfahān.	Kings and Perfect Men. Beardless Youths and Women.
Mercury. Moon. Saturn.	Rāst. Sīkah. Jahārkāh.	Nawā. Shaurak. Jahārkāh and Sabā.	Secretaries and Literary Men. Viziers and Governors. Merchants and Workers.
Jupiter.	‘Ushshāq.	Sabā.	The Learned and Men of Religion.
Mars.	Hijāz.	‘Ajam.	Soldiers.

Tabela que aparece em uma obra atual no Egito

Fonte: Farmer, p. 315.

Apesar de amplamente aceita, a relação entre astrologia e música nunca conseguiu unanimidade. Esta influência “é julgada como sendo de natureza física. Afinal, se os corpos celestes podem influenciar os mares e o tempo, porque também não o destino dos seres humanos? A relação mais sutil e mística é de ‘simpatia’ entre um homem e as estrelas” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 108)¹⁰⁰.

Modos rítmicos, o tempo e o silêncio

¹⁰⁰ No livro *Espaço e lugar*, Tuan explica em nota o uso do termo: “No sentido grego e original do termo, *sympathēs*: ‘ter sentimentos em comum’. Ou seja, uma relação entre as pessoas ou as coisas, ou entre pessoas e coisas, na qual o que afeta a uma, afeta igualmente a outra” (nota à p. 108).

Uma boa composição é resultado, além da criatividade, da maneira como os modos melódicos e rítmicos “são empregados para expressar a ideia musical” (Shannon, p. 148).

O ritmo¹⁰¹ teve um papel tão importante quanto a melodia na doutrina do *Ethos*. “Um modo rítmico era uma sucessão de batidas medidas (*durub*), de diferente duração de som, com uma extensão na qual cada item da música era colocado. Ibn Khurdadhbih (912) diz: ‘O ritmo (*iqa*) está para a música (*ghina*), assim como a versificação (*arud*) está para o poeta (*shi'r*)’, e por versificação ele provavelmente quer dizer medida de verso (*bahr*)” (Farmer, p. 434).

Na época de Al-Kindi, existiam 6 tempos de duração das notas, que eram descritas verbalmente (longa, breve, seca etc.). Além disso, os sons poderiam ser graves (chamados de “*dum*”) ou agudos (chamados de “*tac*”). Embora os modos rítmicos tenham mudado com o tempo, existem muitas características que se mantiveram.

De modo geral, os modos rítmicos “produzem menos discussão e muitos tratados sobre isso mostram a composição dos acentos, as medida duplas e triplas e, ocasionalmente, sua origem em certo fenômeno natural e prática cultural, assim como o ritmo do passo do camelo, o tear do tecelão ou balanço do berço (*Abu al- Shamat 1997; Al-Ajjan 1990; Al-Aqili 1979; Al-Himst 1994*)” (Farmer, p. 148).

A combinação destes sons tinha grande poder sobre os indivíduos, dado que o ritmo é conhecido pelo ser humano através da fisiologia de sua respiração e das batidas de seu coração.

“A batida do coração tem exercido forte influência no tempo da música. Antes da invenção do metrônomo, os tempos da música eram determinados pelo pulso humano e a diferença entre uma batida melancólica ou frenética em música dependia de quão longe ela se afastava, de um lado ou de outro, desse modulador. Assim, os tempos que ficavam próximos da batida do coração humano tinham um apelo óbvio para o homem. (...) Empurrando o tempo levemente para cima, a música militar nunca deixou de acender entusiasmos. A batida do coração nada mais é do que um módulo rítmico que divide grosseiramente os ritmos percebidos pelo homem em rápidos e lentos.” (Schafer, p. 316)

Além disso, o ritmo está presente nas atividades do cotidiano, seja no passo do camelo, no tear o tecelão ou no balanço do berço. Está também nos ciclos da natureza, as marés, o plantar e o colher, a separação entre o dia e a noite, entre sol e lua, verão e

¹⁰¹ Forma como o pulso – tempo da música – é dividido.

inverno. “Existe um tempo para todas as coisas. Há um tempo para a luz e um tempo para a escuridão, um tempo para a atividade e um tempo para o repouso, um tempo para o som e um tempo para a ausência de som” (Schafer, p. 319).

E, principalmente, o ritmo está intimamente ligado às palavras e à forma de expressá-las, tão caras aos árabes. Como a frase musical está apoiada na palavra, é importante que o ritmo seja adequado a esta e, conforme Al-Kindi coloca em seu tratado *Risala fi ajza khabariyat al-musiqi*, o ritmo deve “vestir” a poesia de forma que esta possa ter seu significado compreendido e o humor correspondente estimulado. “Os ritmos de toda poesia e literatura declamada mantêm relação com o padrão respiratório. Quando a frase é longa e natural, espera-se um estilo respiratório relaxado; quando é irregular, ou saltitante, sugere um padrão respiratório irregular” (Schafer, p. 317).

O ritmo é então formado de som e silêncio. No silêncio, a audição fica mais aguçada. As pausas rítmicas sugerem suspensão da atividade, mas não a anulação desta. O silêncio pode ser visto de forma positiva, como um período de quietude para restaurar o bem estar, assimilar o que está acontecendo e se preparar para o que virá. Mas também pode estar relacionado ao “nada”, à morte.

Uma pesquisa a respeito da forma como o silêncio é descrito na literatura sugere que, para a sociedade ocidental, principalmente a partir do século XIII, o silêncio é um valor negativo, uma ausência. “Aqui estão alguns dos modificadores empregados pela mais recente geração de escritores: solene, opressivo, mortal, entorpecido, fatídico, medonho, melancólico, taciturno, eterno, doloroso, pesado, desesperador, rígido, amedrontador, alarmante. O silêncio evocado por essas palavras raramente é positivo. Não é o silêncio do contentamento ou da plenitude” (Schafer, p. 204-205).

No mundo urbano moderno, mais notadamente a partir da Revolução Industrial, os ciclos naturais, com seus sons sazonais, vão desaparecendo da experiência das pessoas, sendo substituídos por sons contínuos, com poucas variações. “A fábrica também eliminou a diferença entre noite e dia, um precedente que se estendeu à própria cidade quando a iluminação moderna eletrocutou as velas e os guardas-noturnos. Se tivéssemos de fazer um registro contínuo de uma rua central de uma cidade moderna, ele apresentaria poucas variações de um dia para outro, de uma estação para outra” (Schafer, p. 319-320).

A forma como uma comunidade lida com o silêncio e o tempo influencia os ritmos utilizados na sua música, o valor das notas e das pausas, a continuidade das frases melódicas e rítmicas; assim como a maneira como lida com os espaços livres

afetará sua arquitetura e sua dança. O silêncio está para a música assim como espaço está para a manifestação tridimensional: é a suspensão do evento, a possibilidade de reflexão e de expectativa do novo.

Pontos comuns e pontos que diferem

Os princípios expostos acima estão presentes em praticamente toda a produção musical do Oriente Médio; mas apenas as bases teóricas não são suficientes para abordá-la. A música é formada por diversos outros elementos, que aparecem sintetizados na teoria, e nem sempre são evidentes a todos. Além disso, as teorias são elaboradas posteriormente à existência da música, tanto a popular como a erudita, e são como um “desenho” dos sons, mas não os sons em si.

Os diversos tipos de música, mesmo tendo pontos em comum, terão também aspectos próprios conforme o espaço onde foram produzidas. A música clássica de Damasco, por exemplo, é diferente daquela de Alepo; assim como a música popular das áreas litorâneas é diferente daquela produzida no deserto.

A paisagem sonora, que é diferente de lugar para lugar, abarca o conjunto de sons aos quais uma região está submetida. Estes sons interferem na maneira de conceber suas melodias e ritmos, embora não os determinem.

Outros fatores que interferem na produção sonora é a especificidade do lugar, seus modos de vida, sua vizinhança, tipos de trabalho e moradia, rituais religiosos. Seus moradores farão trocas culturais, comerciais e políticas com pessoas de locais próximos ou distantes, exercendo o contínuo entrelaçamento cultural, próprio da natureza humana.

Cada grupo vai lidar de forma específica com todos os elementos da composição, resultando em produções musicais diversas. Diferentes usos da música correspondem ao atendimento das mais diversas necessidades. A música pode ser utilizada de forma curativa e harmonizadora, mas também para incitar ao movimento, ao trabalho e à guerra, favorecer estados amorosos ou melancólicos, favorecer a diversão ou a ligação com o divino.

Estas variáveis, embora sempre presentes, estarão arranjadas de diferentes maneiras em cada região, o que contribuirá para a produção musical desta. É possível que, em determinado lugar, a interferência da paisagem sonora seja mais forte do que o tipo de trabalho, por exemplo; ou, dentro das comunidades imigrantes, a memória e a história poderão ser mais influentes que a paisagem circundante. São muitas as variáveis

mas, embora existam exceções, há uma maneira da música acontecer em cada lugar que é reconhecida como própria por seus moradores.

Estes pontos levantados em relação à música podem ser estendidos à questão da dança, já que o espaço também influencia a escolha dos movimentos, assim como o modo de vida, especificidades culturais e das diferentes motivações para dançar. Estes elementos, já “embutidos” na música, serão o suporte mais forte para que a dança aconteça. As relações entre os lugares, as músicas e as danças são o tema do próximo capítulo.

CAPÍTULO 4

LUGARES, MÚSICAS E DANÇAS DA SÍRIA

A região da Síria abrange diversas paisagens, povos, religiões e modos de vida. Existem também vários tipos de influências externas e trocas com vizinhos, contrastes internos e variados tipos de ocasiões nas quais a música é utilizada. Em diversos períodos, a Síria acolheu imigrantes e refugiados, formando uma sociedade etnicamente e religiosamente complexa¹⁰².

Todos trouxeram sua contribuição artística, que aos poucos pode ser incorporada, mas as músicas e as danças tomam o caráter da região. Muitos grupos religiosos entoam seus hinos conforme suas origens, mas, fora dos locais de culto, cantam as músicas do lugar onde se fixaram.

Cada região possui suas músicas e danças características; a música tocada no deserto será diferente daquela produzida no litoral, por exemplo. Estas diferenças nem sempre são óbvias para o observador externo. Mas essa diversidade é evidente para os sírios, assim como a diversidade da música brasileira é evidente para os brasileiros.

Apesar disso, existem pontos em comum que aparecem na música e na dança de toda a Síria e que serão abordados abaixo.

ASPECTOS EM COMUM NA MÚSICA E NA DANÇA

A dança caminha junto com a música, pois corpo e som dialogam para produzir o fenômeno da dança. Tanto a música como a dança se apoiam na mesma estrutura, ainda que a manifestem de maneiras diversas.

A arte de um povo está intimamente ligada ao seu pensamento, seu modo de perceber e conceber o mundo. Será feito um apanhando das ideias já expostas, levantando os pontos principais para entender os apoios sobre os quais se constroem a música e dança.

¹⁰² Atualmente, é possível encontrar na Síria vários grupos étnicos e religiosos, tais como: siríacos, curdos, cháui, turcomanos, ciganos e charkas (muçulmanos sunitas), druzos (muçulmanos xiitas), alauítas, cristãos (ortodoxos, católicos romanos, melquitas, maronitas, protestantes), os refugiados palestinos (desde 1940) e, recentemente, os iraquianos. Todos esses grupos convivem entre si no cotidiano sírio.

Eixo vertical

O homem é visto como parte de um todo maior, e os patamares de existência se organizam ao redor de um eixo vertical. Estes patamares se relacionam através do fenômeno da simpatia, e uma mudança ocorrida em um deles afeta todos os seus correspondentes.

No caso da música, foi visto que cada nota tem seu correspondente nas estações do ano, fases da lua e da vida, cores, órgãos internos etc.

Na dança, o corpo está sob as mesmas influências; além disso, a necessidade de conhecimento do próprio corpo e domínio dos movimentos leva o dançarino a lidar com outros elementos espaciais mais imediatos.

“Um bailarino bem treinado reflete as leis cósmicas. (...) O ser iluminado significa aqui o domínio das leis estáticas e dinâmicas, durante o movimento da dança: domínio da rotação, das forças centrífugas e centrípetas, assim como do exato direcionamento do corpo e das articulações nos ângulos que garantam o equilíbrio.” (Wosien, p. 29)

Tempo circular

Estes conceitos resultam em música e dança de caráter circular, cujo objetivo é a experiência do tempo, dos sons, dos movimentos e dos efeitos destes sobre o ser humano.

Na música, os sons se movem ao redor de uma tônica fixa; na dança, é comum os bailarinos estarem de mãos dadas, dançando ao redor de um centro visual comum; ou ainda girando em torno de seu próprio eixo. As danças executadas sobre melodias repetitivas induzem a uma sensação de território conhecido, como em um embalo.

O músico ou o bailarino estão completamente presentes na experiência, embora as características da circularidade possam parecer entorpecentes. Na verdade é um estado de alerta, de passividade ativa, conforme coloca Dascal, em *Eutonia: o saber do corpo*:

“O estado de presença acontece quando a atenção e a intenção para o momento que estamos vivendo se encontram ‘no aqui e no agora’. Nesse estado, encontramos-nos completos na ação que realizamos, não fazemos julgamento do certo ou do errado, do bonito ou do feio, somos o que somos; talvez esse seja o estado de pura consciência.” (p. 76)

Oralidade

Outra característica é que as músicas e as danças da Síria são produzidas em uma sociedade que valoriza a tradição oral, em que a palavra e o ato de ouvir são essenciais.

Desta importância resultará, no caso da música, o tipo e o tamanho das frases musicais, sempre acompanhando a estrutura da fala, a presença de pausas (como na respiração natural), e pequenos saltos na melodia. Além disso, a oralidade está presente também no aprendizado e na valorização da memória.

No caso da dança, o aprendizado se dará pela observação e repetição dos movimentos, de forma que, com o tempo, o corpo os transforme em gestos espontâneos. Na música e na dança, mesmo havendo uma notação musical ou coreográfica, esta não “diz” tudo; tanto o músico como o bailarino tendem a lê-las como orientações gerais, mesmo que sejam precisas.

No caso da dança, ainda não existe um consenso sobre a forma de registrar uma coreografia pela dificuldade de escrever sobre o movimento, que é um elemento tridimensional e dinâmico. Os vídeos e outras mídias são úteis, mas bidimensionais e efêmeros. Todas as formas acabariam por “distorcer” o movimento original. “A forma mais antiga acontece a partir da memória dos bailarinos, transmitida de geração para geração. Entretanto, esses profissionais perdem detalhes e tendem a incorporar seus próprios estilos ao movimento” (Trindade, p. 18)¹⁰³. É natural que exista este dinamismo, considerando que o corpo possui memórias pessoais e coletivas, que o levarão a tonicidades e impulsos próprios.

Homofonia

Um terceiro ponto é a homofonia, ou seja, quando todos os instrumentos tocam a mesma melodia. Exige grande atenção de todos os que estão tocando ou cantando, para que a peça resulte em uma mensagem clara e uniforme. Esta característica é importante pela música não ter o caráter de simples entretenimento, mas sim de transformadora de estados físicos e de alma.

¹⁰³ Estes questionamentos da notação coreográfica são o tema do livro *A escrita da dança*, de Ana Lúcia Trindade.

Na dança, todos fazem os mesmos movimentos, sempre em total consonância com a música. A intenção e o tônus muscular mudam conforme o tema da música. É comum haver um momento mais teatral, em que o bailarino reafirma com o corpo a intenção do cantor.

Na música, os momentos de todos tocarem em conjunto se alternam com os improvisos de um instrumentista ou cantor. Quando isso ocorre, todos os outros instrumentistas diminuem o volume sonoro para que o solo apareça. Da mesma maneira, é comum ocorrer na dança coletiva momentos de solo, quando um dos bailarinos vai para o centro da roda e os outros dançam ao redor, fazendo passos básicos ou apenas animando-o com palmas.

Outra característica da homofonia é a conversa entre as frases melódicas, ou entre o cantor e os instrumentistas; na dança, há um diálogo entre os bailarinos e a música. Uma das formas ocorre quando o cantor está dizendo algo muito elaborado: em geral, os movimentos utilizados pelos bailarinos neste momento são mais simples, para que a fala apareça mais que o gesto; quando a música passa para uma estrutura mais simples e o cantor silencia, os dançarinos trabalham passos mais elaborados e dinâmicos.

Os acentos da música são acompanhados pela dança, que costuma ser bastante “literal”, ou seja, se a música possui três batidas fortes, por exemplo, estas aparecerão em alguma parte do corpo: batendo os pés, mexendo os ombros ou quadris, sempre com três batidas.

Esta união da dança com a música revela a consideração dada aos efeitos causados pelas melodias e ritmos sobre o ser humano.

Dabke – música e dança em comum

Há um tipo de música, invariavelmente acompanhado de dança, que contempla todas estas características básicas e é executada em toda a Síria e países vizinhos: é o *dabke*, já citado anteriormente.

“*Dabke* é uma dança árabe que historicamente faz parte das festividades das vilas do Levante. Esta apresentação é facilmente diferenciada de outros tipos de dança árabe. Uma fila de homens se movimenta no sentido anti-horário em um círculo aberto com a melodia de uma flauta e o ritmo de instrumentos de batidas. O estilo de movimento é potente, com a perna batendo no chão e pulos que caracterizam vários padrões de passos que o líder da fila indica aos outros. (...) Eles se movem todos juntos, de mãos dadas bem próximos uns dos outros,

apenas o líder que puxa a fila do grupo mostra suas habilidades especiais, improvisando diferentes passos na ponta da fila ou no meio da roda.” (Laschl, p. XV-XVI)

Este estilo de dança foi executado apenas por homens por muito tempo, e atualmente, continua sendo assim em algumas regiões da Síria. Há locais onde ela é exclusivamente masculina, como no sul da Síria, em algumas tribos nômades e cidades junto ao Eufrates; mas, na maioria dos lugares, o *dabke* atualmente é uma dança que pode ser masculina ou mista.

Os passos de *dabke* derivam dos movimentos de um tipo de trabalho, quando os homens da comunidade se uniam para preencher os vãos que acabavam sendo abertos nos telhados das casas com o calor do verão. Sendo o inverno o período de chuvas, os homens subiam nas lajes, antes de esta estação chegar, para fechar os vãos com barro. Para que o barro penetrasse direito, batiam com os pés sobre eles. Até hoje esta dança se compõe de várias formas de mover os pés no chão derivadas deste trabalho: além de bater os pés com a planta inteira, é costume arrastá-los (para “distribuir o barro”), pular (“sobre o barro”), bater a ponta do pé ou o calcanhar (para tirar “o barro” do sapato), tatear o chão com a ponta (para “alisar o barro” sobre o vão), assim como outros que surgiram com o tempo.

“É sabido que o trabalho físico torna-se mais fácil de ser executado quando os movimentos envolvidos são regularmente alternados. Uma tarefa que não pode ser feita em uma única vez é facilmente realizada quando levada a cabo em etapas curtas e regulares, de modo que os músculos tenham oportunidade de repousar nos intervalos. (...) Essa alternância regular para aliviar o trabalho chama-se ritmo – e, aqui, entendo por ‘trabalho’ toda espécie de exercício físico. A dança é um bom exemplo de tal ‘trabalho’.” (Rasmussen, p. 126)

Hoje esta dança acontece na Síria e países vizinhos e, mesmo no Brasil, é praticada em festas informais dentro da comunidade árabe. Existem os passos básicos, conhecidos por todos desde a infância, e passos mais elaborados, que serão feitos pelas pessoas mais habilidosas.

Quanto à música, esclarece Hussam Brimo: “Existem dois tipos de música para *dabke*: *sudássi* (em 6 tempos) e *çumáni* (em 8 tempos). Na maior parte da Síria, Líbano, Jordânia e Palestina, existem estes tipos de *dabke*, com 6 e 8 tempos”¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Entrevista com Hussam Brimo.

Este tipo de música e dança é encontrado em todas as partes da Síria, com exceção de Al-Jazire, no norte do país, junto ao rio Eufrates.

“A região de Al-Jazire tem influência de outros povos, asiáticos, por isso o *dabke* deles é um pouco mais complicado. Existe o *dabke* com 10 passos e o *dabke* com 12 passos. A medida da música fica mais extensa. Nem no Líbano, nem na Palestina, existe este tipo de *dabke* que é mais comprido. As pessoas de Aleppo e de Damasco, por terem contato com as de Al-Jazire, aprenderam com eles; por isso eles tocam, cantam, dançam este tipo de *dabke*, ficando mais tempo com 10 e 12 batidas.”¹⁰⁵

Seja na região de Al-Jazire ou no restante da Síria, na música geralmente existe uma introdução lenta, em que se cantam as dores e alegrias afetivas, o amor pelo lugar onde mora ou nasceu, e outros temas, que depois serão cantados acompanhados de instrumentos melódicos e de percussão. A segunda parte da música possui um refrão e depois várias estrofes, que se repetem com a mesma melodia mas com letras diferentes, muitas vezes improvisadas pela própria comunidade, falando de assuntos do cotidiano, pequenas desavenças, novidades etc. O caráter circular, dado pela contínua repetição que acontece na música, é reforçado pelos dançarinos executando os mesmos passos, com o grupo em forma de semicírculo.

Além da íntima relação com a música, do caráter circular e do aprendizado pela experiência, o *dabke* também tem uma estrutura ligada à concepção de eixo vertical. Ao dançar em torno de um centro no sentido anti-horário, a dança espelha na Terra a circulação dos planetas ao redor do Sol, ou também a trajetória do Sol vista da Terra. Aqui acontece também o sentido de oração, pois as pessoas estariam dançando ao redor de Deus (costume entre muitos povos). Geralmente se dança de mãos dadas, com os braços esticados ao lado do corpo; é importante que o grupo fique bem compacto. Em algumas regiões apoiam-se as mãos nos ombros ou o entrelaçamento dos dedos mínimos é o que unem os bailarinos. A posição das mãos é importante, já que “a mão direita é, neste caso, a que recebe, com a palma da mão voltada para cima, e a esquerda, a mão doadora, com as costas voltadas para cima” (Wosien, p. 43). Esta posição das mãos também é usada em algumas danças devocionais, como a dos dervixes¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ Sobre este assunto, ver o livro *Os sufis e a oração em movimento*, de Marie-Gabriele Wosien.

O professor Hussam Brimo esclarece que existem cinco razões para dançar *dabke*:

- a paz, por estarem unidos de mãos dadas, e também por estarem desarmados (com as mãos livres);
- o amor, porque homens e mulheres dançam juntos, intercalados. Em algumas comunidades, dar as mãos era (e ainda é) o máximo de contato físico permitido em público;
- a união, por estarem todos juntos, e não uns contra os outros;
- a oração, por estarem em círculo em volta de um centro;
- e, atualmente, a arte, já que esta dança social foi transposta para os palcos.

