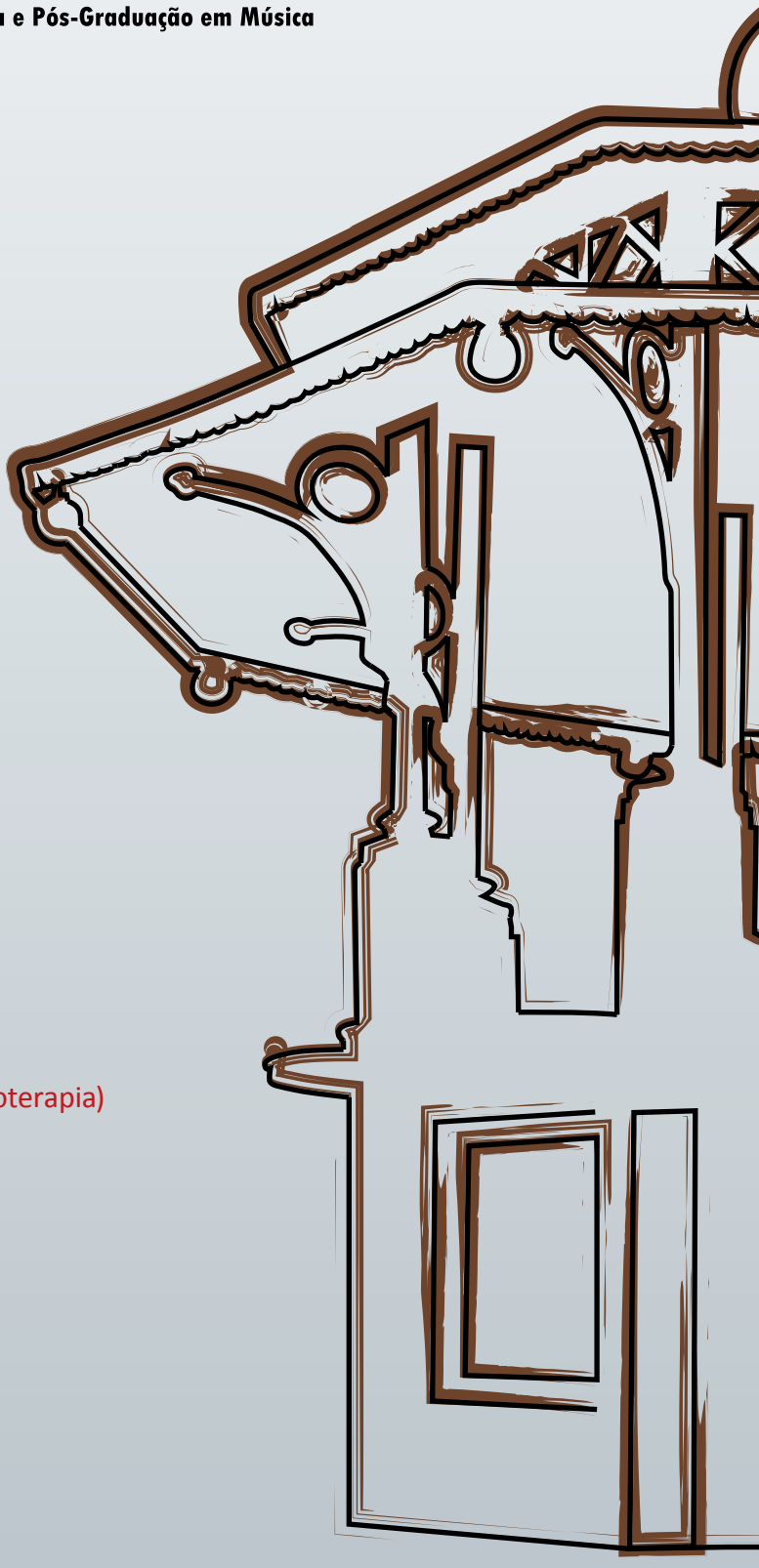
ISSN 1983-5973

XXI Congresso da ANPPOM
Uberlândia 2011

Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música

22 a 26 de agosto

Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música



Apresentação

Expediente

Coordenadores e Pareceristas

Programação Geral

Pesquisadores Convidados

Artistas Convidados

Artistas Selecionados

Comunicações

- Composição
- Educação Musical
- Etnomusicologia
- Música e Interfaces
  (Semiótica, Cinema, Mídia, Cognição e Musicoterapia)
- Música Popular
- Musicologia/Estética
- Performance
- Sonologia
- Teoria e Análise

www.anppom.com.br

ISSN 1983-5981

XXI Congresso da ANPPOM

Uberlandia, 22 a 26 de Agosto de 2011

Música, Complexidade, Diversidade e Multiplicidade: Reflexões e Aplicações Práticas

ANAIS

Sonia Ray (Org.)

Apresentação

Com satisfação, abrimos o XXI Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música este ano realizado em parceria com a UFU - Universidade Federal de Uberlândia, através do Instituto de Artes, Cursos de Graduação em Música e do Programa de Pós graduação em Artes - Mestrado em Artes. O Congresso traz o tema ***Música, Complexidade, Diversidade e Multiplicidade: reflexões e aplicações práticas****.*

O tema será abordado em suas mesas e painéis de discussão, bem como nas contribuições dos conferencistas e artistas convidados, além das comunicações de pesquisas, apresentações de performance e grupos de trabalho organizados nas subáreas: Composição, Educação Musical, Etnomusicologia, Música Popular, Musicologia/Estética Musical, Sonologia, Performance, Teoria e Análise, Música e Interfaces (Semiótica, Mídia, Cinema, Cognição e Musicoterapia).

No decorrer das vinte edições já realizadas dos Encontros Nacionais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música verificamos a consolidação de um evento com expressiva contribuição em produtos científicos e artísticos de pesquisas. Além da avaliação crítica dos debates contemporâneos em torno da temática à luz de sua construção histórica e suas perspectivas futuras, estes congressos se constituem como principal fórum de circulação da produção acadêmica musical brasileira.

Como tradição, o evento envolve pesquisadores, artistas, docentes de educação superior, dirigentes de associações, de Programas de pós-graduação em Música, representantes de agências de fomento entre outras representações para um trabalho reflexivo e de socialização de estudos, práticas musicais e experiências inovadoras na área de música.

Entre os dias 22 e 26 de agosto de 2011, pesquisadores de renomadas instituições nacionais e internacionais se reunirão. Neste âmbito, destacamos a presença inédita do pesquisador Prof. Dr. Mikhail Malt (IRCAM e Sorbonne – Paris IV, França). A 2ª participação na história da ANPPOM do Prof. Dr. Richard Taruskin, ilustre musicólogo da Universidade de Berkeley (EUA) e do musicólogo brasileiro radicado nos Estados Unidos, Prof. Dr. Rogério Budasz (Universidade da Califórnia – Riverside), e do compositor e violonista Arthur Kampela (brasileiro radicado em Nova York, EUA). A presença destes e dos demais convidados muito contribuirão para o debate neste XXI Congresso.

Por fim, a Universidade Federal de Uberlândia busca com mais este evento, fortalecer o espaço de articulação entre instituições e especialistas do Brasil e fora dele no campo da pesquisa em música.

Bom Congresso a Todos!

Profa. Dra. Sônia Tereza da Silva Ribeiro

Profa. Dra. Sonia Ray

Comissão Científica

A vultuosa quantidade de trabalhos submetidos ao XXI Congresso da ANPPOM reafirma, de forma enfática, a consolidação da já conquistada maturidade da pesquisa em música no Brasil. Não apenas a quantidade, mas também a qualidade desses trabalhos é digna de nota, o que certamente irá proporcionar cinco dias de frutíferos debates e trocas de experiências entre os pesquisadores (incluindo-se os graduandos e pós-graduados) durante o Congresso na Universidade Federal de Uberlândia.

O trabalho dessa Comissão Científica em toda a etapa de preparação do congresso foi incansável, demonstrando extrema dedicação e seriedade. Somos profundamente gratos aos pesquisadores que aceitaram o nosso convite e atuaram primorosamente como Coordenadores das nove subáreas em que se organiza o congresso deste ano. Para realizar a avaliação do grande volume de trabalhos apresentados, os Coordenadores de subárea contaram com a colaboração de pesquisadores de renome das mais distintas universidades e regiões do país, aos quais somos também profundamente gratos.

Os trabalhos apresentados e os pesquisadores envolvidos no processo de avaliação demonstram que a pesquisa em música no Brasil não está mais restrita aos grandes centros, e que o crescimento de instituições voltadas ao ensino superior, à pós-graduação e à pesquisa em música permite que o pensamento crítico, reflexivo e investigativo na música esteja hoje presente em todas as regiões e se apresente com forte ímpeto já nos alunos de graduação. É para nós uma grande satisfação verificar a forte presença de trabalhos produzidos por alunos de graduação ao lado dos trabalhos de alunos(as) de mestrado e doutorado, além dos trabalhos de recém-doutores, pós-doutores e de pesquisadores já consagrados.

Seguindo a tradição dos congressos da ANPPOM, temos ilustres convidados internacionais que vêm contribuir no processo de troca de informações e experiências entre o Brasil e o exterior na consolidação da pesquisa e da pós-graduação em música do nosso país. Convidamos pesquisadores de renome para as palestras, mesas-redondas e para a coordenação dos Grupos de Trabalho, que gentilmente aceitaram o nosso convite. Uma novidade é que as mesas-redondas não seguem a divisão em subáreas, mas fundamentam-se em eixos temáticos de interesse das várias subáreas da pesquisa em música.

Esperamos que todas as atividades do XXI Congresso da ANPPOM sejam bastante proveitosas. É uma grande satisfação receber a comunidade de pesquisa e pós-graduação em música em nossa querida Universidade Federal de Uberlândia.

Que tenhamos todos um excelente congresso!

Prof. Dr. Daniel Luís Barreiro
Profa. Dra. Lília Neves Gonçalves

Comissão Artística

Temos observado a significativa abertura de importantes eventos científicos em música à produção artística, enfatizando a performance musical como uma importante prática com o potencial de refletir e sintetizar muitos dos resultados das pesquisas das mais diversas esferas musicais. Em concordância com esta tendência, esta Comissão Artística teve a honra e o prazer de colaborar com o XXI Congresso da ANPPOM, oferecendo seus esforços para que este evento contemple da melhor maneira possível a produção artística de seus participantes, e que estes possam contar com um suporte de organização e infra-estrutura adequado.

As atividades desta comissão envolveram a adequação do sistema OCS (Open Conference System) para o recebimento das submissões, consulta e convite a pareceristas, encaminhamento das submissões à avaliação, conferência e divulgação dos resultados, elaboração de convites e finalização da programação artística.

Para a avaliação das 43 submissões recebidas, contamos com a importante colaboração de 26 pareceristas, a quem expressamos nossos agradecimentos. Foram aceitas 30 propostas, as quais contemplam variadas poéticas musicais, em concordância com a diversidade proposta pela temática deste congresso. A essas propostas somaram-se apresentações de convidados da ANPPOM e da Universidade Federal de Uberlândia, constituindo uma programação de cerca de sete horas de música distribuídas em nove concertos.

Evitamos ao máximo a ocorrência de simultaneidade de horários nas apresentações, de maneira a preservar a possibilidade de que todos possam assistir a todas as apresentações. Esta comissão elaborou também uma agenda de ensaios na qual considerou a programação científica, com a qual trabalhou em colaboração, de forma a não haver choques de horários com artistas que também têm comunicação de pesquisa programada no congresso.

Fotos e textos biográficos sobre os artistas participantes podem ser consultados nos Anais do congresso ou no site da ANPPOM: www.anppom.com.br

Enfim, nosso trabalho continua durante este congresso, bem como nossa disposição em atender a todos para que possamos usufruir de nossa programação da melhor maneira possível.

Bom Congresso!

Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida
Prof. Dr. Cesar Adriano Traldi

Expediente

Diretoria da ANPPOM

Profa. Dra. Sônia Ray - Presidente (UFG)
Profa. Dra. Lia Tomas - 1ª secretária (UNESP)
Profa. Dra. Claudia Zanini - 2ª secretária (UFG)
Profa. Dra. Sônia Albano de Lima - Tesoureira (UNESP)
Prof. Dr. Rogerio Budasz - Editor (Univ. da California em Riverside, UEA)

UFU - Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Alfredo Júlio Fernandes Neto – Reitor
Prof. Dr. Alcimar Barbosa Soares – Pro-reitor de Pesquisa e Pós-Graduação
Profa. Dra. Renata Bittencourt Meira – Diretora do Instituto de Artes (IARTE)
Profa. Dra. Beatriz Basile da Silva Rauscher – Coord. do PPG em Artes
Prof. Dr. César Adriano Traldi – Coord. do Curso de Graduação em Música

XXI Congresso DA ANPPOM

Coordenação Geral
Profa. Dra. Sônia Ray
Profa. Dra. Sônia Tereza da Silva Ribeiro

Coordenação da Comissão Científica
Prof. Dr. Daniel Luis Barreiro
Profa. Dra. Lília Neves Gonçalves

Coordenação da Comissão Artística
Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida
Prof. Dr. César Adriano Traldi

Coordenação da Comissão de Secretaria
Profa. Dra. Cíntia Thais Morato
Profa. Ms. Maria Cristina Lemes Souza Costa

Coordenação da Comissão de Divulgação
Prof. Ms. Carlos Roberto Ferreira Menezes Junior
Prof. Dr. José Soares de Deus

Coordenação da Comissão de Infra estrutura
Profa. Ms. Sandra Mara Alfonso
Profa. Dra. Sônia Tereza da Silva Ribeiro

Tesouraria
Profa. Dra. Sônia Albano de lima

Revisão do Anais
Prof. Dr. Daniel Luis Barreiro
Profa. Dra. Lília Neves Gonçalves
Profa. Dra. Sônia Ray

Webmaster
Judson Castro Costa

Técnico do OCS – Open conference System
Renato Mendes Rocha

Designers Gráficos
Franco Júnior Leonel e Luciano Tavares

Equipes de Trabalho - UFU

Docentes do Curso de Música

Adriano Fagundes Oliveira Lima
Alexandre Teixeira
Álvaro Henrique Siqueira Campos
André Campos Machado
Celso Luis de Araujo Cintra
Eduardo Fraga Tullio
Fernanda de Assis Oliveira
Flávio Cardoso de Carvalho
Hermilson Garcia do Nascimento
José Soares de Deus
Kayami Satomi
Leandro Taveira Soares
Mábio Rocha Duarte
Maurício Tadeu dos Santos Orosco
Paula Andrade Callegari
Peggy Louise Bruno Storti
Roberto Leonardo Caimi
Rosiane Lemos Vianna
Silvano Fernandes Baia
Tarcísio Braga
Vânia Carvalho Lovaglio
Viviane Terezinha Bodaczny Taliberti

Técnicos Administrativos

Alex Dorjó Gomes Penido
Ana Paula Silva
Cassio Ribeiro Silva
Dênis Sebastião Ramos Firmino
Donizete Rodrigues Silverio
Regina Aparecida Moraes
Silvana de Oliveira Gasques
Thiago de Freitas Câmara Costa
Waldemar Ventura de Lima

Acadêmicos do Curso de Mestrado em Artes (Subárea Música)

Állisson Popolin
Beatriz de Macedo Oliveira
Carlos Arthur Avezum Pereira
Daniela dos Santos Leite
Daniela Oliveira dos Santos
Gisela de Oliveira Gasques
Jane Finotti Rezende Luz
Jeanne Maria Gomes da Rocha
José Luiz Moreira Rodrigues
Maíra Andriani Scarpellini
Ruth de Sousa Ferreira Silva
Vânia Maria dos Guimarães Alvim

Acadêmicos do Curso de Graduação em Música

Ana Carolina Rodrigues de Moraes
Ângelo Alves Ferreira
Armando César da silva
Bruno José Bueno Otsuka
Cleivimar Gonçalves da Silva
Cristiane Fayão
Danilo Silva Aguiar
Diego Caaobi
Eder Wilker Borges Pena
Elisângela Oliveira da Costa Venâncio
Erasmo Sávio Valeriano
Esther Ferreira
Évillen Tamires A. F. Araújo
Fábio Viana dos Santos
Gaspar Ribeiro Rodrigues
Guilherme Kassabian de Paiva
Gustavo Bessa Ferreira Pereira
Gustavo da Silva Oliveira
Igor Silva Rosa de Oliveira
Janaina Lima Nóbrega
Janaina Magna Araujo Santiago
Kelly Aparecida de Paula Martins
Luciene Marcelino Alves
Lucio Silva Pereira
Luísa Vogt Cota
Marcela Lacerda Caetano
Maria da Luz Ferreira Gonçalves
Mariana de Freitas Bernardes
Mariana Parreira
Maynne Gomes Santos
Natalina Francisca da Silva
Nayane Nogueira Soares
Oziel Nogueira
Paulo César do Carmo Almeida
Paulo Jorge Gonçalves Valadão
Philipe A. Borges
Roberto Segantini
Rodrigo Gomes de Oliveira
Rogério Soares de Souza
Sara Alves da Silva
Sara Peixoto Castilho
Thiago de Freitas Câmara Costa
Thiago de Souza Ferreira
Thiago Vaz Cruvinel
Victor L. S. Santana

Bolsistas da ANPPOM

Mábia Felipe
Cauê Barcelos

Sumário

Apresentação 3

Comissão Científica 4

Comissão Artística 5

Expediente 6

Coordenadores e Pareceristas dos Trabalhos Científicos 9

Coordenadores e Pareceristas das Propostas Artísticas 16

Programação Geral do XXI Congresso da ANPPOM 2011 17

Programação das Comunicações 18

Programação Artística 31

Pesquisadores Convidados 36

- Conferencistas Convidados 36
- Resumos das Conferências 37
- Palestrantes e Debatedores das Mesas 37
- Resumos das Mesas 38
- Grupos de Trabalho: Coordenadores e Ementas 41

Artistas Convidados 44

Artistas Selecionados para os Recitais e Concertos 46

Comunicações

- Composição 53
- Educação Musical 241
- Etnomusicologia 575
- Música e Interfaces 644
  - Semiótica 646
  - Cinema 663
  - Mídia 701
  - Cognição 728
  - Musicoterapia 769
- Música Popular 795
- Musicologia/Estética Musical 903
- Performance 1135
- Sonologia 1505
- Teoria e Análise 1614

Coordenadores e Pareceristas dos Trabalhos Científicos

Composição

Coordenador: Liduino Pitombeira (UFCG)

Pareceristas

Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)	acaciopiedade@gmail.com
Anselmo Guerra de Almeida (UFG)	guerra.anselmo@gmail.com
Calimerio Augusto Soares Netto (UFU)	calimeriosoares@yahoo.com
Carlos de Lemos Almada (UFRJ)	calmada@globo.com
Carole Gubernikoff (UNIRIO)	gubernik@terra.com.br
Celso Giannetti Loureiro Chaves (UFRGS)	cglchave@portoweb.com.br
Damián Keller (UFAC)	musicoyargentino@hotmail.com
Daniel Quaranta (UFJF)	danielquaranta@gmail.com
Edson Zampronha (Univ. de Valladolid, Espanha)	edson@zampronha.com
João Pedro Oliveira (UFMG)	jppo@ua.pt
José Orlando Alves (UFPB)	jorlandoalves2006@gmail.com
Marcelo Pereira Coelho (Fac. S. Lima/Berklee College)	muzikness@gmail.com
Marcos Câmara de Castro (USP)	mcamara@usp.br
Marcos Lucas (UNIRIO)	m.v.lucas@uol.com.br
Marcos Vinício Cunha Nogueira (UFRJ)	mvinicionogueira@gmail.com
Maurício Dottori (UFPR)	m.dottori@gmail.com
Paulo Costa Lima (UFBA)	pclima@ufba.br
Pauxy Gentil Nunes (UFRJ)	pauxygnunes@gmail.com
Rodolfo Nogueira Coelho de Souza (USP)	rcoelho@usp.br
Rodrigo Cicchelli Velloso (UFRJ)	rodcv@acd.ufrj.br
Rogério Luiz Moraes Costa (USP)	rogercos@usp.br
Rogério Tavares Constante (UFPel)	rogerio.constante@ufpel.edu.br
Ronaldo Cadeu (UEMG)	rcadeu@gmail.com
Ricardo Bordini (UFBA)	mazbord@gmail.com
Silvio Ferraz (Unicamp)	silvioferrazmello@uol.com.br
Valério Fiel da Costa (UFPB)	fieldacosta@gmail.com
Vania Dantas Leite (UNIRIO)	vania.dl@terra.com.br

Educação Musical

Coordenadora: Margarete Arroyo (UNESP)

Pareceristas

Ana Lúcia de Marques e Louro (UFSM)	analouro@brturbo.com.br
Beatriz Senoi Ilari (University of Southern California, EUA)	beatrizilari@yahoo.ca
Cássia Virgínia Coelho de Souza (UEM)	cvcoelhosouza@gmail.com
Celson Henrique Sousa Gomes (UFPA)	celsonhsgomes@yahoo.com.br
Cintia Thais Morato (UFU)	cintiamorato@yahoo.com.br
Cláudia Ribeiro Bellochio (UFSM)	claubell@terra.com.br
Cristiane M. Galdino de Almeida (UFPE)	cmgabr@yahoo.com.br
Cristina Grossi (UnB)	c.grossi@terra.com.br
Daniel Gohn (UFSCar)	dgohn@uol.com.br
Dorotéa Moraes Kerr (UNESP)	dorotea@ia.unesp.br
Eduardo F. Marques Luedy (UEFS)	eluedy@gmail.com
Eliane Leão (UFG)	elianewi2001@yahoo.com

