

MITO E MAGIA NA MÚSICA DE TEMÁTICA INFANTIL

"... E ao chegar a casa o pai dá-se conta de que as crianças tinham sido enviadas pela mãe em direcção ao bosque... Mas ela não sabe que no bosque habita uma bruxa que pode causar dano às crianças ao anoitecer? A música que antes tinha sido tão amável e inclusivamente divertida, muda radicalmente com estas palavras: torna-se misteriosa e nota-se mesmo o estremecimento e o horror do bosque espesso e nocturno".¹

Esta descrição do desenvolvimento de uma cena de ópera infantil que comentaremos adiante dá-nos uma ideia de como a linguagem musical pode oferecer um precioso contributo para uma integração no mundo da fantasia. A razão pela qual escolhemos como texto introdutório esta alusão à ópera infantil "Hänsel und Gretel" é a de que ele nos dá, em linguagem simples e viva, uma imagem da realidade que procuraremos aqui explorar um pouco: a relação entre a música e o mundo da fantasia alimentado pelas histórias para a infância. No contexto da temática sobre "contar histórias", falamos aqui de "cantar histórias" ou mesmo de "tocar histórias", apresentando assim o contributo da linguagem musical para a nossa integração no mundo da infância.

1. O maravilhoso e o mundo infantil

Se a relação entre a fantasia e a realidade, entre o mito e a história ou entre o divino e o humano povoam, de uma forma por vezes imprecisa e equívoca, a mente dos adultos, é no mundo das crianças que estas realidades encontram um espaço privilegiado, dando tema e conteúdo aos tradicionais contos ou histórias infantis. Esse mundo de fantasia não ficou alheio à música, antes pelo contrário, inspirou uma quantidade considerável de obras que ultrapassam o campo limitado do mundo infantil. E se "a tarefa mais importante e ao mesmo tempo a mais difícil na educação de uma criança é a de a ajudar a encontrar um sentido para a vida" e para tanto se torne fundamental que a criança "seja capaz de transcender os estreitos limites da sua existência centrada em si mesma",² já compreenderemos não só a importância dos contos, particularmente os contos de fadas, mas também o contributo que a música pode dar.

1.1 - A música e o mito:

A relação entre a música e o mito não encontra apenas uma componente histórica ou filosófica, mas pelo contrário, o estudo das culturas dos povos chamados primitivos é demonstradora de uma ligação muito estreita entre as duas realidades. Nos seus estudos sobre as tribos da América do Sul, Claude Lévi-Strauss descobriu nas narrações mitológicas das mesmas tribos uma estreita relação com a estrutura do nosso sistema musical e do harmónico em particular. O mito representa para o homem uma resposta à procura de um ser superior, numa espécie de revelação. Esta revelação manifesta-se através de uma narração, de uma "história", entra numa tradição e, ao ser recontada a cada pessoa e em cada tempo em particular, esta recebe uma mensagem que vem, a bem dizer, de lado nenhum, despida já das circunstâncias ou condicionalismos que envolvem qualquer acontecimento. Por isso mesmo, essas histórias são apresentadas como tendo uma origem sobrenatural. "O mito é, portanto, palavra, é instrumento por meio do qual tratamos de construir uma ponte entre o imaginário e o real, entre a esperança e a morte, uma palavra com a qual procuramos acabar com a incerteza que a mesma palavra cria no acto de nomear".³ Pelo facto de apresentar uma linguagem muitas vezes intraduzível, pelo menos para a maioria das pessoas, a música torna-se semelhante ao mito e transforma o músico em alguém semelhante aos deuses.

Um dos aspectos em que a linguagem musical e a linguagem mitológica se assemelham é o que respeita ao tempo. Ambas requerem a dimensão temporal para se manifestarem e se exprimirem, mas é no modo como assumem o tempo que ambas adquirem uma dimensão de transcendentalidade: tanto uma como outra actuam em função do tempo psicológico. "O fascinante na concepção mítica é precisamente esta dupla vertente, aquela fronteira entre a fantasia e a realidade... o fictício consiste em que o que é relatado no mito não existe de facto, mas, pelo contrário, a mesma narração encontra uma correspondente em muitos dos aspectos concretos da realidade".⁴