Mesmo que os passos básicos de *dabke* sejam parecidos, cada lugar terá sua própria forma de fazê-los. Cada região terá seu acento, seu estilo, tônus e velocidade. Um exemplo, apenas tomando como base os animais mais próximos do convívio de determinado grupo: no deserto, na maioria das danças, os acentos são para baixo, os movimentos mais fortes e sinuosos, os gestos mais pendulares, como os do camelo; nas montanhas o acento se divide em baixo e cima, os ritmos são mais subdivididos, as pessoas dançam com a postura mais ereta, como se estivessem sobre um cavalo. Tanto na montanha como no deserto, existem elementos em comum, como no caso dos saltos, cujo acento é para baixo (e não para cima, como os conhecidos na dança clássica ocidental):

“o salto pode realizar-se com o objetivo de experimentar a queda, seja buscando a sensação de cair por si mesma ou para provocar uma impressão auditiva. Quer dizer, suspendendo-se por um momento no ar, obterá como consequência uma queda mais forte, que fará ruído.” (Ossona, p. 29)

A ideia é manter ou reafirmar o contato com a terra e a gravidade, e não escapar dela ou negá-la.

Outro tipo de dança comum em toda a Síria é a chamada *Raqsa* (“dança”), que é feita sobre as próprias músicas de *dabke* ou daquelas mais leves, como o *qudud*¹⁰⁷.

Esta dança pode ser feita apenas entre mulheres ou aos pares. Neste caso, o homem dança de forma a proteger a mulher e valorizar seus passos. A relação entre os

¹⁰⁷ Ver Anexo 4.

dois é muito importante, demonstrada pelo contato visual e harmonia entre os movimentos de ambos.

A partir de um movimento de pêndulo, passando o peso de uma perna para outra, a dança se desenvolve tanto para homens como para mulheres. Os passos femininos nesta dança são muito valorizados, e alguns são parecidos com os da dança do ventre, mas muito menos elaborados, para que todas as mulheres possam fazê-los. O mais importante é o charme pessoal e não a quantidade de passos utilizados.

Caso esteja dançando em um ambiente só com mulheres, ou ainda para seu marido, os movimentos da mulher costumam ser maiores, podendo incluir alguns passos mais elaborados de dança do ventre. Se ela estiver com outros homens em público, os movimentos são menores.

CARACTERÍSTICAS GERAIS DA MÚSICA E DA DANÇA

Neste tópico serão abordadas as características musicais da Síria em geral, considerando também os países vizinhos; depois serão avaliadas as escalas (*maqamat*) utilizadas em toda a Síria e em cada região; e, por fim, as características gerais de afinação e ritmo.

Além da música, serão apontadas as características gerais da dança que, juntamente com os tipos de música e características do lugar, resultam no estilo de cada região.

“Não devemos confundir estilo com estereótipo. *Estereótipo* é uma estrutura rígida e reiterativamente utilizada que se dá como resposta indiscriminada a qualquer estilo. *Estilo* é uma modalidade própria e coerente de manifestar-se. Evitando os estereótipos é possível recriar as relações com uma profundidade cada vez maior.” (Brikman, p. 84)

“A música não é separada por fronteiras políticas”¹⁰⁸

A base da teórica da música árabe, formada não apenas pelos tratados e estudos, como também pelo patrimônio transmitido oralmente, estará presente nas composições sonoras de diversos países árabes e também da Síria atual. Muitas das características da música síria está presente também nas músicas dos países fronteiriços.

¹⁰⁸ Entrevista com Hussam Brimo.

Conforme diz Hussam Brimo,

“historicamente, culturalmente e geograficamente, a Síria antiga era o terreno que juntava Síria, leste do Iraque, Jordânia, Líbano e a Palestina. Existe uma música em comum em todas as partes, mas cada região tem uma música específica, regional. Após desenhar as fronteiras políticas, separaram esta terra entre Síria, Líbano, Iraque, Palestina e Jordânia. A região continua tendo uma característica em comum, musicalmente falando. E ao mesmo tempo, cada país, depois de formado, possui vários tipos de música que são diferentes dos outros tipos de música dos outros países. (...) Temos pontos que aproximam e pontos de diferenças entre estas regiões todas. Na própria Síria, falando dentro das fronteiras políticas, existe mais de um tipo de música.”¹⁰⁹

As fronteiras políticas foram desenhadas segundo outros critérios que não os culturais, conforme visto anteriormente. Logo, a música que já acontecia em determinadas regiões continua existindo de maneira independente das demarcações políticas. Abaixo há um esquema das divisões musicais da Síria, considerando também os países vizinhos.

- A Síria e o Líbano são muito parecidos na região litorânea. A região litorânea da Síria tem a música muito parecida com a do norte do Líbano (por exemplo, em Tartus).

- A música da região montanhosa do Líbano é muito parecida com a do Kalamoon na Síria (geograficamente uma extensão das montanhas do Líbano).

- Da'ra e Sweida, no sul da Síria, tem a música muito parecida com a da Jordânia. Se você estiver ao norte da Jordânia ou ao sul da Síria, você sente que a música é parecida. Culturalmente, estas duas partes formam uma única região. Ao mesmo tempo, este tipo de música é parecido com a música do deserto da Síria.

- Al-Jazire tem uma música diferente da região de Aleppo, de Damasco, é diferente do leito do Orontes (Homs e Hama). Diferente da música do sul e do deserto. A influência curda, iraquiana e indiana trouxe um colorido diferente à música desta região. E ao mesmo tempo nós temos a música siríaca, no nordeste da Síria. Essa música é parecida com a da região dos maronitas no Líbano. Os maronitas têm origem siríaca. Eles levaram essas músicas de origem siríaca com eles quando mudaram para as montanhas do Líbano.

Aleppo, Damasco, Homs, Hama e parte do deserto (*Hamad*) ficam em regiões mais internas e serão abordados adiante.

¹⁰⁹ Idem.

Nestas regiões de fronteira, não apenas a música, mas a dança e a forma de falar são parecidos. Por exemplo, para os damascenos, os moradores do Kalamoon falam “libanês”, para os libaneses, eles falam “sírio”.

Existem algumas polêmicas quando a música acontece em uma região cortada por uma fronteira política, conforme relata Shannon, em suas pesquisas sobre a música contemporânea na Síria:

“Talvez exista um espírito musical dividido (...) os Turcos dizem que a música Grega é Turca, e os Gregos dizem que a música Turca é Grega. Cada um pensa que a outra cultura é que é a deles. Deste modo acontecem com os vizinhos.” (p. 99)

REGIÕES MUSICAIS (Desenho de Renato Dib)

1. Região litorânea: centro da Síria e norte do Líbano
2. Região montanhosa do Líbano e Kalamoon
3. Sul: Dara, Sweida, norte da Jordânia e deserto da Síria
4. Al-Jazire: Al-Raqqa, Deir al-Zor e Hassakah
5. Aleppo
6. Damasco
7. Vale do Orontes: Homs e Hama

As escalas mais utilizadas e as diferenças de afinação

Existem, na Síria, treze escalas mais utilizadas. São elas: *bayati*, *huzam*, *saba*, *sikah*, *nahawand*, *kurd*, *hijaz*, *rast*, *ajam*, *nakris*, e as compostas *iraq* (*sikah* + *sikah*), *athar kurd* (*nakris* + *kurd* + *saba*) e *saba kurd* (*kurd* + *saba*)¹¹⁰.

A nomenclatura das escalas é a mesma tanto na Síria quanto no Líbano, na Jordânia e na Palestina. Embora exista este repertório maior de sons, cada região faz uso de um tipo de escala em particular, e alguns exemplos estão no mapa abaixo.

ESCALAS MAIS UTILIZADAS EM CADA REGIÃO (Desenho de Renato Dib)

1. Uassaf (centro): *sikah*, *huzam*
2. J'nub (sul): *huzam*
3. Badie (deserto): *hijaz*, *bayati*, *huzam*
4. Al-Jazire (nordeste): *hijaz*
5. Chamal (norte): *bayati*, *huzam*

Em relação à afinação, o quarto de tom (nota intermediária entre dois meios-tons) muda conforme a região, sofrendo pequenas alterações. A mesma escala, por exemplo, *bayati ré*, com seus intervalos predeterminados, será usada em Aleppo de

¹¹⁰ Ver a composição de cada escala no Anexo 5.

forma que seu quarto de tom (no caso no mi bemol) soe mais agudo do que se for tocado no sul da Síria, por exemplo. Logo, no norte, o mi $\frac{3}{4}$ estará mais próximo do fá; no sul estará mais perto do mi bemol ($\frac{1}{2}$). Em relação à afinação, “a diferença está no quarto de tom”¹¹¹.

Assim, esta nota intermediária estará, no norte e nordeste, “mais próxima do bequadro. Em Damasco e no Egito, está posicionada bem na metade. Na região litorânea, fica mais próxima do bemol, mesma coisa que no Líbano. No norte da Jordânia e na Palestina, fica no mesmo estilo de Damasco”¹¹².

MUDANÇA DA AFINAÇÃO EM CADA REGIÃO (Desenho de Renato Dib)

¹¹¹ Entrevista com Hussam Brimo.

¹¹² Idem.

1. o quarto de tom fica mais próximo do bemol (mais grave)
2. o quarto de tom fica mais próximo do bequadro (mais agudo)
3. o quarto de tom fica entre os dois, bem no centro

Esta é uma das sutilezas típicas do sistema modal, que pode acabar caso o temperamento seja acolhido por todos. Este temperamento, que visa deixar as notas intermediárias sempre à mesma distância da nota de cima que da de baixo, foi proposto no Congresso do Cairo e ainda hoje divide os músicos.

Estas diferenças nem sempre conseguem ser captadas pelos estrangeiros. É preciso muito tempo de experiência auditiva para não apenas perceber as diferenças, como também executá-las no instrumento ou na voz.

“Mas o habitante de Damasco consegue diferenciar quando o quarto de tom é tocado da forma de Alepo. A escala *sikah*, por exemplo, vinda da Pérsia: o habitante de Damasco consegue distinguir se ela está sendo tocada de forma alepina e o alepino consegue distinguir a *sikah* damascena. E a *sikaha* do Egito é percebida pelo habitante do Al-Jazire e vice-versa.”¹¹³

Características gerais do ritmo

Na Síria, a maior diferença rítmica fica, novamente, em Al-Jazire, onde existem ritmos que não são usados fora de sua região. Além dos já citados com 10 e 12 tempos, “eles têm os tempos ímpares, de 5 e 7”¹¹⁴, mesmo na música popular.

Já as outras regiões da Síria “adotam mais as escalas populares, que são geralmente de 2, 3 e 4 tempos; ou as escalas clássicas, que são de 7 ou 8 tempos. Com 7 tempos, existem 2 escalas famosas, *dauar hindi* e *nawáhed*; com 8 tempos, *masmudi* e *samai çaquil*, com 10 tempos”¹¹⁵. Estas escalas com tempos mais complexos são usadas nas músicas eruditas e nas devocionais. “Todos estes ritmos desaparecem na região de Al-Jazire e surgem outros ritmos, baseados em 5 e 7 tempos, chegando a 12 tempos.”¹¹⁶

A subdivisão dos compassos também muda conforme a região onde a música é produzida. No litoral e no deserto ocorrem as músicas pendulares, seguindo o passo dos camelos ou o movimento das ondas; nas áreas montanhosas aparecem os contratempos,

¹¹³ Entrevista com Hussam Brimo.

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ Idem.

batidas simétricas ao tempo que visam animar os ouvintes; nas cidades haverá uma mescla de vários ritmos etc., e estas variáveis serão detalhadas a seguir.

Panorama da dança

Assim como a música, a dança se modifica conforme a região. Embora não existam tratados a respeito das danças árabes, ela acaba por se apoiar na música e suas características. Não existe uma base geral, como há na música. Em cada região, o corpo se relacionará de forma diferente em relação às influências do meio, tipo de atividade física cotidiana, música, valores sociais, familiares e religiosos.

De modo geral, as danças elaboradas na cidade são feitas dentro de edifícios, em festas que comemoram datas familiares, inauguração de novos negócios, o retorno da guerra, entre outros momentos. Em geral, os movimentos da dança urbana são suaves e não muito amplos, de caráter moderado, sem exageros.

As danças ligadas ao meio rural, na área fértil junto principalmente aos rios Orontes e Eufrates, são geralmente feitas ao ar livre e seus movimentos lembram elementos da natureza e dos trabalhos no campo. Nas regiões montanhosas, onde a sobrevivência é mais difícil, os movimentos costumam ser vigorosos, com acento para cima, para dar coragem diante do trabalho árduo. Aparecem nas montanhas as danças em cadeia, círculo e semicírculo. Utilizam diversos acessórios vindos do trabalho cotidiano, como jarros e bastões, mas é mais comum que o corpo sintetize os movimentos e os faça sem o uso de objetos.

De forma inversa, no litoral, onde a vida é mais fácil em razão do clima ameno e de maiores oportunidades de trabalho e sobrevivência, as danças têm caráter mais tranquilo. Este é ligado aos movimentos das ondas do mar, ao pisar macio por causa da presença da areia, e aos gestos amplos, dado que a amplitude do meio acaba por proporcionar a possibilidade de movimento.

Na Síria, o deserto tem o chão mais firme e pedregoso que a areia da praia. As danças praticadas ainda mantêm o pisar macio, mas com mais vigor. Os movimentos são densos e sinuosos, contrastando com outros secos e diretos, mas todos eles fortemente ligados ao chão. As danças costumam acontecer em roda ou semicírculo, com o grupo voltado para si mesmo.

No sul da Síria, as danças são parecidas com as da Jordânia, assim como a música. Os movimentos, geralmente executados por homens, são pesados, fortes, com

tônus muscular alto. Possuem algumas semelhanças com as danças do deserto, aparecendo em ambas passos de *dabke* parecidos.

Na região de Al-Jazire a dança, como a música, é bastante diferente dos outros lugares da Síria. A presença dos curdos, turcos e iraquianos, muitos vindos das montanhas, influenciou fortemente os movimentos, assim como os sons. Como nas áreas de montanhas, o acento das danças é sempre para cima, os passos, curtos e rápidos.

Considerando as linhas gerais expostas acima, a música e a dança de algumas regiões da Síria serão expostas de forma mais detalhada¹¹⁷. O critério para a escolha dos lugares envolveu as diferenças mais notáveis e também o material disponível para isso. As regiões estudadas para a música foram as mesmas para a dança, logo, os locais escolhidos deveriam fornecer material para ambos os estudos.

A partir destas variáveis, foram escolhidas quatro áreas:

- Alepo, como região de grande concentração urbana e riqueza musical
- As montanhas centrais (Monte Líbano e Anti-Líbano, na região próxima a Homs), como área rural
- *Hamad*, o deserto da Síria
- Al - região entre os rios Eufrates e Tigre

Apesar de as outras regiões também possuírem vasto material de trabalho, as observações sobre as áreas escolhidas serão suficientes para apresentar a diversidade de músicas e danças da Síria.

MÚSICAS E DANÇAS DE CIDADE: O EXEMPLO DE ALEPO

O texto se concentrará na cidade de Alepo, por sua riqueza artística, material disponível e algumas particularidades advindas de seu contato constante com a música das regiões vizinhas e também europeias. Esta região tem influências de Antioquia (bizantino), de Al-Jazire (siríaco), do deserto (beduíno), do mar (Tartus, Alexandria etc.), Istambul, Turquia, Itália e França (Europa).

É comum existir um paralelo entre a arquitetura e as outras manifestações artísticas. No caso de Alepo serão analisadas as danças e músicas produzidas

¹¹⁷ Esta parte do trabalho foi baseada nas informações obtidas nas aulas de música, além de estágios em grupos de danças folclóricas e aulas particulares de dança, todos realizados na Síria.

principalmente para a classe dos grandes comerciantes e governadores, proprietários de amplas residências.

Estas artes de Aleppo, bastante sofisticadas, dialogam com a arquitetura, que também é elegante e marcante, não apenas de suas proporções, mas, principalmente, nos materiais utilizados na construção e no acabamento, além dos elementos decorativos.

“Em Aleppo, até as construções mais simples são feitas inteiramente de calcário cinza, enquanto que a maioria das casas em Damasco consiste em uma base de pedra com dois andares, o segundo geralmente ressaltado, feito com hastes de madeira, tijolos de barro e pedregulhos. (...) Estas diferenças nas técnicas de construção, com prédios mais finos e altos em Aleppo, afeta a aparência das cidades e das ruas. O alto e polido muro das casas de Aleppo irradia um ar de respeitabilidade, clareza e aconchego, enquanto nas ruas de Damasco as casas são mais baixas, e os enfeitados andares de cima fazem com que elas pareçam mais pitorescas e menos elegantes.” (Gangler, p. 55)

Rua em Damasco

Fonte: Jmy'i, p. 97

Rua em Aleppo

Fonte: Jmy'i, p. 100

Observa-se, nas artes produzidas em Aleppo, grande sofisticação e atenção aos detalhes e ornamentos, além de um estilo polido e elegante. A música de Aleppo, famosa por sua riqueza e sutileza, é perfeita para ser ouvida em recitais dentro destas casas. E a maioria das danças se utiliza de movimentos pendulares, amplos e delicados, que ocupam o espaço através de suaves formas geométricas.

A casa como refúgio

A cidade tem como centro a Grande Mesquita, ao redor da qual se estabelecem mercados, os banhos públicos, as escolas e os serviços. A partir deste centro o comércio se dilui em pequenos estabelecimentos não especializados, que servem às áreas residenciais. O acesso a elas é feito pelas vias secundárias, travessas e ruas sem saída.

“O traço fundamental da estrutura da cidade árabe tradicional é a separação muito marcada das funções econômicas e as funções residenciais (raymond, p. 40), ou seja, entre vida pública e privada. Esta separação é reafirmada na arquitetura residencial. Até o início do século XX, quase todas as residências, mesmo as não islâmicas, eram voltadas para dentro. Nestas construções, o único elemento externo visível é o céu, priorizando o eixo vertical em detrimento do horizontal.

“A casa com pátio interno, certamente, ainda existe – não se tornou obsoleta. Seu aspecto básico é que os quartos se abrem para a privacidade do espaço interior e acham-se voltados para o mundo exterior seus muros lisos. Dentro e fora são claramente definidos; as pessoas podem ter certeza de onde estão. No interior do recinto, não perturbado pelas distrações do exterior, as relações e sentimentos humanos podem alcançar um alto nível de calor que pode até se tornar desconfortável. A noção de interior e exterior é conhecida de todos.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 120)

Muitas destas residências se mantiveram dentro do mesmo caráter, e serão elas o objeto deste estudo em Aleppo. Mesmo que a maioria delas tenha deixado de ser utilizada como residência, tendo elas sido transformadas em museus, escolas ou empreendimentos comerciais (como o Palácio Azem, em Damasco, ou as casas do bairro *Jdaida*, em Aleppo¹¹⁸), as músicas e danças produzidas dentro destes espaços, no passado e no presente, são representativas da arte alepina. Além disso, muitos dos elementos permanecem no presente, mesmo que com outra roupagem, embora tenham sido criados em momento anterior.

¹¹⁸ “Na verdade, apenas uma geração atrás (pré-1967), a casa Árabe (*bait'arabi*) simbolizava a mudança daquelas elites que abriram mão da cidade antiga em favor do conforto relativo dos novos bairros na primeira metade do século XX, deixando a antiga vizinhança aos pobres e aos migrantes das áreas rurais. (...) De fato, a ascensão da classe alta urbana e a expansão dos novos bairros deram aos antigos vizinhos a designação de “Cidade Antiga”. Apenas nos anos recentes as cidades antigas de Damasco e Aleppo ganharam status de lugares com autenticidade. Agora que eles não servem mais como vizinhos importantes para a elite e para a classe comerciante síria. Como resultado, algumas elites estão agora voltando para as cidades antigas, não para morar, mas para transformar antigos prédios em empreendimentos comerciais como restaurantes, bares e hotéis.” (Shannon, p. 89-90)

Dar Zamaria: residência em Aleppo transformada em hotel

Fonte: http://www.travelinstyle.com/syria/Dar_Zamaria_Aleppo.html (08/11/2009)

Residência em Aleppo transformada em empreendimento comercial

Fonte: <http://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/01/3b/8f/e7/aleppo.jpg> (08/11/2009)

Nestas casas, a comunicação entre o mundo interior e o exterior é feita por janelas no andar superior, recobertas por treliças de madeira (*muchrabiyya*), pelas quais as pessoas da casa podem olhar para fora sem serem vistas. Outro elemento importante de ligação com o mundo exterior são os vendedores ambulantes que, com seus gritos e canções de trabalho, trazem as novidades e utilidades para dentro das casas.

Dar Zamaria: pátio interno

Fonte: <http://images.travelnow.com/hotelimages/s/103000/103591A.jpg> (08/11/2009)

Os únicos elementos para diferenciar as casas e mostrar a riqueza dos moradores é a porta de entrada. Os diversos ornamentos e revestimentos estão presentes nas fachadas internas, voltadas para o pátio.

A casa é um refúgio não apenas social, mas também afetivo e sensorial. Sua distribuição, ao redor de um pátio interno, com uma fonte central, favorecia o convívio com alguns elementos da natureza, que traziam conforto e bem-estar. A sombra e o perfume da vegetação afetam o ambiente, assim como o frescor e o barulho da água, sempre presente. Além disso, as pedras, usadas nas paredes e no piso, refrescam o ambiente; e os pisos de cores variadas, que distribuem os reflexos do sol, proporcionam conforto visual. A vida em comum e as trocas também eram favorecidas por este ambiente que, mesmo não sendo sofisticado, era o principal da casa e utilizado por toda a família, nas mais variadas atividades.

Dar Zamaria: interior da residência (atualmente um hotel)

Fonte: <http://www.trax.com/MainThumb.ashx?photoId=223119> (08/11/2009)

Internamente, a preocupação com o conforto se estende para todos os cômodos, também por causa do tipo de clima nas cidades como Aleppo, Damasco, Homs e Hama, cujo verão é muito quente e o inverno, muito frio. Logo, os espaços são multifuncionais e se transformam conforme as necessidades do momento. Somente nas casas maiores, como os palácios e residências dos ricos comerciantes, existiram cômodos específicos para uma única função.

Nos salões de recepção acontecem os encontros e as festas, e nestas ocasiões se contratam músicos e, algumas vezes, dançarinos. Estas recepções seguem o padrão da arquitetura, ou seja, procuram proporcionar um refúgio em relação ao meio externo.

Músicas da cidade

Nas áreas urbanas, a música assume diversas formas, mas todas têm em comum o fato de serem executadas em locais fechados, com poucas exceções. A complexidade e o nível de detalhe presente nestas composições exigem do ouvinte total concentração.

Neste caso, os diversos aspectos da peça musical só podem ser usufruídos se a acústica do lugar o permitir. Assim, é comum a preocupação com os materiais da construção, que devem ser utilizados de forma a não produzir demasiada reverberação, o que faria com que os diversos sons se misturassem demais. As casas de espetáculos já foram projetadas com este intuito, mas nas cidades é comum que a classe abastada ofereça recitais para um público restrito.