Fátima Carneiro dos Santos (UEL)	fsantos@uel.br
José Nunes Fernandes (UNIRIO)	jonufer@globo.com
José Ruy Henderson Filho (UEPA)	ruyh@bol.com.br
José Soares de Deus (UFU)	jsoares804@gmail.com
Jusamara Souza (UFRGS)	jusa.ez@terra.com.br
Lia Braga Vieira (UFPA)	lia41braga@yahoo.com.br
Luciana Del-Ben (UFRGS)	lucianadelben@uol.com.br
Luciane Wilke Freitas Garbosa (UFSM)	l.wilke@hotmail.com
Luis Ricardo Silva Queiroz (UFPB)	luisrsq@uol.com.br
Magali Kleber (UEL)	magali.kleber@gmail.com
Maria Cecília Cavalieri França (UFMG)	ceciliaf@musica.ufmg.br
Maria Cecília A. R. Torres (IPA)	mariaceciliaartorres@yahoo.com.br
Maria Cristina de Carvalho Castelli de Azevedo (UnB)	criscarvalhocazevedo@gmail.com
Maria Guiomar de Carvalho Ribas (UFPB)	guiomarcarvalho@yahoo.com.br
Maria Isabel Montandon (UnB)	misabel@unb.br
Maria José Subtil (UEPG)	mjsubtil@hotmail.com
Maria Tereza Alencar de Brito (USP)	tecamusica@yahoo.com.br
Maura Penna (UFPB)	maurapenna@gmail.com
Mônica Duarte (UNIRIO)	monduarte@terra.com.br
Nilcéia da Silveira Protásio Campos (UFG)	camposnilceia@gmail.com
Patrícia Furst Santiago (UFMG)	furstsantiago@yahoo.com.br
Regina Márcia Simão Santos (UNIRIO)	reginamarcia@bighost.com.br
Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)	rosanecardoso@ufpr.br
Samuel Araújo (UFRJ)	araujo.samuel@gmail.com
Sara Cohen (UFRJ)	saracohen@uol.com.br
Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo (UDESC)	sergiofigueiredo.udesc@gmail.com
Silvia Pires Cabrera Berg (USP)	silviaberg@usp.br
Sônia Albano de Lima (UNESP/UNIABC)	soniaalbano@uol.com.br
Teresa Mateiro (UDESC)	teresamateiro@gmail.com
Vanda Freire (UFRJ)	vandafreire@yahoo.com.br
Viviane Beineke (UDESC)	vivibk@gmail.com
Walênia Marília Silva (UFMG)	walenia.silva@gmail.com

Etnomusicologia

Coordenadora: Sonia Ray (UFG)

Pareceristas

Adriana Giarola Kayama (Unicamp)	akayama@iar.unicamp.br
Alice Lumi Satomi (UFPB)	alicelumi@gmail.com
Alvaro Carlini (UFPR)	alvarocarlini@ufpr.br
Carlos Palombini (UFMG)	cpalombini@gmail.com
Deise Lucy Oliveira Montardo	deiselucy@gmail.com
Edilberto José de Macedo Fonseca	dil.fonseca@gmail.com
Eliane Leão (UFG)	elianewi2001@yahoo.com
Fernanda Albernaz (UFG)	fealbernaz@cultura.com.br
Fernando Hashimoto (Unicamp)	fernando@fernandohashimoto.com
Glaura Lucas	glauralucas@yahoo.com.br
Hugo Ribeiro (UnB)	hugoleo75@gmail.com
José Geraldo Vinci de Moraes (USP)	zgeraldo@usp.br
Luiz Otavio Rendeiro Correa Braga	luizorcb@centroin.com.br
Magda de Miranda Clímaco (UFG)	magluiz@hotmail.com
Marcos Nogueira (UFRJ)	mvinicionogueira@gmail.com
Maria Alice Volpe (UFRJ)	mavolpe@gmail.com

Mario Rodrigues Videira Junior (USP)	mario.videira@usp.br
Mauricio Dottori (UFPR)	m.dottori@gmail.com
Rafael José de Menezes Bastos (UFSC)	rafael@cfh.ufsc.br
Reginaldo Gil Braga (UFRGS)	rbraga@adufrgs.ufrgs.br
Rodolfo Caesar (UFRJ)	rodolfo.caesar@gmail.com
Rogerio Budasz (Univ. Calif. - Riverside, EUA)	rogeriobudasz@yahoo.com
Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)	rosanecardoso@ufpr.br
Samuel Mello Araujo Junior (UFRJ)	araujo.samuel@gmail.com
Sonia Ray (UFG)	soniaraybrasil@gmail.com
Susana Sardo (Univ. Aveiro, PT)	ssardo@ua.pt

Música e Interfaces (Semiótica, Cinema, Mídia, Cognição e Musicoterapia)

Coordenador: Rael Bertarelli Gimenes Toffolo (UEM)

Pareceristas

Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)	acaciopiedade@gmail.com
Adriana Kayama (Unicamp)	akayama@iar.unicamp.br
Alberto Tsuyoshi Ikeda (UNESP)	atikeda@uol.com.br
Alice Lumi Satomi (UFPB)	alicelumi@gmail.com
Allan de Paula Oliveira (UNIOESTE-PR)	mafuadomalungo@hotmail.com
Aloysio Moraes Rego Fagerlande (UFRJ)	afagerlande@ufrj.br
Álvaro Luiz Ribeiro da Silva Carlini (UFPR)	alvarocarliniufpr@gmail.com
Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)	anagsou@yahoo.com.br
André Guerra Cotta (UFF/PURO)	agcotta@gmail.com
Angelo de Oliveira Dias (UFG)	figaretto@gmail.com
Anselmo Guerra de Almeida (UFG)	guerra.anselmo@gmail.com
Antonio Eduardo Santos (Fac. Mozarteum São Paulo)	anted57@gmail.com
Antonio Rago Filho (PUC-SP)	antonio.rago.filho@gmail.com
Beatriz Senoi Ilari (University of Southern California, EUA)	beatrizilari@yahoo.ca
Beatriz Magalhães Castro (UnB)	bmagalhaescastro@gmail.com
Catarina Domenici (UFRGS)	catarinadomenici@gmail.com
Claudia Regina de Oliveira Zanini (UFG)	mtclaudiazanini@gmail.com
Cláudia Ribeiro Bellochio (UFSM)	claubell@terra.com.br
Claudiney Rodrigues Carrasco (Unicamp)	ney.carrasco@gmail.com
Daniel Quaranta (UFJF)	danielquaranta@gmail.com
Edilberto José de Macedo Fonseca (IBRAM; Museu Villa-Lobos)	dil.fonseca@gmail.com
Eduardo Monteiro (USP)	ehsmonteiro@hotmail.com
Fausto Borém (UFMG)	fborem@ufmg.br
Fernanda Albernaz do Nascimento (UFG)	fealbernaz@cultura.com.br
Fernando Iazzetta (USP)	iazzetta@usp.br
Flávio Apro (UEM)	fapro@uem.br
Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros (UDESC)	guisauer@gmail.com
Ilza Zenker Leme Joly (UFSCar)	ilzazenker@gmail.com
Irineu Guerrini Jr. (Faculdade Cásper Líbero)	irineu.guerrini@gmail.com
Liliana Harb Bollos (Fac. Campo Limpo Paulista)	lilianabollos@uol.com.br
Luis Felipe de Oliveira (UFMS)	oliveira.lf@gmail.com
Márcia Carvalho (FAPCOM / FRB - São Paulo)	profmarciacarvalho@yahoo.com.br
Marcos Vinício Cunha Nogueira (UFRJ)	mvinicionogueira@gmail.com
Marcus Alessi Bittencourt (UEM)	mabittencourt@uem.br
Marisa Trench Fonterrada (UNESP)	marisatrench@uol.com.br
Marly Chagas Oliveira Pinto (CBM)	marlychagas@hotmail.com
Martin Eikmeier (SP/Academia Internacional de Cinema)	martineikmeier@gmail.com
Maurício Dottori (UFPR)	m.dottori@gmail.com

Orlando Mancini (FAAM)	mancini3@terra.com.br
Pablo Sotuyo Blanco (UFBA)	psotuyo@ufba.br
Renato Tocantins Sampaio (Univ. de Riberão Preto)	renato@musicoterapia.sampa.com.br
Rita de Cássia Fucci-Amato (SP)	fucciamato@terra.com.br
Rodrigo Cicchelli Velloso (UFRJ)	rodcv2@hotmail.com
Rogério Luiz Moraes Costa (USP)	rogercos@usp.br
Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)	rosanecardoso@ufpr.br
Samuel Araújo (UFRJ)	araujo.samuel@gmail.com
Sergio Freire (UFMG)	sfreire@musica.ufmg.br
Sergio L. F. Figueiredo (UDESC)	sergio.figueiredo@pq.cnpq.br
Sonia Maria Chada Garcia (UFBA)	sonchada@gmail.com
Sonia Ray (UFG)	soniaraybrasil@gmail.com
Vania Dantas Leite (UNIRIO)	vania.dl@terra.com.br
Virgínia Osório Flores (SP)	virginiaof@gmail.com

Música Popular

Coordenador: Silvano Baia (UFU)

Pareceristas

Adalberto de Paula Paranhos (UFU)	akparanhos@uol.com.br
Alberto Tsuyoshi Ikeda (UNESP)	atikeda@uol.com.br
Allan de Paula Oliveira (UNIOESTE-PR)	mafuadomalungo@hotmail.com
Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior (UFU)	carlosmenezesjunior@gmail.com
Carlos Vicente de Paula Palombini (UFMG)	cpalombini@gmail.com
Edilberto José de Macedo Fonseca (IBRAM; Museu Villa-Lobos)	dil.fonseca@gmail.com
Fabiana Lopes da Cunha (UNESP)	mosartfabi@uol.com.br
Fausto Borém de Oliveira (UFMG)	fborem@ufmg.br
Felipe Trotta (UFPE)	trotta.felipe@gmail.com
José Adriano Fenerick (UNESP)	jafenerich@asbyte.com.br
Hermilson Garcia do Nascimento (UFU)	nascimentohg@gmail.com
Herom Vargas (USCS; UMESP)	heromvargas@terra.com
Hugo Leonardo Ribeiro (UFSE)	hugoleo75@gmail.com
Leonardo Vilaça Saldanha (EMUFRN)	leosal@musica.ufrn.br
Liliana Harb Bollos (Fac. Campo Limpo Paulista)	lilianabollos@uol.com.br
Marcelo Pereira Coelho (Fac. S. Lima/Berklee College)	muzikness@gmail.com
Marcelo Silva Gomes (UNI FiamFaam)	redani@uol.com.br
Samuel Araújo (UFRJ)	araujo.samuel@gmail.com
Silvio Merhy (UNIRIO)	simerhy@unirio.br

Musicologia/Estética Musical

Coordenadora: Isabel Porto Nogueira (UFPel)

Pareceristas

Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)	acaciopiedade@gmail.com
Adeilton Bairral (CBM)	adeiltonbl@uol.com.br
Alberto Pacheco (CESEM, Portugal)	apacheco@post.com
Álvaro Luiz Ribeiro da Silva Carlini (UFPR)	alvarocarliniufpr@gmail.com
Ana Guiomar Rego Souza (UFG)	anagsou@yahoo.com.br
André Guerra Cotta (UFF/PURO)	agcotta@gmail.com
Angelo de Oliveira Dias (UFG)	figaretto@gmail.com
Anthony Seeger (UCLA, EUA)	aseeger@arts.ucla.edu

Antonio Eduardo Santos (Fac. Mozarteum de SP)	anted57@gmail.com
Beatriz Magalhães Castro (UnB)	bmagalhaescastro@gmail.com
Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)	cafig1@globo.com
Carlos Kater (UFMG)	carloskater@gmail.com
Cecília Piñero Gil (Univ. Autonoma de Madri, Espanha)	pinerocecilia@yahoo.es
Diósnio Neto (USP)	dmneto@usp.br
Dorotéa Kerr (UNESP)	dorotea@ia.unesp.br
Flavia Camargo Toni (USP)	flictis@usp.br
Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros (UDESC)	guisauer@gmail.com
José Geraldo Vinci de Moraes (USP)	zgeraldo@usp.br
Josemi Lorenzo (Espanha)	josemi20@hotmail.com
Lia Tomás (UNESP)	liatomas@uol.com.br
Luciano Zanatta (UFRGS)	lucianozanatta@terra.com.br
Luiz Guilherme Goldberg (UFPel)	guilherme_goldberg@hotmail.com
Luzia Rocha (CESEM, Portugal)	luziaroc@gmail.com
Marcelo Hazan (Columbia University, EUA)	hazan55@yahoo.com
Marcia Ramos de Oliveira (UDESC)	marciaramos@cpovo.net
Márcio de Souza (UFPel)	marciovisky@gmail.com
Marcos da Cunha Lopes Virmond (USC)	mvirmond@ilsl.br
Marcos Holler (UDESC)	marcosholler@gmail.com
Marcos Pupo Nogueira (UNESP)	mpuponogueira@uol.com.br
Maria Alice Volpe (UFRJ)	volpe@musica.ufrj.br
Maria Lúcia Pascoal (Unicamp)	mlpascoal@gmail.com
Marília Stein (UFRGS)	mariliaste@gmail.com
Mário Videira (USP)	mario.videira@usp.br
Norton Eloy Dudeque (UFPR)	nortondudeque@gmail.com
Paulo Castagna (UNESP)	brsp@uol.com.br
Pablo Sotuyo Blanco (UFBA)	psotuyo@gmail.com
Reginaldo Gil Braga (UFRGS)	rbraga@adufrgs.ufrgs.br
Rita de Cássia Fucci-Amato (SP)	fucciamato@terra.com.br
Rodolfo Nogueira Coelho de Souza (USP)	rcoelho@usp.br
Rogério Budasz (University of California - Riverside, EUA)	rogeriobudasz@yahoo.com
Rogério Tavares Constante (UFPel)	rogerio.constante@ufpel.edu.br
Samuel Araújo (UFRJ)	araujo.samuel@gmail.com
Sonia Chada (UFBA)	sonchada@gmail.com
Sonia Albano de Lima (UNESP/UNIABC)	soniaalbano@uol.com.br
Sonia Ray (UFG)	soniaraybrasil@gmail.com
Susan Campos (Univ. Autonoma de Madri, Espanha)	susanconductor@gmail.com
Werner Ewald (UFPel)	wernerew@brturbo.com.br

Performance

Coordenador: Marcelo Verzoni (UFRJ)

Pareceristas

Adriana Kayama (Unicamp)	akayama@iar.unicamp.br
Aloysio Moraes Rego Fagerlande (UFRJ)	afagerlande@ufrj.br
Ana Paula da Matta Machado Avvad (UFRJ)	paulamtt@globo.com
André Luís Rangel (UNESP)	rangel906@gmail.com
Antônio José Augusto (UFRJ)	antoniojaugusto@gmail.com
Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)	cafig1@globo.com
Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling (UFRGS)	cgerling@ufrgs.br
Cristina Tourinho (UFBA)	cristtourinho@gmail.com
Fátima Monteiro Corvisier (USP)	fatimacorvisier@usp.br

Felipe Avellar de Aquino (UFPB)	felipecello@hotmail.com
Fernando Crespo Corvisier (USP)	fcorvisier@yahoo.com
Fernando Hashimoto (Unicamp)	fernando@fernandohashimoto.com
Fernando de Oliveira Rocha (UFMG)	fernandorocha70@gmail.com
Flávio Cardoso Carvalho (UFU)	fcarvalho@demac.ufu.br
Helena Jank (Unicamp)	hjank@iar.unicamp.br
Lúcia Silva Barrenechea (UNIRIO)	lucia.barrenechea@gmail.com
Luiz Otávio Corrêa Braga (UNIRIO)	luizorcb@gmail.com
Malu Mestrinho (UFMS)	malumestre@gmail.com
Marcos Vinício Cunha Nogueira (UFRJ)	mvinicionogueira@gmail.com
Maria José Chevitarese (UFRJ)	zezechevitarese@gmail.com
Mirna Rubim (UNIRIO)	rubim.soprano@gmail.com
Pauxy Gentil Nunes (UFRJ)	pauxygnunes@gmail.com
Rodrigo Cicchelli Velloso (UFRJ)	rodcv2@hotmail.com
Sérgio Azra Barrenechea (UNIRIO)	sergio.barrenechea@gmail.com
Sônia Albano de Lima (UNESP/UNIABC)	soniaalbano@uol.com.br
Sonia Ray (UFG)	soniaraybrasil@gmail.com
Vanda Freire (UFRJ)	vandafreire@yahoo.com.br

Sonologia

Coordenador: José Augusto Mannis (Unicamp)

Pareceristas

Alexandre Fenerich (USP)	afenerich@uol.com.br
Carlos Vicente de Paula Palombini (UFMG)	cpalombini@gmail.com
Claudiney Rodrigues Carrasco (Unicamp)	ney.carrasco@gmail.com
Conrado Silva (UnB)	conrado@unb.br
Daniel Quaranta (UFJF)	danielquaranta@gmail.com
Denise Garcia (Unicamp)	dhlgarcia@uol.com.br
Fernando Iazzetta (USP)	iazzetta@usp.br
Janete El Haouli (UEL)	janete@sercomtel.com.br
Jônatas Manzolli (Unicamp)	jotamanzo@hotmail.com
Leonardo Fuks (UFRJ)	cyclophonica@yahoo.com
Mauricio Loureiro (UFMG)	mauricio.loureiro@superig.com.br
Mikhail Malt (IRCAM, França)	Mikhail.Malt@ircam.fr
Rodolfo Caesar (UFRJ)	rodolfo.caesar@gmail.com
Rogério Luiz Moraes Costa (USP)	rogercos@usp.br
Sérgio Freire (UFMG)	sfreire@musica.ufmg.br

Teoria e Análise

Coordenadora: Adriana Lopes da Cunha Moreira (USP/SP)

Pareceristas

Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)	acaciopiedade@gmail.com
Alexandre Roberto Lunsqui (UNESP)	alunsqui@yahoo.com
Amílcar Zani Netto (USP/SP)	azani@terra.com.br
André Guerra Cotta (UFF/PURO)	agcotta@gmail.com
Antonio Rago Filho (PUC/SP)	antonio.rago.filho@gmail.com
Any Raquel Souza de Carvalho (UFRGS)	anyraque@cpovo.net
Calimerio Augusto Soares Netto (UFU)	calimeriosoares@yahoo.com
Carlos de Lemos Almada (UFRJ)	calmada@globo.com

Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling (UFRGS)	cgerling@ufrgs.br
Didier Guigue (UFPB)	didierguigue@gmail.com
Edson Sekeff Zampronha (Univ. de Valladolid, Espanha)	edson@zampronha.com
Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho (UFES)	ef_hartmann@yahoo.com.br
Fernanda Albernaz do Nascimento (UFG)	fealbernaz@cultura.com.br
Graziela Bortz (UNESP)	g_bortz@hotmail.com
Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros (UDESC)	guisauer@gmail.com
Heloísa Fortes Zani (USP/SP)	helozani@terra.com.br
Irna Priore (University of North Carolina at Greensboro, EUA)	i_priore@uncg.edu
Lúcia Cervini (UFPel)	lcervini@uol.com.br
Lúcia Silva Barrenechea (UNIRIO)	lucia.barrenechea@gmail.com
Marcos Pupo Nogueira (UNESP)	mpuponogueira@uol.com.br
Maria Alice Volpe (UFRJ)	mavolpe@gmail.com
Maria Bernardete Castelan Póvoas (UDESC)	bernardetecatelan@gmail.com
Maria Lúcia Pascoal (Unicamp)	mlpascoal@gmail.com
Norton Eloy Dudeque (UFPR)	nortondudeque@gmail.com
Paulo Adério P. de Assis Mirada (Univ. Nova de Lisboa, Portugal)	paulo.p.assis@gmail.com
Paulo Costa Lima (UFBA)	pclima@ufba.br
Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles (USP)	ptsalles@usp.br
Rafael dos Santos (Unicamp)	rdsantos@unicamp.br
Rodolfo Nogueira Coelho de Souza (USP)	rcoelho@usp.br
Sérgio Azra Barrenechea (UNIRIO)	sergio.barrenechea@gmail.com
Silvia Pires Cabrera Berg (USP)	silviaberg@usp.br
Silvio Ferraz (Unicamp)	silvioferrazmello@uol.com.br
Vladimir Alexandro Pereira Silva (UFCG)	vladimirsilva@hotmail.com
Wellington Gomes da Silva (UFBA)	gomes-w@uol.com.br
Yara Borges Caznok (UNESP)	cazca@uol.com.br

Coordenadores e Pareceristas das Propostas Artísticas

Coordenadores: Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida (UFU) e Prof. Dr. Cesar Adriano Traldi (UFU)

Pareceristas

Alexandre Zamith (UFU)	alex.za.al@gmail.com
Alvaro Santos (UFU)	alvaroguitar@gmail.com
Ana Claudia Assis (UFMG)	anaclaudia@ufmg.br
André Luiz Muniz Oliveira (UFRN)	almo962@yahoo.com.br
Angelo Dias (UFRN)	figaretto@gmail.com
Celso Luiz de Araújo Cintra (UFU)	celsocintra@gmail.com
Cesar Adriano Traldi (UFU)	ctraldi@hotmail.com
Cesar Villavicencio (USP)	cevill@yahoo.com
Cleber da Silveira Campos (UFRN)	cleberdasilveiracampos@yahoo.com.br
Damian Keller (UFAC)	musicoyargentino@hotmail.com
Daniel Luis Barreiro (UFU)	dlbarreiro@gmail.com
Eduardo Henrique Soares Monteiro (USP)	ehsmonteiro@hotmail.com
Ezequias Lira (UFRN)	ezeqlira@hotmail.com
Fernando de Oliveira Rocha (UFMG)	fernandorocha70@gmail.com
Fernando Iazzetta (USP)	iazzetta@usp.br
João Orlando Alves (UFPB)	jorlandoalves2006@gmail.com
Jônatas Manzolli (Unicamp)	jotamanzo@hotmail.com
Lúcia Barrenechea (UNIRIO)	lucia.barrenechea@gmail.com
Lúcia Cervini (UFPEL)	lcervini@uol.com.br
Marcos Tadeu Holler (UDESC)	marcosholler@gmail.com
Marcos Nogueira (UFRJ)	mvinicionogueira@gmail.com
Nailson Almeida Simões (UNIRIO)	nasimoes@terra.com.br
Sergio Barrenechea (UNIRIO)	sergio.barrenechea@gmail.com
Sonia Ray (UFG)	soniaraybrasil@gmail.com
Vania Dantas Leite (UFRJ)	vania.dl@terra.com.br
Yara Vieira (UFSM)	yvieira@smail.ufsm.br