Da mesma forma, a audição de uma obra musical como que imobiliza o momento que passa, de modo que, ao escutar uma música, adquirimos uma espécie de imortalidade, abstraímos do tempo, da duração das coisas, na medida em que a obra e a sua ressonância actua em sintonia com o nosso ritmo cardíaco, periodicidade de ondas cerebrais, capacidade de memória ou de atenção.⁵ Desse modo somos nós que estamos a fazer a medida do tempo, o que nos leva a uma sensação de eternidade no verdadeiro sentido de "interminabilis vita tota simul et perfecta possessio".⁶

Aliás, é por isso que Friederich Nietzsche afirma ser a música uma ressurreição do mito,⁷ e Lévi-Strauss confirma ao dizer que a música recolheu o essencial do mito no

momento em que a civilização moderna acabou com os mitos na mentalidade e na cultura humana. "Seria pois necessário que morresse o mito enquanto tal para que a sua forma se escapasse dele como a alma do corpo e fosse pedir à música o seu meio de reencarnação".⁸

Tudo isto tem a ver com as possibilidades significativas da música: estas definem-se prioritariamente na relação com experiências passadas do sujeito que escuta a música; há uma espécie de evocação de emoções passadas ao mesmo tempo que a música nos faz sentir alguma emoção,⁹ porque "toda a percepção implica um elemento de ajustamento físico, muscular, uma modificação da posição cinestésica e qualquer actividade física ou mental deixa uma marca residual incluindo a actividade que denominamos pensamento".¹⁰ O mito e a música repartem entre si o denominador comum de que podem ser abissais até à irracionalidade, que podem fazer vibrar de violência, consolar, exaltar... Todos sabemos que há cadências, coros ou modulações que obscurecem ou aliviam o peito, que nos reconciliam profundamente com a harmonia da criação ou com a serenidade última, ou que nos precipitam, sem nos dizer nada na paixão, ou no êxtase"¹¹, mas tanto um como o outro mantêm essa relação com o passado e a necessidade de, a partir dele, descobrir sempre algo de novo. É esta dimensão emotiva que aproxima a música das narrações, dos contos ou dos mitos enquanto abordagem da realidade e da sua relação com o nosso modo de ser.

1.2 - Os contos e as categorias do pensamento infantil

No seguimento desta relação entre o mito, a música e o tempo deveremos recordar que uma das características principais do modo de ser e pensar das crianças tem a ver com a sua dimensão do tempo. "A criança, muito mais que o adulto, vive o momento presente e, mesmo que sinta alguma ansiedade a respeito do futuro, só tem uma vaga noção do que este lhe pode exigir ou vir a ser para ela".¹² Esta dimensão "presente" do tempo leva a uma outra dimensão da sua personalidade que é a simultaneidade de situações que para o adulto podem ser dispersas, consecutivas ou mesmo alternativas como bem e mal, mentira e verdade. É assim que, nos contos infantis, a presença do bem e do mal assume a dimensão de personagens diferentes - bruxas e monstros ou anjos e fadas - o que ajuda a criança a conviver com realidades que afinal farão parte do seu quotidiano nas relações com os outros ou consigo mesma.

Outro aspecto ainda relacionado com o tempo é uma certa dimensão de eternidade ou "eterno presente" que envolve as histórias. Estas começam sempre por

"Era uma vez..." ou "Em tempos que já lá vão...", e os heróis dos contos "vivem felizes para sempre" a ponto de a criança se poder identificar com os mesmos na sua fantasista visão da realidade. Significa isso que a eternidade se define, de certo modo, na capacidade de superação das barreiras do viver quotidiano e também na capacidade de relação com o outro. Há uma relação muito estreita entre o sonho, a fantasia, os contos de fadas e os mitos. Todos eles ajudam a pessoa humana, desde criança, a encontrar aí "modelos de comportamento humano que dão sentido e valor à vida".¹³ A criança tem, por isso, necessidade de "magia": mais do que as explicações que um adulto lhe possa dar, a criança aceita e aprende com as histórias dos seus heróis, histórias e vidas com que facilmente se identifica, e que a ensinam a descobrir as dificuldades da vida ou a procurar por si mesma soluções para os seus problemas. "As explicações racionais ou realistas são muitas vezes incompreensíveis para a criança, pois ela carece do pensamento abstracto necessário para captar o seu sentido" de tal modo que "só são convincentes as razões que são inteligíveis em termos do conhecimento e preocupações emocionais da criança".¹⁴