Para isso, é preciso fazer algumas adaptações, pois nos palácios ou nas grandes residências particulares as paredes, o piso e o teto são em geral de pedra ou outro material de grande reverberação. Desse modo são utilizados tecidos (como tapetes,

almofadas e cortinas) ou madeira (como revestimento das paredes) para que o som possa ser ouvido em todas as suas nuances, além de oferecer maior conforto térmico. Além disso, é preciso prestar atenção ao equilíbrio entre a excelência acústica e o conforto térmico, considerando a grande amplitude de temperatura que ocorre na região.

“A roupagem formal de tais concertos auxilia também a colocar o espaço social entre os participantes, pois essa música pertence a uma era de distinção de classes, para a sociedade de bem e malnascidos, mestre e aprendiz, virtuose e ouvinte.” (Schafer, p. 169)

Neste tipo de apresentação, o ouvinte permanece sentado e atento (às vezes de olhos fechados), e interage com o músico ou a orquestra o tempo todo, seja internamente, seja de forma explícita, através de palavras de satisfação e encorajamento.

Nas cidades menores e casas mais simples, esta arte sofisticada, cheia de nuances, floreios, ornamentos e suspensões, também está presente, e é comum que amigos se encontrem semanalmente para tocar e ouvir música em uma *sahra*, que promove a troca de ideias artísticas e a oportunidade de manter algo da tradição oral na música.

A música urbana ter caráter moderado, isto é, não existem exageros na melodia nem na parte rítmica. Os acentos também são moderados, assim como sua pulsação.

As formas musicais¹¹⁹ a serem abordadas podem ser encontradas na música produzida em várias cidades da Síria, principalmente Aleppo, Damasco e Homs, esta última conhecida por seus cantores e instrumentistas. As músicas eruditas desenvolvidas nas áreas urbanas utilizam os instrumentos da orquestra tradicional árabe (*takht*)¹²⁰, que pode sofrer acréscimos ou reduções, conforme a necessidade da peça musical ou da escala do evento.

“A Síria, que desfruta de alta reputação no domínio das artes, da música e do canto, transborda de artistas e intérpretes talentosos. Ela possui uma trupe nacional, *Firqat Umayya*, que se consagra ao folclore, mas que também tem excelente desempenho em variedades e clássicos. Seus grupos de *Samah* e seus conjuntos de *Muwachahat* são admirados em todo o mundo árabe. Durante décadas da supremacia egípcia, a Síria forneceu à produção caiota os melhores elementos saídos de Aleppo e Damasco.” (Chabrier, p. 50)

¹¹⁹ Ver Anexo 4.

¹²⁰ Ver Anexo 3.

A relação de Aleppo com a música é antiga e reconhecida, e muitos pesquisadores e músicos estudaram em Aleppo, como por exemplo Sayyed Darwich, músico egípcio que reabilitou músicas folclóricas de diversos locais; ou mesmo ‘Umm Kulthum e outros tantos cantores, que foram influenciados pela forma alepina de cantar.

Em termos de estrutura, além da riqueza de detalhes e grande elaboração, a música de Aleppo tem o caráter moderado das produções urbanas, ou seja, não existem exageros no tempo, no ritmo e na intenção. Não há muita pressa, como nas músicas das montanhas e da região de Al-Jazire; nem muita lentidão, como ocorre na praia ou no deserto; e também não é comum haver acentos fortes. A música popular de Aleppo acontece sobre uma estrutura pendular, suave, de grande doçura.

“Em Aleppo é possível ouvir algumas variedades diferentes de ‘cores’ (*alwan*) de música. Dentro da própria cidade, você tem o *muwashshahat*, dos quais uns são da Andaluzia e outros são de Aleppo. Pode-se ouvir também o *qudud halabiyya* nas suas diferentes formas, muitos deles cantados nos dialetos de suas origens: alepino, damasceno, egípcio, iraquiano e turco. Alguém pode também ouvir a *qasida* (ode clássica), o *mawwal* (lamento coloquial) e vários gêneros de canções populares (*aghani sha ‘biyya*). Estes, junto com peças instrumentais que introduzem os diferentes gêneros e o egípcio *dawr* (canção com várias partes no árabe dialetal), constituem a *wasla* alepina. Mesmo os gêneros que têm suas origens no campo, deserto ou fora da Síria foram assimilados pela cultura musical alepina, utilizados com o caráter e sabor (*nahka*) de Aleppo, apropriados por sua estética e são, doravante, gêneros ‘alepinos’.” (Shannon, p. 101)

Existe também o *sufi dhikr*, ritual de invocação de Deus, que muitos estudiosos afirmam ser “a origem da prática musical contemporânea” (Shannon, p. 104) e da *wasla* em Aleppo, não apenas como ritual religioso mas também pela “formação moral e musical” (Shannon, p. 105).¹²¹

São chamados *qudud* as canções populares em Aleppo, muito famosas, e por esta razão também chamados de *qudud halabiyya*. Os *qudud* são músicas leves, com estrutura melódica e rítmica simples, e um refrão de fácil assimilação. Inicialmente compostos como músicas religiosas, de caráter circular, hoje em dia são usados em diversos lugares para falar de temas românticos. Além do *qudud halabiyya*, a principal manifestação musical de Aleppo é a *wasla*. As canções de trabalho urbanas estão desaparecendo, restando apenas algumas manifestações para os turistas, como as canções dos vendedores de suco e outros. Pela falta de amostragem suficiente para uma análise, este assunto não será abordado neste trabalho.

¹²¹ Este tema não será abordado aqui devido à sua complexidade e ao escopo deste trabalho, cabendo a ele um estudo em separado.

A *wasla* consiste em uma suíte, composta de música vocal e instrumental, e pode conter a combinação de diversos gêneros, desde que as tonalidades pertençam ao mesmo *maqam*¹²². A música erudita árabe é concebida de forma que um ambiente sonoro permaneça por um tempo, através do *maqam*, do ritmo ou da forma musical utilizada. Em seguida, é sugerido outro ambiente sonoro e assim por diante, como um passeio por diversos cômodos de um edifício. Outra maneira de estabelecer diferentes atmosferas é trabalhar suas nuances dentro do mesmo *maqam*. Este tratamento estético tem correspondência com a arquitetura das residências sofisticadas, onde as paredes são ornamentadas com faixas decorativas bem diferentes, em sequência (ver figuras abaixo).

Fachada interna de uma escola em Damasco, Maktab Anbar

Fonte: Arquivo da autora, p. 99.

Sala de recepção (*diwan*) em Damasco

Fonte: Gangler, p. 55.

¹²² Ver Anexo 4, contendo as principais formas musicais.

Em geral a *wasla* inicia com uma abertura (*bashraf*), seguida ou não de um *taqsim* (improviso instrumental), para que sejam então executados os *muwashshahat*, poemas cantados no árabe clássico, bastante sofisticados.

A velocidade deles vai aumentando nas últimas canções: neste momento, os espectadores começam a bater palmas, falar palavras de incentivo como *Aywa!* (Sim!) ou *Ya aiuni* (Oh, meus olhos), e fazer um tipo de dança com os braços: “segurando guardanapos de papel, abanam os braços para cima e para baixo, de um lado para outro” (Shannon, p. 135). Este movimento pendular é muito usado em Aleppo, tanto informalmente como nas danças clássicas.

Normalmente, no final de uma sessão de *muwashshahat*, pode ser executada uma forma musical alegre e de sabor cigano chamada *longa*, como uma transição para a parte seguinte, que será mais leve e com músicas mais dinâmicas.

Começam então as miscelâneas de canções em árabe coloquial (*dawr*), cujas canções leves induzem a plateia a grande alegria, demonstrada efusivamente com palavras e gestos.

Após este trecho de canções populares, é possível que a orquestra toque um prelúdio (*dulab*) instrumental, mudando totalmente a atmosfera musical e introduzindo assim a peça seguinte, que pode ser novamente um *muwashshah*. Em seguida, algum instrumentista poderá fazer um *taqsim*, mostrando seu virtuosismo. O *taqsim* pode aparecer em diversos momentos, criando um intervalo entre as partes orquestradas e cantadas. Pode ser executado no alaúde, *qanun*, flauta ou violino, havendo um revezamento de estímulos timbrísticos. É usado como uma forma de diminuir o volume sonoro e captar a atenção do ouvinte para os detalhes de cada instrumento.

Entre as partes orquestradas e cantadas em árabe clássico ou padrão há, além do *muwashshah*, a *qasidah*, que também pode aparecer isolada ou ser utilizada fazendo parte de uma *wasla*. A *qasida* é uma forma de canto elaborada sobre versos rimados, extraídos de um gênero de mesmo nome da poesia clássica árabe.

A *qasidah* pode terminar com um *layali*, improviso vocal executado principalmente sobre as palavras *Ya lail* (Oh, noite), mas que pode acontecer sobre *Ya ayni* (Oh, meu olho), enquanto o alaúde ou *qanun* responde com frases escolhidas. No *layali*, quando os músicos atingem tonalidades agudas, o público também participa com exclamações.

O *layali* finaliza em uma escala descendente, quando todos aplaudem, e depois dele pode ser executado mais um *dawr*. Neste momento, é possível que o público

comece a dançar. O cantor pode fazer alguns gestos simulando uma dança, o que mostra seu envolvimento com aquilo que está cantando: quando isso acontece, é costume dizer que o cantor está “*mitsaltan*”, ou seja, experimentando o *saltana*, estado gerado por influência do humor do modo e da atmosfera do espetáculo.

O modo dominante de uma *wasla* produz um ambiente sonoro que é vivenciado por um período longo, possibilitando que seja plenamente usufruído. Mas é possível utilizar mais de um modo em uma apresentação, que pode conter mais de uma *wasla*. Devido à complexidade de música erudita urbana, são utilizados diversos *maqamat* em Aleppo, predominando o *bayati*; mas na música popular um dos *maqamat* mais utilizados é o *huzam*.

Por volta de 1930, a *wasla* perdeu um pouco da preferência do público para os concertos cantados, *ughaniyya*, compostos de várias peças. A orquestra faz a introdução de cada uma delas e depois o cantor solista prossegue. Este tipo de espetáculo foi muito popular até as décadas de 1970 e 1980. Neste período, grandes cantores se sobressaíram no cenário musical e os solos instrumentais foram utilizados como passagens entre as partes cantadas. Aos poucos, os instrumentistas ganham espaço como solistas, na Síria e em outros países.

Outra mudança ocorrida em Aleppo foi a passagem dos encontros musicais íntimos para os espaços públicos, fenômeno ocorrido em toda a Síria.

“Hoje, como Aleppo luta para reavivar sua posição econômica, de forma principal através do desenvolvimento da agricultura, construção e turismo, as classes comerciais que ficaram, também não têm tempo nem dinheiro para fazerem encontros e nem moram mais nas antigas casas árabes, onde eram tradicionalmente feitos. O declínio econômico e as mudanças sociais do último século significaram que poucos alepinos são capazes de fazê-los.” (Shannon, p. 142)

Aleppo também precisa investir em bons locais públicos para apresentação de musicais, como cafés, teatros e casas de espetáculos.

“Mesmo hoje, poucos concertos ou recitais na Síria são devotados exclusivamente às apresentações de música ou artes relacionadas. Por exemplo, Damasco ostenta uma sala de recitais na Biblioteca Nacional Asad, o auditório do Instituto Superior de Música, uma nova casa de ópera, junto com várias outras salas para atividades diversas, salas de conferência em hotéis e centros culturais e vários teatros. Aleppo, por sua parte, não tem nenhum espaço voltado exclusivamente para a música. As apresentações são feitas em locais variados, incluindo o reformado auditório da Biblioteca Nacional, o velho Hall Mu’awiya, e também o anfiteatro e sala de recepção da cidadela e várias

construções herdadas que estão sendo restauradas para serem espaços para as apresentações.” (Shannon, p. 142)

As apresentações ocorrem nos numerosos clubes, hotéis e boates, apesar de não serem espaços criados especialmente para as apresentações musicais. Sua arquitetura e acústica são mais propícias a shows que exigem menor concentração e sutileza de audição. Como a música erudita é carregada de ornamentos e glissandos, nem sempre é possível ouvi-los com nitidez por causa da reverberação, que acaba por misturar os sons. Além disso, a atmosfera de intimidade exigida para o *tarab* pode demorar a acontecer em lugares como estes. Já a música popular, por suas melodias mais simples, pode ter um desempenho melhor nestes lugares.

Danças da cidade

Nas cidades, as danças acontecem dentro das residências e também das casas noturnas, como um encontro informal entre as pessoas. Nestas ocasiões, é possível haver uma roda de *dabke* ou ainda a *raqsa*.

O *dabke* de Alepo é suave, com passos que podem ser feitos por muito tempo, exigindo menos esforço dos participantes. Os movimentos pendulares, uma marca da dança de Alepo, aparecem na *raqsa*, quando se dança com os braços para cima, levando-os de um lado para o outro. Este movimento é usado também para acompanhar apresentações musicais, conforme visto anteriormente. De modo geral, os movimentos da dança em Alepo, inclusive os das áreas rurais próximas à cidade, são suaves e pendulares, com tons baixos, de modo que possam ser executados continuamente.

Outro tipo de dança é aquela feita como uma apresentação artística. Nas cidades maiores, como Alepo, grupos são contratados para dançar nas residências (e, antigamente, nos palácios); estas ocasiões costumam ter uma apresentação de *dabke* para animar uma festa ou pode haver um espetáculo mais formal, que acontece nas recepções em residências de alto padrão.

O texto a seguir trata deste tipo de espetáculo mais formal que, embora seja mais raro de acontecer atualmente, ainda representa esteticamente as danças de Alepo. A suavidade e os movimentos pendulares aparecem também nas chamadas “danças palacianas”, como é o caso da *samah*, gênero de dança conhecido e praticado em Alepo (e também um pouco em Damasco), Iraque, Pérsia, Irã e depois foi para a Andaluzia.

A *samah* é uma dança “extrovertida” (destinada ao público) e executada em espaços fechados. Sua influência sobre as danças de corte europeias é muito grande e, por ser anterior ao balé clássico e utilizar movimentos de pernas e braços semelhantes a ele, acredita-se que a *samah* seja uma das precursoras dele¹²³.

A elegância presente na arquitetura e música aparece também na *samah*, uma dança suave que, executada em ambientes claros e limpos, transmite conforto, harmonia e segurança. A ideia da casa como refúgio se estende à dança, que tem a função de criar uma suspensão no tempo, a evasão da realidade através da arte.

“O estilo clássico nasce nas cortes e é uma dança polida, na qual a harmonia das linhas cria uma beleza formal, cujos cânones nascem, certamente, do desenvolvimento daqueles que fixam a dança cortês: leveza, elegância, alegria; dança-se nas cortes para celebrar ou para divertir-se; a dança já não tem nada de ritual, nada de oração, de preparação para o combate ou de cerimônia fúnebre.” (Ossona, p. 13-14)

Samah executada pelo Mabruk!, companhia de danças folclóricas árabes

Fonte: Arquivo da autora.

A beleza é dada pelos movimentos do corpo em si, que possui técnica apurada para realizar os giros, ajoelhar-se, suspender-se ou manter vários tipos de pose, mas de forma que o esforço não seja visível. Como na arquitetura, a estrutura é firme, mas as fachadas são delicadas; na música, a frase melódica bem estudada e estabelecida recebe ornamentos que, na dança, aparecem na sutileza das finalizações dos movimentos e na riqueza de seus figurinos.

Este tipo de dança é executado por um grupo feminino e, assim como no balé clássico ocidental, a “idolatria romântica da mulher, não sob sua forma terrestre mas

¹²³ Existe também a *samah qadim*, ou seja, a *samah* antiga, também chamada *melaouie*. É uma dança devocional, ligada à mística islâmica, e sua complexidade solicita um trabalho à parte.

como um sonho por definição inacessível, contribui para desenvolver, na dança de espetáculo, o gosto da proeza gratuita e do maneirismo” (Garaudy, p. 36-37).

A harmonia está presente também na forma como o grupo se desloca no espaço formando desenhos geométricos claros, como círculos, diagonais e linhas que “cumprem sempre uma função decorativa; a formação não se propõe expressar, mas simplesmente ser bela, grata à vista, equilibrada e serena” (Ossona, p. 98).

MÚSICAS E DANÇAS DAS ÁREAS RURAIS: AS MONTANHAS CENTRAIS

Na costa do Mediterrâneo, os Montes Líbano e Anti-Líbano separam Damasco da região da costa. Os vales do Orontes na altura do Anti-Líbano e do Bekaa (ver mapa adiante, à esquerda) formam uma estrutura contínua, com paisagem semelhantes, mesmo uso agrícola, intensas trocas sociais e culturais. Os moradores de Homs transitam por este vale e também até Trípoli, na costa, de forma contínua e natural. As músicas e danças desta região têm elementos praticamente iguais, assim como a comida e as práticas sociais. Por estas razões, a fronteira política entre Síria e Líbano não será considerada neste estudo, que prioriza as características artísticas da região.

Vale do Orontes e do Bekaa

Fonte: Verdeil at al., p. 9

A região das montanhas centrais da Síria sempre atraiu pessoas das regiões vizinhas, pela fertilidade dos vales e facilidade para a agricultura. Mas, embora a região dos vales seja mais uniforme, o meio físico e as atividades do homem das montanhas ao seu redor não é uniforme.

“Próximo da costa, as chuvas abundantes de inverno e a decomposição intensa das rochas moldam a vertente ocidental do Líbano, recortam os platôs ladeados de vales, alargam em vastos circos as zonas deslocadas na base de altos cumes. Por outro lado, essa decomposição não alcança os relevos orientais, ela impõe ao Kalamun¹²⁴ linhas simples, monótonas, mas cuja severidade cria uma impressão de força e de grandeza. (...) O trabalho do homem desenvolve toda a gama de verdes sobre os declives mediterrâneos ao passo que os oásis da zona oriental mostram de forma mais impressionante a esterilidade das montanhas e das planícies vizinhas.” (Thoumin, p. 15)

As formas das montanhas na vertente mediterrânea e na vertente interna são diferentes, pois, “transpondo a crista principal do Monte Líbano, aparece uma série de espigões com facetas triangulares. Este formato contrasta com aquele que limita a planície a oeste, cujas inclinações se suavizam e os contornos se arredondam” (Thoumin, p. 17).

Como na área rural o contato com os ciclos naturais, as formas do relevo e a textura da terra são constantes, estas características do meio influenciarão fortemente as música e danças desta região.

As facilidades apresentadas na região litorânea aparecerão sob a formas sinuosas, relaxadas e alegres, tanto na música como na dança; e o esforço necessário para superar as adversidades presentes na região interna faz um paralelo com sua música mais ativa e com muitas notas curtas, e com sua dança mais vigorosa.

Nos limites internos dessa região, nas vertentes do Kalamoun, a paisagem, com a presença de pequenos oásis em meio à natureza árida, faz limite com as áreas desérticas. Estas fronteiras são bastante instáveis, não só pelas características físicas (áreas agrícolas que deixam de ser férteis ou projetos de irrigação que transformam uma região, por exemplo), como também pela disputa entre sedentários e nômades que ocorre nos limites dos territórios de cada um deles. A relação entre estes dois grupos não se resume a essas disputas, mas envolve importantes trocas comerciais e culturais. A música e a dança desta região têm características comuns também ao deserto.

¹²⁴ Região que engloba os três planaltos situados a leste do Anti-Líbano.

Músicas das montanhas centrais

Nesta região são comuns as músicas populares, com suas canções de trabalho, de colheita, das festividades e outras. Este tipo de música, embora menos elaborado que aquela produzida na cidade, baseia-se na mesma estrutura sobre a qual a erudita está assentada: as escalas, o caráter circular, o ambiente sonoro criado pelo sistema modal, a importância da palavra e do canto.

Esta música é planejada para ser executada ao ar livre, sem grande ênfase nos detalhes. Sua melodia é composta de frases simples, curtas e fáceis de memorizar. Muitas vezes existe um refrão melódico no qual são colocadas letras diferentes, improvisadas pelos participantes.

Além dos temas universais, como o amor, aparecem nas canções os assuntos do cotidiano, como pequenas desavenças na comunidade, descrição de um momento especial como a colheita, as características do lugar, ou ainda canções nacionalistas. A determinação para enfrentar as adversidades da vida no campo também está presente não apenas nos temas, mas também na forma como a música é elaborada, sugerindo movimento, como o empurrar das engrenagens rurais, o andar dos cavalos, o trabalhar a terra e o vencer os desafios de cada estação do ano.

Como a fertilidade das regiões de vale atrai pessoas de toda a Síria, sua música tem características mistas, e pode ser alegre como a da montanha do litoral; doce como a de Alepo; uma onda como o *hjani* dos beduínos; pesado como o Horan no sul; ou rápido como em Hassake, em Al-Jazire. As músicas desta região são muito influenciadas por seu meio natural e sofrem alterações conforme o tipo de vida da comunidade e a paisagem sonora do local.

A música das montanhas tem um caráter alegre e dinâmico. O ritmo é subdividido, as notas são mais curtas e a intenção é levar alegria para pessoas que realizam o trabalho duro de lidar com a terra. Nas montanhas, é necessário pensar no futuro; no inverno, guardar os mantimentos, planejar.

A música das regiões próximas à praia tem um caráter totalmente diferente, pelas facilidades proporcionadas pela proximidade do Mediterrâneo, como clima mais ameno, alimento e trabalho. Como tudo está mais “à mão”, sua arte reflete esta tranquilidade. O caráter é calmo, pendular, ondulante como o mar e o movimento dos barcos. O pulso não é rápido, e o ritmo se constitui de notas mais longas que as utilizadas nas montanhas.

Embora no deserto também apareça o caráter pendular na música, todos os outros fatores diferem. Na praia, tudo é mais “molhado” que no deserto, mais romântico, mais melodioso, com mais notas. As células rítmicas podem assumir muitas formas, ao contrário do deserto, que só tem uma ao longo da música. E, por consequência, as coreografias são mais variadas que no deserto, onde só aparece o *dabke*.

Nas montanhas voltadas para a praia, como a vertente ocidental do Monte Líbano, as músicas são mais alegres e é comum encontrar um ritmo mais ágil e subdividido, misturado com uma melodia suave. Nas montanhas voltadas ou próximas ao deserto, como a região do Anti-Líbano e do Kalamoun, as batidas rítmicas são mais pesadas, mas a melodia segue a mesma estrutura romântica e alegre.

Mas acontece em Homs um fenômeno que, a princípio, parece ir contra estas tendências. Esta cidade, embora totalmente interna, tem ligação fácil com o mar, devido à falha na cadeia de montanhas que acompanha a fronteira da Síria. Por esta razão Homs é chamada de “abertura para o mar” e sua música tem as características das músicas da praia. Mas, por outro lado, por sua ligação com o deserto, e sendo ligação entre as cidades do norte e do sul, percebe-se a variedade de influências em sua música.