Programação Geral do XXI Congresso da ANPPOM 2011

XXI Congresso da ANPPOM Uberlândia 2011

Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música

22 a 26 de agosto

MÚSICA, COMPLEXIDADE, DIVERSIDADE E MULTIPLICIDADE: REFLEXÕES E APLICAÇÕES PRÁTICAS

Horário	SEG 22	TER 23	QUA 24	QUI 25	SEX 26
9h00 as 10h20		Comunicação 1	Comunicação 3	Comunicação 5	Comunicação 7
10h20 as 10h40		Cafezinho	Cafezinho	Cafezinho	Cafezinho
10h40 as 12h00		Mesa 1: Complexidade e Diversidade na Criação/Pesquisa Música	**Assembléia Geral da ANPPOM**	Recital/Palestra (Lecture/Recital) **Arthur Kampela** **(BRA/EUA)**	Mesa 3: Complexidade, Tradição e Inovação na Música Atual
12h00 as 13h30		Almoço	Almoço	Almoço	12h00 Cocktail e Sessão de Encerramento
13h30		Concerto 2	Concerto 4	Concertos 6A e 6B	**12h30 Concerto 8 Encerramento**
14h00 as 15h40	**CREDENCIAMENTO** (Entrega de pastas, Anais, crachás...) O credenciamento continuará do dia 23 ao dia 25.	Comunicação 2	Comunicação 4	Comunicação 6	
15h40 as 16h00		Cafezinho	Cafezinho	Cafezinho	
16h00 as 17h30		GT	GT	GT	
17h30 as 19h00	18h00 Sessão de Abertura	Encontro com as Agências **CAPES** e **CNPq**	Conferência 2 (Keynote 2) **Richard Taruskin** **(Berkeley, EUA)**	Mesa 2: As Múltiplas Práticas e os Múltiplos Domínios do Conhecimento Musical	
19h00	18h30 Conferência 1 (Keynote 1) **Dr. Mikhail Malt** (Ircam/Sorbonne-Paris IV, França)	Concerto 3	Concerto 5	Concerto 7	
20h00	**Concerto 1 Abertura**	**Reuniões de Associações/Sub-áreas** Com lanche oferecido pela Anppom aos inscritos!	Jantar de Confraternização (por adesão)	Painel sobre a OMB	

Programação das Comunicações

Terça-feira – dia 23 – Manhã

Composição 1 – Bloco 5 O – Anfiteatro B		
9h00	Pedro Miguel de Moraes, Liduino José Pitombeira de Oliveira	O isomorfismo entre transtornos psicológicos e gestos musicais na composição de "Poço dos Desejos"
9h20	Pedro Miguel de Moraes, Liduino José Pitombeira de Oliveira	Composição de Obra Original a Partir de Modelagem Sistêmica do *Ponteio nº 13* de Camargo Guarnieri
9h40	Weskley Roberto da Silva Dantas, Liduino José Pitombeira de Oliveira	Planejamento Composicional a partir de referenciais extra-musicais e intertextuais

Educação Musical 1 – Bloco 5 O – Anfiteatro G		
9h00	Luciane Wilke Freitas Garbosa	A música nas comunidades teuto-brasileiras: Wilhelm Schlüter e o manual *Es Tönnen die Lieder...*
9h20	Murilo Silva Rezende, Lilia Neves Gonçalves	O ensino/aprendizagem de música em Uberlândia-MG de 1915-1930
9h40	José Estevão Moreira	Crítica a uma concepção referencialista de linguagem sobre música, na perspectiva da pragmática wittgensteiniana
10h00	Maria Guiomar Carvalho Ribas	Educação, ciências sociais e comunicação em interlocução com a música e educação musical: resultados parciais de uma pesquisa

Etnomusicologia 1 – Bloco 3 M – sala 11		
9h00	Murilo Mendes, Luiz Henrique Fiaminghi	Afinados com o Crato: As relações entre a banda cabaçal dos Irmãos Aniceto e a "cidade da cultura"
9h20	Luciano da Silva Candemil, Rodrigo Gudin Paiva	Instrumentos de Percussão dos Grupos Folclóricos de Santa Catarina: levantamento e catalogação
9h40	Carlos Eduardo de Andrade Silva e Ramos	Alterações de notas enquanto símbolo musical na 'Folia do Divino' do litoral paranaense: etnomusicologia, fontes históricas e análise semiótica.
10h00	Alexandre José de Abreu	Valsa Club Campineiro de Sant'Anna Gomes: os múltiplos segmentos sociais da cidade de Campinas no século XIX e suas representações através das bandas de música

Música e Interfaces 1 – Bloco 3M – sala 7		
9h00	Cintia Campolina de Onofre	A música composta por Radamés Gnattali na transição do cinema mudo para o cinema falado
9h20	Juliano Oliveira, Rodolfo Coelho de Souza	Análise semiótica da trilha sonora de *Forbidden Planet*
9h40	Claudiney Carrasco	A dupla articulação da trilha musical no audiovisual no exemplo da sequência da valsa "O Danúbio Azul" em "2001 Uma Odisséia no Espaço"
10h00	Sandra Cristina N. F. Ciocci Ferreira, Claudiney Carrasco	O filme musical da Atlântida: registro audiovisual da música popular brasileira das décadas de 40 e 50

Musicologia 1A – Bloco 5 O – Anfiteatro A		
9h00	Maria Aparecida dos Reis Valiatti Passamae	Radamés Gnattali, a Era Vargas, o Rádio e a Construção da Identidade Nacional
9h20	Rubens Russomano Ricciardi, Lucas Eduardo da Silva Galon, Luis Alberto Garcia Cipriano	Nacionalismo e Neofolclorismo em Villa Lobos
9h40	Clarissa Lapolla Bomfim Andrade	Música e Positivismo em um periódico fluminense: *Gazeta Musical* (1891-1893)
10h00	Enrique Valarelli Menezes	Hino Nacional Brasileiro entre modernidade e encantamento

Musicologia 1B – Bloco 5 O – Anfiteatro H		
9h00	Luísa M. O. R. Cymbron	A complexa teia do exotismo: aspectos da personalidade e da obra do violinista e compositor Francisco de Sá Noronha
9h20	Cristina Maria de Carvalho Cota	A música no Convento de Cristo em Tomar: uma perspectiva cronológica
9h40	Raquel da Silva Aranha	Os balés das óperas em Portugal: entre tradição e reformas
10h00	Alberto José Vieira Pacheco	Recitativos de salão: apresentando um género luso-brasileiro

Performance 1A – Bloco 5 O – Anfiteatro E		
9h00	Alexandre Zamith Almeida	*Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen: multiplicidade, dinamismo e diálogo com as práticas interpretativas
9h20	Alexandre Silva Rosa, Rael Bertarelli Gimenes Toffolo	O Resto no Copo: colaboração compositor-intérprete
9h40	Mario Augusto O. Del Nunzio	A interpretação de Xenakis em perspectiva a partir da música complexa
10h00	Cesar Marino Villavicencio Grossmann	Improvisação Contemporânea. Ontologia, Retórica, Ética e a Formação do Intérprete

Performance 1B – Bloco 5 O – Anfiteatro F		
9h00	Luciano Simões Silva	A Canção Contemporânea Norte-americana de Lori Laitman, William Bolcom e Ricky Ian Gordon
9h20	Luciana Monteiro de Castro	A canção de câmara – um espaço hipertextual
9h40	Sheila Minatti Hannuch	A dicção no repertório de câmara brasileiro – A problemática das vogais nasais
10h00	Luiz Néri Pfützenreuter Pacheco dos Reis	Ferramentas para a construção da performance a dois do *Lied* alemão

Sonologia 1 – Bloco 5 O – Anfiteatro D		
9h00	José Henrique Padovani, Rogério Vasconcelos Barbosa	Música e visualização: abordagens interativas para análise e composição
9h20	Adriano Claro Monteiro, Jônatas Manzolli	Análise Computacional de Texturas Sonoras via Mapas de Poincaré
9h40	Ricardo Goldemberg	Harmônicos e Inarmonicidade
10h00	Anselmo Guerra	Sistemas Musicais Interativos: Metáforas e Métodos

Teoria e Análise 1 – Bloco 5 O – Anfiteatro C		
9h00	Veridiana de Lima Gomes, Joana Cunha de Holanda, Lucia Cervini, Rogério Tavares Constante	O Fluxo Temporal da obra *Instantânea*
9h20	Antenor Ferreira Corrêa	Aplicação do módulo 7 na análise da música pós-tonal
9h40	Gisela de Oliveira Gasques, Alexandre Zamith Almeida, Daniel Luís Barreiro	Ferramentas analíticas da música eletroacústica aplicadas à análise de música instrumental
10h00	Daniela dos Santos Leite, Cesar Adriano Traldi	Névoas e Cristais: primeira composição brasileira para vibrafone e eletrônicos em tempo real com controle computacional

Terça-feira – dia 23 – Tarde

Composição 2 – Bloco 5 O – Anfiteatro B		
14h00	Valério Fiel da Costa	Considerações Sobre a Forma em peças de Caráter Aberto de Cage e Stockhausen
14h20	Carlos Arthur Avezum Pereira	Estratégias para a concepção de um sistema sonoro-interativo para performance com indeterminação musical
14h40	Flávio Fernandes de Lima, Liduino José Pitombeira de Oliveira	Intertextualidade como ferramenta essencial do desenvolvimento do sistema composicional de *Cosmos*, para quarteto de flautas doce e harpa
15h00	Flávio Fernandes de Lima, Liduino José Pitombeira de Oliveira	Fundamentos teóricos e estéticos do uso da intertextualidade como ferramenta composicional

Educação Musical 2 – Bloco 5 O – Anfiteatro G		
14h00	Ernesto Frederico Hartmann, Ronal Xavier Silveira	Pedagogia do Piano: uma proposta de curso de especialização a partir do modelo CLASP de Keith Swanwick
14h20	Liliana Harb Bollos	A Música Popular como ferramenta essencial na disciplina Piano Complementar
14h40	Rogerio Luiz Moraes Costa, Paulo de Tarso C. Cambraia Salles	Harmonia e contraponto na universidade: produção ou reprodução?
15h00	Cristiane Hatsue Vital Otutumi, Ricardo Goldemberg	Percepção Musical e o desenvolvimento de estratégias em sala de aula: uma experiência com alunos da graduação da Unicamp
15h20	Paulo Augusto Castagna	Historia da Música como oportunidade para o Desenvolvimento Humano

Música e Interfaces 2 – Bloco 3M – sala 7		
14h00	Eduardo Fraga Tulio, Maria José de Castro Nascimento	Doidodum: Musicoterapia, Ensino e Clínica Antimanicomial
14h20	Glaucia Tomaz Marques Pereira, Rejane Tocchio Marinho Mendes	Mães que cantam: A canção na relação de ajuda para mães de bebês com Síndrome de Down – transdiciplinaridade entre Musicoterapia e Psicologia
14h40	Clara Márcia de Freitas Piazzetta	O 'pensamento musical', sua complexidade manifesta na obra de Victor Zuckerkandl e suas contribuições para a Musicoterapia Musico Centrada
15h00	Elisama Barbosa Brasil	Contribuições da Teoria da Complexidade para a Musicoterapia no acompanhamento de crianças com dificuldades de aprendizagem em leitura
15h20	Viviane Cristina da Rocha, Paulo Sérgio Boggio	Habilidades musicais na síndrome de Williams

Música Popular 1 – Bloco 3 M – sala 11		
14h00	Marcelo Costa Segreto	A construção não-tonal da canção "Jóia" de Caetano Veloso
14h20	Adelcio Camilo Machado	A progressão harmônica de "Você abusou" (ou você abusou dessa progressão harmônica)
14h40	Eduardo Lima Visconti	Uma análise da execução do guitarrista Olmir Stocker (Alemão) na releitura da música "Odeon"
15h00	Everton Luiz Loredo de Matos, Magda de Miranda Clímaco	Interferência de diferentes procedimentos harmônicos na improvisação do choro
15h20	Silvano Baia	Música na História: apontamentos sobre a historiografia da música

Musicologia 2A – Bloco 5 O – Anfiteatro A		
14h00	Carlos Alberto Figueiredo	Um exercício de estemática: as partes de Violino II do *Christus factus est* (CPM 203), de José Maurício Nunes Garcia
14h20	Marcos da Cunha Lopes Virmond, Lenita Waldige Mendes Nogueira, Irandi Fernando Daróz	Londres e Moscou: um itinerário difícil para *Il Guarany*
14h40	Mayra Cristina Pereira	A presença de instrumentos musicais em duas festividades reais no Rio de Janeiro do séc. XVIII
15h00	Pedro Persone	A presença da tradição musical vienense através da Imperatriz Leopoldina na Coleção Thereza Christina Maria
15h20	Jetro Meira de Oliveira, Elton Leandro Machado, Gabriel Iglesias Martins	O *Te Deum* CPM 92 de José Maurício Nunes Garcia: Processo de Transcrição/ Edição

Musicologia 2B – Bloco 5 O – Anfiteatro H		
14h00	Edilson Rocha, Rafael Mendes de Resende	Proposta para Transcrição em Notação Musical dos Sons Proeminentes dos Repiques dos Toques dos Sinos da Semana Santa da Basílica de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei
14h20	Luciano Hercilio Alves Souto, Gisela Gomes Pupo Nogueira	Transcrição Musical: um estudo crítico do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas: relato de uma pesquisa concluída
14h40	Daniel Zanella dos Santos, Luigi Antonio Irlandini	O papel da improvisação no processo criativo de Giacinto Scelsi (1905-1988)
15h00	Alexandre Piccini Ribeiro, Marcelo Pereira Coelho	Medida e desmedida na Rítmica de José Eduardo Gramani

Performance 2A – Bloco 5 O – Anfiteatro E		
14h00	Antonio Marcos Souza Cardoso, Alexandre Magno Ferreira, Paulo Roberto Alves Rosa	A Distonia Focal nos instrumentistas de metal
14h20	Aurélio Nogueira de Sousa	Técnicas Estendidas na Performance Musical do Trompete na Atualidade
14h40	Marco Tulio de Paula Pinto	A elaboração da primeira *cadenza* de *Prelude for Saxophone and Piano*, de Victor Assis Brasil
15h00	Lucas Baptista Casacio, Fernando Augusto de Almeida Hashimoto	Traços Interpretativos de Helcio Milito
15h20	Larena Franco de Araújo, Sérgio Barrenechea	Estudos melódicos para flauta no século XX e sua inclusão no repertório de concerto. Considerações sobre obras de Piazzolla (1921-1992) e Carrilho (1924)

Performance 2B – Bloco 5 O – Anfiteatro F		
14h00	Flávia Pereira Botelho, Fernando Crespo Corvisier	A fase inicial de Guerra-Peixe e o *Desafio opus 1* para piano: ponto de partida para a construção de uma linguagem nacional?
14h20	Danilo Jatobá Beserra	A música de câmara com piano de Liduíno Pitombeira: aspectos gerais da escrita pianística
14h40	Eduardo Monteiro	Estudo sobre a interpretação da *Sonata em Si menor* de Liszt
15h00	Regina Antunes Teixeira dos Santos, Cristina Maria CapparelliGerling, Álvaro Luiz de Bortoli	A manipulação das microestruturas temporais por estudantes de piano
15h20	José Francisco da Costa, Luiz Ricardo Basso Ballestero	Desenvolvimento da leitura à primeira-vista no pianista colaborador a partir do repertório para canto e piano

Teoria e Análise 2A – Bloco 5 O – Anfiteatro C		
14h00	Rafael Palmeira da Silva	A ambigüidade melódica do blues sob uma ótica etno-schenkeriana
14h20	Renato Luciano de Vasconcelos	Forte, Salzer e a ornamentação na análise schenkeriana
14h40	Renato Luciano de Vasconcelos	Schenker e Schoenberg divergentes? Caminhos para uma possível reconciliação entre duas teorias analíticas
15h00	Lucas Zewe Uriarte, José Augusto Mannis	Camadas no tempo e no espaço: um estudo sobre camadas na obra de György Ligeti, Johannes Ciconia e Jacob Senleches

Teoria e Análise 2B – Bloco 5 O – Anfiteatro D		
14h00	Bruno Milheira Angelo	Subsídios Para Uma Narratividade em Música
14h20	Marcos Vinício Nogueira	A contribuição da *metáfora conceitual* para a semântica da música
14h40	Claudio Horacio Vitale	Continuidade graduada na peça 10 de *Dez peças para quinteto de sopros* de György Ligeti

Quarta-feira – dia 24 – Manhã

Composição 3 – Bloco 5 O – Anfiteatro B		
9h00	Danieli Verônica Longo Benedetti	*Collage*
9h20	Marcelo Pereira Coelho	A composição *Colagens* como referência de um processo composicional criado a partir da rítmica de José Eduardo Gramani
9h40	Pedro Antonio de O. Carneiro	Algumas considerações sobre a dimensão estética do processo de composição
10h00	Pauxy Gentil Nunes Filho	Particiograma e indexograma: topologia e dinâmica das progressões particionais

Educação Musical 3A – Bloco 5 O – Anfiteatro G		
9h00	Pedro Paulo Salles	A Canção como brinquedo: um estudo de caso
9h20	Viviane Beineke	Dimensões do ensino criativo em atividades de composição musical na escola básica
9h40	Maria Teresa Alencar Brito	Primeiro de abril: um jogo entre um jogo entre um jogo...
10h00	Luísa Vogt Cota, Sônia Tereza da Silva Ribeiro	*Vai dar samba*: práticas e processos musicais em cenas do filme de animação infantil

Educação Musical 3B – Bloco 5 O – Anfiteatro H		
9h00	Fábio do Carmo de Sá, Maria José Chevitarese de Souza Lima	Complexidade e Diversidade de Olhares em Projeto de Extensão Universitária com Foco em Educação Musical no Município de Mesquita, RJ
9h20	Maria Cristina de Carvalho Cascelli Azevedo	Música no PAS sob a perspectiva de programas e provas
9h40	Cristina Tourinho	Possibilidades de Mercado de Trabalho para Egressos dos Cursos de Bacharelado em Violão: um estudo em duas IES Brasileiras
10h00	Valéria Levay Lehmann da Silva	Práticas, formas e estratégias para aprender na Oficina de Pífano da Universidade de Brasília – categorias do processo de aprendizagem

Etnomusicologia 2 – Bloco 3 M – sala 11		
9h00	Tiago de Quadros Maia Carvalho	Rock/Metal em Montes Claros e a Internet: espaços de interação e interatividade
9h20	Keila Michelle Silva Monteiro	Multiculturalismo na Amazônia: o processo de criação de "Bandas de *Rock*" em Belém do Pará
9h40	Vilson Zattera	Liminality and Hybridism in the Music of Hermeto Pascoal
10h00	Marcos Câmara de Castro	Música Erudita e Indústria Cultural (Teoria e Prática): o dilema dos departamentos de música das universidades brasileiras

Música e Interfaces 3 – Bloco 3M – sala 7		
9h00	Cecília Nazaré de Lima	Concepções de Alberto Cavalcanti em trilhas sonoras de Guerra-Peixe
9h20	Daniel Menezes Lovisi	O *Grande Sertão* de Radamés Gnattali: o *Leitmotiv* como recurso de construção da música do filme
9h40	Samuel Cavalcanti Correia, Cristovam Augusto de Carvalho Sobrinho	Boi Aruá e Sertania: O pensamento dual na construção de um significado
10h00	Glauber Resende Domingues	Traçando um aporte teórico para pensar um encontro entre o cinema e a educação musical

Musicologia 3 – Bloco 5 O – Anfiteatro A		
9h00	Sergio Estephan	O violonista Antônio Rago (1915-2008) e o rádio em São Paulo
9h20	Kenia Simone Werner, Flavio Barbeitas	Roberto Eggers: uma investigação sobre sua atuação na vida cultural do Rio Grande do Sul e a crítica genética como possibilidade de abordagem de suas obras
9h40	Monica Vermes	Músicos Visíveis e Músicos Invisíveis: um ensaio demográfico
10h00	Alexandre da Silva Schneider, Marcos Tadeu Holler	O repertório de uma banda em Florianópolis na Primeira República

Performance 3A – Bloco 5 O – Anfiteatro E		
9h00	Luciano Cesar Morais	Fenomenologia e Hermenêutica no horizonte da performance: a Poética como superação do dualismo entre teoria e prática
9h20	Manuel Silveira Falleiros	A palavra como estratégia potencializadora de ações criativas na Livre Improvisação
9h40	Daniel Vieira	Para a apropriação poética na *performance* musical: angústia, crítica, hermenêutica
10h00	Daniel Vieira	Para a apropriação poética na *performance* musical: uma lição que aprendi com Foucault