1.3 - Da fantasia à realidade

Ao lançar as suas categorias de pensamento para um mundo de magia e para "tempos remotos", a criança ou mesmo o adulto, em contacto com esse mundo, exercem em si próprios uma espécie de "arrebamento" que transporta para um mundo ideal no sentido de um mundo fantasista, ou mesmo enquanto meta a atingir. É também aí que se estabelece uma relação estreita entre o mundo da fantasia e o mundo religioso: por exemplo, não é a lei do amor gratuito, no sentido de que é preciso amar antes que ser amado, a mensagem que nasce da história da "Bela e o Monstro"? E não encontramos no conto da "Gata Borralheira" a mesma linguagem do Cântico do Magníficat que diz que "o Senhor confunde os soberbos e exalta os humildes; enche de bens os pobres e despede os ricos de mãos vazias"? Razão tinha o filósofo Platão quando falava dos mitos como algo de imprescindível na educação dos cidadãos e o mesmo se diga do insuspeito Aristóteles ao afirmar que "o amigo da sabedoria" (o "philosophos") é também amigo dos mitos, porque "a personalidade total necessita do apoio de uma fantasia rica combinada com uma consciência sólida e uma compreensão clara da realidade".¹⁵

O crescimento e acesso a uma mentalidade adulta exprime-se em muitos casos por uma passagem da fantasia à realidade - veja-se Sheherazade nas "*Mil e uma noites*" - quando o herói, depois de ultrapassadas todas as dificuldades, alcança a felicidade pela posse de um reino, pela solução dos problemas de sobrevivência ou pelo casamento com

a pessoa amada. Muitas vezes, tal passagem exige a resolução de enigmas que encontramos em narrações que vêm desde a história de *Édipo e a esfinge* que dá uma dimensão das etapas do desenvolvimento humano, até aos enigmas de Turandot que permitem o acesso aos inacessíveis mistérios do coração feminino¹⁶. Afinal, a compreensão dos segredos do sexo oposto não significa um acesso à maturidade?

1.4 - A música e as categorias de pensamento infantil

Vemos assim que há uma relação entre a música e as categorias e evolução do pensamento infantil na sua relação com o maravilhoso e a fantasia, pelo que não admira ter essa dimensão ocupado não apenas os escritores, mas também os músicos, a ponto de contarmos com um considerável repertório onde, de uma forma ou de outra, esta temática é abordada. Daí que a relação da criança com a arte musical e a sua dimensão educativa assuma, para os autores, uma tríplice dimensão: domínio, imitação e jogo imaginativo. Esta tríplice dimensão tanto se pode ver ao nível da evolução do pensamento infantil como ao nível da apreensão de uma obra musical, mesmo por parte dos adultos.

O "domínio"¹⁷ prende-se, na música, com as chamadas técnicas de execução ou de "adestramento" em ordem à execução e à compreensão dos sistemas - por muitos considerados durante muito tempo o elemento mais importante - e com a utilização dos materiais na composição ou as duas coisas juntas sobretudo nos chamados "ouvintes especializados"¹⁸. Sendo particularmente importante, para a música em concreto, a "imitação"¹⁹ relaciona-nos com o carácter expressivo ou referencial da arte, mas não deve impedir uma certa dose de improvisação ou criação. A imitação não deve ser a pura e simples cópia do modo de compor ou de executar de um compositor ou intérprete, mesmo que inclua muitas vezes alguns valores como a empatia, a identificação com qualidades de outros. Tudo isto serve de base a algo que se deve aprofundar mais.

O "jogo imaginativo"²⁰ tem a ver com os aspectos formais e com as expectativas satisfeitas ou goradas de que anteriormente se falou. Relaciona-se directamente com as chamadas "estruturas", caracterizadas por repetições, por contrastes, por analogias. A relação de semelhança de uma melodia com outra, a relação de contraste de dois temas de uma sonata, a repercussão de uma tema numa outra tonalidade, conservando as suas características principais, a relação do desenvolvimento de um tema ou ideia musical com o tema ou ideia originária, são questões que têm a ver com a estrutura e que exigem a intervenção do jogo imaginativo. Este pode e deve explorar-se aos diversos níveis da música.²¹

2. O maravilhoso infantil no repertório musical

Não é pois de admirar que a temática dos contos infantis e o mundo de fantasia próprio das crianças, e que não deixa de interessar aos adultos pelos motivos anteriormente apontados, tenha sido uma inesgotável fonte de inspiração para os compositores, legando-nos um repertório considerável constituído por obras que ultrapassam o mundo infantil para se afirmarem como algo do que de mais importante o mesmo repertório nos oferece.