Em relação às escalas, a *bayati* é muito usada, mas também aparecem o *hijaz* (mais solitário, veio de Al-Jazire e está presente também em Homs e no deserto) e o *huzam* (mais claro, veio da Grécia e atravessou a Síria de norte a sul, usado em Alepo, Hama, Homs, Damasco e Latakia). Pela sua posição estratégica, Homs teve importância fundamental ao levar a arte do litoral para o restante da Síria e também do norte para o sul.

Nesta região montanhosa é possível ouvir muitos gêneros, como aqueles que “brincam” com as palavras, como por exemplo:

- *Lala* – músicas que pronunciam a palavra “lala” de diversas maneiras
- *Ataba* – improviso vocal em que a última palavra das frases termina em “ba”
- *Delaouna* – as estrofes podem ser improvisadas por pessoas da comunidade

A *lala* é usada em muitos lugares da Síria, inclusive no deserto. A *delaouna*, com suas brincadeiras de palavras, e a *mijana* são dois tipos de música característicos da montanha, e ambas servem de base para dançar o *dabke*.

Em geral, a música folclórica possui uma introdução, que pode ser cantada (*mawwal*) ou apenas tocada (*taqsim*, menos comum, podendo ser executado por alaúde,

flauta, *zurna*, *mijwiz* etc.), na qual o modo e o ritmo são apresentados. Em seguida, começa o ritmo ao redor do qual a música permanecerá.

A melodia se estruturará a partir de frases simples, que se repetirão com letras diferentes, reforçando o caráter circular. Durante a música é comum encontrar a estrutura de “conversa”: perguntas e respostas; revezamento de solistas, de solista e coro ou de solista e orquestra; pequenas pausas com batidas simples, que dão graça e dinâmica pontual ao caráter repetitivo destas músicas.

Os ritmos são compostos de estruturas pares, com 2, 4, 6, 8 ou 10 tempos (os mais comuns são os de 4 tempos, depois os de 2 e 8 tempos). A acentuação correta da divisão dos tempos é muito importante. Quando uma música contém um ritmo com 6 tempos, por exemplo, sua divisão não é em dois grupos de três notas, mas sim em quatro notas, seguidas de duas, ou vice-versa. As músicas com 10 tempos podem ser divididas em 8 tempos mais 2 tempos, ou vice-versa.

Outra característica rítmica importante é a presença de contratempos e síncores (notas fora do tempo), principalmente nas músicas das regiões montanhosas. Estes dão um caráter “saltitante” para estas músicas, induzindo ao movimento e à alegria. A acentuação correta é fundamental, visto que estas músicas são geralmente acompanhadas de passos de dança.

A forma de tocar muda em relação à cidade pois, acontecendo geralmente em ambientes abertos, é preciso usar mais força para que o instrumento possa ser ouvido. Por esta razão aparecem no meio rural os instrumentos mais potentes, como o *tabal* e o *mizmar*. Outros instrumentos utilizados são as outras flautas, como *mijwiz* e *nay*, o *derbak*, pandeiro, *snuj* e, em alguns lugares, o *acordeon*, o *rebab* e o violino. O alaúde aparece bastante dentro das residências e, além de existir uma tradição mais elaborada, passada de pai para filho, é um instrumento muito utilizado para canções mais simples, acompanhadas de voz (como o violão é usado no Ocidente).

As músicas das áreas rurais, assim como as do deserto, são aprendidas oralmente e sobrevivem graças aos rituais sociais próprios de cada comunidade. Casamentos, festas sazonais e comemorações religiosas ajudam a preservar este patrimônio imaterial, que tende a ser reduzido pelas mudanças nos modos de vida.

Danças das montanhas centrais

Entre os camponeses também se dança a *raqsa* (bastante parecida com a da cidade) e o *dabke*, além das danças que têm por base os movimentos de trabalho.

O *dabke* das regiões montanhosas possui acento mais vertical, como se os dançarinos estivessem sobre um cavalo. A postura é ereta e as pernas trabalham rapidamente. O sapateado é vibrante, com vários floreios. Nas regiões mais próximas ao deserto, os passos ficam mais pesados e presos à terra, e aumenta o trabalho do tronco, que produz ondulações.

A dança dessa região é “introvertida”, os participantes se relacionam entre si e não com o público; e a formação destas danças pode ser em roda, em semicírculo ou em filas voltadas uma para a outra. Constitui-se de passos simples, que todos podem facilmente memorizar. Estes passos, na maioria baseados nos movimentos do cotidiano, como colher, rodar uma manivela, ceifar, semear ou remar, são sintetizados na dança. As músicas que estimulam brincadeiras com as palavras vão acontecer durante as rodas de *dabke* e outras danças.

As variáveis que produzirão a escolha dos movimentos são, além da memória corporal, os hábitos dos grupos sociais e as características do meio físico, com o qual sua relação é direta e constante.

Em alguns grupos, os homens dançam junto com as mulheres, em outros pode acontecer a separação entre os sexos para dançar. As distâncias físicas são menores que na cidade, já que o trabalho com o corpo, sendo feito em conjunto, não cria barreiras ao toque. O corpo é forte e presente como um todo, e os músculos são utilizados de forma natural, mesmo que exaustivamente.

Nas áreas montanhosas, a dança é mais agitada e seus movimentos são mais verticais que horizontais. As notas tocadas têm duração menor, e geralmente os contratempos estimulam o grupo a pular, sair do chão para depois voltar a ele com mais força. São comuns as batidas de pé no chão, com força, como que firmando a terra. A dança vem geralmente acompanhada de palmas e palavras de ânimo.

Nas montanhas voltadas para a praia, a dança acompanha a paisagem e a música torna-se mais tranquila, alegre, confortável. Os movimentos são mais horizontais que verticais, usam-se mais os braços em desenhos de ondas, assim como o tronco. Os pés afundam no chão como se estivessem sobre a areia e todo o corpo acompanha este afundar.

Em algumas regiões as músicas e as danças se compõem da mistura destes elementos, que também são influenciados pelo clima de cada localidade. Nas bordas da região montanhosa, por exemplo, a dança assume algumas características das danças do deserto e começa a alternar movimentos ondulantes e horizontais (relacionados à praia e

ao calor dos dias no deserto) com movimentos diretos e verticais (relacionados à montanha e ao frio da noite no deserto).

MÚSICAS E DANÇAS DO DESERTO

O deserto é um meio físico do qual não se pode estar alheio. “Somente o conhecimento íntimo do deserto e do modo de vida adaptado a ele, que os nômades aprendem em uma idade precoce, lhes permite viver, e fazer uso do deserto economicamente” (Pavaloi, p. 147).

Este local não é uma grande planície de areia, mas sim um “lugar” para seus moradores, que transitam por ele estabelecendo suas rotas, pontos de pastagens e parada, e também territorialidade.

“As áreas de pastagens de verão dos Shammar ficam no norte da Síria e no Eufrates, os de Roualla na margem da nova terra assentada no oeste (terras montanhosas da Síria central e montanhas basálticas ao sul da Síria). As pastagens de inverno dos beduínos sírios ficam longe ao sul nas regiões do sudoeste do Iraque, leste da Jordânia e norte da Arábia Saudita.” (Kalter, p. 125)

“Existem na Síria três grandes tipos de tribos e de pastores: os nômades¹²⁵ camaleiros e os criadores de carneiros, e “os semissedentários que, desde o fim do século XIX, se entregaram à agricultura (seca e irrigada) sobre as margens do Eufrates e do Khabour¹²⁶” (Jaubert e Geyer, p. 82)

Os contatos entre os nômades e semissedentários é constante, assim como os deles com a população sedentária; logo, as trocas artísticas também vão acontecer. A observação dos mapas seguintes revela que o deserto tem sua malha viária e é dividido em territórios, invisíveis à pessoa que não mora nele.

¹²⁵ “Muitas vezes se confundiam, sob a designação de 'nomadismo', coisas agora vistas como bastante diferentes entre si. A transumância de rebanhos pertencentes a sedentários, acompanhados somente por alguns pastores ao demandarem pastagens da montanha ou da estepe (ou, no Egito, pântanos do delta) durante parte do ano, não configura nomadismo, termo que se deveria reservar aos casos em que a economia pastoril supõe o deslocamento dos grupos humanos nela envolvidos. Mesmo quando tal deslocamento se dá, pode tratar-se de seminomadismo (o grupo vai de um a outro assentamento: os locais de residência podem ser numerosos, mas são sempre os mesmos), de semissedentarismo (o grupo passa uma parte do ano em aldeias fixas e vagueia, seguindo os rebanhos, durante outra parte), de nomadismo esporádico ou ocasional etc. Constatou-se ainda, em certos casos, a presença, nas mesmas tribos, de grupos nômades e sedentários complementares entre si”(Cardoso, p. 39-40).

¹²⁶ Khabour é um afluente do rio Eufrates.

Limites dos territórios das tribos e limite do país beduíno (Jaubert e Geyer, p. 84)

Mapa dos percursos dos pastores

Fonte: Jaubert e Geyer, p. 85

“O mundo do nômade consiste em lugares conectados por um caminho. Os nômades, que estão frequentemente se deslocando, têm um sentido intenso de

lugar? É bem possível. Os nômades se deslocam, mas se deslocam dentro de uma área circunscrita, e distância entre dois pontos extremos de sua peregrinação raramente excede 320 quilômetros. Os nômades descansam e acampam quase que nos mesmos lugares (pastagens e cacimbas) ano após ano; os caminhos que seguem também mostram pouca mudança. Para os nômades, as exigências cíclicas da vida produzem uma sensação de lugar em duas escalas: os acampamentos e o território muito maior no qual se movimentam. Pode ser que os acampamentos sejam para eles os lugares mais importantes, conhecidos mediante a experiência íntima, ao passo que o território percorrido pelos nômades lhes parece mais indistinto porque não tem uma estrutura tangível.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 202)

Cada tribo é estruturada em relação à posição de cada um e do grupo como um todo. “A forma de vida social e econômica do nômade requer a integração do indivíduo na família, no clã e na tribo. Para pertencer a uma família, clã e tribo é necessário ter parentesco” (Pavaloi, p. 150)¹²⁷.

O fato de estar integrado à rede social da tribo é vital para os moradores do deserto, e esta ligação aparecerá nas letras das músicas e nas danças em roda, reafirmando seu sentimento de pertença e também sua solidariedade ao grupo.

“Algumas formas de interação podem ser bloqueadas em razão da falta de confiança ou da falta de oportunidades para que se consumam as transações. (...) Se um indivíduo depender, para sua segurança, do apoio espontâneo e voluntário de sua própria comunidade, é preciso que sua autoidentificação como membro desta comunidade seja expressa e confirmada de modo explícito, e qualquer comportamento que seja desviante do padrão pode ser interpretado como um enfraquecimento da identidade, logo dos fundamentos da segurança.” (Barth, p. 36-37)

O ambiente desértico de dimensões amplas e com grande amplitude térmica, a ligação estreita com o meio físico, as trocas culturais com outros grupos e a solidariedade à tribo são os elementos que mais influenciam as músicas e as danças do deserto.

Músicas do deserto

O deserto ocupa grande parte do território sírio e assume diferentes características conforme sua proximidade com um ou outro meio ambiente físico ou social. O fato de seus habitantes se relacionarem continuamente com outros grupos faz com que sua música também tenha aspectos mistos, principalmente nas áreas de borda do deserto. Além disso, os nômades fizeram a comunicação musical entre regiões

¹²⁷ Sobre a estrutura de parentesco entre os beduínos, ver *Os prolegômenos*, de Ibn Khaldun.

bastante distantes, como Al-Jazire e o sul da Síria, contribuindo para que aparecessem formas mais ricas de fazer música.

Apesar desta característica de estabelecer ligações, os principais elementos da música do deserto se ligam à sua paisagem sonora e ao modo de vida.

O *mawwal* (improviso vocal) é uma das mais fortes manifestações da música beduína, onde são cantados o amor, as saudades, a honra, a afeição pelo camelo e pela tribo e outros temas também presentes na poesia beduína.

O ambiente aberto e seco do deserto favorece as notas longas e grandes pausas, para que cada frase possa ser ouvida e, em seguida, existir um tempo para que sua mensagem reverbere não apenas no ar, mas também no interior dos ouvintes.

O caráter geral da música vem do hábito de acompanhar o andar do camelo e tem no *hjani* seu maior exemplo. Com caráter pendular e acentos graves, o *hjani* é usado no deserto e no sul da Síria. Suas batidas são um grave e dois agudos mais rápidos (“dum, taca, dum, taca”, ou “ _ II _ II”). Com características parecidas, existe o ritmo *HajaAa*, com uma batida no grave, duas no agudo e mais uma no grave (“dum taca dum, dum taca dum” ou “ _ II _ _ II _”). É comum encontrar, entre as canções do deserto, o *mawwal hjani*, ou seja, um improviso vocal sobre um ritmo pendular.

Este ritmo pendular acompanha as melodias, que são executadas em instrumentos leves e resistentes, como o *rebab* ou a flauta *nay*, que podem fazer expressivos *taqasim*. Para executar músicas mais alegres e agitadas, são utilizadas as outras flautas, como os *mijuiz* e o *mizmar*, com maior volume sonoro, e o *tabal* na percussão.

Os instrumentos mostram dois momentos da música do deserto, aqueles que acompanham a letargia dos dias quentes, cujo caráter pendular ajuda a caminhar adiante; e os que animam as noites frias, induzindo às palmas e à dança.

As músicas pendulares são encontradas em muitos locais próximos ao deserto, e, uma vez aí, tomam o caráter da região. Assim, o *hjani* tem cores diferentes para as mesmas músicas, caso estas sejam executadas em locais diferentes. No norte, assume um caráter mais melodioso, com mais ornamentos; no centro, o sabor é mais fresco, mais ligado ao ritmo, mais alegre; no sul, tem caráter mais escuro, mais lento, com menos nuances, com maior reforço sobre as notas.

O compasso geralmente é de 2 tempos (duas batidas) para as músicas pendulares e de 4 e 8 tempos para as mais dançantes, como a *lala* ou o *dabke* praticado no deserto.

Nas bordas do deserto as músicas adquirem outro colorido. Às vezes as palavras

e a melodia vêm do deserto, mas o ritmo é próprio da região rural ou urbana. E existe também o oposto, como o *dabke hjani* encontrado na montanha, cujo ritmo vem do deserto, um pouco mais rápido, e a melodia e os temas são da montanha.

As escalas mais utilizadas são o *nakris*, o *bayati*, *hijaz* (mais no centro) e *huzam* (mais ao sul). Mas nas bordas do deserto usam-se também as escalas presentes em cada um das regiões dos sedentários, como Homs, Hama, Damasco e Alepo.

De modo geral, quanto mais ao sul, mais forte o acento da música, mais pesada e com menos intervalos melódicos. Além do *hjani*, aparece no sul o ritmo *hidaq*. Composto de 2 tempos, um forte e um fraco (dum tac), é usado pelo *hadi*, o responsável por colocar a ferradura (*hadue*) no camelo. Ele permanece com a caravana do começo ao fim, cantando o tempo todo para que os camelos continuem a andar sem parar. A caravana para quando o canto cessa. Sua música fala da força e da resistência do beduíno, “assim como das saudades dos entes queridos e da importância da tribo. “Essas canções de caravana (*huda*), usadas para instigar os animais, tinham importância mágica a princípio” (Farmer, p. 296) e sua cadência é hipnótica. Esta arte do deserto foi para Sweida (*jabal el arab*), onde há montanhas e muita vegetação, adquirindo mais suavidade. No sul há também o ritmo *uahed k'bire*, em 4 tempos, com o acento forte no primeiro tempo, usado em Sweida.

No Horan (próximo à fronteira com Líbano, Palestina e Jordânia), a música deixa seu caráter de deserto e assume um colorido vivo, mais típico da montanha, com ritmo forte, rápido, com mais contratempos. A música neste local não tem mais tanta ligação com os camelos, mas sim com os cavalos, que são rápidos, fortes e usados para fazer a guerra.

Caminhando para o norte, a música vai assimilando o caráter mais colorido da área do Eufrates junto a Alepo. A música do deserto pode ser encontrada em Deir al-Zor e Al-Raqqah, mas, de modo geral, a região do Eufrates apresenta características musicais muito diversas das expostas até aqui e que serão abordadas adiante.

Danças do deserto

A profunda integração do homem com o meio amplo e pouco carpintejado do deserto afeta, além dos sentidos, seu tônus muscular, a relação com a gravidade, a forma de pisar e a amplitude dos gestos.

As danças desta região são muito ligadas ao chão, o acento é para baixo e os gestos são mais horizontais que verticais, mesmo quando têm velocidade maior. Outro

fator que interfere na direção dos acentos é o convívio com os animais grandes, como o camelo e o cavalo. A relação constante com o camelo inspira, como na música, a um movimento pendular e mais horizontal, onde o tronco participa neste oscilar. Já a relação com o cavalo, muito usado no sul, traz a verticalidade e o tônus presente no trotar.

Como há grande amplitude térmica entre o dia e a noite, os movimentos que aparecem nas danças são uma combinação de gestos densos e sinuosos (típicos das regiões quentes) com outros cortantes e rápidos (regiões frias) que se alternam durante a dança.

A impermanência relacionada à cultura dos nômades se reflete na ausência de poses na sua dança. Mesmo quando há a finalização de uma sequência ou de um gesto, este fica suspenso no ar, aguardando o próximo movimento, em uma suspensão carregada de tônus.

Os movimentos do cotidiano aparecem em vários movimentos das mãos, cujos gestos sempre acompanham o restante do corpo. As mãos femininas podem simular o gesto de empurrar algo, girar uma manivela, sacudir, sovar, costurar; já os movimentos masculinos de cotidiano são mais ligados ao tronco, e muitos deles lembram lutas.

A solidariedade em grupo aparece não apenas na música circular, girando em torno de uma tônica, mas também na dança executada em roda. A roda reafirma a união do grupo e o pertencimento a ele.

O *dabke* estará presente também entre as danças do deserto, com passos mais pesados e com pisadas mais fortes do que no restante da Síria. Muitas vezes é composto apenas de homens e os movimentos são mais pesados e bruscos, que reafirmam o vigor e a capacidade de guerrear.

Estas características não estarão presentes com medidas iguais; é possível que em alguma tribo um elemento seja mais importante que outro, ou algum movimento do cotidiano dos camaleiros seja diferente do dos pastores de carneiros. Outro fator que interfere nestes elementos é o contato de um grupo com os locais ocupados por sedentários; de acordo com a região, sua dança, assim como sua música, acaba sendo “temperada” com os elementos dessas áreas.

No norte, a dança ganha movimentos mais amplos e soltos; no centro ocorrem gestos menores, com batidas de ombros e quadris, mais ligados ao ritmo; no sul, a dança se torna mais pesada e densa e, em geral, é praticada pelos homens.

MÚSICAS E DANÇAS DE AL-JAZIRE

A região de Al-Jazire está estruturada pela forte presença do rio Eufrates que funciona como apoio às rotas terrestres e é navegável. Além de ser uma área de passagem, suas margens férteis convidam pessoas de várias regiões a se estabelecer nelas. É também uma região muito visitada pelos nômades, que fazem aí suas pastagens temporárias.

O contato constante entre as pessoas vindas de fora, seja para se fixar ou apenas de passagem, dos beduínos vindos do deserto e dos moradores da região influenciou a paisagem e a arte em Al-Jazire.

As relações econômicas e sociais se dão ao redor do rio. Embora existam algumas regiões áridas próximas às suas margens, a paisagem é dada pela interferência humana na terra: as marcas quadriculadas das diversas culturas se espalham ao longo de suas margens, entremeadas pelas pequenas cidades e vilas. Além do uso agrícola, várias cidades e indústrias se estabeleceram ao longo do rio. Suas margens são utilizadas para encontros e lazer; toma-se “banho de mar” em suas águas.

A característica constante em sua paisagem é a amplitude visual que, somada à possibilidade de contatos com diversos grupos, traz um colorido diferente às suas músicas e danças.

As músicas de Al-Jazire

Nesta região ficam as cidades de Al-Raqqa, Deir al--Zor e Hassake, mais ao norte. Os dois primeiros locais ainda guardam relação com a música do deserto, mas a região como um todo exibe características ligadas aos povos que, além dos beduínos, habitam o norte da Síria, como os siríacos e os curdos. A influência da Turquia e do Iraque também é grande na produção musical.

Em relação ao ritmo, aparecem apenas aqui aqueles mais complexos e com número ímpar de tempos (5, 7 ou 9 tempos). A subdivisão rítmica é muito acentuada; as notas têm duração curta, dando à música um caráter apressado, com muitas notas.

O caráter saltitante, que aparece nas músicas em 2 tempos, surgiu por influência da cultura siríaca e presença dos curdos, que vieram de regiões montanhosas. Como disse Brimo, “não é a nacionalidade dos curdos que criou a música deles, mas o local de

sua existência: leste da Síria, sul da Turquia e uma parte do Iraque. A música não vem nem da nacionalidade nem da religião, mas da região”¹²⁸.

Os instrumentos melódicos usados são o alaúde, o *saz* e as flautas; em alguns lugares o *acordeon* e o *rebab*. A rapidez e complexidade rítmica é dada por vários instrumentos de percussão, que tocam simultaneamente. O ritmo misto, que ocorre principalmente nesta região, requer um treinamento específico. Pesquisadores afirmam que se encontra na percussão a harmonia musical na Síria, e não nos acordes melódicos.

No Oriente Médio, a estrutura rítmica é mais simples. Já ao longo do Eufrates, indo até o Golfo Pérsico (*khalige*), os ritmos adquirem complexidade e a percussão pode ser uma orquestra em si mesma. Por esta razão, uma frase comum é “no Oriente Médio a música pode ser feita por um homem e um instrumento”¹²⁹, e, ao longo do Eufrates, os ritmos compostos exigem que várias pessoas toquem muitos instrumentos.

São muitas as escalas usadas, tais como *hijaz* (siríaca), *bayati* (curda), *huzam* e *rast* (Turquia). A afinação predominante na região também é diferente do restante da Síria, como foi dito.

Embora a música na Síria tenha uma base comum sobre a qual é estruturada, e em cada região apareçam características musicais próprias, “a diferença maior fica mesmo entre a região de Al-Jazire e o restante da Síria”¹³⁰. Já as áreas de fronteiras têm características mistas não apenas na música, mas também na forma de falar, andar e dançar.

As danças de Al-Jazire

Na região de Hassake, bem no centro de Al-Jazire, as danças são dinâmicas como é a vida nesta região, com poucas pausas e passos curtos. A paisagem assume alguma verticalidade em relação ao grande vale do Eufrates, o que marca o corpo e os gestos, conforme foi visto nas danças das montanhas. Embora a alteração de relevo não seja acentuada, muitos grupos vindos das regiões montanhosas, como iraquianos, turcos e curdos, acabaram por se estabelecer aí, dando um colorido diferente aos movimentos.

O grupo dança em linha, com os braços dobrados para cima e unidos pelas mãos. Os movimentos têm acento para cima, são curtos e ritmados. Seguindo os contratempos que aparecem na música, os dançarinos executam movimentos saltitantes e

¹²⁸ Entrevista com Hussam Brimo.