Performance 3B – Bloco 5 O – Anfiteatro F		
9h00	Lucila Tragtenberg	Intérprete-cantor e processos de criação da interpretação: um olhar em rede
9h20	Irene Porzio Zavala	As inter-relações entre os gestos musicais e os gestos corporais na interpretação musical
9h40	Fausto Borém, Ana Paula Taglianetti	Relação música-texto-corporalidade na obra cênico-musical *Não atire o pau no gato!*
10h00	Ana Paula Taglianetti, Fausto Borém	Elis Regina interpretando *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil e *Atrás da Porta* de Chico Buarque: uma análise das relações texto-música-corpo

Sonologia 2 – Bloco 5 O – Anfiteatro D		
9h00	Igor Reis Reyner	A Escuta nos textos de 1938 a 1942, de Pierre Schaeffer: no caminho da escuta radiofônica
9h20	Fátima Carneiro dos Santos	Paisagem sonora urbana: 'do sonoro ao musical'
9h40	José Augusto Mannis, Jônatas Manzolli, Adolfo Maia Jr.	Modelo linear de *downmix* de surround 5.1 para sistemas estéreo 2.0
10h00	Janete El Haouli, José Augusto Mannis	Abertura para o silêncio

Teoria e Análise 3 – Bloco 5 O – Anfiteatro C		
9h00	Daniel Paes de Barros Pinto, Adriana Lopes da Cunha Moreira	Variações e desenvolvimentos: análise do sétimo movimento do *Quatuor pour la fin du Temps*, de Olivier Messiaen
9h20	Tadeu Moraes Taffarello	A intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado
9h40	Isaac Montaño Terceros, Adriana Lopes da Cunha Moreira	*Seele* de Anton Webern: considerações sobre timbre, simetria e textura
10h00	Ísis Biazioli de Oliveira, Paulo de Tarso Salles	O Silêncio na Introdução das Variações Op. 30 de Webern

Quarta-feira – dia 24 – Tarde

Composição 4 – Bloco 5 O – Anfiteatro B		
14h00	Paulo Costa Lima, Paulo Rios Filho, Alex Diniz de Pochat	Bafrik: compondo uma articulação Sul – Sul
14h20	Alex Diniz de Pochat	IRR-3 de Jamary Oliveira: um caso baiano de canto falado ou fala cantada
14h40	Marco Antônio Ramos Feitosa	A *Missa João Paulo II na Bahia*: processos e "atitude" composicionais
15h00	Marcos Vieira Lucas	A voz na ópera e no teatro musical contemporâneos: Um estudo sobre a multiplicidade de tendências a partir da segunda metade do século XX.
15h20	Danilo Rossetti	Aspectos de Expressão e Racionalidade em *Pierrot Lunaire* (op. 21) de Arnold Schoenberg: Uma Investigação sobre Relações entre Tempo e Espaço no Trabalho Composicional

Educação Musical 4A – Bloco 5 O – Anfiteatro G		
40h00	Claudia Ribeiro Bellochio	Representando a docência vou me fazendo professora: um estudo com estagiárias de licenciatura em música
14h20	Luciana Del-Ben	Sobre ensinar música na educação básica: um estudo sobre as representações de licenciandos em música
14h40	Vilma de Oliveira Silva Fogaça	Articulação pesquisa-ensino-extensão no estágio supervisionado em música
15h00	Fabiana Fator Gouvêa Bonilha	Capacitando para a inclusão: a formação de professores como agentes da educação musical de pessoas com deficiência visual
15h20	Eliane Hilario da Silva Martinoff	Considerações sobre a formação musical do professor generalista

Educação Musical 4B – Bloco 5 O – Anfiteatro H		
14h00	Isamara Alves Carvalho	Interação e acolhimento à diversidade na Educação Musical a distância
14h20	Simone Marques Braga	Educação a distância: diversidade de campo de formação pedagógico-musical
14h40	Adelson Scotti	Saberes e processos de apreensão/transmissão musical em espaços virtuais: resultados de uma pesquisa
15h00	Daniel Marcondes Gohn	Introdução aos Recursos Tecnológicos Musicais
15h20	Beatriz de Macedo Oliveira, Carlos Arthur Avezum Pereira, Jane Finotti Rezende Luz, Cesar Adriano Traldi, Sônia Tereza Ribeiro	Improvisação livre mediada por dispositivos tecnológicos: reflexões para a Educação Musical

Música e Interfaces 4 – Bloco 3M – sala 7		
14h00	Alvaro Henrique Siqueira C. Santos	Expressividade na Interpretação Musical de uma Composição Inédita
14h20	Maria Bernardete Castelan Póvoas	Desempenho motor e coordenação bimanual: uma reflexão teórica sobre conceitos e aplicações na prática da ação pianística
14h40	Diana Santiago	Técnica e expressividade na execução pianística: suas representações e aplicações na prática musical de alunos de graduação em piano no nordeste brasileiro (1ª Etapa: UFBA)
15h00	Lucyanne de Melo Afonso	Análise da Canção "Manaus" de Áureo Nonato
15h20	José Roberto do Carmo Jr	Music Phonology

Música Popular 2 – Bloco 3 M – sala 11		
14h00	Adriano Fagundes Lima, Hermilson Garcia Nascimento	O alcance do conceito de "cancionista" no modo de atuação do solista instrumental, na canção e da canção.
14h20	Almir Côrtes	O baião por Luiz Gonzaga e sua importância para a prática atual da música instrumental
14h40	Leandro Barsalini, Fernando Augusto Hashimoto	Aspectos da utilização da bateria por Luciano Perrone em *Na baixa do sapateiro*
15h00	Vanda Bellard Freire	Canções e Papéis Femininos, em teatros e salões do Rio de Janeiro

Musicologia 4 – Bloco 5 O – Anfiteatro A		
14h00	Eliana Maria Monteiro da Silva, Amilcar Zani Netto	O Século XXI e a redescoberta da obra de mulheres como Clara Schumann: um passo em direção à diversidade no universo musical.
14h20	Wania Mara Agostini Storolli	Performatividade da voz e processos de criação
14h40	Gláucio Adriano Zangheri	Três fatos novos e três impasses musicológicos: o projeto schaefferiano e suas perspectivas de solução
15h00	Raísa Farias Silveira, Luigi Antonio Irlandini	Reflexões Sobre o Papel da Improvisação em H. J. Koellreutter (19152005)
15h20	Ernesto Frederico Hartmann	O *Caderno de Estudos com Koellreutter 1944* e o *Melos e Harmonia Acústica* 1988 de César Guerra-Peixe: similaridades e princípios básicos

Performance 4A – Bloco 5 O – Anfiteatro E		
14h00	Carlos Fernando Fiorini	A problemática do cromatismo na preparação e execução das *Prophetiae Sibyllarum* de Orlando di Lasso
14h20	Daniela Francine Lino, Carlos Fernando Fiorini	A *Musica Reservata* hoje: uma análise sobre a funcionalidade da obra *Lagrime di San Pietro*, de Orlando di Lasso
14h40	Solon Santana Manica	Editando Scarlatti: duas atitudes editoriais paradigmáticas, ética e interpretação
15h00	Daniel Paes de Barros Pinto	*O Estro Armonico de Edino Krieger*: Uma leitura por Aylton Escobar

Performance 4B – Bloco 5 O – Anfiteatro F		
14h00	Vinícius Inácio Carneiro, Angelo Dias	A Prática do Canto Coral Juvenil Como Recurso Integrador para o Ensino Técnico em Música: um estudo de caso
14h20	Rita de Cassia Fucci-Amato	A voz do maestro: um regente coral precisa saber cantar?
14h40	Rita de Cassia Fucci-Amato	Gestão de organizações musicais: do maestro tirano à autogestão
15h00	Leonardo Loureiro Winter	Demandas Físicas e Prática Deliberada na Flauta Transversal
15h20	Angelo José Fernandes Carlos Fernando Fiorini	Carlos Alberto Pinto Fonseca e sua obra coral afro-brasileira: aspectos interpretativos

Teoria e Análise 4A – Bloco 5 O – Anfiteatro C		
14h00	Maria Leopoldina Onofre, José Orlando Alves	Análise da Configuração Sonora da Peça *Canzona di Ringraziamento* de Salvatore Sciarrino
14h20	Juliano Oliveira, Rodolfo Coelho de Souza	Análise tópica do Segundo Movimento do Quarteto nº 5 do Béla Bartók
14h40	Menan Medeiros Duwe, Acácio Tadeu de C. Piedade	A narrativa musical no terceiro movimento da *Sonata para flauta, viola e harpa* de Claude Debussy
15h00	Allan Medeiros Falqueiro, Acácio Tadeu de Camargo Piedade	Relações de Simetria no Quarteto de Cordas nº 3 de Béla Bartók
15h20	Juliano Taques B. Abramovay	Direcionalidade na composição da *Sonata para Flauta, Viola e Harpa* de Claude Debussy

Teoria e Análise 4B – Bloco 5 O – Anfiteatro D		
14h00	Cibele Palopoli, Adriana Lopes da Cunha Moreira	*Retrato II*, para duas flautas, de Gilberto Mendes: Análise musical
14h20	Daniel de Souza Mendes	Timbre, tempo e espaço no *Réquiem para o Sol* de Lindembergue Cardoso
14h40	Juliane Cristina Larsen, Rodolfo Nogueira Coelho de Souza	O uso motívico da série em uma obra dodecafônica de Cláudio Santoro
15h00	Cristiane A. Miranda Rocha Martins	Introdução à Teoria dos Vetores Harmônicos de Nicolas Meeùs
15h20	Aynara Dilma Vieira da Silva, Liduino José Pitombeira de Oliveira	Coerência Sintática no Sistema Trimodal de José Siqueira

Quinta-feira – dia 25 – Manhã

Composição 5 – Bloco 5 O – Anfiteatro B		
9h00	Felipe Merker Castellani	Análise de *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough
9h20	Ivan Eiji Yamauchi Simurra	Estruturas composicionais subsidiadas por diagramas de "controle de qualidade", aplicadas na obra *Sillage Plague*
9h40	Guilherme de Cesaro Copini	A Teoria da Informação segundo Abraham Moles como modelo para uma escrita composicional organizada por grau de complexidade
10h00	Alexandre Mascarenhas Espinheira	Um Guia de Sugestões Compositivas com a Teoria Pós-tonal como Ferramenta Auxiliar

Educação Musical 5A – Bloco 5 O – Anfiteatro G		
9h00	Margarete Arroyo	Escutas Cotidianas de Música e Juventudes Contemporâneas
9h20	Állisson Popolin	O que os Jovens do Ensino Médio aprendem de música ao escutá-la em seu dia a dia
9h40	Daniela Oliveira dos Santos	O que os jovens estudantes dizem sobre música? um estudo em andamento
10h00	Carla Irene Roggenkamp	Educação musical: Repertorio significativo e diversidade

Educação Musical 5B – Bloco 5 O – Anfiteatro H		
9h00	Marcelo Pereira Coelho	A improvisação idiomática a partir da rítmica de José Eduardo Gramani
9h20	Aline Lucas Guterres, Leda de A. Maffioletti	Criação musical como possibilidade de desenvolvimento e aprendizagem: uma reflexão a partir da prática educativa
9h40	Claudio Avanso Pereira, Andreia Aparecida Marin	Submersos: paisagens sonoras, escuta sensível
10h00	Rodrigo Augusto Báez, Maria Teresa Alencar de Brito	Improvisação na Educação Musical: fundamentações teóricas e implicações na transformação da percepção

Etnomusicologia 3 – Bloco 3 M – sala 11		
9h00	Alice Lumi Satomi	Música e solidariedade: a herança familiar do grupo Miwa
9h20	Aaron Roberto de Mello Lopes	"Tudo dança em uma casa em mudança": O Festival Cururu e Siriri e a estética da inovação.
9h40	Kelem Carla Alves Ferro	Música nos Rituais de Cura do Santo Daime

Música e Interfaces 5 – Bloco 3M – sala 7		
9h00	Heloísa de Araújo Duarte Valente	*Com que voz*? Globalização e nomadismo na performance
9h20	Damian Keller, Maria Helena de Lima, Marcelo Soares Pimenta, Marcelo Queiroz	Assessing Musical Creativity: Material, Procedural and Contextual Dimensions
9h40	Cleber da Silveira Campos, Jônatas Manzolli	Djembebolay: para percussão, tape e processamento sonoro em tempo real
10h00	Danilo Silva Aguiar	Utilizando controles de videogame para manipular parâmetros de síntese e processamento sonoro em tempo-real

Música Popular 3 – Bloco 5 O – Anfiteatro D		
9h00	Maria Beatriz Cyrino Moreira	Fusão de gêneros e estilos na música popular brasileira: a trajetória musical do Som Imaginário – do rock à música instrumental
9h20	Rodrigo Aparecido Vicente	A Sonoridade do Trio Surdina
9h40	Julio Cesar M. Lemos, Werner Aguiar	A MPB instrumental contemporânea e a produção violonística de Marco Pereira: análise da obra Samba Urbano
10h00	Marcelo Pereira Coelho	Proposta de aplicação da rítmica de José Eduardo Gramani para elaboração de arranjos na música popular

Musicologia 5A – Bloco 5 O – Anfiteatro A		
9h00	Inês de Almeida Rocha	"A carta está cheia de coisas boas": apontamentos para pesquisas musicológicas com fontes epistolares
9h20	Rogério de Brito Bergold	Acervo Alceu Schwab: preliminares
9h40	Patrícia Pereira Porto, Windsor Rodo Osinaga Jr.	Conservatório de Música de Pelotas: a construção de uma memória
10h00	Noara de Oliveira Paoliello	Acepções de Gosto na Música Setecentista: uma contribuição para a definição do termo gosto na música

Performance 5A – Bloco 5 O – Anfiteatro E		
9h00	Rosane Faraco Santolin	Música e Teatralidade no espetáculo de ópera
9h20	Lúcia de Fátima Ramos Vasconcelos, Adriana Giarola Kayama	Ferramentas para a tradução de uma obra vocal: uma pesquisa a partir da ótica melopoética
9h40	Frank Michael Carlos Kuehn	Heinrich Schenker e "A arte da *performance*": uma análise de incongruências resultantes da sua tradução e uma proposta de resolução
10h00	Rafael Luís Garbuio, Carlos Fernando Fiorini	*Responsoria Tenebrae* de Carlo Gesualdo: reflexões sobre a formação do grupo vocal ideal para sua interpretação

Performance 5B – Bloco 5 O – Anfiteatro F		
9h00	André Ferrereira Rocha	Gestos impressionistas: comentários sobre a transcrição de uma peça de Debussy para violão Brahms
9h20	Fabio Scarduelli, C arlos Fernando Fiorini	Levantamento e reflexões sobre o estudo da técnica pura nos cursos de Bacharelado em Violão no Brasil
9h40	Bruno Madeira, Fabio Scarduelli	*Sonatina Russa* para violão solo, de Maurício Orosco: uma abordagem interpretativa
10h00	Fabio Soren Presgrave	Demandas Técnicas para a Mão Esquerda do Violoncelista na Música dos Séculos XX e XXI

Teoria e Análise 5 – Bloco 5 O – Anfiteatro C		
9h00	Luciana Noda, Any Raquel Carvalho	Procedimentos composicionais e elementos de coerência na *Fuga 1, op. 149*, de Liduíno Pitombeira
9h20	José Renato Medeiros Furtado	Uma abordagem de duas fugas de Paulino Chaves
9h40	Marcos Fernandes Pupo Nogueira	Espaço, linha e complexidade acústica na formação dos agrupamentos sonoros
10h00	Arthur Rinaldi, Marcos Fernandes Pupo Nogueira	Contornos e Processos Formais na Definição de Formas Musicais

Quinta-feira – dia 25 – Tarde

Composição 6 – Bloco 5 O – Anfiteatro B		
14h00	Roberto Votta, Paulo de Tarso Salles	AGON: o último balé de Stravinsky
14h20	Igor Leão Maia	A Formal Model to Orchestration and Textural Composition
14h40	Thayane Oliveira Ferreira, Oiliam José Lanna	Relações dialógicas no primeiro movimento do *Concerto de Câmara* de György Ligeti
15h00	Luciano de Souza Zanatta	O processo composicional de "Fole"

Educação Musical 6A – Bloco 5 O – Anfiteatro G		
14h00	Edgar Gomes Marques	Aprendizagem de violão em um curso de Licenciatura em Música a Distância: um estudo de caso
14h20	André Garcia Corrêa, Fernando Henrique Andrade Rossit, Glauber Lucio Alves Santiago	Curso Preparatório para a Prova de Aptidão em Música da UFSCar: uma proposta de modelo para cursos de Educação Musical a distância
14h40	Rita de Cássia Fucci-Amato	Ensaio coral a distância (ECaD) ou tele-ensaio: uma nova forma de organização de trabalho e uma nova ferramenta pedagógica para o canto coral?
15h00	Jordana Pacheco Eid	O hipertexto na construção de disciplinas de um Curso de Licenciatura em Música a Distância
15h20	Fernanda de Assis Oliveira Torres	Educação musical online: um estudo sobre as sociabilidades pedagógico-musicais constituídas em ambientes virtuais de aprendizagens musicais

Educação Musical 6B – Bloco 5 O – Anfiteatro H		
14h00	Ademir Adeodato	Aulas de música na escola regular: contribuições para o desenvolvimento sócio-educacional de alunos em situação de vulnerabilidade social
14h20	Cristina Rolim Wolffenbüttel	Ensino de Música na Educação Básica: uma investigação em escolas públicas do Rio Grande do Sul
14h40	Maíra Andriani Scarpellini	Manifestações musicais em recreios escolares: um estudo comparativo com crianças de seis a dez anos
15h00	Adriana do Nascimento Araujo Mendes	Reflexões acerca do ensino de música escolar: trabalhando com multiplicidades
15h20	Gislene Natera Azor	Trabalhos em parceria nos anos iniciais do Ensino Fundamental: conquistas e desafios

Música e Interfaces 6 – Bloco 3M – sala 7		
14h00	Ronaldo da Silva, Ricardo Goldemberg	Análise de aspectos da aprendizagem da obra musical e seus desdobramentos em músicos profissionais
14h20	Larissa Padula Ribeiro da Fonseca	A mente e a cultura musicais: as possíveis contribuições entre a cognição musical e a etnomusicologia
14h40	Nayana Di Giuseppe Germano, Patricia Maria Vanzella, Maria Gabriela Menezes de Oliveira	Prevalência de Ouvido Absoluto em Estudantes de Música de Nível Universitário das Cidades de São Paulo e Brasília
15h00	Betânia Maria Franklin de Melo	Claude Lévi-Strauss (1908-2009): mito e música entre o largo e o prestíssimo

Musicologia 6 – Bloco 5 O – Anfiteatro A		
14h00	Mario Videira	A *Klavierschule* (1789) de Türk e suas relações com a estética da expressão
14h20	Gabriel Ferrão Moreira	Forma e expressão como núcleo de concepção estética em Villa-Lobos: o caso de *Teirú*
14h40	Gabriel Augusto Ferraz	Musical-rhetoric in German Baroque: An Investigation of Imitatio
15h00	Fernando Lacerda Simões Duarte	A teoria dos sistemas autopoiéticos de Niklas Luhmann como ferramenta para a compreensão da história da música litúrgica católica
15h20	Fernando Lacerda Simoes Duarte	Os escritos teóricos de Furio Franceschini e a questão da cópia na música sacra católica composta de acordo com o *Motu Proprio* de Pio X

Performance 6A – Bloco 5 O – Anfiteatro E		
14h00	Sara Cohen, Salomea Gandelman	O estudo da polirritmia em Ernst Widmer
14h20	Fernanda Vanessa Vieira, Fernando Augusto de Almeida Hashimoto	O processo da transcrição de um tango de Ernesto Nazareth para marimba Vieira
14h40	Luís Alberto T. Bittencourt	A água como fonte sonora percussiva
15h00	Tarcísio Braga, Fernando de Oliveira Rocha	Um olhar sobre a performance do baterista Zé Eduardo Nazário em 'Frevo', de Egberto Gismonti

Performance 6B – Bloco 5 O – Anfiteatro F		
14h00	Amarilis Rebuá de Mattos	A polirritmia presente nas Modinhas e Canções – Álbum º 2 de Heitor Villa-Lobos: uma proposta analítica e interpretativa
14h20	Catarina Leite Domenici	O Pianista Expandido: Complexidade Técnica e Estilística na obra *Confini* de Paolo Cavallone
14h40	Carlos Alberto Silva Yansen	Almeida Prado – Estudo nº 14 para piano "À Maneira de uma Siciliana". Análise como subsídio para uma interpretação
15h00	Dario Rodrigues Silva, Fernando Crespo Corvisier	Estratégias interpretativas no Momento 38 para piano de Almeida Prado
15h20	Eliana Asano Ramos, Maria José D. Carrasqueira de Moraes	As relações texto-música e suas implicações na performance da canção *Elegia* (1980) de Ernst Mahle

Sonologia 3 – Bloco 3 M – Sala 11		
14h00	Alexandre Torres Porres	Base Sensorial da Dissonância para Eletrônica ao Vivo
14h20	Bryan Holmes	Sonologia e orquestração: algumas reflexões sobre múltiplos conceitos
14h40	Eduardo Luís Brito Patrício	Zin: um instrumento musical digital
15h00	Giuliano Obici	Meta-instrumento e luteria digital: aspectos e perspectivas a partir de Concerto para Lanhouse
15h20	Sergio Freire, Lucas Nézio Malta, Rafael Lima Pimenta	Descrição de um sistema para estudo das possibilidades articulatórias da mão direita de violonistas

Teoria e Análise 6A – Bloco 5 O – Anfiteatro C		
14h00	Rubem Jose V. de Medeiros, Raphael Sousa Santos, Liduino José Pitombeira de Oliveira	Modelagem Sistêmica Baseada em Cadeias de Markov
14h20	Christian Benvenuti	A ENTROPIA DA MÚSICA: Teoria da informação, composição musical e complexidade
14h40	Fernando Falci Souza, Adolfo Maia Junior	Complexidade Musical em Síntese Granular
15h00	João Svidzinski, Rodolfo Coelho de Souza	Em busca da complexidade formal: Tema e Variações em *15º Harmônico* de Rodrigo Cicchelli Velloso
15h20	Celso Luiz de Araujo Cintra	Tônica x Fundamental: A Escala Universal dos Sons de Alain Daniélou e sua Relação com a Série Harmônica