Em primeiro lugar fazemos uma simples referência a algum repertório, que sendo de temática infantil, tem propósitos claramente pedagógicos como a fábula *Pedro e o Lobo* de Prokofieff ou a fantasia zoológica de Saint-Saëns intitulada *O Carnaval dos Animais* onde as possibilidades descritivas e imitativas dos instrumentos são utilizadas para referir as diferentes personagens sejam elas animais ou pessoas. E não é por acaso que um gato é representado pelo clarinete, um pato por um oboé ou um elefante por um contrabaixo.

2.1 - Dar vida aos seres inanimados:

Omnipresente no contexto do maravilhoso em geral, este tema encontra um lugar especial no contexto do maravilhosos infantil. Antes de mais, uma referência à série de peças para piano de Heitor Villa-Lobos *A Prole do Bebê* onde os brinquedos se animam desde toda uma família de bonecas de trapos até aos cavalinhos de pau ou cãezinhos de borracha; Claude Debussy na sua obra *Children's Corner*, entre vários, tem a "Serenata para uma boneca" como Frederico de Freitas termina a colectânea de peças para piano *Livro da Maria Frederica*, com a "Marcha dos Brinquedos". Acrescentemos ainda o ballet fantasia *Boite à Joujoux* de Claude Debussy, *Enfantines* de Modest Moussorgsky, *Brinquedos Musicais* de Silveira Pais. Neste contexto deveremos dar uma relevo especial ao Bailado *Quebra Nozes* de Tchaikovsky, baseado num conto de Hoffman onde se conta a história de uma menina a quem oferecem um quebra-nozes com uma figura humana. Depois de uma luta com o rei dos ratos o quebra-nozes transforma-se num príncipe que conduz a menina ao país das guloseimas. É então que diversos bonecos se vão animando. A ópera infantil de Ravel *L'Enfant et les Sortilèges* conta a revolta dos utensílios domésticos contra uma criança particularmente traquina que os maltratava, levando-a ao arrependimento.²²

2.2 - *Fantasia, fantasmas e bruxas:*

A magia do mundo infantil exprime-se em primeiro lugar pelo jogo, tema abordado em *Dolly* de Gabriel Fauré, em *Jeux d'Enfants* de George Bizet e em *Quadros de Infância* de Aaran Kachaturian. Na obra já citada de Heitor Villa-Lobos aparece uma das bonecas intitulada "A Bruxa", uma peça "carregada de subentendidos fantasmagóricos" por meio de uma particular utilização da dissonância, dos silêncios e das regiões graves do piano, e o mesmo tema aparece no *Álbum da Juventude* de Tschaikovsky, uma dança frenética plena de dissonâncias. Na suite *Ma Mère l'Oye* de Maurice Ravel encontramos o quadro "A Bela e o Monstro", onde a linguagem orquestral do compositor mostra todas as suas potencialidades: um desafio que se transforma em diálogo entre a suave melodia de um clarinete (A Bela) e o tom grave e ameaçador de um contrafagote e das trompas (Monstro) depois transfigurado num belo príncipe representado pela sonoridade particular dos harmónicos agudos de um primeiro violino solista. O mesmo ambiente envolve a ópera *O Castelo do Barba Azul* de Béla Bartok onde "a música se reveste de um certo clima húngaro particularmente sensível na sublime lamentação do lago de lágrimas que se vislumbra por detrás da sexta porta" que marca a separação definitiva dos dois amantes: Judith e o Barba Azul.

2.3 - *Histórias de príncipes... princesas... castelos:*

Não contando já com a presença constante de príncipes, princesas e castelos nas histórias anteriores, poderemos referir o bailado *A Bela adormecida* de Tschaikovsky, e também um dos quadros da já citada suite de Ravel *Ma Mère l'Oye*, uma pavana interpretada em jeito de canção de embalar. Histórias de príncipes e princesas encontramos também na ópera *La Cenerentola* (A Gata Borralheira) de Rossini, a que deveríamos acrescentar tantos temas de "Romances" e de histórias cantadas.