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ Idem.

ininterruptos. Nesta região aparecem muitos movimentos de cabeça, em várias direções, característica que marca a linha do Eufrates em direção ao Golfo Pérsico.

O *dabke* desta região também tem este caráter vertical, e as pessoas unem seus dedos mindinhos para dançar. Apesar de usarem passos conhecidos em toda a Síria, a forma como são feitos é o que diferencia a dança desta região, pois a vibração no sentido vertical, que não é usada no restante da Síria, aparece aqui constantemente.

Já em Al-Raqqa e Deir al-Zor, junto ao Eufrates, a dança é mais horizontal, ligada à terra, e seu gestual se aproxima daquele do deserto. As relações constantes com os beduínos e um tipo de vida semelhante à deles acabam por afetar os movimentos do cotidiano e da dança. Não existe grande variedade de danças nesta região; a mais conhecida e praticada é o *dabke*, no qual aparecem movimentos firmes e fortes, com direção precisa. As mulheres dançam entre si, e seus movimentos também têm tons mais alto que em outras regiões da Síria.

Pelo exposto acima, é possível constatar que as danças e as músicas estão intimamente relacionadas com o lugar onde são produzidas, seja pelos aspectos formais do ambiente, seja por sua paisagem sonora, movimentos do cotidiano e outros elementos da relação do homem com seu meio, como aspectos sociais e morais.

A maneira como estas variáveis se combinam podem ser “lidas” na música e na dança de cada região. Na Síria, pela variedade de situações encontradas, verificou-se também a diversidade de sua produção artística.

CONCLUSÃO

Como se observou neste trabalho, o espaço, constituído da paisagem e das relações nela estabelecidas, não é neutro. Ele age sobre as pessoas, assim como estas agem sobre ele. Dessa forma, os atributos espaciais “são o cenário no qual ocorre a ação humana. Eles ajudam a estabelecer o modo como as pessoas vivem, mas não o determinam.” (Carney, no capítulo “Música e lugar”, em *Literatura, música e espaço*, p. 125)

O homem está em contínua – e nem sempre consciente – relação com os atributos do espaço, como sua forma, proporções, distâncias visuais, relações cheio-vazio, presença de água e vegetação, luz e sombra, sons e silêncio. “Uma pessoa é um organismo biológico, um ser social e um indivíduo único” (Tuan, *Topofilia*, p. 284) e o espaço a afetará em todas essas instâncias, inclusive em suas escolhas artísticas. Por outro lado, “o grupo, expressando e reforçando os padrões culturais da sociedade, afeta fortemente a percepção, a atitude e o valor que seus membros atribuem ao meio ambiente” (Tuan, *Topofilia*, p. 285).

Como foi possível analisar, um dos elementos espaciais presentes no cotidiano é a paisagem sonora, que abarca o conjunto de sons aos qual um lugar está submetido. O convívio com estes interfere na maneira de o grupo conceber suas melodias e ritmos. Além disso, a escolha dos sons utilizados depende de outros fatores, como o modo de vida, tipos de trabalho e moradia, rituais religiosos, o contato com outros grupos, as motivações para fazer música.

Em relação aos movimentos, foi visto que o corpo é fortemente influenciado pelo espaço, através dos sentidos, do sistema muscular e neurológico. Mas os gestos encontrados em uma dança se referem também aos movimentos e a situações do cotidiano, que imprimiram marcas posturais e de tonicidade muscular. A maneira como um grupo lida com as distâncias pessoais e sociais, a privacidade, a sexualidade, a vida em comunidade, afetarão suas escolhas em relação à forma de dançar.

A partir dos critérios acima delineados, é possível reconhecer na Síria regiões com características artísticas próprias. Embora estejam sempre presentes, os elementos citados ao longo do trabalho podem se combinar de diversas formas, de modo que, em um local, o meio seja mais determinante que os rituais religiosos e, em outro, a estrutura da comunidade interfira mais que a paisagem.

Os diversos tipos de músicas e danças da Síria se apoiam sobre pontos comuns que aparecem na produção artística, mesmo que de maneira velada. Como foi exposto no capítulo 3, o sistema de crenças é baseado na concepção do homem como parte de um todo, e com os vários patamares de existência se organizando ao redor de um **eixo** vertical. Estes patamares se relacionam através do fenômeno da empatia e uma mudança ocorrida em um nível afetará todos os seus correspondentes. Neste sistema, as pessoas buscam estar afinadas com os ciclos do universo, e as músicas e danças produzidas denotam esta intenção, seja na afinação escolhida, na forma de misturar os sons, na consideração do movimento dos corpos celestes ou direções cardeais, nas leis estáticas ou dinâmicas, no domínio das rotações e das diversas forças, centrípeta, centrífuga, da gravidade.

Foi visto que a alteração no sistema de crenças, a partir da Europa renascentista, do eixo vertical para o horizontal, interfere na produção espacial e artística. “O que distingue a sociedade tecnológica ocidental é que seu ambiente construído, penetrante e dominante, tem somente um mínimo de significado cósmico e transcendental” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 127). Assim, o espaço e as atividades nele exercidas são vistos de maneira compartimentada, sem relação com um Todo maior. “Na sociedade moderna, a organização espacial não é capaz, nem nunca foi destinada a exemplificar uma visão total do mundo” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 126).

Mesmo quando o espaço não é concebido como um dos elementos em um eixo vertical, e que seu desenho tenha novos formatos e intenções, ele continua a afetar os seres humanos, ainda que atualmente isto não seja percebido de forma tão evidente.

“Aquilo que não conseguimos expressar em uma linguagem científica aceitável tendemos a negar ou esquecer. (...) A cegueira a respeito da experiência é de fato uma condição humana comum. Raramente prestamos atenção àquilo que sabemos. Prestamos atenção àquilo que conhecemos bem; estamos conscientes sobre certo tipo de realidade porque é do tipo que podemos facilmente mostrar e falar. Sabemos muito mais do que podemos falar; entretanto quase chegamos a acreditar que o que falamos é tudo o que sabemos.” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 222)

Outro ponto comum encontrado nas músicas e danças da Síria é vivenciar o tempo como circular (ligado a um eixo vertical e ao sistema modal na música) e não linear (relacionado à ideia de eixo horizontal e ao sistema tonal na música). Foi visto que as músicas e danças produzidas sob esta ótica têm por objetivo a imersão, ou seja, a

experiência do tempo, dos sons, dos movimentos e dos efeitos destes sobre o ser humano.

A música modal, que cria um ambiente sonoro e corporal, afeta o ser humano através de suas vibrações sonoras e empatias musculares, conforme foi abordado ao longo do trabalho.¹³¹ O mundo visível dialoga com o invisível, e os músicos e bailarinos estão completamente presentes na experiência.

Estas músicas e danças, chamadas de “introvertidas”, são executadas por membros da comunidade, que tocam e dançam entre si, como nas danças de roda e semicírculo. Conforme foi visto no capítulo 4, em uma *sahra*, mesmo que nem todos participem fisicamente, estão presentes ativamente, *junto* com os que tocam e dançam, seja pela empatia sonora e corporal, pela intimidade social ou por poderem intervir na apresentação com exclamações e palavras de ânimo.

Ocorre, desde o início do século XIX, uma aproximação em relação ao sistema tonal ocidental, pela introdução dos instrumentos temperados, que não possuem as variações microtonais típicas da música árabe. Logo, os músicos acabam se adaptando e suprimindo as notas intermediárias das frases melódicas. Outra forma de adaptação foi a escolha de escalas que pudessem ser tocadas em instrumentos temperados, mesmo que com pequenas alterações. A invenção do teclado oriental, que possui os quartos de tom, não elimina o problema da sonoridade, já que estas notas intermediárias devem receber afinação ligeiramente diferente das usuais em cada situação dentro da música e da localidade.

O sistema tonal se desenvolveu a partir do século XVI, no mesmo período em que houve a mudança nas crenças em relação aos eixos do mundo, de vertical para horizontal. O tempo, antes circular, passa a ser visto como uma flecha ou linha; e o mundo então caminha em apenas uma direção, “para a frente”, e os que estão à frente estão “mais avançados”.

O desejo de mudança, “modernização” e, principalmente, diálogo com os músicos e o mercado do Ocidente, levou os músicos árabes a incluir a harmonia e a dinâmica na melodia. Não é mais possível, lançando mão instrumentos temperados, utilizar a música com os mesmos propósitos de atuação sobre o corpo e mente do ser humano, pois nem sempre a escala apropriada para tal é passível de ser executada.

¹³¹ A influência da música sobre o ser humano é estudada atualmente pela musicoterapia que, embora trabalhe sob outros parâmetros, parte do princípio de que os sons atuam nos estados físicos, psíquicos e mentais do homem.

As nuances existentes nas variações microtonais, expostas no capítulo 3, não são mais possíveis dentro deste novo sistema. As diferentes regiões da Síria, com suas escalas e afinações específicas, teriam de se adaptar ao novo sistema, o que reduziria seu campo sonoro e sua especificidade musical.

Estas alterações foram feitas por pessoas ou grupos que partem do princípio de que não poderia haver dois tipos de música, apenas um *ou* outro. Outros estudiosos consideram perfeitamente possível que um grupo consiga ouvir, respeitar e, se for agradável aos seus ouvidos, apreciar a música do outro.

“Numerosos etnomusicólogos têm pretendido ampliar o antagonismo entre o sistema modal oriental e o temperamento igualitário do Ocidente clássico, mas a música contemporânea das duas correntes vem preencher o vazio existente entre esses dois princípios. Sem dúvida, os *Maqamat* fundamentais comportam intervalos de $\frac{3}{4}$ de tom que o piano habitual não vai conseguir reproduzir. Mas não é necessário elevar o quarto de tom como sendo um espantinho exótico de modo a desencorajar a aproximação da música oriental. Não há ouvido musical que não possa um dia apreciar a beleza de um mi meio-bemol, ou de uma terça natural. É questão de hábito!” (Chabrier, p. 39-40)

O musicólogo Trâm Van Khê¹³² analisa a relação entre música oriental e ocidental e alerta para o perigo do monopólio musical:

“O estudo das tradições ancestrais não significa, para os asiáticos, a ignorância deliberada da tradição ocidental. Os músicos da Ásia poderão e deverão aprender a música ocidental como se aprende uma língua estrangeira para se fazer compreender em certos casos e para ter acesso a outras formas de cultura. Mas, antes, o conhecimento aprofundado de sua própria tradição é indispensável sob risco de redundar numa despersonalização lamentável. Um perigo ameaça atualmente todas as tradições asiáticas e africanas por causa da sufocação por tudo o que vem do Ocidente... ‘Ocidentalização’ tornou-se, para muitos, sinônimo de ‘progresso’” (Chabrier, nota 6, p. 58)

No caso da dança, foi apontado que aconteceu no mesmo período a separação entre público e bailarinos, que passam a se apresentar em locais específicos para este fim. A dança se torna “extrovertida”¹³³ e precisa de um ensino formal; os movimentos são aprendidos em uma escola de dança, não mais dentro da própria comunidade, a partir de gestos que fazem parte de sua memória corporal. A dança *para ser vista* necessita de elementos artísticos e técnicos diferentes daqueles encontrados nas festas comunitárias.

¹³² Citado por Jean-Claude Chabrier no livro *La musique au croissant fertile*.

¹³³ Embora já existissem as danças chamadas extrovertidas, elas eram minoria, e executada apenas nas casas mais ricas

Na medida em que a industrialização leva para as áreas urbanas uma grande parte da população, e o contato com sua terra natal, com suas manifestações comunitárias, vai sendo aos poucos substituído pelo espaço da nova moradia, muitas músicas e danças caem em desuso. “As que ainda sobrevivem não perderam seu vigor e formam parte do folclore vigente de alguns países de forte tradição. Outras são apenas recordadas pelos anciãos e recolhidas pelos folcloristas” (Ossona, p. 68).

Percebeu-se, em pesquisa de campo, que começa a existir nas áreas urbanas da Síria certo incômodo em relação às danças rurais e beduínas, vistas de forma pejorativa. Assim, os antigos moradores destas áreas, que migraram para as cidades, executam suas danças e músicas apenas dentro das casas, ou em festas maiores como casamentos, nas quais é possível vivenciá-las. Mesmo nestes casos, existe a tendência de abrir mão das suas tradições regionais em favor daquelas, “mais modernas”, relacionadas ao meio urbano.

Outra consequência da industrialização aconteceu sobre o repertório dos movimentos humanos. Estes, ligados anteriormente a gestos complexos e mecanicamente saudáveis, passam a ser repetitivos e limitados; além disso, as facilidades obtidas pela mecanização em geral levaram os movimentos do corpo para suas extremidades. Os pés e as mãos estão presentes em quase todas as ações do cotidiano, mas atualmente o tronco é pouco utilizado. Estes fatores alteram o repertório dos gestos e a ligação do corpo com o espaço pois, como foi visto, o espaço “é dado pela capacidade de mover-se” (Tuan, *Espaço e lugar*, p. 14).

Na maioria das danças árabes, o tronco é o impulsor do movimento, e muitos passos se concentram nas regiões lombar e torácica. Ao limitar os gestos naturais de tronco, usados nas diversas atividades de uma vida menos mecanizada, os músculos passam a não ser tão solicitados. Com o tempo, o acesso a eles fica prejudicado e é comum que uma pessoa precise de aulas específicas para conseguir dançar algo que seus antepassados dançavam naturalmente.

Como foi exposto nos capítulos 2 e 4, o estabelecimento das danças nos palcos, como algo a ser visto e comentado, produziu alguns efeitos sobre a escolha dos movimentos. É necessário fazer adaptações em uma dança, quando esta passa de introvertida a extrovertida: os gestos precisam ser mais largos, mais sintéticos, para que possam ser vistos de longe. Além disso, os bailarinos devem ser vistos por todos, o que altera a formação antes voltada para o próprio grupo.

O contato com as danças ocidentais gerou os mesmos questionamentos e confrontos que houve na música, embora um pouco mais tardiamente. As alterações no gestual são demoradas, visto que dependem dos recursos do corpo, como músculos trabalhados para aquele tipo de movimento, controle de outros tipos de impulso e tônus muscular.

O contato com a dança ocidental, principalmente o balé clássico, dança moderna e a contemporânea, fez com que os (poucos) grupos de dança folclórica mudassem seu gestual. Trazendo, principalmente do balé clássico, os saltos e as poses, constroem uma dança grandiosa, com figurinos luxuosos, muito aos moldes dos quadros orientalistas. Assim, conseguem entrar no mercado europeu e americano, nos grandes circuitos comerciais e artísticos de dança. Um exemplo é dado pelo grupo El-Fonoun, da Palestina, criado em 1979 e muito famoso por suas belas coreografias. “Começando com a apresentação do *dabke* autêntico, El-Fonoun cresce muito, no começo dos anos 90, em direção à cena internacional de dança, procurando nova inspiração de estilo do balé à dança moderna” (Kaschl, p. XVII).

É interessante notar que, com a inclusão obrigatória das técnicas de balé clássico e moderno ocidental para se adequar às exigências do mercado comercial, as companhias de dança de vários lugares do mundo estão se tornando bastante parecidas. A não ser pelo figurino, e por um ou outro movimento “típico”, seria difícil distinguir uma companhia chinesa de uma americana, por exemplo. Pode-se entender este fato como uma nova fase de dominação cultural e, certamente, de grande perda da diversidade.

Assim como a música, as danças árabes são diferentes das ocidentais, principalmente na questão do acento: enquanto o balé clássico desafia a gravidade, nas danças árabes (assim como em suas edificações) o contato com o chão é constante; mesmo que haja saltos em uma dança, eles não têm o acento para cima, e sim para baixo: o bailarino sai do chão para retornar a ele com mais força. O chão funciona como um ímã, da mesma forma que na música sempre se retorna à nota tônica.

Um fato interessante é que houve um movimento no sentido oposto, no início do século XX, quando os bailarinos ocidentais, insatisfeitos com seu gestual, procuraram no Oriente as respostas para suas indagações. Muitos dos movimentos mais utilizados nas danças orientais, como os de tronco (ausentes tanto na dança clássica como na folclórica europeia e americana), foram incorporados às novas técnicas de dança, e estas mesmas técnicas estão sendo ensinadas nas escolas de dança oriental...

Na Síria, as escolas formais e institutos não ensinam as danças folclóricas nem as clássicas como a *samah*, mas sim a dança ocidental¹³⁴. Caso uma pessoa se interesse em aprendê-las e praticá-las, deve participar de um grupo ou contratar aulas particulares. Já o ensino da música se divide, é possível encontrar as duas linguagens nas escolas e conservatórios.

Quando o tempo é concebido sobre um eixo horizontal, o passado ficará “atrás” e o futuro “à frente”, o que não permite que haja um entrelaçamento dos dois. Então é comum se pensar no passado como algo longínquo e morto que, caso tenha sido agradável e enaltecido, deve ser preservado e, caso contrário, esquecido.

Conforme foi visto, atualmente existe na Síria um conflito entre a forma circular e a linear de conceber o tempo, o que leva ao questionamento sobre ela estar “atrasada” em relação ao Ocidente, em um evidente empréstimo do pensar o tempo como flecha. Assim, é preciso copiar as músicas e danças do Ocidente, “se atualizar”, “se modernizar”.

Para “se atualizar”, a opção vista como mais lógica por muitos sírios seria apagar seu passado e rejeitar suas tradições. Este caminho, que por um lado pode ser muito difícil, considerando que existe memória afetiva e corporal, por outro significa que está se buscando um modelo de identidade vinda de fora, que seria impressa em uma suposta folha em branco.

Mas ninguém é uma folha em branco, pois existe um diálogo constante entre o passado e o presente, e não é possível isolar totalmente estes dois momentos, já que um alimenta o outro. A visão que se tem do passado pode mudar, caso aconteça um novo fato a seu respeito, por exemplo. Além disso, as vivências do passado estão impressas na memória corporal e auditiva de cada um.

É possível haver simultaneidade temporal e também espacial. Assim como um fato não precisa ser eliminado para que outro aconteça, os lugares e as pessoas podem existir simultaneamente. Mas a visão estanque, que acompanha a excessiva compartimentação da atualidade, não consegue conceber a sobreposição de eventos; e isto tem prejudicado bastante o diálogo entre as culturas.

Como se pôde analisar, a identidade de um grupo não é ameaçada pela existência e contato com outros grupos; pelo contrário, conforme afirma Barth, “a persistência de grupos étnicos em contato implica não apenas critérios e sinais de

¹³⁴ Com exceção de algumas escolas voltadas aos palestinos, que utilizam a dança como um dos elementos de resgate e afirmação da identidade.

identificação, mas igualmente uma estruturação da interação que permite a persistência das diferenças culturais” (Barth, p. 15-16).

Uma forma de contornar esta discussão é propor o discurso da “linguagem universal”. Se por um lado ele aplaca os ânimos, por outro estabelece um território onde não existem diferenças de espaços, sons, corpos, valores, religiões etc. Considerando os fatores levantados neste trabalho, a música ou a dança estão diretamente vinculadas ao contexto dentro do qual foram produzidas. “Os meios pelos quais a arte se expressa e o sentimento pela vida que os estimula são inseparáveis” (Geertz, p. 148). Neste sentido, a música não é uma “linguagem universal”, assim como a dança também não o é.

Pode haver estranhamento ao se ouvir uma música ou assistir a uma dança que estejam fora dos repertórios próprios de sons e movimentos. E esta reação, a princípio, estaria vinculada aos nossos sinais de identificação, e não a preconceito. O preconceito viria como um julgamento do que se está vivenciando, geralmente no sentido negativo e pejorativo.

“[É preciso] buscar um lugar para a arte no contexto das demais expressões dos objetivos humanos, e dos modelos de vida a que essas expressões, em seu conjunto, dão sustentação” (Geertz, p. 145).

O aprendizado baseado na oralidade vem sendo substituído por aquele feito por meio de aulas formais, tendo como material de apoio livros e anotações musicais ou coreográficas. Além desta, existem várias outras formas de registrar, armazenar e reproduzir as músicas e as danças, o que exige menos da memória do aprendiz, embora ele tenha de praticar da mesma forma. Foi abordado que isso acabou interferindo, entre outras coisas, na composição musical, conforme aponta Schafer:

“A gravação em disco ou fita afetou a composição. Todos os sistemas ordenados de linguagem requerem redundância. A música é um desses sistemas, e sua redundância consiste na repetição e recapitulação do material principal. Quando Mozart repetia um tema seis ou oito vezes, era para ajudar a memória a guardá-lo, para recuperá-lo mais tarde. Por isso, não penso que tenha sido acidental que Schoenberg e seus seguidores buscassem adquirir um estilo musical atemático (isto é, sem repetições e recapitulação) por volta de 1910, mesma época em que o gravador se tornou um sucesso de vendas. De fato, a função da indústria da gravação de fornecer redundância e, conseqüentemente, estabilidade à vida, numa época em que o futuro parece incerto, não deve ser subestimada, e se o sucesso das estações de rádio que repetem sempre as mesmas canções servir como alguma indicação, os seres humanos não ignoram esse valor” (Schafer, p. 165).

No caso da dança, mesmo que o estudante saiba mentalmente quais são os movimentos de uma sequência coreográfica, será pela repetição constante que ele saberá

como cada gesto, passagem, impulso, transferência de peso, acontecerá no seu corpo. Como atualmente as danças não necessariamente pertencem ao contexto cultural no qual o bailarino se insere, este aprendizado é mais complexo ainda.

A necessidade de registrar os eventos, que eram apenas vivenciados, é recente. Mas o registro tem dominado as apresentações de música e dança, desde os shows em si, como a elaboração de um CD, DVD ou outro tipo de mídia para ajudar nos ensaios, mostrar o trabalho para um possível patrocinador, participar de concursos culturais, aparecer na televisão ou na mídia digital etc.

Neste sentido, a mídia se torna um *lugar*, tanto para a dança como para a música. Os diversos contratos com outros países fez com que os artistas sírios tivessem sempre à mão este tipo de material, como divulgação e comprovação de seu trabalho.

O discurso da memória e preservação é recente na Síria, e é objeto de preocupação principalmente da “classe média modernizada – aqueles que moram em sua maioria em centros urbanos e frequentemente estão entre a primeira geração dos sírios que tiveram acesso a uma melhor educação” (Shannon, p. 7).

Os questionamentos envolvem, em primeiro lugar, *o que* preservar. Este é um tema complexo em qualquer lugar do mundo. Envolve, por um lado, o discurso da autenticidade e, por outro, o da autoimagem, pois o que é preservado, de certa forma, condensa os aspectos mais relevantes de um grupo, que provavelmente não quer ser lembrado por fatos, ações ou objetos com os quais não se identifica.