Teoria e Análise 6B – Bloco 5 O – Anfiteatro D		
14h00	Carlos de Lemos Almada	Reexposição estendida dos segundos grupos temáticos nas duas primeiras sonatas para piano de Mozart
14h20	Carlos de Lemos Almada	A harmonia do coral *O Haupt voll Blut und Wunden*, de J. S. Bach, como meio expressivo na narrativa da Paixão de Cristo
14h40	Iracele Vera Lívero de Souza	Progressões triádicas em *Les étendardards Lunaires* de Eunice Katunda
15h00	Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira	Empregos da Modulação Métrica em *Fantasia*, do *Quarteto de Cordas Nº 1* de Elliott Carter
15h20	Gabriel Henrique Bianco Navia	Ernest Krenek's suite for guitar, op. 164 and the twelve-tone "method"

Sexta-feira – dia 26 – Manhã

Composição 7 – Bloco 5 O – Anfiteatro B		
9h00	Alexandre Ficagna	"Manchas no Tecido", para grupo de cordas iniciante: restrições técnicas como catalisadores do processo composicional
9h20	Valéria Muelas Bonafé	Gesto na *Sonata per pianoforte* (2001) de Berio
9h40	Guilherme Bertissolo, Paulo Costa Lima	Música (Im)pura: movimento, capoeira e composição
10h00	Mario Augusto O. Del Nunzio	Estudo preliminar sobre tendências na abordagem da fisicalidade na música contemporânea de concerto

Educação Musical 7A – Bloco 5 O – Anfiteatro G		
9h00	Andersonn Henrique Araújo	A educação musical e a prática socioassistencial no Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos para crianças e adolescentes de 06 a 15 anos na cidade de Parnamirim
9h20	Adriana Bozzetto	A formação musical de crianças e jovens em uma orquestra: um estudo a partir das narrativas das famílias
9h40	Maria José Chevitarese de Souza Lima, Hélida Lisboa	A Técnica Vocal no Coral Infantil da UFRJ e sua Influência no Padrão Técnico do Cantor Lírico Procedente deste Grupo.
10h00	Carlos Afonso Sulpicio, Eliana C. M. Guglielmetti Sulpicio	O ensino musical brasileiro voltado às bandas: reflexões e críticas

Educação Musical 7B – Bloco 5 O – Anfiteatro H		
9h00	Kátia Milene Lima Conceição	Reflexões sobre a diversidade e a multiplicidade da Performance do Idoso no ambiente musical
9h20	Andréa Cristina Cirino	Apreciação musical: um processo ativo na musicalização de adultos
9h40	Maria Odília de Quadros Pimentel	A Inserção da Disciplina "Produção Cultural e Empreendedorismo" nos Cursos Técnicos do Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernândez
10h00	José Fortunato Fernandes	Reflexões sobre a diversidade de problemas emocionais que podem interferir na prática musical do adolescente em cumprimento de medida socioeducativa

Música Popular 4 – Bloco 5 O – Anfiteatro D		
9h00	Gleiciele Mendes Vieria Moscardo, Ana Guiomar Rêgo Souza	Pensamento complexo: implicações na trajetória poético-musical de Chico Buarque de Hollanda
9h20	Sheyla Castro Diniz	*Milagre dos peixes* em mares turbulentos: experimentalismo e resistência no Clube da Esquina
9h40	Thiago Colombo de Freitas, José Daniel Telles dos Santos	Lucio Yanel e o chamamé: contribuições correntinas para a multiplicidade musical gaúcha
10h00	Heitor Martins Oliveira	Canção Regionalista Tocantinense: delimitação de um estudo sobre música popular e identidade

Musicologia 7 – Bloco 5 O – Anfiteatro A		
9h00	Juliana Marília Coli	Notas sobre o empresário de ópera italiano Walter Mocchi na organização do teatro lírico brasileiro
9h20	Viviane Alves Kubo	*Il tempo dell`afetto*: a melancolia e a loucura nos lamentos femininos de Monteverdi
9h40	Max Packer	A escritura do espaço sonoro nas obras *Sequenza VII* e *Chemins IV* de Luciano Berio
10h00	Helen Priscila Gallo Dias	Em busca de *verdades*: da dificuldade de se definir o que é a Música no Pós-Segunda Guerra

Performance 7A – Bloco 5 O – Anfiteatro E		
9h00	Eduardo Fraga Tullio	A execução da parte solo na obra *Rapsódia para Percussão Solo e Orquestra* do compositor e percussionista Ney Rosauro
9h20	Fernando Augusto de Almeida Hashimoto	Complexidade de interpretação em *Reflexos* de Silvia de Lucca
9h40	Bruno Soares Santos, Fernando de Oliveira Rocha	Questões de Performance na Sonata para Vibrafone e Piano de Almeida Prado
10h00	Cleber da Silveira Campos, Cesar Adriano Traldi, Jônatas Manzolli	Estratégias de estudo e performance do processo de Phase-Shifting utilizado por Steve Reich na obra "Piano Phase"

Performance 7B – Bloco 5 O – Anfiteatro F		
9h00	Isabel Porto Nogueira, Jonas Klug da Silveira	Reflexões interdisciplinares sobre a aprendizagem do canto a partir do manuscrito inédito "A Arte do Canto", de Andino Abreu (1884-1961)
9h20	Isabel Porto Nogueira, Cristina Capparelli Gerling	Mulheres ao piano no sul do Brasil: notas para uma história da escola pianística de Antônio Leal de Sá Pereira e Guilherme Fontainha entre Pelotas e Porto Alegre (1909-1930)
9h40	Raphael Marcondes da Silva Gonçalves, Fernando Augusto de Almeida Hashimoto	Elementos definidores da sonoridade de Bill Stewart no disco *Think Before You Think*
10h00	Paula Veneziano Valente	A Coerência na Improvisação Idiomática

Sonologia 4 – Bloco 3 M – Sala 11		
9h00	Alexandre Sperandéo Fenerich	A *Escuta da Intimidade* na *Symphonie pour un Homme Seul*
9h20	Rodolfo Caesar	A forma da utensílio: acaso ou analogia?
9h40	Henrique Iwao Jardim da Silveira	Colagem Musical Utilizando Amostras de Pequena Duração -Três Abordagens: *Velocity*, *O Chá* e *Product Placements*
10h00	Eloi Fernando Fritsch, Gesiel da Silveira Vargas	Música Eletroacústica: Diversidade e Multiplicidade no Contexto da Educação Não-Formal

Teoria e Análise 7 – Bloco 5 O – Anfiteatro C		
9h00	Achille Guido Picchi	O tratamento motívico dos *ostinati* nas *Serestas* de Heitor Villa-Lobos
9h20	Walter Nery Filho	O Passarinho de Pano e A Baratinha de Papel – significado e interpretação em dois estudos de caso na Prole do Bebê Nº 2 de Villa-Lobos
9h40	Ester Bencke	Razão e Nacionalidade na *Sonatina nº 2* de Camargo Guarnieri
10h00	Caio Giovaneti de Barros	Comparação entre manuscritos e edição final do livro "Fraseologia Musical" de Esther Scliar

Programação Artística

Concerto 1 (Abertura) – Segunda, 22 de agosto, 19h00 – Auditório do Bloco 3Q

Dois Momentos Nordestinos (1981) de Calimério Soares (1944-2001)
I - Lamento *II - Dança*
Catarina Domenici, piano

Sonatina para flauta doce e cravo (1973) de Ernest Mahle (n.1929)
Ricardo Rosemberg, flauta
Beatriz Carneiro Pavan, cravo

Continuum para cravo (1970) de György Ligeti (1923 - 2006)
Helena Jank, cravo

Claviharpsicravocembalochord (1974) de Willly Corrêa de Oliveira (1938)
Beatriz Carneiro Pavan, cravo

Confini (2006) de Paolo Cavallone (1975)
Catarina Domenici, piano

...immerzu (*...incessante*, 2011) de Gunther Bauer (n.1953) - *1ª audição*
Sonia Ray, contrabaixo

Eight Solitudes (2003) de Peter Askim (n.1965)
Sonia Ray, contrabaixo
Gunther Bauer, piano

Improvisação (Caleidoscópica) (2011)
Improvisação (Atratores) (2011)
Grupo *MAMUT* (UFU)
Alexandre Zamith, piano André Machado, violão
Carlos Menezes e Daniel Barreiro, eletrônicos em tempo real
Celso Cintra e Cesar Traldi, percussão

Concerto 2 – Terça, 23 de agosto, 13h30 – Auditório do Bloco 3Q

Electric Counterpoint - 1º Movt (1987) de Steve Reich (n.1936)
Danilo Aguiar, difusão sonora
Renato Mendes Rosa, violão

Dois Interlúdios para a Noite (2009) de Guilherme Bertissolo (n.1984)
Guilherme Bertissolo, difusão sonora

Dominóstinato (2010) de Luiz Claudio Barcellos (n.1972)
Carlos Eduardo Ramos, saxofone
Luiz Claudio Barcellos, guitarra
Eduardo Patrício, bateria e eletrônicos em tempo real

Du Isolde, Tristan ich. Tristan du, ich Isolde (2011) de Paulo Guicheney (n.1975)
Paulo Guicheney, difusão sonora

Concerto 3 – Terça, 23 de agosto, 19h00 – Auditório do Bloco 3Q

Danças Percussivas ("Percussion Studies I & II") (1990-1993) de Arthur Kampela (n.1960)
Arthur Kampela, violão

Djembêbolay: para djembê, tape e eletrônicos em tempo real (2011) de Cleber da Silveira Campos (n.1978)
Cleber da Silveira Campos, percussão e eletrônicos em tempo real

Sobre um conto de Borges (2002) de Daniel Quaranta (n.1966)
2dB duo: Doriana Mendes, canto e Bryan Holmes, difusão sonora

Núcleo (2011) de Cauê Barcelos (n.1990)
Cauê Barcelos, difusão sonora

Acorrentamento de Prometeu (1996) de Anselmo Guerra (n.1959)
Anselmo Guerra, difusão sonora

Sound, pinturaforadapintura (2009) perfomance criada sobre a obra musical Sound (1982) de Luis Carlos Csekö (n.1945)
Lucila Tragtenberg, canto, eletrônicos em tempo real

o mapa não é o território e o nome não é aquilo que foi nomeado (2011) de Vania Dantas Leite (n.1945) e Daniel Puig (n.1970)
Vania Dantas Leite, eletrônicos em tempo real
Daniel Puig, eletrônicos em tempo real

Concerto 4 – Quarta, 24 de agosto, 13h30 – Auditório do Bloco 3Q

Morte transfigurada (2008/2009) de Gilberto de Souza Stefan (n.1977)
I - Opressão
II - Torpor
III - Eclosão
Gilberto de Souza Stefan, violão

Introduction et Rondo (1898) de Charles-Marie Widor (1844-1937)
Johnson Machado, clarineta
Carlos Henrique Costa, piano

Quatro Canções de Francisco Braga (1868-1945)
1. *Les voix interieures (1992) Poema de Victor Hugo*
2. *Baiser rendu (s.d.) Poema de A.B.*
3. *Ó virgens! (1920), poema de Antonio Nobre*
4. *Prece (1902), poema de Floriano Britto*

Mônica Pedrosa, canto
Margarida Borghof, piano

Concerto 5 – Quarta, 24 de agosto, 19h00 – Auditório do Bloco 3Q

Vida Fu(n) Dida (2007) de Calimério Soares (1944-2011)

Vânia Lovaglio, canto

Ruth de Souza, piano

Unchained Melody (2004) de David Lang (n. 1957)

Fábio Oliveira, percussão

Nachtklänge (1994, rev.1996) de Toshio Hosokawa (n.1955)

Regiane Hiromi Yamaguchi, piano

Seven Duets for two Double Basses (2007) de David Anderson (1962)

Sonia Ray e Valerie Albright, contrabaixos

Sol e Chuva (1987-88) de Chico Buarque (n.1944)/Edu Lobo(n.1943)

Musa Brasilis: Ana Taglianetti, voz e Fausto Borém, contrabaixo

Manhã de Carnaval (1959) de Luis Bonfá (1922-2001)

Para três contrabaixos, Arr. Fausto Borém (2011)

Sonia Ray, Alexandre Rosa e Fausto Borém, contrabaixos

Concerto 6A – Quinta, 25 de agosto, 13h30 – Auditório do Bloco 3Q

Kaleidoscopica (2008) de Daniel Quaranta (n.1966)

Bruno Faria, flauta

Inserções II (2004) de José Orlando Alves (n.1970)

Maria Leopoldina Onofre, flauta

Josélia Ramalho Vieira, piano

The Magic Square (1999) de Liduino José Pitombeira de Oliveira (n.1962)

Aynara Dilma Vieira da Silva, clarineta

Maria Jose Bernardes Di Cavalcanti, piano

O Circo (2011) de Gabriel Gagliano (1977)

Elke Riedel, canto

Angela Portela, piano

Gabriel Gagliano Pinto Alberto, clarineta

Concerto 6B – Quinta, 25 de agosto, 13h30 – (Auditório G-H) do Bloco O

quodlibet Kisha caipira (adaptação dos intérpretes 2008) de Micchio Miyagi (1894-1956) / Villa-Lobos (1887-1959)

Alice Lumi Satomi, koto
Kayami Satomi Farias, violoncelo

Retrato II para duas flautas (1979) de Gilberto Mendes (n.1922)

Cibele Palopoli, flauta
Carlos Eduardo Souza, flauta

Honshirabe (Obra transmitida pelos monges budistas do Templo Fudaiji)

Rafael Hirochi Fuchigami, shakuhachi

Intermezzo (1995) de Maurício Orosco (n.1973)

Mauricio Orosco, violão
Kayami Satomi, violoncelo

Concerto 7 – Quinta, 25 de agosto, 19h00 – Auditório do Bloco 3Q

Brasília 50 (2010) de Jorge Antunes (n.1942)

Alvaro Henrique, violão

Contours...distances (2009) de Alexandre Lunsqui (n.1969)

Joana Holanda, piano

Quatro Cantigas de Velório – Incelenças (1972) de Eunice Katunda (1915-1991)

Melina de Lima Peixoto, canto
Marcus Vinícius Medeiros Pereira, piano

Momentos para piano, caderno VII (1983) de Almeida Prado (1943-2010)

Dario Rodrigues Silva, piano

Suite Brasileira (2005) de Liduino José Pitombeira de Oliveira (n.1962)

Maria José Bernardes Di Cavalcanti, piano

Fanfare for St Edmundsbury (1959) de Benjamin Britten (1913-1976)

Fantasia Carnavalesca (s.d.) de José Ursicino da Silva “Duda” (n.1935)

Antonio Marcos Souza Cardoso,
Gerson Frances Amaral e
Guilherme Toledo Silva, trompetes
Everson Ribeiro Bastos, piano

Concerto 8 – Sexta, 26 de agosto, 12h30 – Centro de Convivência

ARTHUR KAMPELA, violão, viola e voz

Percussion Study II* (1993) para violão solo
Percussion Study IV* (2003) para 'viola alla chitarra'
Olhos* (1989) para voz e violão
Adeus (2007) para voz e violão
Epopéia e Graça de uma Raça em Desencanto* (1981) para voz e violão

* autoria de Arthur Kampela (n.1960)
**em co-autoria com Paulo Leminski

RAFAEL DOS SANTOS (Unicamp) - composição, arranjos e piano

e

ORQUESTRA POPULAR DO CERRADO (UFU)

Goio Lima (Adriano Fadundes Oliveira Lima) – direção, regência, flauta em sol e saxofones
Budi Garcia - co-direção e guitarra

Deixa de Baden Powell e Vinicius de Moraes
Diz que fui por aí de Ze Keti
Vai trabalhar, vagabundo de Chico Buarque
Homenagem ao malandro de Chico Buarque
Arranjos de Rafael dos Santos

Lígia de Tom Jobim
Arranjo de Neves

Coisa número 5
Coisa número 9
Coisa número 10
Coisa número 6
Composições e Arranjos de Moacir Santos

Chega de Saudade de Tom Jobim e Vinicius de Moraes
Arranjos do Maestro Duda (do Recife)

Membros da orquestra:

Diego Leiva, baixo elétrico
Giovanni Longo, bateria
Willian Jack e Diego Callegari, percussão
Fernando Rodovalho, Julio Cesar e Ezequiel Junior, trompetes
Joseny Silva, Elias Santos e Julio Junior, trombones
Tim Fernandes, Diego Caaobi, Marcos Mendes,
Paulo C Carpeggiani e Rodrigo Silva, saxofones
Tais da Silva e Fabio Ferreira, flautas
Cristiane Faião e Luciano Indio, clarinetes

Pesquisadores Convidados

Conferencistas Convidados

RICHARD TARUSKIN - Formou-se em 1955 pela Universidade da Califórnia em Berkeley, onde leciona como Professor Titular em Música desde 1987. Antes disso, lecionou na Columbia University. Seus livros incluem capítulos sobre Stravinsky e Mussorgsky, uma coleção de ensaios sobre a prática da performance histórica, e uma obra em cinco volumes sobre a História da Música na Tradição Ocidental recém revisada e publicada pela Oxford University Press (2010).

MIKHAIL MALT - Com formação interdisciplinar, científica e musical (engenharia, composição e regência), começou sua carreira musical no Brasil como flautista e regente, dirigindo orquestras jovens por cerca de 10 anos. Realizou pesquisa de doutorado na "Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales" e é autor de tese sobre a aplicação de modelos matemáticos em composição musical assistida por computador. Atualmente é professor associado da Sorbonne Paris IV e pesquisador do MIN-OMF (grupo de pesquisa sobre "Musicologia, Informática e Novas tecnologias" no "Observatoire Musical", França). No IRCAM, coordena a grade do curso de Computação Musical e é responsável pelo Departamento Pedagógico. Mikhail Malt continua a atuar em composição e foca a sua pesquisa em questões sobre representação musical, descritores de áudio e epistemologia da composição.

ARTHUR KAMPELA - (Rio de Janeiro, 1960), é Doutor em Composição pela Columbia University de New York. A Orquestra Filarmônica de Nova York encomendou e estreou recentemente sua obra "Macunaíma" em sua nova serie "Contact." A peça, a primeira a ser encomendada a um compositor Brasileiro foi dirigida pelo compositor e maestro Finlandês Magnus Lindbergh, e estreou em Dezembro de 2009 no Symphony Space e no Metropolitan Museu de Nova York. Em 2008 Kampela recebeu o premio "Koussevitzky" de composição um dos mais prestigiados dos EUA para compor uma obra para o ensemble LINEA de Strasbourg.

ROGÉRIO BUDASZ - Professor Associado de Musicologia na University of California - Riverside. Doutor (Ph.D.) em Musicologia pela Universidade do Sul da Califórnia. Sua pesquisa enfoca a música luso-brasileira e suas conexões com a África e Ibero-América. Toca instrumentos antigos e tradicionais de corda dedilhada e gravou um CD pelo selo Naxos como diretor do Grupo Banza. Publicações recentes incluem dois livros sobre música Afro-Ibérica para viola (guitarra barroca) e Teatro Musical na América portuguesa, além de artigos e resenhas na Early Music, Music & Letters, Studi Musicali e Eighteenth Century Music.

Resumos das Conferências

MIKHAIL MALT (IRCAM/Sorbonne – Paris IV, França)
Pode-se falar de música com os instrumentos da música? Uma curta reflexão sobre as propriedades da representação – Nesta palestra aplicar-nos-emos à estudar o conceito de representação, tanto do ponto de vista do processo (representar) como do objeto gerado (a representação) tanto no contexto musicológico como o da composição musical assistida por computador. O nosso interesse será dirigido particularmente sobre as propriedades epistemológicas e os diversos corolários resultantes do nosso estudo sobre as propriedades da representação bem como sobre o fato de que as representações orientam as nossas escolhas e induzem um campo operacional.

Conferência de **RICHARD TARUSKIN** (Berkeley - EUA)
Conferência/Keynote: Como as Coisas Estão Agora (How Things Stand Now) - uma consideração sobre como a performance de música erudita e suas ideologias motivadoras mudaram nos 16 anos desde a publicação de Text e Act (uma coletânea de ensaios de Richard Taruskin sobre a prática da performance), e quais os seus futuros caminhos.

Recital-Palestra de **ARTHUR KAMPELA** (EUA)
A Teoria de Modulação Micrométrica ("Micro-Metric Modulation") tem centralizado os estudos de Kampela e seu recital-palestra deve se concentrar neste tema, além de demonstrações ao vivo durante a conferência e em dois recitais da programação do congresso.