2.4 - *Contos de fadas e histórias de encantar...*

O lado inefável das histórias de encantar encontrou na música um interesse particular nos finais do século passado com o aumento das possibilidades da linguagem orquestral. Tendo escrito "Doce visão" no *Álbum para a Juventude*, Tschaikovsky utilizou depois, pela primeira vez, o som etéreo da Celesta para a "Dança da Fada Torrão de açúcar" no bailado *Quebra-Nozes* e, desde então, quase sempre este instrumento se

destina a criar um ambiente de fábula e de encantamento. Robert Schumann começava as *Cenas Infantis* para piano com "Regiões e terras distantes..." quase a provocar em nós o ambiente do "Era uma vez..." com que se costuma criar o clima de arrebatamento próprio das histórias de encantar. Esse encantamento é particularmente caro aos compositores próximos à estética impressionista: à já comentada sonoridade da celesta vem juntar-se o inconfundível som de harpas e de instrumentos metálicos de percussão na criação de "O jardim mágico" com que termina *Ma Mère l'Oye* de Ravel.

Devido ao lugar especial que adquiriu na História da Música, e da ópera em particular, não poderemos deixar de referir a ópera *Hänsel und Gretel* de Engelbert Humperdink a que aludíamos no texto de abertura. Esta ópera é baseada no conto do mesmo nome, dos irmãos Grimm, e conta a história de dois irmãos (o menino Hänsel e a menina Gretel), um conto onde "se encarnam as ansiedades e tarefas de aprendizagem da criança que deve superar e sublimar os seus desejos de destruição mais primitivos".²³ Aqui encontramos a maior parte dos ingredientes já mencionados nos argumentos anteriores, particularmente os desafios que se colocam à criança em crescimento, as adversidades muitas vezes incarnadas até na figura dos pais e a necessidade de que a criança supere por si própria as mesmas dificuldades. Hänsel e Gretel reassumem a figura do Jasão da lenda do "velo de ouro", a figura do Moisés nas águas do Nilo, de Édipo, de Parsifal, de Siegfried, "heróis míticos abandonados na infância, criados longe das suas origens, heróis que, cumprindo um ciclo fatal cinzelado pelo destino, regressam ao lugar de onde um dia foram afastados".²⁴

Ali aparece a figura da bruxa, subvertendo a fome das crianças para as transformar no seu próprio alimento, mas também aparece um passarinho branco como a neve que canta deliciosamente e conduz as crianças até à casinha de chocolate. Trata-se de um relato em que a criança é estimulada a superar a sua exagerada dependência dos outros, nomeadamente dos pais e a atingir um nível superior de desenvolvimento. Para tal deve confiar no outro e, nesse outro, encontra um lugar especial o elemento feminino.

Musicalmente, Humperdink chama à sua obra "um conto de fadas dramatizado", tirando partido da utilização de canções infantis e do modo particular de tratar o argumento em termos musicais, com harmonias simples ao lado de recursos ao gosto da época como o "leitmotiv". Aqui encontramos melodias "encantadoras" como a da "oração da tarde" ao lado de outras situações totalmente diferentes como o ar desenfreado da orquestra tanto na Abertura como na furiosamente endiabrada "Dança da Bruxa". Eis uma cena particularmente significativa onde o papel da música é determinante:

"... Enlevados pelo canto de um cuco, não se dão conta de que a noite se aproxima. Está já escuro na floresta, e por isso Hänsel já não consegue descortinar o caminho de regresso a casa. Promete protecção à irmã, mas o facto é que ele nunca pensou que poderia ter tanto medo, algum dia, perdido na floresta. As duas crianças crêem ver rodopiando à sua volta terríveis fantasmas que lhes sorriem... Aterrados, gritam pelos pais...

"Eis que, de repente, aparece um homenzinho diante deles. É o mercador de areia que lhes vem colocar areia nos olhos de modo a poderem adormecer e esquecer os seus temores...

"Acalmados, Hänsel e Gretel ajoelham para a oração da noite". Abrem-se os céus e um coro de anjos desce por uma escada dourada.²⁵

Nesta cena encontramos o encantamento das crianças no ritmado embalo da orquestra com a predominância dos instrumentos na região aguda (flautas e violinos). O medo apodera-se das crianças: um ritmo vacilante na orquestra juntamente com a utilização das pausas cria um clima de instabilidade; para piorar as coisas, os fantasmas respondem, em eco, aos gritos das crianças ao mesmo tempo que um cuco se faz ouvir ao longe...