“Na Síria, a ampla categoria de patrimônio em muitos casos serve como um pouco mais do que um catálogo de artefatos obsoletos e traços culturais mortos – geralmente aqueles que estão expostos nos museus ou lojas de presentes como artesanatos ou estilos de vida tradicional. Ainda na Síria, herança (na forma do discurso do *turâth*) ao mesmo tempo representa um papel complexo na estética contemporânea e no discurso crítico, assim como na constituição da cultura nacional da Síria moderna. É claro que nem todos os Sírios vão concordar no que consideram como herança. Isto inclui hábitos corporais e comportamento assim como gêneros musicais? Princípios de compromissos criativos com o mundo assim como o produto material deste compromisso? Conquistas intelectuais em filosofia e ciências, assim como compreensões folclóricas do mundo? Conceitos de herança são variáveis e frequentemente contestadas, e muitos fatores (entre as classes sociais, bases religiosas e educacionais e gênero) delimitam quão individuais os sírios compreendem a herança e sua relação com a cultura nacional” (Shannon, p. 7).

Além disso, é difícil escolher o que preservar no caso da música e da dança, considerando que elas são artes efêmeras e totalmente ligadas ao tempo e espaço presente. O registro e o arquivamento nem sempre garantirão que este patrimônio esteja

preservado; eles deveriam ser vistos como apoio e complemento ao aprendizado. Caso não sejam vivenciadas no corpo, esta memória deixa de ser viva para se tornar mais uma peça de museu.

Jonhthan Shannon, cuja pesquisa foi bastante utilizada neste trabalho, é autor de um livro sobre o que é considerado autêntico na música contemporânea da Síria¹³⁵ e coloca que não existe consenso em relação ao assunto, como seria de esperar em tema tão complexo; e aponta várias maneiras de pensar e vivenciar a música, com as quais entrou em contato nas suas pesquisas:

“Eu tenho em mente “Amjad”, o fundador de uma pequena editora em Damasco que vem de uma família de camponeses da Aleppo rural e tem orgulho de sua voz forte e da sua habilidade em cantar músicas clássicas Árabes. Há o “Nabil”, um documentarista de origem Palestina que adora música antiga, desacredita o novo, e organiza sessões de apreciação musical na sua pequena cidade. “Khalil” um dentista, é um ávido amante de arte, que toca alaúde e frequentemente faz recitais em Damasco. Eu penso neles em contraste com “Nawfal”, que veio de uma família damascena de elite que uma vez me mostrou com orgulho sua coleção de mais de dois mil álbuns europeus clássicos, e presunçosamente mostrou que nenhum deles era de um artista Árabe. Ou “Bashir”, um arquiteto francês que é obcecado por Bob Dylan e que gosta de chamar de “Blues Beduíno” a música do deserto da Síria, mas não gosta da tradicional música urbana de Aleppo e Síria.” (Shannon, p. 8)

Quando o assunto é dança, os questionamentos e a complexidade são os mesmos. Mas, no caso da música, é possível encontrar não apenas instrumentistas e cantores, mas desde intelectuais até o funcionário braçal com um discurso bastante inflamado sobre o assunto. Em relação à dança, porém, isso não acontece. As pessoas, em geral, não se sentem aptas a falar sobre ela, o que parece um contrassenso pois, na prática, as pessoas estariam mais próximas da linguagem da dança, já que todos têm um corpo que se move. Talvez faltem palavras para descrever algo tão conhecido pela habilidade cotidiana, talvez exista pudor, insegurança ou desinteresse em relação ao assunto.

A falta de discussão sobre as danças contribui para que muitas delas acabem sendo esquecidas ou deixadas em segundo plano. Esta é uma dificuldade encontrada por uma pessoa que estude as danças da Síria; nem sempre há material disponível e, neste caso, o “material” principal é um corpo treinado e conhecedor de um repertório de

¹³⁵ Ver *Among the jasmine trees – music and modernity in contemporary Syria*.

movimentos. Com isso, há o risco de um empobrecimento da gama de possibilidades corporais e, conseqüentemente, da diversidade da dança como um todo.

Em música, foi analisada a homofonia - termo usado para o sistema em que todos tocam a mesma melodia, o que exige grande atenção de quem está tocando ou cantando. Percebeu-se que é possível pensar que pode haver homofonia também na dança, quando todos fazem os mesmos movimentos, sempre em total consonância com a música. Existe união entre os dançarinos e também entre a dança e a música.

No conceito de homofonia, o fato de todos tocarem a mesma linha melódica não quer dizer que as pessoas estejam presas; há momentos de solos, quando o restante do grupo diminui seu volume sonoro ou a quantidade de passos para que o solista, músico ou bailarino, apareça. Outra característica abordada em relação à homofonia é o diálogo que há entre os componentes do grupo: pode ser uma conversa entre as frases melódicas, entre o cantor e o instrumentista, entre um bailarino e o grupo ou entre os bailarinos e a música.

Estas características podem ser transpostas para os grupos sociais. Cada um deles, embora tenha suas próprias características, não está isolado, está sempre dialogando com outros grupos. O fato de preservar suas próprias características não impede um grupo de conhecer e admirar as características dos demais. Este diálogo entre o que é único e o que é comum, entre a preservação e a integração, enriquece a discussão não apenas sociológica, mas também artística. Voltando à citação de Said:

“Eu acho que é preciso ter coragem de dizer: ‘Sim, existe uma identidade egípcia, alemã, francesa ou judaica de algum tipo’, que não é pura em si mesma. Que se compõe de diferentes elementos. Mas que tem um som coerente e uma personalidade e um perfil próprios, por um lado. (...) A missão humanística tem que conseguir manter a diferença, mas sem a dominação e a belicosidade que normalmente acompanham as afirmações de identidade. E isso é extremamente difícil. Estamos remando contra toda maré possível e imaginável.” (Said, *Paralelos e paradoxos*, p. 159)

Atualmente, começa a haver uma preocupação maior com o legado cultural na Síria. No caso da música, há um esforço de revitalização, conforme relata o professor Brimo:

“O ser humano, quando se aproxima do momento de perder uma coisa, acaba se apegando a ela de forma mais forte. O oriental começou a sentir que aos poucos está perdendo seu legado cultural, sua música, sua dança. (...) Até 25 anos atrás todo mundo gostava de escutar músicas antigas. Não existiam músicas árabes contemporâneas. Hoje as produtoras

culturais lançam diariamente uma novidade. O homem começou a ter consciência de que, se ele não se apegar mais à sua música, vai chegar um dia em que ele vai perdê-la.

A maior parte dos compositores, de 10 anos para cá, usava apenas 3 escalas. De 2 anos para cá, os compositores identificaram este problema, então começaram a usar as outras (como eu disse, temos 13 escalas). Começaram a compor músicas com outras escalas. Estamos sujeitos a perder nosso legado cultural. Antigamente não tínhamos conjuntos de dança, mas de 2 anos para cá, tomaram conhecimento do problema e montaram vários grupos regionais, com música popular local. Começaram a ter grupos musicais, não apenas conjuntos de dança. Isso quer dizer que, no prazo de 10 a 15 anos, a música árabe já terá recuperado sua energia, sua saúde, e terá tomado as providências cabíveis para se proteger da extinção.”¹³⁶

No caso da dança, este momento parece estar mais longe. Os diretores dos grandes grupos se sentem atraídos pelo mercado internacional e, para competir neste meio, espera-se que eles utilizem a linguagem da dança ocidental, mesmo que mudem o tônus e a intenção dos gestos habituais.

Os dados obtidos em relação à dança na pesquisa de campo realizada na Síria confirmaram as teorias que relacionam os movimentos corporais ao seu contexto espacial, social e cultural. Mas a disciplina da dança em geral possui pouco material visual ou escrito, existe uma grande necessidade de serem feitos mais estudos. “O que se precisa é de uma abordagem teórica e empírica combinadas; precisamos estudar de perto os fatos empíricos de uma variedade de casos e ajustar nossos conceitos a esses fatos empíricos, de forma que eles os elucidem do modo mais simples e adequado possível, e permitam-nos explorar suas implicações” (Barth, p. 10).

O que foi abordado neste trabalho certamente faz parte de um longo caminho na pesquisa sobre as músicas e danças da Síria. O tema, além de instigante, é complexo e pouco conhecido. Principalmente no caso da dança, foram encontrados muitos obstáculos, não apenas pela falta de material teórico, mas, paralelamente, também pelo momento artístico em que se encontra a dança folclórica na Síria, bastante delicado no que se refere à sua diversidade.

Parece que a maneira mais eficaz de, neste momento, conseguir estudar este assunto, é fazer um trabalho de campo mais duradouro e abrangente. O material existente ainda está vivo na memória e no corpo de várias pessoas, e isto deve ser aproveitado o quanto antes. É possível registrar e catalogar estas danças, mas, mais importante, é preciso fazer com que muitas pessoas as pratiquem, mantendo a dança como memória viva.

¹³⁶ Entrevista com Hussam Brimo.

Outra forma de estudar uma dança é compará-la com outras que venham de um ambiente parecido, ou praticadas por um grupo que tenha movimentos de trabalho semelhantes, ou que estabeleçam outro tipo de relação com as danças sírias. Existe, por exemplo, várias semelhanças entre as cirandas nordestinas, do Brasil, e as danças de praia da Síria, em relação ao tônus muscular, ao uso da gravidade e à amplitude dos gestos. Embora estes elementos estejam presentes em ambas, o desenho final das danças é bem diferente entre si. Estes paralelos com as danças de outros grupos culturais poderiam ajudar a entender as danças da Síria.

As relações entre espaço, música e dança apresentadas neste trabalho pretendem ser um ponto de partida para novas pesquisas no futuro. E, em um exemplo de circularidade, é possível voltar à citação do início, mas de maneira renovada, como em uma espiral:

*“... mas, sempre que nós olhamos de longe, não conseguimos ver todos os detalhes”*¹³⁷
e quanto mais uma pessoa se aproxima de algo que lhe agrada, mais detalhes quer ver, mais perto quer estar.

¹³⁷ Frase do professor Hussam Brimo, vice-reitor do Instituto Superior de Música de Damasco, pronunciada em depoimento à autora em 2008.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

AL-DBIYAT, Mohamed. *Homs et Hama en Syrie Centrale – Concurrence Urbaine et Développement Régional*. Damasco: Institut Français de Damas, 1995.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas – reflexões sobre a origem e expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, Lta, 2005.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual – uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1992.

AQUINO, Dulce. *A dança como tessitura do espaço*. São Paulo: PUC-SP, 1999.

BALL, Warwick. *Syria. A Historical and Architectural Guide*. London: Melisende, 2006.

BARENBOIM, Daniel; SAID, Edward. *Paralelos e paradoxos - reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, ISBN 85-359-0427-1.

BARTH, Fredrik. *Ethnic groups and Boundaries – The social organization of culture difference*. Norway: Universitets Forlaget, 1969.

BOISSIÈRE, Thierry. *Le jardinier et le citoyen*. Damasco: Institut français du Proche-Orient, 2005.

BOM, Gustave. *A civilização árabe*. Ed. Panamá Cultural Ltda. [s.d.]

BRIKMAN, Lola. *A linguagem do movimento corporal*. São Paulo: Summus, 1989.

BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile – woman and dance in the arab world*. New York: Interlink Books, 1994, ISBN 1-56656-117-5.

BURNS, Ross. *Monuments of Syria - An Historical Guide*. New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 1994.

CAMARGO-MORO, Fernanda. *A Ponte das Turquesas*. Rio de Janeiro: Record, 2005, ISBN 85-01-07429-2.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Sete olhares sobre a antiguidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, ISBN 85-230-0349-5. [s.d.]

CARNEY, George. “Música e lugar” in CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENBAHL, Zeny. *Literatura, Música e Espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

CARZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CASTELLO, Lineu. *A percepção de lugar: repensando o conceito de lugar em arquitetura-urbanismo*. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2007.

- CHABRIER, Jean-Claude. *La musique au Crescent Fertile. Liban, Syrie, Irak* : Revista Cultures, vol. 1, n. 3 ; Unesco et la Bacconnière. [s.d.]
- CHENEVIÈRE, Alan. *Syrie: Aux sources de la civilisation*. Paris: Vilo, 1995.
- CLAVAl, Paul. "O papel da nova geografia cultural na compreensão da ação humana" in *Matrizes da geografia cultural*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2001.
- CORBIN, Alain. *O território vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENBAHL, Zeny. *Geografia cultural: um século (1)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000.
- CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENBAHL, Zeny. *Matrizes da geografia cultural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENBAHL, Zeny. *Literatura, Música e Espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.
- CORTÉS, Inmaculada. *La Medicina en al-Andalus*. Granada: Junta de Andalucía, [s.d.].
- COSGROVE, Denis. "A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas" (1989) in CORRÊA, Lobato Roberto (org.) e ROSENDAHL, Zeny (org.) *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2000.
- CULLEN, Gordon. *Paisagem Urbana*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1983.
- DASCAL, Miriam. *Eutonia: o saber do corpo*. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- D'HONT, Olivier. *Vie quotidienne dès 'Agedat – techniques et occupation de l'espace sur lê Moyen-Euphrate*. Damasco: Institut Français de Damas, 1994
- DOCZI, György. *O poder dos limites - harmonias e proporções na natureza, arte & arquitetura*. São Paulo: Editora Mercúrio, 1990.
- EL-HAGE, Bard. *Des Photographies à Damas*. Marval, 2000.
- ELIAS, Nobert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- FARMER, Henry George. *Studies in oriental music* Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, 1986.
- FUGLESTAD-AUMENIER, Viviane (Org.). *Alep et la Syrie du nord - Revue du monde musulman et de la mediterrannée*. Editions Édisud, Provence, 1991
- FREDERICO, Edson. *Música: breve história*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.

GALLUP, John Luke; GABIRIA, Alejandro; LORA, Eduardo. *Geografia é destino? lições da América Latina*. São Paulo: Editora UN ESP, 2007.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira SA, 1973.

GAUBE, Heinz. "Syria on the Eve of the Modern Age" in KALTER, Johannes; PAVALOI, Margareta; ZERNICKEL, Maria. *The arts and crafts of Syria*. London: Thames and Hudson Ltd, 1992.

GEERTZ, Clifford. *O saber local – novos ensaios em antropologia interpretativa*. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2009.

GUINSBURG, J. e ALVIM, Érica. Aparato in *O canto dos afetos - um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HADDAD, Bassan Sa. *Arab Studies Journal*. Washington DC: Georgetown University, 2005.

HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.

BÂ, Amadou Hampâté. *Amkoullel, o menino fula*. São Paulo: Editora Casa das Áfricas, 2008

HARRIS, William. *Levant – a fractured mosaic*. Markus Wiener Publishers, Princeton, NJ, 2003.

HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill . *Primitivismo, cubismo, abstração – começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

HASSOUN, Amer Bader. *The book of Syria: photos from the syrian life*. Damascus: Writer, 2005.

HELD, Colbert C. *Middle East Patterns – places, peoples and politics*. USA: Westview Press, 1989.

HÉRAUD, Charles; GEYER, Bernard; PASCUAL, Jean-Paul; VELUD, Christian. *Une mission de reconnaissance de l'Euphrate en 1922 – enjeux économiques, politiques et militaires*. Damasco : Institut Français de Damas, 1995

HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo – desde 1870*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Frederico. "Paisagem de objetos" in *Desenho Urbano I - Seminário sobre Desenho Urbano no Brasil*. Caderno Brasileiros de Arquitetura 12. São Paulo: Projeto Editores Associados Ltda, 1984.

HOURLANI, Albert. *Uma história dos povos árabes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª. ed., 1994, ISBN 85-7164-377-6.

JAUBERT, Ronald (Org.) e GEYER, Bernard (Org.). *Les marges arides du croissant fertile – peuplement, exploitation et contrôle des ressources en Syrie du nord*. Boccard Editions, Paris, 2006.

JMY'I, Taher. *Syrie: couleurs et traditions*. Damasco: SOPROD, [s.d.]. ISBN 2-901315-36-4

JOUDALLAH, Fatima. *Syria Source of Civilizations*. Damasco: Dar al-Hassad, 2004.

KALTER, Johannes; PAVALOI, Margareta; ZERNICKEL, Maria. *The arts and crafts of Syria*. London: Thames and Hudson Ltd, 1992.

KALTER, Johannes. *The arts and crafts of Syria*. New York: Thames and Hudson, 1992, LCCC 92-8051.

KATZ, Helena. *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Editora Helena Katz, 2005.

KHALDUN, Ibn. *Os prolegômenos*. São Paulo: Editora Comercial Safady Ltda, 1958.

KESHISHIAN, Varty; TCHAMKERTEN, Astrig. *Aleppo and its Environs*. Syria: Nareg Publications, 2006.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LASCHL, Elke. *Dance and authenticity in Israel and Palestine – performing the nation*. Koninklijke Brill, The Netherlands, 2003.

LEICK, Gwendolyn. *Mesopotâmia – a invenção da cidade*. Rio de Janeiro: Imago editora, 2003.

LEWIS, Bernard. *O Oriente Médio - do advento do cristianismo aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

MAHFUZ, Naguib. *O beco do pilão*. São Paulo: Planeta, 2003.

MARSICANO, Alberto. *A música clássica da Índia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MELLO, João Baptista Ferreira de. "Descortinando e (re)pensando categorias espaciais com base na obra de Y'-Fu Tuan", in *Matrizes da geografia cultural*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2001.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. "A paisagem como fato cultural", in *Turismo e paisagem*. São Paulo: Editora Contexto, 2002.

MENUHIN, Yehudi; DAVIS, Curtis. *A música do homem*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990.

MERNISSI, Fatima. *Sonhos de transgressão: minha vida de menina num harém*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIRANDA, Regina. *Corpo-espço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MOHAMED, Shokry. *La danza mágica del vientre*. Madrid: Ediciones Mandala, 1995, ISBN 84-88769-23-7.

MOHAMED, Shokry. *La mujer y la danza oriental*. Madrid: Ediciones Mandala, 1998, ISBN 84-95052-245.

MUSSA, Alberto. *Os Poemas Suspensos*. Rio de Janeiro: Record, 2006, ISBN 85-01-07350-4.

NEGREIROS, Fernanda. *Abrindo caminhos – iniciação à história da música e sua relação com outras artes*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

NOGUEIRA, Judith. *Do movimento ao verbo: desenvolvimento cognitivo e ação corporal*. São Paulo: Annablume, 2008.

OLIVET, Fabre d'. *Música apresentada como Ciência e Arte*. São Paulo: Madras Editora, 2004.

OLLIVRY, Florence. *Les secrets d'Alep: Une grande ville arabe révélée par sa cuisine*. Sindbad Actes Sud, 2006.

OSSONA, Paulina. *Educação pela dança, Novas Buscas em Educação*, vol. 33. São Paulo: Summus Editorial, 1988.

PAZ, Ermelinda A. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: Editora Musimed, 2002.

PEÑA, Carmen; GIRÓN, Fernando e BARCHIN, Michel. *La prevención de la enfermedad en el al-Andalus del siglo XII*. Granada: Fundación El legado andalusí, (ISBN 84-930615-2-2).

PERRY, Gil. "O primitivismo e o moderno", in *Primitivismo, Cubismo, Abstração - começo do século XX*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1998.

POLIN, Claire C. J. *Music of the Ancient Near East*. New York: Vantage Press, ano.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade. Seguido de Grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. São Paulo: Fundação da UNESP, 1998.

RASMUSSEN, Steen Eiler. *Arquitetura Vivenciada*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

RAYMOND, Andre. *La ville arabe, Alep, à l'époque ottomane (XVIe – XVIIIe siècles)*. Damasco : Institut Français de Damas, 1998.

REGÀS, Rosa. *Viaje a la luz del Cham*. Barcelona: Circulo de Lectores, 1995, ISBN 84-226-6870-X.

RIBERA, Julien. *Music in ancient Arabia and Spain*. New York: Da Capo Press, 1970.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, ISBN 85-359-0333-X.

SAID, Edward. *Orientalismo - o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, 1ª. reimpressão, ISBN 85-7164-133-1.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAID, Edward W. *Fora do lugar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: espaço e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem..* São Paulo: Editora Hucitec, 1982.

SAUER, Carl O. “A morfologia da paisagem” (1925) in CORRÊA, Lobato Roberto (org.) e ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2000.

SAUER, Carl O. “Geografia cultural” (1931) in CORRÊA, Lobato Roberto (org.) e ROSENDAHL, Zeny (org.). *Geografia Cultural: um século (tomo 1)*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2000.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SHANNON, Jonathan Holt. *Among the jasmine trees - music and modernity in contemporary Syria*. Middletown Connecticut, USA: Wesleyan University Press, 2006.

SLEIMAN, Michel. *A arte do Zajal: estudo de poética árabe*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2008.

SILVA, Edison. *Oriente Médio – a gênese das fronteiras*. São Paulo: Ed. Zouk, 2003, ISBN 85-88840-10-3.

SOLER, Luis. *Origens árabes no folclore do sertão nordestino*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1995.

SOMMER, Robert. *Espaço pessoal*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda, 1973.

THOUMIN, Richard. *Géographie humaine de la Syrie centrale*. Tours : Arrault et Cie. Maitres Imprimeus, 1936.

TRINDADE, Ana Lígia. *A escrita da dança*. Canoas: Ed. ULBRA, 2008.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia - um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difel, 1980.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

VERDEIL, Eric; FAOUR, Ghaleb; VELUT, Sébastien. *Atlas du Liban – Territoires et société*. Líbano : Institut Français du Proche-Orient, 2007.

VERMEULEN, Hans; GOVERS, Cora (org.). *Antropologia da Etnicidade*. Lisboa: Fim de Século – Edições, 2003.

WAGNER, Philip L. e MIKESEL, Marvin W. “Temas da geografia cultural” (1962) in CORRÊA, Lobato Roberto (org.) e ROSENDAHL, Zeny (org.). *Geografia Cultural: um século (tomo 1)*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2000.

WHITROW, Gerard James. *O tempo na história – concepções sobre o tempo da pré-história aos nossos dias*. Coleção Ciência e Cultura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido - uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.

WOSIEN, Marie-Gabriele. *Os sufis e a oração em movimento*. São Paulo: Editora TRIOM, 2002

YÁZIGI, Eduardo (org.). *Turismo e paisagem*. São Paulo: Contexto, 2002.