Palestrantes e Debatedores das Mesas

Mesa 1: Complexidade e Diversidade na Criação/Pesquisa em Música
Prof. Dr. Marcos Nogueira
Profa. Dra. Diana Santiago
Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira

Mesa 2: As Múltiplas Práticas e os Múltiplos Domínios do Conhecimento Musical
Prof. Dr. Jussamara Souza
Prof. Dr. Rafael dos Santos
Prof. Dr. Rogério Budasz

Mesa 3: Complexidade, Tradição e Inovação na Música Atual
Prof. Dr. Mikhail Malt
Prof. Dr. Jonatas Manzolli
Prof. Dr. José Augusto Mannis

Mesa com as Agências
Profa. Dra. Antonia Pereira (UFBA/CAPES)
Prof. Dr. Fernando Iazzetta (USP)
Mediadora: Profa. Dra. Sonia Ray (UFG)

Painel sobre a OMB
Prof. Dr. Rogério Budasz
Prof. Dr. Damian Keller
Profa. Dra. Graziela Bortz

Resumos das Mesas

Mesa 1

COMPLEXIDADE E DIVERSIDADE NA CRIAÇÃO/PESQUISA EM MÚSICA

Prof. Dr. Marcos Nogueira (UFRJ)

Complexidade e pesquisa em processos criativos

O termo "complexidade" adquiriu importância inédita nas últimas décadas, adquirindo novas acepções e constituindo o ponto de partida de novos modelos teóricos. A ambiguidade e a incerteza são conceitos balizadores desse campo de conhecimento que vem se alargando. A tradição de pesquisa defendeu a necessidade de pôr ordem nos fenômenos, de excluir o incerto, de distinguir, de hierarquizar. Contudo tais operações, consideradas necessárias à inteligibilidade, reduzem drasticamente a densidade dos fenômenos que experimentamos; mais particularmente, reduzem o "fato musical" a recortes desconectados, impedindo-nos assim de vislumbrar vieses essenciais para o desenvolvimento da pesquisa em processos criativos na nossa área. No momento em que a discussão sobre a delimitação da pesquisa em composição e em práticas interpretativas vem se tornando cada vez mais imperativa, cumpre abordarmos as questões que envolvem a constituição da produção artística musical e sua transversalidade com a pesquisa acadêmica.

Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira (UNESP)

A complexidade de uma estrutura musical...

A complexidade de uma estrutura musical nada tem a ver com o conceito de superioridade cultural, religiosa ou étnica, unicamente sentimentos de superioridade e de posse de um grupo determinado de pessoas como se a arte e a ciência fossem seus domínios exclusivos. Pesquisa teórica pressupõe desenvolvimento da inteligência e amor ao conhecimento promovidos quando não se teme a complexidade da música. E complexidade não é sinônimo de dificuldade e menos ainda de pedantismo, mas sim de estímulo à imaginação, ao cálculo, à reflexão e à interatividade com outras formas de conhecimento. Não é possível ficar refém de falsos dilemas quando se pratica a reflexão teórica e analítica da música, entre eles o de como fazer Mozart competir com o *funk*, ou Mahler conviver com o sertanejo-*country*, meio Goiás e meio *Nashville*. Questiona-se se Ligeti ou Berio podem ser analisados enquanto construção musical ao lado do Rap e do Pagode, ou como o trabalho teórico pode avançar para além da vaga fronteira ocidente/oriente. Tais dúvidas existem porque se pensa a música ou como diversão ou como representação histórica e social. Enfaticamente é preciso repetir que são falsos dilemas quando se considera que a inteligência é uma prerrogativa de todas as cabeças. É por ela e com ela que o trabalho começa e nunca termina.

Profa. Dra. Diana Santiago (UFBA)

Pesquisa e Criação em Música: a busca por um metaponto de vista

Numa época em que o racionalismo cartesiano não consegue mais abarcar as relações que se constituem entre mundo e sujeito; em que a racionalidade lógica demonstra-se incapaz de compreender as incontáveis relações que surgem entre fenômenos e contexto, urge refletir sobre a variedade de visões possíveis para a constituição do corpo teórico da pesquisa musical. Torna-se impossível dissociar razão, emoção e corpo, da criação e da pesquisa na área. Como descrever e compreender as imbricações que deles resultam, portanto, sem um metaponto de vista? A partir de considerações que se originam da minha prática como pianista e da minha atuação como pesquisadora, apresento tópicos para uma discussão sobre a temática.

Mesa 2

AS MÚLTIPLAS PRÁTICAS E OS MÚLTIPLOS DOMÍNIOS DO CONHECIMENTO MUSICAL

Profa. Dra. Jusamara Souza (UFRGS)

Práticas e especificidades do conhecimento pedagógico-musical

A educação musical como um campo do conhecimento inclui uma diversidade de práticas e políticas, crenças e valores que se organizam de forma mais ou menos instituídas seja na esfera da organização coletiva da associação, nos grupos de profissionais e especialistas; seja na formulação de conceitos divulgados através de publicações, eventos, documentos e posições sobre os temas da área. Ao tematizar a constituição epistemológica da educação musical, a minha participação nesta mesa busca compreender os argumentos, valores, ou seja, aquilo que sustenta um campo e as ações de seus agentes. Mais do que o fechamento das fronteiras de um campo sistemático do saber que tenderia a aprisionar seu objeto, proponho um exercício de interpretação que visa à abertura de um espaço de comunicação. Retomo a complexidade do conhecimento pedagógico-musical, sua natureza e suas inter-relações com outras áreas do conhecimento. Esta reflexão contribui para a construção de teorias explicativas na área de educação musical que partam de instrumentos e práticas metodológicas próprias. Trata-se de desenhar as fronteiras da área, sem, contudo, nos fecharmos para os trânsitos inusitados e inesperados e as articulações entre os diversos campos.

Prof. Dr. Rafael dos Santos (UNICAMP)

A música ocidental...

A música ocidental, de acordo com alguns pensadores, já passa há muitos séculos por um processo constante e inevitável de racionalização caracterizado pela fixação de regras, procedimentos, técnicas e estilos que não só orientam a criação e a realização artística, mas que se tornam constitutivas das obras musicais. Propõe-se uma reflexão sobre os efeitos da busca e valorização da complexidade que orientam as práticas e domínios de conhecimento de algumas formas de criação e performance da música ocidental que expressam determinados aspectos deste processo.

Prof. Dr. Rogério Budasz (University of California - Riverside, EUA)

A problemática da multiplicidade de práticas musicais...

A problemática da multiplicidade de práticas musicais e domínios do conhecimento musical no âmbito da graduação e pós-graduação em música no Brasil. Uma reflexão sobre a dinâmica entre os cruzamentos de fronteiras disciplinares na pesquisa em música e os movimentos institucionais para a manutenção das mesmas. Conclui com pensamentos sobre a futura viabilidade da ANPPOM como instigadora e mapeadora de novas tendências na pesquisa em música tendo em vista recentes preocupações com a delimitação e fortalecimento das fronteiras disciplinares tradicionais.

MESA 3

COMPLEXIDADE, TRADIÇÃO E INOVAÇÃO NA MÚSICA ATUAL

Prof. Dr. Mikhail Malt (IRCAM / Sorbonne – Paris IV, França)

Composição musical e complexidade

Dentro deste contexto apresentaremos dois aspectos da relações entre complexidade e composição. Primeiramente descreveremos algumas técnicas de composição de Brian Ferneyhough (1943). Este compositor baseia seu trabalho numa articulação complexa entre o que ele chama os diversos níveis da composição, ou seja os diferentes espaços paramétricos (alturas, durações, figuras, timbres, intensidades, etc.). Usaremos come exemplos alguns aspectos de Kurze Schatten II (1983-1989) e do seu Trio à cordes (1994-1995). Apresentaremos também uma experiência de "composição algorítmica", a instalação Khorwa (Malt, 2004). Khorwa é uma instalação sonora em tempo real baseada na criação de uma sociedade de seres "musicais" utilizando um modelo de vida artificial (agentes autônomos). Nesta instalação todo "ser musical" possui um ciclo de vida, nascimento, um período de reprodução, doenças e morte. Cada "indivíduo", possui um conjunto de características que o definem e que ele é capaz de transmitir à sua descendência. A partir dessas experiências, gostaríamos de propor que uma "superfície musical" pode ser vista como um sistema complexo, correspondendo à uma dinâmica instável e impulsionado por uma multiplicidade de forças em interação. A composição será vista como um processo em contínuo movimento, uma constante busca de "significado" entre os vários níveis do espaço musical em questão, com momentos de desestabilização de estabilização, e principalmente a manifestação de fenômenos de emergência.

Prof. Dr. Jônatas Manzolli (UNICAMP)

Escritura Expandida: Interface, Interatividade e Recursividade

Encontramo-nos diante da possibilidade de dialogar com diversos níveis de representação computacional que fomentam novas concepções de escritura e interpretação musical e articulam-se diretamente com o fenômeno sonoro. Em paralelo, amplia-se o escopo interpretativo na direção de novas sonoridades produzidas através da execução não convencional de técnicas instrumentais que conduzem à ampliação do campo timbrístico de vários instrumentos. Ainda, cresce o interesse na criação e interpretação de obras mediadas nas quais apresenta-se não apenas o material sonoro, mas também outras modalidades dos sentidos. As potencialidades significativas deste tipo de experiência propõe ao expectador percebê-las e integrá-las em relações significativas. A interação com escritura musical aberta, interpretação mediada e improvisação pode produzir estímulos que fomentam a integração multi-sensorial e criam um conjunto significativo de novas potencialidades expressivas. Dentro deste cenário de pesquisa, apresentamos um estudo voltado à atividade composicional com suporte tecnológico que foca a construção de modelos computacionais iterativos e evolutivos. Nosso estudo é desenvolvido com o auxílio de técnicas de recuperação de informação musical e novas interfaces para expressão musical. Utilizamos descritores acústicos que extraem características específicas de um sinal musical utilizando, principalmente, a informação fornecida por suas componentes espectrais. A metodologia de pesquisa propõem o desenvolvimento de oficinas de interpretação mediada para testar e avaliar a interação dos modelos com técnicas instrumentais expandidas e para produzir informação para o desenvolvimento de novas formas de escritura musical.

Grupos de Trabalho: Coordenadores e Ementas

COMPOSIÇÃO
Coordenação: Prof. Dr. Liduino Pitombeira (UFCG)

Ementa: O GT de Composição realizará debates a partir de três aspectos relacionados à complexidade no âmbito da composição musical. Primeiro dia: Complexidade composicional como resultado de procedimentos lineares e não planejados (incluindo-se aqui a improvisação livre) em comparação com resultados complexos obtidos a partir de planejamentos rigorosos. Segundo dia: Complexidade composicional em conexão com o pensamento sistêmico na produção acústica e eletroacústica. O que é afinal um sistema composicional? Terceiro dia: O antagonismo entre complexidade e simplicidade e a contribuição da diversidade cultural e de elementos do passado na construção de novas sonoridades.

EDUCAÇÃO MUSICAL
Coordenação: Profa. Dra. Jusamara Souza (UFRGS)

Ementa: A proposta desse grupo de trabalho é discutir temáticas emergentes do campo da educação musical no Brasil. A dinâmica de trabalho do grupo deve permitir aos participantes um debate coletivo e um compartilhamento de ideias, que permita uma sistematização das contribuições ao final de cada encontro. As temáticas sugeridas poderão compor uma pauta de trabalho a ser previamente acordadas entre os participantes do GT. Assim sugere-se a discussão sobre a implementação da Lei 11.769/08 que trata da obrigatoriedade do conteúdo música nas escolas, considerando especialmente o caminho percorrido, as iniciativas e as medidas político-administrativas tomadas nos últimos 3 anos; a emergência de outros campos de atuação para o educador musical; a pesquisa em educação musical no Brasil incluindo divulgação e repercussão na sociedade; o ofício e a formação do pesquisador em educação musical. Os participantes poderão sugerir outros temas que sejam de interesse para a área.

ETNOMUSICOLOGIA
Coordenação: Profa. Dra. Alice Satomi (UFPB)

Ementa: Aproveitando o mote da música e complexidade da ANPPOM 2011, o GT de etnomusicologia sugere a discussão sobre os entrelaçamentos ou fragmentações da disciplina, podendo pontuar: 1) as causas e efeitos do deslocamento da ênfase das temáticas que passam da música das minorias sociais para a música das maiorias; 2) a validade das subdivisões da disciplina, segundo tipos de abordagens ou (inter/multi)disciplinaridade, contendo desde categorias diacrônicas/sincrônicas, musicológica/antropológica até o ponto de abarcar múltiplas disciplinas das ciências humanas; 3) a questão da apropriação da música de tradição popular, quando há interação entre a cultura de tradição popular e a artística, na performance ou criação, refletindo sobre as medidas de salvaguarda do patrimônio imaterial e o papel dos acervos da tradição oral.

MÚSICA E INTERFACES (semiótica, mídia, cinema, cognição, musicoterapia)
Coordenação: Prof. Dr. Ney Carrasco (Unicamp)

Ementa: A área de música e interfaces reúne pesquisadores das áreas de cognição musical, semiótica da música, música de cinema e música e mídia. É uma área interdisciplinar, que abriga pesquisadores de áreas que ainda não atingiram um volume de trabalhos suficiente para serem colocadas isoladamente. Neste congresso de 2011, o GT de música e interfaces fará uma avaliação da situação da pesquisa em cada uma dessas sub-áreas no Brasil. Pretendemos, assim, realizar um diagnóstico de cada uma das sub-áreas, bem como de suas intersecções. A partir desse diagnóstico, o grupo apresentará propostas no sentido de fomentar o desenvolvimento de cada uma delas, tendo em vista seu atual estado de arte, seus problemas e necessidades.

MÚSICA POPULAR

Coordenação: Prof. Dr. José Roberto Zan (Unicamp)

Ementa: Ao longo do século XX, a música popular se transformou, especialmente nas sociedades ocidentais, numa importante modalidade de narrativa popular de massa. Com a emergência dos modernos meios de produção e reprodução da cultura e da arte, grandes mananciais de gêneros e práticas musicais populares foram retirados dos seus territórios de origem – em geral marcados por formas comunitárias de sociabilidade e por práticas ritualísticas de caráter lúdico-religioso – e convertidos em mercadorias simbólicas. Incorporada ao complexo industrial-fonográfico, composto não apenas pela indústria musical, mas por outros ramos da produção cultural como rádio, cinema, televisão, entre outros, a música popular (tanto canção como instrumental) ganhou novos espaços de circulação e fruição. Devido ao crescente alcance dos meios de comunicação, mesmo aquelas modalidades que ainda transitam por circuitos paralelos aos do mercado fonográfico parecem não totalmente isentas de influências do repertório de música gravada. Este GT pretende reunir trabalhos de pesquisadores que abordam essa temática numa perspectiva multidisciplinar, realizando investigações a partir de referenciais diversos advindos, dentre outras fontes, da musicologia, da história, da sociologia e da antropologia. Através de análises das sonoridades e de elementos formais intrínsecos ao material musical, bem como dos diferentes contextos históricos e sócio-culturais relacionados às condições de produção e consumo, pretende-se investigar as matrizes musicais e culturais formadoras de diferentes linguagens da música popular. Desse modo, espera-se que tais pesquisas possam contribuir para a compreensão das origens e das transformações de gêneros, estilos e linguagens musicais, bem como em que medida as múltiplias configurações adquiridas por esse bem cultural podem estar relacionadas com a sua inserção numa rede de relações de trocas simbólicas, de negociações e conflitos balizados pelos espaços sociais de interação, pelo mercado e, em determinadas situações, por políticas públicas implementadas pelo estado.

MUSICOLOGIA/ESTÉTICA MUSICAL

Coordenação: Prof. Dr. Rogério Budasz (University of California - Riverside)

Ementa: O GT Musicologia/Estética Musical 2011 convida pesquisadores interessados em discutir as vantagens e desvantagens de se introduzir diversidade e multiplicidade na pesquisa histórica, filosófica e cultural da música. Por diversidade e multiplicidade pensamos na ampliação do repertório musical suscetível à apreciação musicológica e na incorporação de perspectivas e métodos provenientes de estudos de cultura popular, gênero, sexualidade, etnicidade e recepção. Seriam tais pesquisas indicativas de uma saudável mudança de foco ou de uma fuga inaceitável do objeto primário de pesquisa? Ao incorporar teorias e métodos derivados de outras disciplinas estaríamos sucumbindo ao imperialismo anglo-americano ou prosseguindo na melhor tradição antropofágica latino-americana? Há um limite entre a pesquisa inter e multidisciplinar e a "apropriação parasítica de molduras teóricas" (HOOPER, 2006: 10-12) ou a criação de um "MacDonald's de construções ideológicas e sanduíches conceituais alheios" (RISÉRIO, 2007: 3)? Sugerimos aos interessados uma leitura dos capítulos "Música e História" e "Música e Cultura", do primeiro volume da série Pesquisa em Música no Brasil, disponível em www.anppom.com.br/editora que serão usados como pontos de partida para o debate. Também recomendamos que os participantes tragam relatos de experiências e impressões oriundas de suas próprias pesquisas. Uma parcela importante da primeira sessão considerará o projeto editorial do terceiro volume da série Pesquisa em Música no Brasil, enfocando Música e Estudos de Gênero.

PERFORMANCE

Coordenação: Profa. Dra. Catarina Domenici (UFRGS)

Ementa: Apesar dos recentes avanços da pesquisa em performance, ainda enfrentamos dificuldades epistemológicas e metodológicas em abordar o conhecimento integrador e corporificado do performer em toda a sua complexidade. Considerando a performance musical como atividade fundamentalmente criativa, complexa e integradora de conhecimentos, calcada tanto na escrita quanto na oralidade, este GT propõe uma discussão entre os participantes inscritos das seguintes questões apoiada em textos de Jorge Salgado Correia, Jane Davidson, Nicholas Cook, Abel Silva, José Bowen e Kathleen Coessens: Criatividade na Performance Musical: o texto como motivador para uma ação; Integração de conhecimentos no processo de construção da performance musical: a corporificação do conhecimento; Escrita e oralidade: posicionamento crítico em relação aos dois pilares que sustentam a nossa prática.

SONOLOGIA

Coordenação: Prof. Dr. Jônatas Manzolli (Unicamp)

Ementa: Os trabalhos do grupo voltam-se a perspectiva interdisciplinar que a área de Sonologia descreve como ponto de convergência para áreas relacionadas com Psico-acústica, Acústica Musical, Cognição Musical entre outras. Esta área, com origem em meados do século passado, sedimentou-se a partir de conhecimentos que ampliam a musicologia tradicional e são potencializados com o uso de uma gama ampla de modelos e processos metodológicos desde o processamento digital de sinais, modelagem computacional e análise matemática e estatística até a escuta analítica e crítica de obras. Não se trata apenas de um estudo teórico, mas a área vincula-se a aplicações dentre elas extração e processamento de informação musical, música eletroacústica, sistemas musicais interativos, luteria de instrumentos musicais e luteria digital. A proposta de trabalho para o GT será focada, inicialmente, no desenvolvimento de uma agenda temática e, posteriormente, na discussão de aspectos pertinentes ao interesse do grupo. Como ponto de partida, sugerimos: níveis de representação computacional que fomentam novas concepções de escritura e interpretação musical e articulam-se diretamente com o fenômeno sonoro; as técnicas de recuperação de informação musical; novas interfaces para expressão musical. Este escopo inicial poderá ser expandido, ampliado e modificado pelo grupo.

TEORIA E ANÁLISE

Coordenação: Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira (UNESP)

Ementa: Para as três reuniões do GT de Teoria e Análise, a proposta central é iniciar uma reflexão do fazer musical como atividade criadora e dirigida a novos paradigmas de audição, de análise e difusão dos saberes musicais. A proposta é pela ousadia da especulação teórica, entendida não apenas como síntese de processos ou bases críticas da composição, da análise e da performance em que se utilizam quase sempre as ferramentas já consagradas. As discussões e os relatos de pesquisa durante as reuniões terão como perspectiva avaliar os riscos e virtudes da ousadia.

Artistas Convidados

ALEXANDRE ROSA - Paulista de Mirassol, iniciou em sua cidade seus estudos de musica. Em São Paulo cursou a Escola Municipal de Música e a Escola de Comunicações e Artes da USP onde bacharelou-se em música-instrumento. Foi membro da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo e spalla do naipe de contrabaixos da Orquestra Sinfônica de Santo André. Professor de contrabaixo, ministrou aulas no Conservatório de Tatuí, no curso de extensão universitária do Departamento de Música da ECA-USP e na FAAM-SP. Fundador da Orquestra de Câmara Engenho Barroco, tem realizado com esta importantes registros fonográficos da Música Colonial Brasileira. Com o seu Duo Almeida-Rosa tem se dedicado ao repertório para contrabaixo e piano. Atualmente é mestrando em performance no IA-UNESP (São Paulo), professor de contrabaixo no Instituto Baccarelli e membro da OSESP.

CATARINA DOMENICI - Doutora e Mestre em Performance pela Eastman School of Music, onde recebeu o Performer's Certificate e o Prêmio Lizie Teege Mason. Tem colaborado com compositores no Brasil e nos Estados Unidos, e recebeu vários prêmios pela sua discografia. Apresentações em festivais incluem o June in Buffalo, Heidelberg Contemporary Music Festival, Chautauqua Festival e Festival Música Nova. Sua dedicação ao repertório atual foi notada pelo critico Juarez Fonseca: "Melhor do que tocar bem piano é ter idéias e vislumbrar o novo que os 'normais' não vêem."