Regressa a tranquilidade com o pontuar de harpas e flautas, numa suave melodia que acompanha a chegada do Homem da Areia portador dos bons sonhos... Rezam, cantando um dueto encantador e adormecem enlevados pela arrebatadora sonoridade dos violinos...

3. Conclusão: "Cantar histórias"

O cultivo das artes e particularmente da arte musical pode contribuir para o necessário equilíbrio entre a imitação e o jogo imaginativo na criança e no adulto. De acordo com Piaget, o desenvolvimento da inteligência sensório-motriz começa unicamente quando se estabelece o equilíbrio entre imitação e o jogo imaginativo, pois para desenvolver a mente precisamos de adaptar o mundo à nossa própria maneira de ser, o que se faz pela via imaginativa. Ora, se o educador deve evitar o puramente imaginativo ou imitativo, mas deve ajudar a estabelecer o equilíbrio entre essas duas realidades, são as artes, e particularmente a arte musical, o meio capaz de manter eficazmente essa relação de equilíbrio pois através delas, tanto o "domínio" como a "imitação" e a "imaginação" se podem fomentar desde a infância e mesmo depois dela, tendendo a desaparecer apenas o jogo imaginativo.²⁶

"Se explicarmos a uma criança porque é que um conto de fadas pode chegar a ser tão fascinante destruímos, para além do mais, o encanto dessa história que depende em grande parte da falta de conhecimento por parte da criança sobre a verdadeira razão de um conto ser interessante. A perda da capacidade de encanto arrasta consigo a perda daquele potencial que a história possui para ajudar a criança a lutar por si própria e a dominar aquele problema que fez com que a história fosse tão importante para ela e ocupasse um lugar predominante. As interpretações dos adultos, por muito correctas que sejam, privam a criança da oportunidade de sentir que ela, sem a ajuda de ninguém, enfrentou satisfatoriamente uma situação difícil, escutando e reflectindo repetidamente sobre a mesma história. Todos crescemos, encontramos um sentido para as nossas vidas e segurança para nós mesmos, ao compreender e resolver os nossos problemas pessoais sem receber qualquer ajuda e sem que tenhamos de receber explicações de ninguém".²⁷

"Todos conhecem o sentimento de liberdade, de consolação, de crescente e saudável competitividade originada por qualquer interpretação que coloque em ordem as nossas respostas e lhes dê uma coerência superior ao habitual. Parece que sentimos crescer o nosso domínio sobre a vida, a nossa intuição sobre ela e o nosso discernimento acerca das suas possibilidades".²⁸ E mesmo que as artes possam ter que repartir esta capacidade com outros tipos de actividade humana "a sua função especial consiste em reforçar, estender, iluminar, transformar, em suma, tornar a vida mais digna de ser vivida".²⁹ É esta dimensão da arte que nos transporta de novo àquele arrebatamento para outros mundos que, não sendo reais em si mesmos, nos dão uma dimensão mais real da própria existência. É por isso que, ao final de uma experiência artística, como a fruição de uma bela obra musical, sentimos como que o despertar do sono para voltar a um mundo diferente, como um regresso a algo de inferior, com as suas limitações e defeitos, tal como crianças que não querem que a história acabe, a não ser que tenham já entrado no maravilhoso mundo dos sonhos.

Jorge Alves Barbosa

¹ KURT PAHLEN, *El maravilloso mundo de la música*, p. 148, em comentário à ópera infantil *Hänsel und Gretel* de Engelbert Humperdink. (Ver n. 8-9 do CD e pp. 73-96 da partitura)

² BRUNO BETTELHEIM, *Psicanálise de los Cuentos de Hadas*, Mondadori, Barcelona, 1977, p. 9.

³ LIBERMAN - SCHÖFFER, *O. cit.* p. 48

⁴ *Id.* p. 33.