ARTIGOS EM SITES:

Julio Machado e Serio Monteiro, em *A Função Social da Sonata*,
<http://www.pianoclass.com/cgi-bin/revista.pl?i=1&cmd=artfuncaosocial>

“Os Orientes de Eça de Queirós”, Isabel Pires de Lima;
Revista Semear 1 – Universidade do Porto
www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/1Sem_06.html. Acesso em 10/08/2007

<http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=270>

<http://www.maqamworld.com>

Congressos:

-International Congress on Bilad al-Sham during the Ottoman era – Programs and abstracts, Damascus, 2005. Material fotocopiado trazido de Damasco

REVISTAS

- Revista de estudos Orientais

Revista do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, n.6. São Paulo: Opus Print Editora, janeiro de 2008

- Lima revista semear: é uma revista eletrônica, o link é: http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/Revista/1Sem_06.html (consulta: 9/11/2009)

Revista Saudi Aramco World; vol. 58, n. 2, march/april 2007; artigo: Saudi folk music: alive and well; autoria: Kay Hardy Campbell; como não acho a revista em si, envio o link (confirmado hoje): <http://www.saudiaramcoworld.com/issue/200702/saudi.folk.music.alive.and.well.htm>

Saudi Aramco (Arábia Saudita)
Publicado por Saudi Aramco Company, Texas
ISSN 1530-5821

Danza Oriental (Espanha)
Publicado pelo Estúdio Pirâmides, Madri,
Depósito legal M-6, 181-2201

Revista de Estudos Orientais, texto de Miguel Attie Filho – Indicações a respeito da Divisão das Ciências em IBN SINA,

- Lima revista semear: é uma revista eletrônica, o link é: http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/Revista/1Sem_06.html (consulta: 9/11/2009)

- REVISTA DE ESTUDOS ORIENTAIS

Revista do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo N. 6. São Paulo: Opus Print Editora, 2008

Artigo de Miguel Attie Filho: “Indicações a Respeito da Divisão das Ciências em IBN SINA (AVICENA)”

Revista eletrônica Saudi Aramco World
Março/Abril/2007
Artigo: “Saudi folk music: alive and well”
Autor: Kay Hardy Campbell

<http://www.saudiaramcoworld.com/issue/200702/saudi.folk.music.alive.and.well.htm>

ANEXO 1

FICHA TÉCNICA DA SÍRIA

Nome oficial: *Al-Jumhuriya Al-Arabiya As-Suriya* (República Árabe da Síria)

Continente: Ásia

Superfície: 185.180 km²

População: 20.000.000 hab. (est. 2007), 90% da população é formada por árabes, e há grupos minoritários de curdos, armênios, turcos e circassianos.

Taxa de crescimento demográfico: 2,43% (2006)

Capital: Damasco (2.228.000 hab.), uma das mais antigas cidades do mundo.

Cidades principais: Alepo (2.188.000 hab.), Homs (797.000 hab.), Latakia (310.000 hab.), Hama (264.000 hab.) e Deir al-Zor (98.000 hab.).

Renda per capita: US\$ 1.230 (2006)

Porcentagem de analfabetismo: 25%

Unidade monetária: libra síria

Idiomas: árabe (oficial e predominante), além das línguas faladas pelas minorias.

Bandeira: três faixas horizontais, todas de igual largura, sendo vermelha a faixa superior, branca a central e preta a inferior; na faixa branca, duas estrelas verdes dispostas horizontalmente.

Data nacional: 17 de abril (Independência – 1946)

Religião: predomina o islamismo (87%); os adeptos do cristianismo, divididos em vários ramos, totalizam 13% da população.

Forma de governo: república, com presidente forte.

Situação geográfica: limita-se ao norte com a Turquia; a leste, com o Iraque; e a oeste, com o Líbano, Israel e o Mar Mediterrâneo. Na fronteira libanesa estende-se a Cordilheira Anti-Líbano; a região sul do país é ocupada pelo Deserto da Síria.

Ponto culminante: Hermon (2.900 m).

Rios principais: Eufrates (2.800 km), Orontes (570 km) e Barada (84 km).

Portos principais: Latakia e Tartus

Aeroporto principal: Damasco (Mezze)

Clima: mediterrâneo no oeste e desértico no interior.

Principais produtos agropecuários: grande produtor de azeitonas, algodão e lentilha, além de cevada, ervilha, amendoim, aveia, trigo, feijão, cebola, gergelim, batata, tomate, milho, grão-de-bico, girassol, fumo, frutas cítricas, maçãs e peras; criação de bovinos, equinos, muares, asininos, ovinos e caprinos; produção de carnes, ovos, lã e laticínios; pesca.

Principais minerais: grande produtor de petróleo, além de gás natural e sal.

Principais indústrias: grande produtor de azeite, além de cimento, açúcar, tecidos de algodão e de lã, derivados de petróleo, margarina, cerveja, vinhos e cigarros.

ANEXO 2

TRATADO de AL-KINDI

Risala fi ajza khabariyat al-musiqi

(O tratado... acerca das partes instrutivas da música)

“Um dos primeiros teóricos da música árabe foi Al-Kindi (874). ‘O Filósofo dos Árabes’, como foi designado desde tempos imemoráveis, dedicou toda a *risala* a este assunto. Foi intitulado *O tratado... acerca das partes instrutivas da música*, que parece ter sido compilado especialmente para seu pupilo real *Ahmad ibn al-Mu’tasim*, filho do califa *Al-Mu’tasim* (p. 443).

(...)

Eis aqui a *Risala fi ajza khabariyat al-musiqi*, de al-Kindi.

“Talvez Deus tenha concedido a você os segredos das coisas, através de claras indicações, a maior excelência das ciências. Você pergunta – Deus mostrou a você suas escolhas – a explicação de diferentes tipos de ritmos (*iqa’at*), seus números, o método de seu arranjo, suas diferenças de medidas, e a maneira da adaptação da música a eles em uma específica hora do dia em que são solicitados; porque o que prevalece entre os médicos praticantes desta arte hoje é a adesão a este tratamento, de forma a buscar a concordância, que deve estar presente toda vez que estiver apresentando, excluindo o que era usual nas ideias dos antigos filósofos gregos. Por essa razão eu observei algum benefício em cumprir seu pedido, na esperança, de minha parte, que esta será uma das causas para fazê-lo alcançar o seu desejo” (p. 443-444).

“Então (eu proponho que) eu deveria proceder a fazer isto em poucas palavras e em uma linguagem simples, sem adicionar demonstrações, fazendo a lembrança fácil e a aquisição simples; eu irei adicionar a isto o que for necessário em ilustrações. E Deus, é Ele quem concede o sucesso, e Ele é o Amigo da Verdade e o Criador da Criação” (p. 444).

“E desde que nosso objetivo é ser breve, então o requisito é que deveríamos nos limitar na descrição dos ritmos do elemento primário (*anasir*) que corresponde aos gêneros destes ritmos em uso. Desde que eles (os médicos – profissionais – da música) muito habilmente designam quantidades mensurais a eles, nós devemos mencionar o que as

peessoas da nossa época usam, e ignorar tudo mais que os antigos usavam no passado. Devemos limitar isto a dois discursos (*maqalatan*) ou quatro partes (*fusul*) cada...” (p. 444).

1.1. *Em relação ao ritmo*

Estes são de oito tipos e são eles: *al-thaqil al-awwal*, *al-thaqil al-thani*, *al-makhuri*, *khafif al-thaqil*, *al-ramal*, *khafif al-ramal*, *khafif al-khafif* e *al-hazaj*. Assim, para [o significado do] ritmo... (Nota do autor: aqui havia um espaço no manuscrito, que o autor preencheu com uma definição tirada de *Mafatih al’ulum* de *Abu Addallah al-Khwarismi*) [é a expressão, pelo significado das notas (*nagham*), do tempo, determinado pela medida e pela razão]. Para *al-thaqil al-awwal* existem três batidas consecutivas e depois uma batida seca, depois o ritmo retorna como no começo. No *al-thaqil al-thani* são três batidas consecutivas, depois uma batida seca, depois uma batida rápida, depois volta ao começo. No *al-makhuri* são duas batidas consecutivas (sem a possibilidade de um espaço para uma batida entre elas), e uma batida solitária e entre este baixar e subir, subir e descer é o tempo de uma batida. No *al-khafif al-thaqil* são três batidas consecutivas (sem espaço para uma batida entre elas) e entre cada três batidas há um tempo para uma batida. No *al-ramal* há uma batida solitária e duas batidas consecutivas (sem a possibilidade de um espaço para uma batida entre elas), e entre este baixar e subir, subir e descer é o tempo de uma batida. No *khafif al-ramal*, são três batidas rápidas e o ritmo retorna ao que era no começo. No *khafif al-khafif* são duas batidas consecutivas (sem espaço para uma batida entre elas) e a cada duas batidas há um espaço para uma batida. No *al-hazaj*, são duas batidas consecutivas (sem espaço para uma batida entre elas) e entre cada duas batidas há um espaço para duas batidas” (p. 444-445).

1.2. *Em relação ao método de modulação de um ritmo para o outro*

Quanto ao que é um requisito em relação ao método na prática do músico nos arranjos de modulação rítmica, é que você deveria alterar do *khafif al-awwal* para *thaqil al-awwal*; de *thaqil al-awwal* para *al-makhuri*; de *al-makhuri* para *thaqil al-thani*; de *khafif thaqil al-thani* para *thaqil al-awwal*; de *khafif al-ramal* para *thaqil al-ramal*; de *al-razaj* para *khafif al-ramal*; e de *thaqil al-ramal* para *al-makhuri*. E se o músico é engenhoso, ele para nas duas últimas batidas do *thaqil al-ramal*, e depois as segue com uma batida. Daí ele faz uma pausa pequena e recomeça com *al-makhuri*. Da mesma

maneira do *al-makhuri* para o *thaqil al-ramal*. Assim as trocas são todas favoráveis” (p. 445).

1.3. *Em relação à roupagem da música*

“Os ritmos são arranjados de acordo com poemas, para isso é adequado que os poemas devam ser vestidos. Então é certo que poemas alegres, como os *ahzaj*, *armal* e *khalif*, deveriam ser vestidos [em ritmos apropriados]. E, os que têm um significado nobre (os poemas) seriam como (os ritmos) *thaqil al-awwad* e *al-thani*. E os poemas ousados, elevados, fortes, agitados, e viris, seriam o ritmo *al-makhuri*, e o que está de acordo com a sua medida” (p. 445).

1.4. *Em relação ao método de usar a música com os ritmos e medida poética, de acordo com o arranjo calculado das horas do dia...*

“E a coisa mais essencial para o músico é que ele deveria usar em cada período do dia o ritmo que se assemelha a ele. Por exemplo: usar, no início da manhã, a glória, generosidade, ritmos graciosos, que são *al-thaqil al-awwad* e *al-thani*. No meio do dia, a ousadia e os ritmos gloriosos, que são *al-makhuri* e o que faz lembrar dele. No final do dia (à noite) na hora da alegria da alma, a felicidade e ritmos alegres, que são *al-hazaj*, *al-ramal* e *al-khafif*. E para a hora de dormir e no abatimento da alma, os ritmos melancólicos, que são *al-thaqil al-mumtad*, e o que o faz lembrar” (p. 445-446).

(...)

2.1. *Em relação à semelhança das cordas (do alaúde) à quarta parte do firmamento, à quarta parte do zodíaco, às quadraturas da lua e as substâncias dos elementos primários, os lugares para onde o vento sopra, as estações do ano, as semanas do mês, as horas do dia, os humores do corpo, as quatro idades do homem, e as faculdades intelectuais da alma seus poderes físicos e suas propensões animais*

“Os números das cordas do alaúde são quatro. Elas são: *Bamm*, *mathlat*, *mathnat* e *zir*. A *zir* está relacionada à quarta parte do firmamento, da primeira parte do meio do norte até a última parte do oeste; e dos quartos do zodíaco, da primeira parte de Câncer até a última parte de Virgem; e das fases da lua, da hora de sua quadratura da mão esquerda (leste) até a sua oposição ao sol; e das substâncias dos elementos primários, ao fogo; e dos lugares do vento, ao sul; e das estações do ano, ao verão; e das semanas do mês, do começo do sétimo dia ao décimo quarto; e das horas do dia, do meio dia até o pôr do

sol; dos humores do corpo, à bile amarela; das idades do homem, à juventude; das faculdades intelectuais, ao pensamento; dos poderes físicos, ao atrativo e das propensões animais, à coragem” (p. 446).

“A *mathna* está relacionada à quarta parte do firmamento, da primeira parte do meio até a primeira parte do ascendente; e dos quartos do zodíaco, da primeira parte de Áries até a última parte de Gêmeos; e das fases da lua, do começo da sua aproximação do sol (lua cheia) ao começo de sua quadratura a ele; e das substâncias dos elementos primários, ao ar; e dos lugares do vento, ao leste; e das estações do ano, à primavera; e das semanas do mês, do primeiro ao sétimo dia; e das horas do dia, do nascer do sol até o meio-dia; dos humores do corpo, ao sangue; das idades do homem, à infância; das faculdades intelectuais, ao imaginativo; dos poderes físicos, ao digestivo e das propensões animais, à inteligência” (p. 446-447).

“A *mathlat* está relacionada à quarta parte do firmamento, da primeira parte do ascendente à primeira parte do quarto; e dos quartos do zodíaco, da primeira parte de Libra até a última parte de Sagitário; e das fases da lua, da hora de sua oposição ao sol até ele ficar na quadratura direita (oeste); e das substâncias dos elementos primários, à terra; e dos lugares do vento, ao norte; e das estações do ano, ao outono; e das semanas do mês, do décimo quarto dia ao vigésimo primeiro; e das horas do dia, do pôr do sol até a meia-noite; dos humores do corpo, à bile preta; das idades do homem, à meia-idade; das faculdades intelectuais, à memória; dos poderes físicos, ao retentivo e das propensões animais, à covardia” (p. 447).

“A *bamm* está relacionada à quarta parte do firmamento, da primeira parte do quarto até a última parte do sétimo, e dos quartos do zodíaco, da primeira parte de Capricórnio até a última parte de Peixes, e das fases da lua, de sua quadratura direita (oeste) até a sua extinção (lua nova), e das substâncias dos elementos primários, à água; e dos lugares do vento, ao oeste; e das estações do ano, ao inverno; e das semanas do mês, do começo do vigésimo primeiro dia até o final; e das horas do dia, da meia-noite até o nascer do sol; dos humores do corpo, à fleuma; das idades do homem, à velhice; das faculdades intelectuais, à memória; dos poderes físicos, à resistência e das propensões animais, à gentileza” (p. 447-448).

“E algumas vezes as atividades da alma e suas mudanças de humor para humor são associadas com a disposição de movimentos das cordas (do alaúde), de acordo com o que dissemos acima de sua natureza ou seu relacionamento” (p. 448).

“Então o que aparece através dos movimentos da *zir* nas afetividades da alma é a alegria, a glória, ações vitoriosas, dureza do coração e coragem. E está relacionada à natureza do ritmo *al-makhuri*. E isto resulta da potência das cordas e seu ritmo que estão forçando a bile amarela, excitando-a, acalmando o fleuma” (p. 448).

“O que está associado com o *mathna* é a alegria, generosidade, felicidade, gestos nobres, simpatia e carinho. E está relacionada à natureza do ritmo *al-thaqil al-awwal* e *al-thaqil al-thani*. E isto resulta da potência das cordas e seu ritmo que estão forçando o sangue, excitando-o, acalmando a bile negra” (p. 448).

“O que está associado com o *mathlat* é o gesto triste, o choro, lamento. E está relacionada à natureza do ritmo *al-thaqil al-mumtad*. E isto resulta da potência das cordas e seu ritmo que estão forçando a bile negra, excitando-o, acalmando a bile amarela” (p. 448).

“O que está associado com o *bamm* é a alegria, animação, amor e graciosidade. E está relacionada à natureza do ritmo *al-ahzaj*, *al-armal* e *al-khafif*. E isto resulta da potência das cordas e seu ritmo que estão forçando a fleuma, excitando-o, acalmando o sangue” (p. 448-449).

“Se há uma mistura entre eles, será como uma mistura das quatro naturezas (*taba'i*) e aí aparece suas influências nas atividades da alma, o oposto do que aparece das suas influências separadamente. Deste modo a associação da *zir* e da *mathna* é como a combinação da coragem e da covardia, o que gera uma moderação. A associação da *mathna* e da *bamm* é como a combinação da alegria e da tristeza, é isso produz serenidade” (p. 449).

“E em seguida a isso, existem outras disposições das ações; a exata divisão dos trastes (no braço do alaúde), a diversidade da disposição dos dedos, os modos tônicos (*ibtidat*) e as pausas (*maqati*). E o que resulta das ações da *zir* sobre a alma é um estímulo à coragem, que tem em sua natureza o poder, a liberalidade e a nobreza. Das ações da *mathna* é o estímulo da mente, que tem em sua natureza a alegria, o desejo a bondade. Das ações da *mathlat* é o estímulo da covardia, que tem em sua natureza a degradação, o remorso, a humilhação. Das ações da *bamma* é o estímulo da clemência, que tem em sua natureza a alegria algumas vezes e tristeza outras, a reclusão e o desinteresse” (p. 449).

2.2. Em relação à natureza das cores

“Iremos mostrar agora o que acontece com a alma através do poder da mistura das cores. E se isto fizer lembrar o que acabamos de falar anteriormente, então podemos dizer que se o vermelho se funde com o amarelo, criamos o sentimento de orgulho. Se o amarelo se aproxima do preto, a sensação é excitante. E se o preto passa pelo vermelho, amarelo, branco ao mesmo tempo, foi criado o sentimento da generosidade. E se o preto avermelhado começa a derivar o amarelo, evocamos o sentimento da tolerância. E se o rosa está próximo do laranja e do tom violeta, o sentimento de alegria e prazer aparecem ao mesmo tempo. E se o branco, que tinha se tornado amarelo, se aproxima do vermelho, o sentimento de prazer se mistura com o excitamento e a paixão. E se todas as cores se aproximam das outras, como a beleza no conjunto da face da donzela, todas as emoções são agitadas, e a imaginação, pensamento, fantasia e memória são boas até que elas se tornem a realeza, o orgulho, generosidade. Então você irá observar um profundo mergulho no mar de prazeres intelectuais. E quando duas ou três destas cores estiverem misturadas, e houver uma contradição entre as cores, aí aparece o vigor de todas as cores, de acordo com o que estivemos falando” (p. 449-450).

2.3. Em relação à natureza dos perfumes

“Nós dizemos que o perfume do jasmim mexe com a faculdade do orgulho. Do narciso, o prazer, o flerte e condutas femininas. E do mesmo modo quando há mistura dos perfumes de mirtilo, planta licorosa, pimenta e anêmonas. E quando há uma mistura dos perfumes do narciso e jasmim, os sentimentos de orgulho e humildade são agitados. E quando há a combinação do lírio e da rosa, surge o sentimento de amor e de glória. E quando se une o perfume do cravo e do narciso, aparece o sentimento de generosidade assim como a afeição. E quando se junta o almíscar com a babosa o sentimento da realeza e da dignidade é provocado, junto com a afeição, amor ardente e prazer. E juntando o perfume da rosa, do narciso e do cravo, eles produzem o desejo de amor, prazer e amor ardente. E eles são os perfumes femininos. Quando misturam o perfume da babosa, mirtilo, violeta, jasmim e manjerona eles trazem alegria, orgulho, generosidade e nobreza. Estes são os perfumes masculinos. E o musk, o almíscar e perfumes lânguidos são femininos. Se misturarmos os perfumes masculinos com os femininos irá aparecer a alegria e o prazer. E se a composição for real, trará o sentimento de realeza. Se for generosa, trará o sentimento de generosidade. E de acordo

com a disposição da sua composição ela irá evocar o sentimento para o qual ela esta sendo composta.

E quando o arranjo dos ritmos é usado de acordo com o período do dia, com o emprego das cores e perfumes apropriados, de acordo com a ordem de arranjo a qual já mencionamos, a capacidade da alma e seus prazeres aparecem duplamente, ao invés daquilo que aparece quando empregamos isoladamente uma coisa sobre a outra. E quando suas ações são moderadas, e suas expressões (*khuruj*) estão de acordo com o arranjo da ordem de moderação, suas delícias serão perfeitas no grupo de sentimentos para o qual está apontado” (p. 451).

Fonte: Henry George Farmer, *Studies in oriental music*, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, 1986, p. 443-451. Tradução de Cristiane Gubeissi

ANEXO 3

INSTRUMENTOS MELÓDICOS E RÍTMICOS

ORQUESTRA TRADICIONAL ÁRABE (*takht*)

- Os instrumentos melódicos são divididos em duas famílias:
 - ♦ *sahb* (puxado ou esticado – “som contínuo”): flauta (*nay*) e violino
 - ♦ *naqr* (dedilhado ou martelado): alaúde (*oud*) e *qanun*
- As famílias são empregadas de forma complementar para criar um som mais rico e complexo.

FAMÍLIA NAQR (instrumentos dedilhados ou martelados)

- **OD** (alaúde)
 - nome: fina camada de madeira
 - origem: pipa chinês / *lute europeu* é seu descendente
 - timbre quente, profundo e suave. Baixa tessitura (3 oitavas)
 - pescoço curto: adequado para executar *maqamat* e ornamentos
 - 5 cordas duplas em uníssono + 1 corda de base, dedilhadas com palheta (*risha*)
 - séc. VIII: desenvolvido com 4 cordas
 - séc. XV: *Ziriab* acrescentou a quinta corda

• BUZUK

- nome: do turco “bashi-buzuq” – “cabeça queimada ou arrancada”
- parentesco com a *saz* turca
- pescoço longo, cordas metálicas: ressonância considerada lírica
- não é original da orquestra árabe: popularizado pelos Rahbani, família libanesa de músicos (ver capítulo 3)
- originalmente para solo
- com trastes: difícil execução das *maqamat*
- encontrado no folclore da Síria, Líbano, Palestina e Jordânia
- hoje: violão, guitarra

• QANUN

- nome: regra, lei
- origem: harpa egípcia (alguns atribuem a *Al Farabi*)
- determina a afinação dos outros instrumentos e cantores
- apoio nos joelhos ou em mesa baixa
- forma de trapézio, 72 cordas (24 cordas triplas em uníssono), tocadas com os dedos ou palhetas colocadas nos indicadores
- execução dos modos: manipulação de chaves móveis
- lado direito: pele de peixe cobrindo a caixa de som (amplificação natural)
- alcança mais de 3 oitavas, mas só toca 8 notas por oitava
- hoje: *acordeon* e piano

FAMÍLIA SAHB (instrumentos puxados e esticados – contínuos)

• NAY

- nome: termo persa para cana, da qual é feito com 9 partes iguais
- tamanhos diferentes, depende da altura e escala
- tocado com as pontas dos dedos em 6 furos na frente e um atrás: microtons produzidos controlando-se a abertura, a inclinação dos dedos ou ambos
- mudanças de oitavas produzidas por maior ou menor intensidade ao tocar
- apreciado por seu timbre poético e possibilidades sonoras
- difícil execução, considerada um tipo de meditação

MIJWIZ

- nome: “duplo” em árabe
- flauta dupla: partes unidas são tocadas juntas, em uníssono
- 5 ou 6 furos, com apenas uma oitava cada uma “piteira” de madeira que vibra
- execução: bocal inteiro dentro da boca
- tocada de forma contínua: técnica da “respiração circular”
- produz efeitos mágicos nos ouvintes
- acompanha a *dabke* em casamentos e outras festas
- popular na Síria, Líbano e Palestina

• ZURNA ou MIZMAR

- origem: Armênia
- som muito alto, usado em áreas externas
- tamanho diferente para cada tonalidade
- mudança de tonalidade pela embocadura
- diversas situações do cotidiano: trabalho, festas, rituais, jogos populares
- raramente utilizada em orquestras
- acompanhada por outra *zurna* que sustenta a tonalidade e por algum instrumento de percussão
- hoje: sax, clarinete, trompete, trombone (para jazz)

• VIOLINO

- parente do violino europeu
- não possui trastes, podendo produzir os sons das *maqamat*
- estilo de execução ornamentado
- som nasal e penetrante, reminiscência da *rebab*

- **REBAB**

- corpo de madeira, recoberto de pele do intestino ou bexiga de búfalo
- cordas de cobre dupla, contornando um botão
- execução: palma da mão virada para cima segura o arco; cordas pressionadas por 3 ou 4 dedos da outra mão
- som muito alto, próprio para locais abertos
- acompanha atividades como festas e outros rituais
- hoje: violoncelo, baixo, viola (produzem quartos de tom)

INSTRUMENTOS RÍTMICOS

• DERBAK

- material: argila queimada com pele de peixe e cabra (não resiste à umidade)
- material moderno: alumínio com nylon (tem vantagens e desvantagens)
- tocado com as duas mãos; produz grande variedade de sons
- DUM: grave com vibração / SAC: grave seco / TAC: agudo, feitos com a mão direita
- mão esquerda faz também o TAC além de dedilhar a borda para fazer ornamentos.