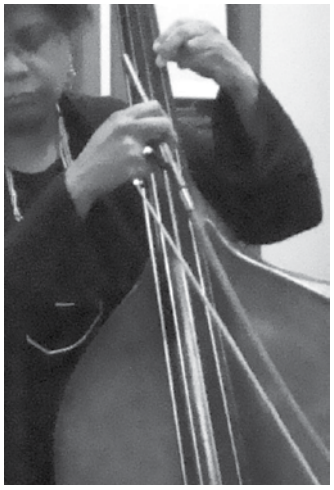
GUNTER BAUER - Pianista, compositor e pedagogo, natural de Steyer, Áustria. Formou-se na Escola Superior "Mozarteum" de Salzburg, Áustria (piano com Heinz Scholz e Kurt Neumüller, composição com Helmut Eder, pedagogia com Anton Dawidowicz e Ernst Ludwig Leitner, Mestrado em Artes), e na Universidade de Salzburg (musicologia com Gerhard Croll e Nikolas Harnoncourt). Como intérprete, apresentou-se em vários países da Europa, Ásia, África e América do Sul, trabalhando principalmente música de câmara (trio com piano e outras formações com cordas e sopros, bem como companhamento de Lied). De 1976 a 1978 foi cravista da orquestra de câmara "Camerata Acadêmica" do "Mozarteum" de Salzburg. Em 1985 foi nomeado diretor artístico do "Conjunto Austríaco de Música Contemporânea" (Österreichisches Ensemble für Neue Musik). A lista de suas composições abrange obras para orquestra, conjuntos de câmara, piano, e obras vocais. Recebeu prêmios dos Governo Federal da Áustria (Viena) e do Governo Estadual de Oberösterreich (Linz). De 1975 a 1997 foi professor da Escola Superior Mozarteum de Salzburg, onde ensinou harmonia, contraponto, formas musicais, piano e interpretação musical. Desde 1997 reside em Goiânia, onde atualmente é professor de composição na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

HELENA JANK - Helena Jank iniciou seus estudos em São Paulo. Freqüentou, entre outros, os cursos de José Kliass e Lydia Alimonda, aperfeiçoando-se em piano com Hans Graf. Decidiu dedicar-se ao cravo por ter encontrado grande afinidade com este instrumento. Concluiu graduação em cravo em Munique (Alemanha), sob orientação de Li Stadelmann e Karl Richter. Aprovada com louvor nos exames finais, foi convidada por Karl Richter a continuar os estudos de pós-graduação em sua "**Meisterklasse**" e para integrar a Orquestra de Bach de Munique. Recebendo o título de "**Meister**" em cravo, iniciou uma fase intensa de apresentações e concertos que a levaram a várias cidades da Europa como solista e como integrante das conhecidas orquestras de Câmara. Defendeu tese de doutorado em música pela UNICAMP em 1988, quando sua carreira foi direcionada à pesquisa acadêmica sem, no

entanto, prescindir da produção artística. Foi coordenadora dos cursos de Pós-Graduação, entre 1995 e 1999 e Diretora do Instituto de Artes entre 1999 e 2003. Atualmente, é responsável pelos cursos de cravo, música de câmara e baixo cifrado. É colaboradora docente na disciplina História da Música, para os períodos barroco e clássico. Orienta vários projetos de mestrado, doutorado e de iniciação científica.

MAMUT (Grupo Música Aberta da UFU) - Formado pelos seguintes docentes do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU): Alexandre Zamith , André Campos, Celso Cintra, Cesar Traldi, Carlos Menezes Júnior, e Daniel Barreiro. Criado em 2009 e vinculado ao Núcleo de Música e Tecnologia (NUMUT), explora a prática improvisatória contemporânea em performances com interação entre instrumentos acústicos e dispositivos eletrônicos.

RAFAEL DOS SANTOS - Doutor em Música/Piano pela Universidade de Iowa - EUA, sob a orientação do Prof. Daniel Shapiro. É Professor do Departamento de Música, Instituto de Artes da UNICAMP, onde participou da criação do curso de Música Popular. Coordena juntamente com o Prof. José Roberto Zan o Grupo de Pesquisa "Musica Popular: História, Produção e Linguagem" (CNPq). Atua regularmente como solista, arranjador, maestro, compositor e professor. Foi coordenador do projeto de criação e implantação do Conservatório de Música Popular Cidade de Itajaí, através de Convênio firmado entre a UNICAMP e a Fundação Cultural de Itajaí, em Santa Catarina.



SONIA RAY - Contrabaixo. É instrumentista, professora e pesquisadora, professora Associada da Universidade Federal de Goiás na Escola de Música e Artes Cênicas onde leciona contrabaixo, música de câmara, metodologia de pesquisa e música contemporânea. Leciona iniciação ao contrabaixo no projeto de extensão da EMAC-UFG "Fala Baixinho!". Sonia é doutora em Pedagogia e Performance do Contrabaixo pela University of Iowa (EUA, 1998) tendo também concluído estágio de pós-doutoramento na University of North Texas (EUA, 2008). Em sua atividade como instrumentista no Brasil e exterior privilegia autores brasileiros e repertório contemporâneo. Coordena dois Grupos de Pesquisa cadastrados no Diretório do CNPq e é fundadora e editora-chefe da Revista Música Hodie (2001-2011). Como sócia-fundadora da ABC - Associação Brasileira de Contrabaixistas, idealizou e co-organizou 7 encontros internacionais de contrabaixistas. É presidente da ANPPOM (gestão 2007-2011).

VALERIE ALBRIGHT - Bacharel em contrabaixo pelo New England Conservatory of Music em Boston, EUA, Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Unesp e Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, é professora de contrabaixo no Instituto de Artes da Unesp desde 1987. Atualmente é Coordenadora dos Cursos de Bacharelado em Musica e Licenciatura em Educação Musical. Ë ativa na organização de eventos Institucionais como dos 1º, 2º e 3º Encontros Internacionais de Contrabaixo e do 1º Concurso Nacional de Composição para Contrabaixo. Como solista, participa com freqüência em Encontros Nacionais e Internacionais de Contrabaixo onde divulga repertório contemporâneo internacional e, em especial, repertório brasileiro. Se apresenta em diversos conjuntos na cidade de São Paulo como a Orquestra Municipal de São Paulo.

Artistas Selecionados para os Recitais e Concertos

LIDUINO PITOMBEIRA - Têm obras executadas pelo Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim, Louisiana Sinfonietta, Offenburg String Trio (Suiça), Orquestra Filarmônica de Poznan (Polônia) e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Recebeu importantes premiações em concursos de composição no Brasil e no exterior. Atualmente, Pitombeira é professor da UFCG.

MARIA DI CAVALCANTI - Professora do Curso de Música da UFCG. É doutora em piano, pela Louisiana State University (EUA), onde estudou com Michael Gurt. Estudou ainda com José Alberto Kaplan e Ernst Uekermann (Alemanha). Nos Estados Unidos, integrou a banda sinfônica da LSU e a LSU Orchestra.

GUILHERME BERTISSOLO - Compositor e instrumentista, Mestre e Doutorando em Composição na UFBA, foi professor substituto no Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical. Teve obras estreadas nas principais capitais brasileiras e na Alemanha. Foi premiado no II Concurso Ernst Widmer de Composição, no 10º Concurso Carl von Ossietzky e finalista do Concurso Camargo Guarnieri de Composição. Organizou o III Festival Internacional de Música Contemporânea PPGMUS-UFBA (2010) e o VI Encontro Nacional de Compositores Universitários (2008). Coordena os projetos "Música de Agora na Bahia" e "Projeções Sonoras de Música Eletroacústica Genos".

GILBERTO DE SOUZA STEFAN - Concluiu seus estudos em violão pelo conservatório musical Villa-Lobos em Curitiba/PR/2002. É Bacharel em Música, habilitação em violão, pela EMBAP - Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba/PR/2005. Foi professor de Violão Erudito e Música em Conjunto na UFMS - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2007/2008. Atualmente está ligado ao PPG (mestrado em música) da UFG - Universidade Federal de Goiás. Bolsista da Capes, realiza pesquisa sobre técnicas estendidas no repertório violonístico. Sua orientadora é a Profa. Dra. Sonia Ray e seu co-orientador, Prof. Dr. Eduardo Meirinhos.

DORIANA MENDES - Cantora/atriz/bailarina, Mestre e Bacharel (UNIRIO), bolsista CNPq/FAPERJ. Professora de canto na UFRJ e Pro-Arte. Turnês pela Alemanha, França, Chile, Bolívia, Argentina e Brasil. Discografia com 20 CDs. Estreou obras dedicadas a ela em festivais nacionais e internacionais. Integrou elencos de óperas, musicais, teatro e dança.

BRYAN HOLMES - Compositor chileno radicado no Brasil. Mestre pela UNIRIO, bolsista CAPES/FAPERJ. Bacharel pela PUCV (Chile), estudou com Eduardo Cáceres. Premiado internacionalmente. Estreias na Argentina, Austrália, Brasil, Chile, Colômbia, Espanha, França, Peru. Publicado por Periferia Music (Barcelona-Moscou). Gravações em selos e netlabels. Professor de composição no CBM, Coordenador do curso Música e Tecnologia.

BEATRIZ PAVAN - Doutoranda em Cravo pela UNICAMP, Mestre em música - Performance Musical, pela UFG. Também cursou Licenciatura em Música, Bacharelado em Piano e Especialização em Performance Musical nesta mesma instituição. Atualmente é cravista da Camerata Goyazes e da Orquestra Sinfônica de Goiânia.

RICARDO ROSEMBERG - Mestrando em Música pela UFG, estuda flauta doce sobre a orientação do Prof. David Castelo. Formado em Educação Musical pela UFG e Pós- Graduado em Educação. Professor de Flauta doce na EMAC-UFG em 2005 e 2006.

MELINA PEIXOTO - Mestre e Bacharel em Canto pela UFMG. Foi professora de Canto na UFSJ e atualmente é professora de Canto da UFMG. Integra o Grupo de Pesquisa Resgate da Canção Brasileira, atua como intérprete e pesquisa a interligação entre o Canto Lírico e Popular.

MARCUS VINÍCIUS MEDEIROS - Doutorando pela UFMS, Mestre e Bacharel em Piano pela UFMG. Integrante do Grupo de Pesquisa Resgate da Canção Brasileira atuando na pesquisa e divulgação em recitais na capital e interior de MG. Lecionou Piano e Música de Câmera na UFOP e atualmente é professor da UFMS.

JOANA HOLANDA - Doutora em Música pela UFRGS (2006), com estágio na City University - Londres, cursou mestrado em Artes na University of Iowa (2000) e bacharelado na Unicamp (1997). É docente da Universidade Federal de Pelotas, UFPel, sendo integrante e co-fundadora do NuMC - Núcleo de Música Contemporânea da mesma instituição. Desenvolve atividades de pesquisa e de extensão ligadas à Música Contemporânea. Desde 2008 coordena a série Artistas Convidados na UFPel, e em 2009 foi Diretora de Produção do VI festival Contemporâneo RS, que abrigou concertos nas cidades de Porto Alegre (RS) e Pelotas (RS). Tem estreado obras de compositores brasileiros.

MÔNICA PEDROSA DE PÁDUA - Bacharel em Canto pela UFMG, Mestre pela Manhattan School of Music e Doutora em Literatura Comparada pela UFMG. Gravou a íntegra das canções de Lorenzo Fernandez e Francisco Braga. Lançou em 2010 o CD “Canções da Terra, Canções do Mar”, com o violonista Fernando Araújo.

GUIDA BORGHOFF - Graduou-se e pós-graduou-se em música de câmara e na canção alemã com os professores Fany Solter, Helmut Barth e Hartmut Höll na Alemanha. Gravou CDs com Céline Imbert e Reginaldo Pinheiro. Ambas são professoras da UFMG e integrantes do Grupo de Pesquisa “Resgate da Canção Brasileira”.

LUIZ CLAUDIO BARCELLOS - Formado no GIT de Los Angeles com passagem pela Orquestra Brasileira de Guitarras, gravou trilhas para espetáculos de dança e lançou CDs com participação de Marcos Suzano e Seu Jorge. Pesquisa música e dança na UFPR.

CARLOS RAMOS - Saxofonista, diretor do grupo de música medieval Endriago, leciona Flauta doce e participa do Consort de Música Antiga na EMBAP. Desenvolve pesquisa em etnomusicologia na UFPR.

EDUARDO PATRÍCIO - *Live Electronics Performer* formado em Produção Fonográfica na UFPR, desenvolve pesquisa de criação de instrumentos digitais para performance ao vivo na UFPR.

AYNARA VIEIRA - Bacharel em Clarinete pela UFPB, sob a orientação do professor Carlos Rieiro. É mestranda no PPGM da UFPB, em Musicologia, sob a orientação do professor Liduino Pitombeira. Desde 2006 integra a Orquestra de Câmara Municipal de João Pessoa. Atualmente é professora substituta de clarinete da UFRN.

ALVARO HENRIQUE - Tocou em diversas cidades do Brasil, e representou a cultura brasileira no exterior (Peru, Jamaica, Moçambique, Namíbia, Irlanda, Inglaterra, Grécia, Finlândia, Alemanha e Suíça). Divulgou novas composições, e motivou compositores a escrever obras inéditas. Faz parte da diretoria da Associação Brasiliense de Violão (BRAVIO) desde sua fundação, em 2005. Em agosto de 2009 retornou ao Brasil após estudar na Alemanha com Franz Halasz. Têm feito apresentações em homenagem aos 50 anos de Brasília. Trabalha como professor no curso de graduação em música da Universidade Federal de Uberlândia.

REGIANE YAMAGUCHI - Doutora pelo Cleveland Insitute of Music (CIM)/Case Western Reserve University. Foi premiada em vários concursos de piano e de música de câmara, recentemente no Concurso "Darius Milhaud" 2010 e 2009 no CIM , e "Graduate Exhibition - Performance Prize" 2005 e 2004 da Pennsylvania State University, por onde é mestre em piano e pedagogia. Desde seus estudos de especialização na Musikhochschule Karlsruhe 2001-03 atua intensamente na execução de repertório contemporâneo, influenciada pelas interessantes sonoridades (no piano, entre as teclas atacadas) das obras de Toshio Hosokawa, que hoje é compositor estabelecido no cenário musical europeu.

DARIO RODRIGUES - Natural de Caçapava - SP, iniciou seus estudos de piano em 1999 aos quatorze anos, sob orientação do professor Fábio Ferreira, na Escola de Mùsica, Artes Plásticas e Cênicas "Maestro Fêgo Camargo" em Taubaté - SP. Desde 2008 recebe orientação do Prof. Dr. Fernando Corvisier, na Universidade de São Paulo, campus Ribeirão Preto, no 7º período do curso de Bacharel em piano. Paralelamente desenvolve pesquisas na área de Performance, tendo foco na música para piano de Almeida Prado, sob orientação do mesmo Prof. Dr. Fernando Corvisier. Possui recitais realizados em cidades do interior paulista e artigos publicados.

ALICE LUMI SATOMI (koto) - Professora de Educação Musical e da Pós-Graduação em música, da UFPB. Bacharel em composição pela Unicamp (1984), mestre (1998) e doutora (2004) pela UFBA, pesquisando a música japonesa (Okinawa e koto) em São Paulo. Principais obras gravadas: "Rapsódia da Caboclonagem" (2002), "Tríptico a Macunaíma" (1993) e "Kátems" (1992). Professor e regente na UFU.

KAYAMI SATOMI FARIAS (violoncelo) - Bacharel em violoncelo pela UFPB (2005) aprimorando-se na Escola Superior de Münster (2008). Como concertista atuou em orquestras universitárias e profissionais em Humboldt (Alemanha), Assunção, João Pessoa, Campinas e Piracicaba. Também como compositor e arranjador gravou o CD Músicos e poetas com o Quarta Dimensão (2005)

CIBELE PALOPOLI - Mestranda em Música (Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas) na USP. Bacharel em música pela mesma instituição, foi bolsista FAPESP de Iniciação Científica, com pesquisa sobre obras para flauta transversal do compositor santista Gilberto Mendes.

CARLOS EDUARDO GOMES - Aluno da Escola Municipal de Música de São Paulo. Primeira flauta da Banda Sinfônica de Cubatão.

DANILO AGUIAR - Graduando em Música/ Bacharelado habilitação em violão pela Universidade Federal de Uberlândia, MG (UFU). Desenvolve projetos na área de Música Eletroacústica,como "Composição e improvisação com recursos eletroacústicos em tempo real" orientado pelo professor e compositor Dr. Daniel Luís Barreiro. Apresentou composições em recitais de música eletroacústica junto a compositores e professores de sua instituição.

RENATO MENDES ROSA - Em 2010 concluiu o curso de licenciatura habilitação violão pela Universidade Federal de Uberlândia. Atualmente, cursa Bacharelado em violão pela mesma instituição.Participou de masterclasses com os violonistas Jodacil Damaceno, Gilson Antunes, Gustavo Costa, Duo Siqueira-Lima, Fábio Zanon, Florian Larrousse, Dejan Ivanovoch e Paulo Inda.

DANIEL PUIG - compositor e professor de Música no CAp-UFRJ e na Escola Alemã Corcovado. Mestre em Composição Assistida pelo Computador pela Escola de Música da UFRJ e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Já teve obras executadas em 3 Bienais de Música Brasileira Contemporânea e em diferentes festivais e concertos no Brasil e no exterior. Tem desenvolvido um trabalho voltado para a música de câmara, em especial com o uso de meios eletrônicos em tempo-real.

VANIA DANTAS LEITE - professora do Instituto Villa-Lobos, UNIRIO, compositora reconhecida nacional e internacionalmente. Recebeu, entre outros, os Prêmio Bolsa RioArte para Composição e da Rockefeller Foundation para desenvolver projeto de composição na Itália. Fundadora do Estúdio de Música Eletroacústica da UNIRIO.

CLEBER DA SILVEIRA CAMPOS - Bacharel em Música - Percussão Erudita pela Universidade Estadual de Campinas (2002), Bacharel em Música- Música Popular (Bateria) pela Universidade Estadual de Campinas (2003) e Mestre pelo NICS/UNICAMP (2008). Tem experiência na área de Artes/Música, com ênfase em Instrumentação Musical (Percussão) e Mediação Tecnológica. Atualmente é professor de Percussão Erudita e Bateria da UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte e coordenador do projeto de pós-graduação "lato sensu" com ênfase em práticas interpretativas dos séculos XX e XXI e doutorando pela Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Jônatas Manzolli.

GABRIEL GAGLIANO PINTO ALBERTO, **ELKE RIEDEL** e **ANGELA PORTELA** - O Trio é formado por Elke Riedel, Angela Portela e Gabriel Gagliano. Elke Riedel é Doutora em Canto pela Universidade de Michigan, Angela Portela é mestre em Musicologia pela UFRJ e Gabriel Gagliano é mestre em Música pela UFMG. Todos atuam como professores da Escola de Música da UFRN. O trio tem como objetivo divulgar a música de câmara para esta formação, especialmente a música contemporânea brasileira.

JOSELIA RAMALHO VIEIRA - Professora do Departamento de Educação Musical da UFPB e Mestre em Música, práticas interpretativas (sub-área: piano). Atua como coordenadora do Laboratório de Ensino Coletivo de Teclado/Piano - LECT.

MARIA LEOPOLDINA CARDOSO ONOFRE - Flautista, aluna na área de Musicologia do Programa de Pós-Graduação em Música (UFPB) e professora da Escola de Música Antenor Navarro.

JOSÉ ORLANDO ALVES - Compositor e professor Adjunto de Composição Musical da UFPB. Foi premiado em 1º lugar no Concurso FUNART de Composição (2001), com a obra Pantomimas para clarineta e fagote.

ANTONIO MARCOS SOUZA CARDOSO, **GERSON FRANCES AMARAL**, **GUILHERME TOLEDO SILVA** e **EVERSON RIBEIRO BASTOS** - O Grupo de Trompetes da Universidade Federal de Goiás reúne a classe de Trompete da EMAC/UFG. Sob a coordenação do Prof. Dr. Antonio Cardoso e com a participação dos estudantes da Pós-graduação e do Bacharelado e Licenciatura em Trompete, o grupo prioriza a pesquisa em performance, através de levantamento de repertório e encontros com compositores e arranjadores incentivando-os a escreverem para a formação. No seu repertório, composições originais e transcrições.

ANSELMO GUERRA - Possui graduação em Composição e Regência pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1986), mestrado em Ciência da Computação pela Universidade de Brasília (1992) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997). É Professor Associado da Universidade Federal de Goiás. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música Computacional, atuando principalmente nos seguintes temas: composição musical, música computacional, música eletroacústica, música contemporânea. É coordenador do Mestrado em Música da UFG e vice-presidente da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica - SBME.

PAULO GUICHENEY - Bacharelado em Composição (Escola de Música e Artes Cênicas - Universidade Federal de Goiás). Mestrado em Composição e Novas Tecnologias (Escola de Música e Artes Cênicas - Universidade Federal de Goiás). Atualmente é professor assistente de Composição, Linguagem e Estruturação Musicais (Escola de Música e Artes Cênicas - Universidade Federal de Goiás). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: composição, música contemporânea, análise musical, orquestração e instrumentação.

LUCILA TRAGTENBERG - Soprano solista, desenvolve intensa atividade como camerista, solista em música contemporânea, ópera e eventos multimídia. Atualmente é Professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo onde também realiza doutorado em Processos de Criação no curso Comunicação e Semiótica. Lançará nesse ano o CD voz, verso e avesso com músicas de Livio Tragtenberg sobre poemas e transcriações de Haroldo de Campos, gravado com patrocínio do Programa Petrobras Cultural. Vem se dedicando à interface entre artes visuais e música, tendo apresentado pela primeira vez a performance Sound, pinturaforadapintura na Galeria do Poste em Niterói-RJ.

RAFAEL HIROCHI FUCHIGAMI - Budista, graduando do curso de Bacharelado em Música pela UNICAMP e bolsista da FAPESP. Atua como flautista, professor de música, tocador de shakuhachi e pesquisador. Recebeu “Menção Honrosa” durante o XVIII Congresso de Iniciação Científica da UNICAMP, pela publicação do resumo do seu trabalho “Levantamento histórico e análise técnica da flauta japonesa shakuhachi”. Atua como voluntário nas atividades humanísticas da Associação BSGI.

JOHNSON MACHADO - Professor da EMAC/UFG. Possui o doutorado pela The University of Kansas, Mestrado pela The University of Miami, Especialização pela Escola de Música da UFRJ e a Graduação pela UnB.

CARLOS HENRIQUE COSTA - Bacharel em Música - University Of Alabama In Huntsville (1996), graduação em Bacharel em Física pela Universidade Estadual de Campinas (1992), mestrado em Mestrado em Música - Youngstown State University (1998) e doutorado em Doutor de Artes Musicais - University of Georgia in Athens (2002). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de Goiás.