⁵ Cfr. CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Le Cru et le Cuit*, Ed. Plon, Paris, 1964, p. 24

⁶ Cfr. J. ALVES BARBOSA, *A música no diálogo entre Deus e o Homem*, (inéd.), Braga, 1979, p. 68. A este respeito, e comentando a filosofia de S. Langer, E. FUBINI afirma: "Portanto, a essência - se assim preferirmos denominá-la - da música, consistirá na criação de um tempo virtual, ao que chamaremos ilusão primária da música; o dito tempo virtual será a aparência do movimento orgânico, da nossa essência temporal. Imagem desse tempo vital experimentado directamente por nós, o tempo virtual apenas se percebe através do ouvido, ao contrário do tempo físico que pode perceber-se através de uma infinidade de instrumentos" (E. FUBINI, *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*, Ed. Alianza, Madrid, 1996, p. 362) concluindo com Langer: "a música torna o tempo audível e apreensível na sua forma ou continuidade" (S. LANGER, *Feeling and Form*, Scribner's, New York, 1953, p. 110).

⁷ Cfr. RAIMOND COURT, "Musique, Mythe et Langage" in *Musique en Jeu*, 12 (1973), p. 46.

⁸ Cfr. LÉVI-STRAUSS, *L'Homme Nu*, Ed. Plon, Paris, p. 161.

⁹ Susanne Langer fala de "uma emoção sentida directamente e outra que é contemplada e captada imaginativamente" (S. LANGER, *Feeling and Form*). Hanslick apresenta a forma musical como a possibilidade de evocar as emoções dizendo: "O factor mais importante no processo anímico que acompanha a apreensão de uma obra musical e a transforma em fruição é o que mais frequentemente se passa por alto. É a satisfação espiritual (intelectual) que o ouvinte encontra no seguimento ou na antecipação contínua das intenções do compositor ao encontrar os seus palpites confirmados aqui ou gratamente desenganados acolá" (E. HANSLICK, *O belo musical*, Edições 70, Lisboa, 1994, p. 82); o mesmo acaba por fazer S. Langer quando substitui o termo "símbolo" como significante na música para acentuar a expressão "forma significante" (Ver S. LANGER, *Feeling and Form*).

¹⁰ K. SWANWICK, *Música, Pensamiento y Educación*, Ed. Morata, Madrid, 1988, p. 31. O mesmo autor transcreve em seguida, p. 37, a seguinte citação de Hans Keller: "O pano de fundo de uma composição é a soma total das expectativas que um compositor suscita no decurso de uma peça sem lhes dar cumprimento e também a soma desses incumprimentos. O que conta em primeiro lugar é o que compositor efectivamente realiza e que consta na partitura" (HANS KELLER, "Towards a Theory of Music" in *The Listener*, 6, 1970). Tudo isto se insere numa perspectiva "gestáltica" da percepção musical e muito próxima do formalismo quer de Hanslick, quer de Susanne Langer ou de Leonard Meyer. Esta questão das expectativas, satisfeitas ou não, é muito bem explicada por Swanwick através da analogia com as anedotas. O interesse destas está em criar uma expectativa, orientar o pensamento para uma direcção e depois alterá-lo completamente para uma conclusão inesperada.

¹¹ LIBERMAN - SCHÖFFER, *o cit.* p. 114. Estes mesmos autores apresentam adiante, p. 117, uma citação paradigmática de Madame de Staël: "Somente a música alcança a força íntima da existência e muda radicalmente a nossa disposição interior. Parece que ao escutar sons puros e deliciosos estamos a ponto de captar os segredos do Criador, de penetrar no mistério da vida. Nenhuma palavra pode expressar esta impressão porque a indeterminação da música se presta a todos os movimentos da alma e cada qual crê encontrar numa melodia a imagem do que deseja neste mundo".

¹² *Idem.* p. 10.

¹³ MIRCEA ELIADE citado em BETTELHEIM, *o. cit.*, p. 42.

¹⁴ BETTELHEIM, *o. cit.* p. 55.

¹⁵ *Idem.* p. 127.

¹⁶ A tragédia de Édipo foi musicada por Stravinsky na ópera *Oedipus Rex*, *Turandot* é uma ópera de Giacomo Puccini e *Sheherazade* é um Poema Sinfónico de Rimsky Korsakoff.

¹⁷ Na criança este domínio caracteriza-se pela relação com a posse de um objecto (agarrar uma bola, arremessá-la para longe e tornar a segurá-la) ou com uma situação (conseguir um banquinho para chegar ao armário dos chocolates...)