• DOHOLA

- semelhante ao *derbak*, com um bocal maior
- sonoridade mais grave
- não existe um tamanho padrão
- usado na percussão como base
- uso de material tradicional dá melhor resposta (raridade até nos países árabes)

• TABAL

- semelhança com a zabumba nordestina
- uso frequente em festivais, acompanhando o ritmo *saaïd* e a *dabke*
- muito tocado nas aldeias em dias de festa

• RAQ ou DAFF

- pandeiro feito com aro em madeira e revestido com pele de peixe ou carneiro
- 5 címbalos duplos produzem muita sonoridade
- tocado de 3 formas: usando todos os címbalos, parte deles ou apenas a membrana
- muito utilizado em orquestras clássicas (até o séc. XX era o único instrumento de percussão)
- exige virtuosismo e sutileza

- **BENDIR OU TAR (*daff* no Egito)**

- corpo em madeira e tampo em pele de cabrito, com furo para colocar o polegar esquerdo
- várias dimensões, sonoridade do grave ao agudo
- tocado com a mão direita
- usado pelos beduínos para o acompanhamento das canções
- usado em músicas religiosas e procissões de casamento
- menor número de variações que o *raq*

- **MAZHAR**

- pandeiro largo, podendo ou não possuir címbalos
- bocal tem o dobro do diâmetro do *daff*
- sonoridade grave
- base da percussão

- **SNUJ (*saggat* no Egito)**

- címbalos metálicos presos ao polegar e dedo médio
- vários tamanhos que produzem sonoridades mais graves ou agudas

ANEXO 4

FORMAS MUSICAIS

Esta parte do trabalho, que apresenta as principais formas da música árabe, foi baseada nas anotações de aulas de música feitas na Síria, em 2003 e 2009, além de dois sites de referência: <http://www.classicalarabicmusic.com> e <http://www.maqamworld.com>.

***Bachraf* (pl. *Bacharef*)**

Peça de abertura, composta de quatro seções (*khana*), cada uma com seu refrão (*taslim*). Ao longo da composição, segue apenas um modo rítmico, em geral em quatro tempos.

A primeira *khana* e o *taslim* expõem o *maqam* escolhido em relação ao seu modo e compasso e suas possíveis modulações. As modulações para as escalas relativas ao *maqam* são lembradas na segunda parte. Na terceira, o raio de ação da melodia se expande e alcança as notas mais agudas da escala – o segundo tetracorde – e, geralmente, a quarta *khana* expõe as notas mais graves do *maqam* – o primeiro tetracorde –, como um tipo de alívio.

A duração de cada uma das partes varia muito e, em um *bashraf* curto, a última parte pode aparecer somente em uma cadência descendente da escala.

***Sama'i* (pl. *sama'iyyat*)**

Sama'i é uma forma musical constituída de quatro seções (*khanat*), cada uma seguida de um refrão (*taslim*). Em geral, nas primeiras partes seu ritmo é 10/8 e na última seção muda para outros, como 3/4, 6/4 ou 3/8.

Geralmente aparece depois da abertura (*bachraf*) e antes da seção de *muwashshahat*. O *sama'i* é semelhante ao *bachraf* em sua composição, e o que difere as duas formas é a presença do refrão na *sama'i*, além desta última ter a duração um pouco menor.

A primeira seção apresenta o *maqam* que será utilizado, e geralmente é executada com as notas do tetracorde inferior da escala. A segunda seção mostra uma modulação para um *maqam* relacionado ao primeiro; e, na terceira, o alcance da melodia se expande e alcança as notas mais agudas, do segundo tetracorde da escala.

Alguns estudiosos sustentam que o *sama'i* deu origem à sinfonia ou sonata na música ocidental; assim como a dança que a acompanha, o *samah* deu origem ao balé clássico.

***Muwashshah* (pl. *Muwashshahat*)**

O *muwashshah* (“enfeitado”) é um tipo de poema originado na Andaluzia, que trabalha as palavras de forma a ornamentá-las “com toda sorte de recursos, desde a rima variada até o metro truncado. (...) A *muwashshah* fez do estrofismo o campo do (...) ‘jogo lúdico e divertido da linguagem’”¹³⁸.

Como canção, a melodia e a estrutura do *muwashshah* podem variar bastante em sofisticação.

Sua estrutura pode ser simples, com uma mesma parte melodia repetida três vezes (AAA). Ou com uma melodia que se repete duas vezes, caminha para outra melodia e retorna à primeira (AABA). Caso o *muwashshah* tenha cinco partes, por exemplo, estas se dividem de maneiras variadas: uma melodia pode ser executada três vezes, mudando para outra e em seguida voltando à original (AAABA). Ou executa-se a primeira melodia, depois três vezes a segunda e retorna-se à primeira (ABBBA).

Quando diversos *muwashshahat* fazem parte de uma mesma *wasla*, são executados no mesmo modo melódico. “De fato, a *wasla* inteira permanece no mesmo modo, exceto durante as modulações para os modos relativos durante os improvisos instrumentais (*taqasim*), por exemplo, ou solos de canto” (Shannon, p. 134).

Ritmos complexos são usados no *muwashshah*, mas “a métrica poética e a rítmica nem sempre coincidem com precisão, então palavras ‘de preenchimento’ (*tarl*)

¹³⁸ Ver Michel Sleiman, *A arte do zajal*, p. 93.

tal como *aman* (paz) e *Ya lail* (Ó noite) são adicionadas no final ou entre os hemistíquios dos versos poéticos. Estas palavras proporcionam ao cantor mostrar sua habilidade e o poder de sua voz” (Shannon, p. 134).

É executada com a alternância do coro com um solista, acompanhados da orquestra (*takht*). Estes versos, rimados ou não, são escritos em árabe clássico (*fuss’ha*), e muitas vezes são de difícil compreensão¹³⁹. Conforme diz um morador de Alepo: “Eu não entendo todas as palavras, porque elas são difíceis. Mas são sobre o amor. Nós não entendemos sempre todas essas antigas canções, mas de qualquer forma gostamos de ouvi-las” (Shannon, p. 134).

O tema mais usual é o amor apaixonado, seja entre os humanos ou simbolizado pela embriaguez, como metáfora do êxtase espiritual (usado no sufismo).

No Maghreb, o *muwashshah* adquire a mesma forma quando é usado na *nouba*. Mas, se for utilizado fora da *nouba*, ele muda de forma. Esses concertos ajudaram a difundir as estruturas musicais e os instrumentos árabes na Europa.

Nouba ou “*Nuba* é uma palavra árabe a qual antigamente, como agora, significava uma vez ou tempo. Os musicistas usavam a palavra *Nuba* para exprimir a vez deles de atuar no palácio ou em qualquer parte” (Ribera, p. 86).

Dawr (pl. Adwar)

Gênero vocal cantado em árabe coloquial (*‘ammiyyah*) que se desenvolveu no Egito no século XIX. Até hoje é cantado no dialeto egípcio. Geralmente é iniciado por um *dulab* (prelúdio), que é um diálogo artístico entre o cantor solista e o grupo vocal.

O cantor executa um improviso, no qual mostra sua competência e seu conhecimento, fazendo ornamentos sobre a sílaba “ah”, utilizando a escala de forma descendente até terminar o solo. O coro responde a estes ornamentos com versos de

¹³⁹ A dificuldade estaria no uso de palavras árabes antigas e talvez por utilizar termos trazidos da Andaluzia. Conforme descreve Michel Sleiman em *A arte do zajal*, a poesia estrófica *muwashshah* “foi concebida no registro elevado da língua, o árabe clássico, com a ressalva de trazer embutida, no lugar dos hemistíquios terminais do poema, a chamada *harjah*, versos escritos mais comumente no registro baixo da língua, o dialeto árabe-andalusino e, por vezes, nos dialetos românicos meridionais da Península Ibérica” (p. 16).

métrica regular. No *dawr* somente um modo rítmico é utilizado: a métrica tende a ser simples, enquanto as melodias são complexas, principalmente durante os improvisos.

Na seção do *dawr* em “que o solista e o coro trocam operísticos ‘ahs’ por toda a extensão do modo, a audiência responde energicamente cantando junto, batendo palmas, dançando e gritando palavras de encorajamento” (Shannon, p. 135).

Musicalmente, o *dawr* “significa clareza e modernidade em oposição à densidade e antiguidade do gênero *muwashshah*, embora estas canções populares também exijam grande habilidade e maestria” (Shannon, p. 135).

***Dulab* (pl. *Dawalib*)**

É um prelúdio, uma abertura instrumental curta, no qual é apresentado o *maqam*, revelando seus elementos principais, enfatizando os intervalos e possibilitando a percepção dos afetos atribuídos a ele. Como apenas um modo domina todas as frases musicais, acrescenta-se ao *dulab* o modo: *dulab rast*, *dulab saba* etc.

Este tipo de prelúdio pode ser “representado pelo botão da flor que ainda não se abriu, mas todos os elementos já estão nele contidos” (Marsicano, p. 39).

Costuma estar presente no início das variadas partes de uma composição musical, para que o *maqam* possa ser apresentado.

***Taqsim* (pl. *Taqasim*)**

Ao longo de uma composição longa, podem aparecer diversos *taqsim*, ou improvisos instrumentais. O *taqsim* pode ser executado apenas pelo instrumento melódico, o que é mais usual, ou acompanhado por percussão ou outro instrumento que responderá ao improviso. O *taqsim* tem seu papel definido pela etimologia, “isto é, aquele de uma divisão ou sobretudo uma articulação entre as estrofes do canto clássico otomano dos *Muwachahat* ou de outras obras de grande fôlego” (Chabrier, p. 9-10).

Além disso, sua forma interna também atende ao seu significado, pois as frases executadas pelo instrumentista são separadas ou divididas por pausas, breves ou longas. A função destas pausas é criar um tempo de assimilação entre o que foi tocado e a possibilidade de se preparar para o que será executado em seguida.

A improvisação não é apenas fruto de entusiasmo espontâneo, mas sim apoiada em uma teoria estruturada. Nela o instrumentista mostrará suas habilidades e sensibilidade como compositor e também seu domínio sobre as regras e convenções estabelecidas para cada *maqam*. Além de expor este conhecimento, ele deve revelar também sua maestria ao tocar seu instrumento. É capaz de criar o clímax em momentos apropriados, fazer a modulação entre as *maqamat* e, muito importante, trabalhar o silêncio entre as frases. “Entre dois pensamentos, é o intervalo de silêncio que permite relacioná-los. (...) São os intervalos de silêncio que possibilitam o reverberar na frequência alfa das ondas cerebrais” (Marsicano, p. 64).

Um *taqsim* dura, em média, de três a quatro minutos. Pode ser uma peça única ou estar fazendo a ligação entre duas partes cantadas de uma peça maior. A duração depende também da disposição do instrumentista e de como ele está interagindo com o público naquele momento.

Ele começa apresentando a escala, explorando poucas notas e, gradualmente, vai ampliando a gama de notas e trabalhando a melodia de forma a alcançar aquelas mais agudas (o segundo tetracorde), ou ainda passando para a oitava superior. É comum mostrar mais de um *maqam* em um *taqsim*, mas é necessário retornar ao *maqam* original para terminar o solo. As várias seções do *taqsim* terminam em geral com conhecidas frases musicais descendentes (*qafla*, pl. *qaflat*), ou uma grande quantidade de rápidas vibrações (*rishsh*) nas cordas até terminar a melodia na nota tônica; estas são formas seguras de agradar ao público, que aplaude entusiasticamente.

O artista deve executar seu improviso levando em consideração a situação específica em que se encontra (por exemplo, um ritual ou uma festa com muitas pessoas) e o humor de cada *maqam*. O *taqsim* estabelece um diálogo musical entre o músico e o público. Quando alguém do público gosta de um momento específico da *performance*, não hesita em demonstrá-lo através de palavras muito utilizadas nestas ocasiões para mostrar apreciação – “*Ya Allah*” (oh, Deus), “*Ya habibi*” (oh, meu querido), “*Ya aini*” (meus olhos), ou ainda gritar o nome do músico. Com isso, pretende encorajá-lo a prosseguir. Qualquer *taqsim* de grandes compositores, se gravado ao vivo, oferece a oportunidade de ouvir estas frases.

Por todas estas características, o *taqsim* é considerado a mais sofisticada expressão na música instrumental, e é a tradição mais difundida na música urbana. Seu correspondente é o improviso vocal (*mawwal*), também bastante considerado¹⁴⁰.

***Mawwal* (pl. *Mawawil*)**

O improviso vocal sem métrica (*mawwal*) segue a mesma estrutura e exigências do *taqsim*, e o cantor procura mostrar seu virtuosismo e sensibilidade. As frases são cantadas separadas por pausas, como no *taqsim*, para que o ouvinte possa assimilar o que foi dito e se preparar para a próxima frase. Este recurso é bastante utilizado nas músicas religiosas e meditativas.

Pela importância dada ao canto, à voz e à palavra no Oriente Médio, é possível dimensionar o *status* dado ao cantor como também daquele momento em que este decide trabalhar o som e as palavras à sua maneira. O *mawwal* se baseia em uma poesia em árabe coloquial, com quatro a sete frases. De modo geral, este improviso é precedido por um *dulab* ou um *taqsim*, que introduzem a *maqam*.

O *mawwal* aparece em diversos tipos de composições musicais, desde aquelas acompanhadas por grandes orquestras, até aquela onde o cantor se apoia unicamente em sua voz, ou em um instrumento. Quando o *mawwal* acontece, os outros instrumentos executam uma nota de base contínua, apenas para estabelecer o campo sonoro. Em algumas orquestras maiores, alguns instrumentos procuram acompanhar o cantor, o que exige muita intimidade artística e sensibilidade. Quando o cantor termina uma parte, a orquestra pode tocar pequenas frases em resposta. Existe um diálogo respeitoso e criativo entre o cantor e a orquestra.

***Qasidah* (pl. *Qasa'id*)**

¹⁴⁰ Fonte: Solo improvisation (*Taqasim*) in arab music, Scott L. Marcus, University of California, in Middle East Association Bulletin, 1993. <http://fp.arizona.edu/mesassoc/Bulletin/marcus.htm>. (03/09/2009).

É uma forma de canto elaborada sobre versos rimados, extraídos de um gênero de mesmo nome da poesia clássica árabe. Enquanto forma poética, a *qasidah* é “caracterizada por uma sucessão ininterrupta de versos de dois hemistíquios que seguem uma única rima e um único metro” (Mussa, p. 11), estabelecidos já no primeiro verso, reunindo uma composição de sílabas breves e longas.

“Os poemas eram compostos para recitação em público, seja pelo próprio poeta, seja pelo *rawi*, ou declamador. (...) O sentido precisava ser transmitido num verso, uma unidade única de palavras cujo sentido fosse captado pelos ouvintes, e toda apresentação era única e diferente das outras” (Hourani, p. 30), havendo oportunidade para pequenas improvisações.

Sendo longa e politemática, a *qasidah* faz do panegírico seu propósito, através de uma homenagem à pessoa amada ou ao amor, como também na evocação de um lugar que ficou para trás; é possível encontrar a descrição de uma jornada vitoriosa sobre as forças do destino, onde a confiança e força do poeta foram testadas; ou ainda conter louvores à tribo, à pátria ou a um homenageado em especial.

O uso de metáforas é outro aspecto marcante da *qasidah*. “Há uma nítida preferência pela descrição, pela comparação e pela alusão; da beleza e da propriedade das imagens empregadas nesses processos é que advém, essencialmente, o valor dos poemas” (Mussa, p. 14).

Musicalmente, a *qasidah* é composta sobre um ritmo simples, geralmente *wahdah* (“um”: ritmo com apenas um tempo grave forte), *masmudi saghir* (pequeno) ou *masmudi kabir* (grande), em 2/4 ou 4/4. Apenas a estrutura da música está estabelecida pelas regras da poesia; já a melodia, os tipos de instrumentos e o ritmo podem ficar por conta dos intérpretes. Quando o artista canta os versos do poema, a emoção fica estampada em seu rosto.

“O artista improvisa a melodia, geralmente acompanhado por um instrumentista com o qual ele estabelece um tipo de diálogo. Ele parece entrar no humor do modo e permanece quase paralisado no palco ouvindo o alaudista, que executa frases simples neste modo. Os músicos se referem a este estado como *saltana*, quando o humor do modo domina as emoções do artista. Especialmente quando há boa relação entre o artista e o público, em particular quando este se compõe de ouvintes conhecidos por *sammi’a*, o artista pode entrar no estado de *saltana* e evocar o correspondente estado de *tarab* nos ouvintes.” (Shannon, p. 136)

O público aplaude em retribuição e exclama as conhecidas frases de reconhecimento e satisfação.

Dentro da *qasidah*, o cantor pode fazer o *layali*, um improviso principalmente sobre as palavras *Ya lail* (Oh, noite), mas que pode acontecer sobre *Ya ayni* (Oh, meu olho), enquanto o alaúde ou *qanun* responde com frases escolhidas. Quando eles atingem tonalidades agudas, o público também participa com exclamações.

***Longa* (pl. *Longat*)**

Forma musical trazida da Turquia e do Leste Europeu, geralmente é colocada no final de uma sessão de *muwashshahat*, ou executada sozinha. Sua estrutura tem ligação com a área dos Bálcãs, cuja música se distingue pelo estilo rápido.

Compõe-se de duas a quatro partes (*khanat*), que se revezam com um refrão (*taslim*). Usualmente é feita no compasso 2/4, chamado de fox ou marcha, com exceção da parte final, em que pode aparecer um *sama'i* em 3/4.

É uma forma alegre e dançante, de sabor cigano, bastante executada por violinistas orientais.

***Qadd* (pl. *Qudud*)**

São chamados *qudud* as canções populares em Aleppo, muito famosas, e por esta razão também chamados de *qudud halabiyya*. Os *qudud* são músicas leves, com estrutura melódica e rítmica simples, e um refrão de fácil assimilação. Inicialmente compostos como músicas religiosas, de caráter circular, hoje em dia são usados para falar de temas românticos.

São encontrados *qudud* em vários lugares além de Aleppo, e neste caso são cantados no dialeto de suas origens, como o damasceno, o egípcio, o iraquiano ou o turco.

***Tahmilah* (pl. *tahamil*)**

É uma forma dançante, acompanhada de orquestra, que utiliza ritmos simples como 2/4 e 4/4). Possui duas partes; a primeira é similar ao *dulab*, com pequenos motivos que expõe o *maqam*. A segunda contém pequenos improvisos executados pelos músicos, que se alternam com refrões pré-compostos pela orquestra.

Neste sistema de “pergunta e resposta” há um revezamento entre os instrumentistas ou o cantor e o restante do grupo. A orquestra responde a cada improviso feito por eles, e pode haver modulações para *maqam* relacionados ao inicial, ou podem ser usados os diferentes tetracordes dentro do mesmo *maqam*, para dar mais colorido ao diálogo musical.

ANEXO 5

ESCALAS MAIS UTILIZADAS NA SÍRIA

Existem, na Síria, treze escalas (*maqamat*) mais utilizadas. São elas: *bayati*, *huzam*, *saba*, *sikah*, *nahawand*, *kurd*, *hijaz*, *rast*, *ajam*, *nakris*, e as compostas *iraq* (*sikah* + *sikah*), *athar kurd* (*nakris* + *kurd* + *saba*) e *saba kurd* (*kurd* + *saba*).

Abaixo está a estrutura de cada uma delas. Algumas escalas têm mais de um modo constitutivo de notas – são as “famílias” de escalas, como as das *maqamat saba*, *sikah*, *nahawand* e *hijaz*. Não foi encontrado o exemplo do *maqam saba kurd* (*saba* + *kurd*).

Ajam on F Ajam on B $\flat$

Bayati on D Nahawand on G

3/4 3/4 1 1 1/2 1 1

MAQAM BAYATI

Sikah on E $\flat$ Hijaz on G

3/4 1 1/2 1 1/2 1/2 1 3/4

MAQAM HUZAM

Hijaz on F

Saba on D Ajam on B $\flat$

3/4 3/4 1/2 1 1/2 1/2 1 1

Hijaz on F

Saba on D Hijaz on C

3/4 3/4 1/2 1 1/2 1/2 1 1/2 1 1/2 1/2

FAMÍLIA MAQAM SABA

Sikah on E $\sharp$ Rast on G

3/4 1 1 3/4 3/4 1 3/4

Sikah on E $\sharp$ Nahawand on G

3/4 1 1 1/2 1 1 3/4

FAMÍLIA MAQAM SIKAH

Nahawand on C Ajam on E $\flat$ Hijaz on G

1 1/2 1 1 1/2 1 1/2 1/2

Nahawand on C Ajam on E $\flat$ Kurd on G

1 1/2 1 1 1/2 1 1

FAMÍLIA MAQAM NAHAWAND

Ajam on F Ajam on B $\flat$ Kurd on D Nahawand on G

1/2 1 1 1 1/2 1 1

MAQAM KURD

Sikah on B $\sharp$

Hijaz on D Rast on G

$\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ 1

Ajam on B $\flat$

Hijaz on D Nahawand on G

$\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{2}$ 1 1

FAMÍLIA MAQAM HIJAZ

Sikah on E $\sharp$

Rast on C Rast on G

1 $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ 1 1 $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

Sikah on E $\sharp$

Rast on C Nahawand on G

1 $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ 1 1 $\frac{1}{2}$ 1

FAMÍLIA MAQAM RAST

Kurd on D

Ajam on B $\flat$ Ajam on F

1 1 1/2 1 1 1 1 1/2

MAQAM AJAM

Hijaz on D

Nawa Athar on C Nahawand on G

1 1/2 1 1/2 1/2 1 1/2 1

MAQAM NAKRIZ

Sikah on B $\flat$ Bayati on D

3/4 1 3/4 3/4 1 1 3/4

MAQAM IRAQ

MAQAM ATHAR KURD

Fonte: <http://www.maqamworld.com/maqamat> (25/10/2009).