¹⁸ É fácil de compreender que o modo como um pianista escuta outro a tocar um *Estudo* de Chopin é diferente do modo como o escuta alguém que não conhece música nem muito menos essa obra. A reacção perante o facto musical, neste caso, ultrapassa a pura emoção estética.

¹⁹ Este jogo imitativo tem a ver com as situações em que a criança imita ou se transforma num animal, imita ou vive até o efeito produzido por um objecto exterior: vento, um estrondo, etc.

²⁰ Neste, a criança pode inclusivamente criar relações com seres reais ou imaginários: ela transforma-se em personagem de um filme que vê, ela "é" o menino ou o patinho que canta na televisão ela conta como passadas consigo as histórias da banda desenhada que vai vendo. É nesta base que muitas vezes se diz ou acredita que a criança "mente". Ela vive simplesmente o seu mundo de fantasia, real para ela, imaginário para os adultos.

²¹ Ver o desenvolvimento destas ideias em K. SWANWICK, *o. cit.* p. 48-53.

²² Heitor Villa-Lobos parece ter sentido particularmente o encanto das crianças; para além da conhecida e já citada obra, tem ainda, para piano, *Histórias da Carochinha* (suite de 4 peças), e *Carnaval das Crianças* (suite de 8 peças). Poderemos acrescentar outras obras como *Brinquedos Musicais* do compositor Silveira Pais, ou ainda algumas peças do *Álbum da Juventude* de Tchaikovsky como "A boneca doente", "O funeral da boneca", *Jeux d'Enfants* de George Bizet e *Quadros de Infância* de Aran Kachaturian.

²³ BETTELHEIM, *o. cit.*, p. 170.

²⁴ LIBERMAN-SCHÖFFER, *o. cit.*, p. 53

²⁵ Retirado do Argumento da ópera de Humperdink. A oração da noite está muito próxima das orações da noite constantes do nosso repertório popular e insere-nos no elemento maravilhoso positivo: "Quando adormeço à noitinha, catorze anjos velam sobre mim: dois à cabeceira e dois aos pés, dois à direita e dois à esquerda, dois que me cobrem, dois que me despertam e dois que me apontam o caminho do céu". (Cfr. 1º Acto, cena final, n. 15, 16 e 17 da gravação CD e pp. 153-159 da partitura da Dover Edition).

²⁶ A falta de equilíbrio entre imitação e imaginação conserva o seu encanto na criança, mas no adulto pode ser sinal de atraso mental. Swanwick conta a anedota do homem que "passeava um paralelo pela rua"... (*o. cit.* p. 57). Na música isso pode também acontecer, e acontece em certos fenómenos ou "prodígios" de virtuosismo musical que depois, em adultos, não dão em nada.

²⁷ *Idem.* p. 24.

²⁸ I. A. RICHARDS, *Principles of Literary Criticism*, Londres, 1960, p. 185.

²⁹ SWANWICK, *o. cit.*, p. 58.

RESUMO DO ARTIGO:

A estreita relação entre a fantasia e a realidade, entre o mito e a história ou entre o divino e o humano encontram no mundo infantil um espaço privilegiado, dando tema e conteúdo aos tradicionais contos ou histórias infantis. A proximidade que tanto o mito como a música guardam com o tempo psicológico fazem com que ambos, mas particularmente a linguagem musical se tornem um veículo particularmente capaz de, pela fantasia e o arrebatamento próprio, criar na criança experiências que a levem a um melhor relacionamento com as realidades do mundo que a envolve. O mesmo se diga da relação estreita entre a experiência musical e as categorias do pensamento infantil - domínio, imitação, jogo imaginativo - que correspondem a outras tantas etapas da apreensão de uma obra musical. Por isso mesmo nos debruçamos aqui sobre algum do repertório musical que tem a fantasia infantil como tema, procurando fazer dele uma leitura inserida no contexto da temática dos contos para crianças, em ordem a um aproveitamento do mesmo repertório para uma proposta de experiência musical a realizar por elas. É que, se o educador deve evitar o puramente imaginativo ou imitativo, mas deve ajudar a estabelecer o equilíbrio entre essas duas realidades, a arte musical afirma-se como o meio capaz de manter eficazmente essa relação de equilíbrio de modo a uma adequação cada cada vez mais eficaz da criança à realidade envolvente.