CAUÊ BARCELOS - Aluno da graduação bacharelado em musica habilitação em composição e estagiário no lpQs, Laboratório de Pesquisa Sonora da Universidade Federal de Goiás Caue Barcelos abrange em suas atividades, criação de trilhas para cinema, gravação, mixagem e masterisação sendo gravação música clássica sua principal vertente.

BRUNO FARIA

(flauta transversa) É bacharel pela Universidade do Estado de Minas Gerais e mestre pela The University of Iowa. Atualmente é professor e coordenador do Bacharelado em Música da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Composição

- *IRR-3* de Jamary Oliveira: um caso baiano de canto falado – ou fala cantada
  Alex Diniz de Pochat (UFBA) 55
- Um guia de sugestões compositivas com a teoria pós-tonal como ferramenta auxiliar
  Alexandre Espinheira (UFBA) 61
- "Manchas no Tecido", para grupo de cordas iniciante: restrições técnicas como catalisadores do processo composicional
  Alexandre Ficagna (UNICAMP) 67
- Estratégias para a concepção de um sistema sonoro-interativo para performances com indeterminação musical
  Carlos Arthur Avezum Pereira (UFU) 73
- Collage
  Danieli Verônica Longo Benedetti (Cruzeiro do Sul/USP) 80
- Aspectos de Expressão e Racionalidade em *Pierrot Lunaire* (op. 21) de Arnold Schoenberg: Uma Investigação sobre Relações entre Tempo e Espaço no Trabalho Composicional
  Danilo Rossetti (UNESP) 86
- Análise de *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough
  Felipe Merker Castellani (UNICAMP) 92
- Fundamentos teóricos e estéticos do uso da intertextualidade como ferramenta composicional
  Flávio Fernandes de Lima (IFPE/CPM/UFPB) 99
- Intertextualidade como ferramenta essencial no desenvolvimento do sistema composicional de *Cosmos*, para quarteto de flautas doce e harpa
  Flávio Fernandes de Lima (IFPE/ CPM/UFPB) 106
- Música (Im)pura: movimento, capoeira e composição
  Guilherme Bertissolo (UFBA) 113
- A Teoria da Informação segundo Abraham Moles como modelo para uma escrita composicional organizada por grau de complexidade
  Guilherme de Cesaro Copini (UNICAMP / FAPESP) 120
- A formal model to orchestration and textural composition
  Igor Maia (NICS-UNICAMP) 127
- Estruturas composicionais subsidiadas por diagramas de "controle de qualidade", aplicadas na obra *Sillage Plague*
  Ivan Eiji Yamauchi Simurra (UNICAMP) 133

- O processo composicional de “Fole”
  Luciano de Souza Zanatta (UFRGS)....141
- A composição *Colagens* como referência de um processo composicional criado a partir da rítmica de José Eduardo Gramani
  Marcelo Pereira Coelho (Fac. Int. de Música Souza Lima)....147
- A *Missa João Paulo II na Bahia:* processos e “atitude” composicionais
  Marco Antônio Ramos Feitosa (UFBA) 154
- A voz na ópera e no teatro musical contemporâneos: Um estudo sobre a multiplicidade de tendências a partir da segunda metade do século XX
  Marcos Vieira Lucas (UNIRIO) 162
- Estudo preliminar sobre tendências na abordagem da fisicalidade na música contemporânea de concerto
  Mário Del Nunzio (USP/FAPESP).... 168
- Bafrik: compondo uma articulação Sul – Sul
  Paulo Costa Lima (UFBA)....174
- Particiograma e indexograma: topologia e dinâmica das progressões particionais
  Pauxy Gentil-Nunes (UFRJ).... 180
- Algumas considerações sobre a dimensão estética do processo de composição
  Pedro Carneiro (UEFS).... 187
- Composição de obra original a partir da modelagem sistêmica do *Ponteio Nº 13* de Camargo Guarnieri
  Pedro Miguel de Moraes (UFCG) 192
- O isomorfismo entre transtornos psicológicos e gestos musicais na composição de “Poço dos Desejos”
  Pedro Miguel de Moraes (UFCG) 200
- *AGON:* o último balé de Stravinsky
  Roberto Votta (USP).... 206
- Relações dialógicas no primeiro movimento do *Concerto de Câmara* de György Ligeti
  Thayane de Oliveira Ferreira (UFMG).... 214
- Gesto na *Sonata per pianoforte* (2001) de Berio
  Valéria Bonafé (USP) 221
- Considerações Sobre a Forma em peças de Caráter Aberto de Cage e Stockhausen
  Valério Fiel da Costa (UFPB) 228
- Planejamento composicional a partir de referenciais extra-musicais e intertextuais
  Weskley Roberto da Silva Dantas (UFCG).... 234

IRR-3 DE JAMARY OLIVEIRA: UM CASO BAIANO DE CANTO FALADO – OU FALA CANTADA

Alex Diniz de Pochat (UFBA)
alexpochat@gmail.com

Resumo: O presente artigo analisa técnicas e processos composicionais, especialmente aqueles do século XX, aplicados à questão do binômio canto e fala, em peça do compositor baiano Jamary Oliveira e com texto poético do também baiano Antonio Brasileiro. Soluções inusitadas resultantes das combinações de elementos rítmicos, melódicos e textuais são ressaltadas nesse ato criativo.
Palavras-chave: Composição musical; Relação Texto-Música; *Sprechstimme*.

***IRR-3*, Jamary Oliveira: a Bahian case of spoken song – or sung speech**

Abstract: This article analyzes compositional techniques and processes, especially those ones of the twentieth-century, applied to the question of the binomial song and speech, in a piece by Jamary Oliveira, composer, and Antonio Brasileiro's poem, both born in Bahia. Unusual solutions resulting from rhythmic, melodic and textual combinations are emphasized in this creative act.
Keywords: Music Composition; Text-Music Relationship; *Sprechstimme*.

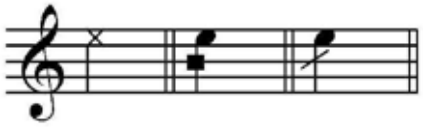
Principalmente estamos contra
todo e qualquer princípio declarado.
JAMARY OLIVEIRA

O que dizer sobre um compositor que, declaradamente e por princípio, é contra qualquer princípio? Declarado. Por certo que atitude – e aqui, não somente a composicional – não é uma manifestação menor na trajetória do compositor, professor e pesquisador baiano Jamary Oliveira (1944). A própria obra, em todos os campos anteriormente citados, desse co-autor do manifesto de 'Declaração de Princípios dos Compositores da Bahia' – expressão-mor da fundação do grupo homônimo e do qual é membro-fundador – serve como testemunho de alguém totalmente integrado a esta característica particular de todo um século, o século XX: a de desconstruir, reconstruir, destruir quaisquer sistemas vigentes.

Uma dessas obras, *IRR-3*, para duas vozes e dois percussionistas (palmas), composta no ano de 1990 e com texto poético do também baiano Antonio Brasileiro, passa a ser objeto deste artigo, numa tentativa de demonstrar a inventividade da solução encontrada pelo compositor para uma matéria – e, por que não, problema composicional? – sempre presente, de uma forma ou de outra, na história da música: a relação entre o falar e o cantar, e todas as aplicações que dela decorrem.

A ampliação de possibilidades no campo composicional a partir da extensão de recursos de expressão de performance é, sem dúvida, uma das principais características da música do século XX – que, inclusive, influenciará diretamente novas concepções timbrísticas e texturais. Atingindo não apenas o universo instrumental, tais técnicas e experimentos interagem (e se consolidam) significativamente com a voz humana: sussurros, grunhidos, cliques glotais, multifônicos, entre outros, associados a textos ou sílabas fragmentados ou 'sem sentido', transformam a composição e performance vocal e sua consequente experiência aural. É ainda no próprio campo vocal que essas técnicas estendidas afluem, no começo do mesmo século – "(...) a relativamente pequena quantidade de experimentação de técnicas de performance não convencionais antes de 1945 são primeiramente centradas na voz. O exemplo mais importante e influente é certamente Pierrot Lunaire

(1912)[1].” (SCHWARTZ; GODFREY, 1993: 138) –, amparadas por um novo conceito proposto, em que “o intérprete deve distinguir claramente entre fala, canto e o novo estilo, no qual a fala toma uma forma musical, mas que não lembra o canto.[2]” (GRIFFITHS, 2010): o *Sprechstimme*. Se no canto o intérprete mantém-se na nota sem alterá-la, e na fala há um ataque na nota e imediatamente um envelope do som (para cima ou para baixo), as passagens em *Sprechstimme* devem ser executadas como uma melodia falada (o que já previa Alban Berg, em Wozzeck, 1925). Inúmeras tentativas de notação característica (Ex. 1) têm sido aplicadas por compositores com o intuito de promover o resultado esperado pelos mesmos: esse misto de canto e fala, ou vice-versa.



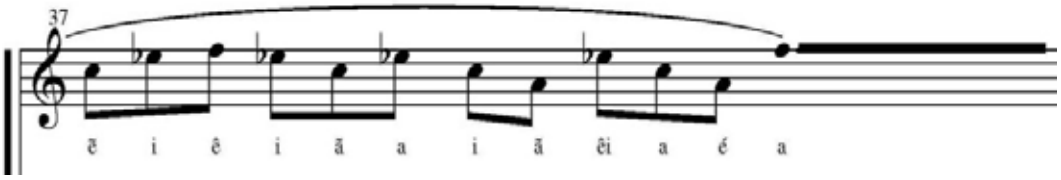
Ex. 1 *Sprechstimme*; *Sprechgesang*; *half sung* (GRIFFITHS)

Na busca por tal hibridismo na melodia vocal, mesmo a utilização de indicação escrita passa a ser um mecanismo de auxílio para o compositor e, consequentemente, o intérprete. Mas o que ocorre quando o compositor, ciente dessa problematização, utiliza o que parece ser o fim esperado (o efeito vocal provocado, que afeta, entre outros, o timbre e até mesmo – em pequena escala – o ritmo) como o próprio processo composicional? E, também por isso mesmo, com resultado diferenciado?

A partir de uma poesia carregada de tensão/ansiedade e carência de resolução poética implícita – refletida e ratificada em harmonia “pedal” constante de dominante com sétima (Ex. 2) (com raros momentos “diminutos”, e não menos tensos) –, o compositor dá uma nova conotação a essa tão perseguida, principalmente no século XX, *fala-cantada* ou *canto-falado*.

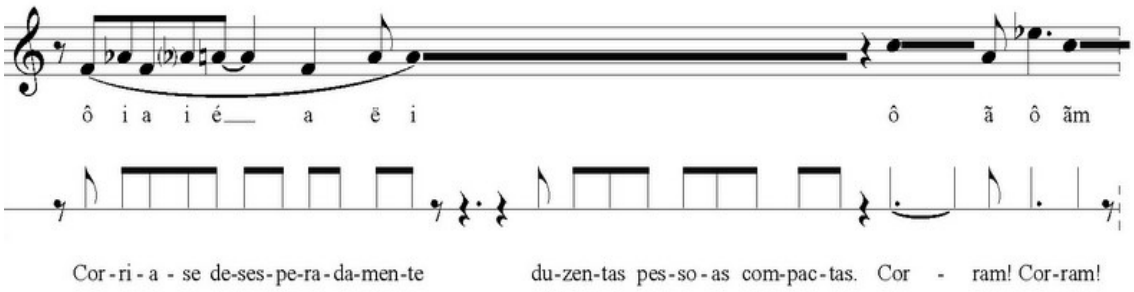
Corram! Corram!
O grito partia de muitos lugares.
Corria-se desesperadamente.
Duzentas pessoas compactas.
Corram! Corram!
Outra voz não se ouvia senão esta.
E o tropel dos pés.
Arfava-se, mas nenhum grito,
nenhum gesto senão o correr correr.
Pelas laterais, afluentes de três,
cinco, dez outros avolumavam.

Oitocentos. E se gritava sempre:
Corram! Corram!
Outras gentes desciam
as ribanceiras da estrada,
arfava-se e corriam.
Três mil. E se corria.
Os braços, as pernas,
o corpo lançado para a frente, se corria.
Sempre, de alguma e tôda parte,
a ordem desesperada:
Corram! Corram!



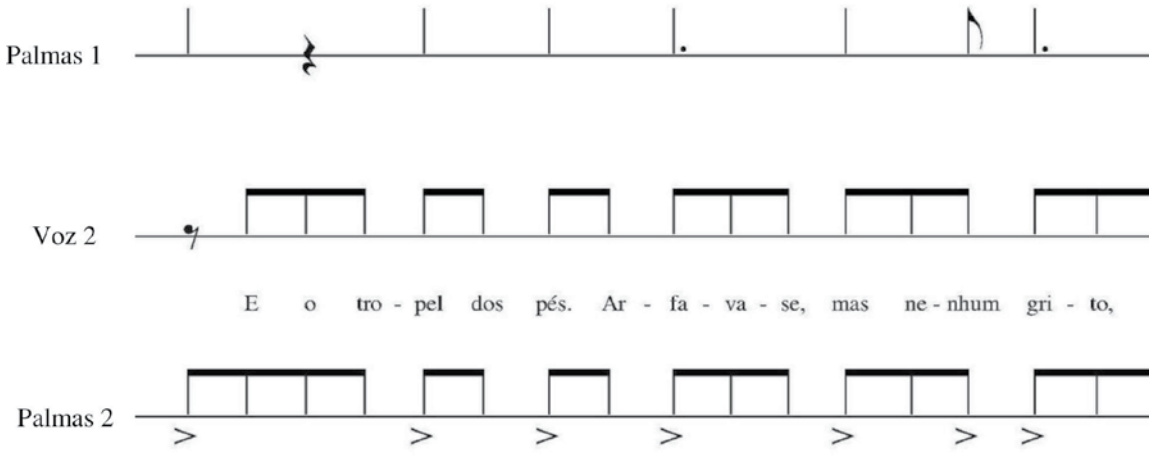
Ex. 2 Harmonia

Em *IRR-3*, Oliveira simplesmente deixa de lado a tentativa de fazer com que um mesmo cantor interprete uma passagem musical de uma forma cantada-falada (e, com isso, o resultado derivado dessa tentativa, qualquer que seja este), e parte para uma nova combinação de canto e fala – ou fala e canto. O texto poético é declamado por um narrador (*voz 2*), enquanto a melodia é cantada pela *voz 1* (sem indicação de registro), simultaneamente, colorindo timbristicamente a poesia narrada. Essa simultaneidade se dá em um campo de contraste entre a linearidade/estabilidade da voz do narrador, declamando o texto sem que haja variação de alturas (a não ser pelas pequenas variações fonéticas), e a movimentação da linha melódica (quase sempre em saltos): os ataques silábicos do texto narrado são acompanhados sincronicamente por notas melódicas com seus respectivos fonemas (Ex. 3), salvo por pedais pontuais em momentos específicos, combinando quase sempre o desfecho de um contorno melódico com uma passagem menos tensa (mais descritiva) do texto.



Ex. 3 Melodia Sincronizada

Para suportar essa técnica/processo de melodia sincronizada, o compositor escolhe uma divisão rítmica totalmente ligada à acentuação tônica das palavras, o que ocorre tanto na voz do narrador (tempos fortes simultâneos às sílabas tônicas), bem como quando, no acompanhamento percussivo das palmas, é somado a essa divisão rítmica um reforço de acentos musicais propriamente ditos e/ou acentos por tempos fortes, também simultâneos à acentuação tônica do texto (Ex. 4).



Ex. 4 Ritmo

Ressalta-se ainda a alternância espacial dos acentos e da subdivisão rítmico-tônica, por parte das palmas percussivas, que causa um efeito aural estéreo particular – claro que dependendo da organização espacial escolhida pelos intérpretes, já que o compositor não o indicou previamente na partitura.

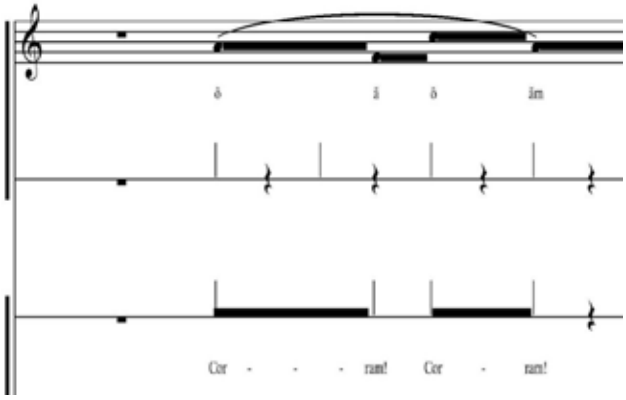
O compositor faz questão de utilizar e reforçar a elaboração rítmica natural da linguagem apresentada pelo poeta; um desvendamento, como diria Fernando Cerqueira, também membro-fundador do *Grupo de Compositores da Bahia*:

> A elaboração do ritmo poético é um desvendamento, pela ênfase, do ritmo natural da linguagem e um "desvio" intencional em relação a esta para a criação de uma identidade própria da expressão artística, delimitada, mas não subjugada pela finalidade e utilidade da comunicação humana (CERQUEIRA, 2007: 121).

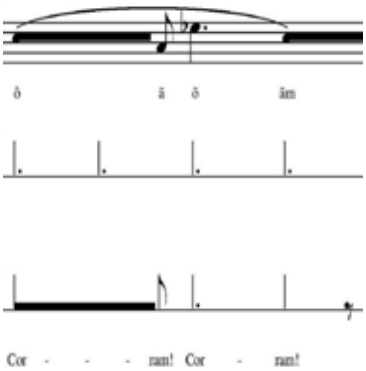
Tal reforço parece totalmente compreensível, já que, para o sucesso da sincronia e relação entre melodia e texto narrado, aqui o cerne da questão, nada como o emprego da prosódia a seu favor, criando-se um alicerce sem o qual tornar-se-ia talvez impossível a própria sincronicidade, por melhor que sejam os intérpretes. Ainda Cerqueira:

> No interior do verso, além da sua construção individual e da lei métrica tradicional que nele se realiza, é indispensável observar o "impulso rítmico concreto" que determina e rege a tipologia formal das obras de um poeta ou de uma época: a preferência por certas formas; o complexo de fenômenos inconscientes mas que têm valor estético potencial; e, como acontece particularmente nos versos livres: 'obedecendo ao impulso rítmico, o poeta respeita menos as regras tradicionais do que procura organizar o discurso seguindo as leis do ritmo da palavra' (CERQUEIRA, 2006: 57).

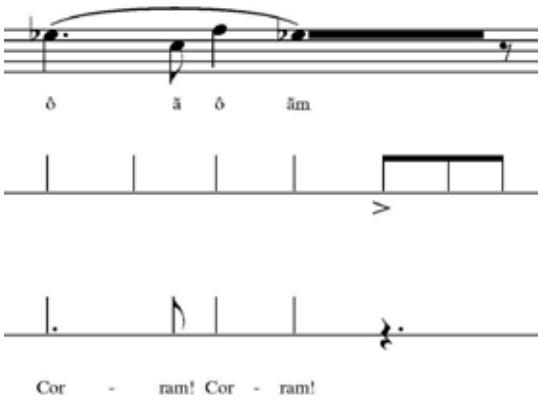
O relacionamento íntimo da prosódia poética com a linguagem ritmo-melódica musical não serve apenas como parâmetro para a perfeita execução da obra artística: em uma peça onde aparentemente há ausência de dinâmica (pelo menos indicação explícita da mesma em partitura), Oliveira consegue tal movimento combinando variações de altura, prosódia e da própria tensão poética, como pode ser visto em momentos cruciais – e, por isso mesmo, recorrentes – do texto/música (Ex. 5).



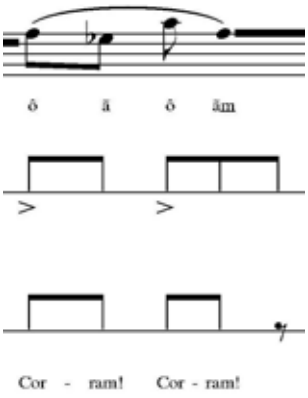
Ex. 5.1



Ex. 5.2



Ex. 5.3



Ex. 5.4

O que, à primeira vista, parece ser um emprego do procedimento de indeterminismo/aleatoriedade imposto pelo compositor – artifício tão comumente utilizado e reutilizado nos processos do século XX, inclusive na Bahia (vide *Rapsódia Baiana*, de Lindembergue Cardoso, e *Anestesia*, de Walter Smetak) – logo serve como demonstração de sua habilidade em mesclar características que se aplicam a texto e música, aqui no que se refere à dinâmica.

Mas não só a dinâmica está ausente (e ao mesmo tempo tão presente) como indicação na partitura: não há tampouco indicação de andamento, de métrica ou mesmo divisão de compassos. Em uma obra que requer precisão milimétrica para a perfeita execução da sincronia entre melodia e texto narrado, seria possível tal indeterminismo (ou liberdade)? Mas eis que surge a perspicácia do compositor, indicando, ao término da peça musical, a duração proposta para a mesma: 1'17'' (um minuto e dezessete segundos). A indicação de duração aparece justamente para delimitar o andamento a ser seguido e a consequente precisão que a peça pressupõe: constata-se a presença de 310 'tempos' de colcheias que, em um período de 1'17'', revelam o andamento de semínima igual a 60. Outras fórmulas haveriam de chegar a esse mesmo resultado (como supostamente fez o compositor, pelo caminho inverso), mas por certo que a medida de colcheia é a que se relaciona diretamente com a silabação textual. Digno de nota, então, é o fato de que o compositor demonstra a intenção de associar a notação tradicional às técnicas de escrita contemporânea – aqui mais especificamente do século XX – quando da composição da obra, em todos os campos da estrutura musical. Mesmo a partir dessa associação (ou seria o contrário?), surge internamente o processo de integrar em sincronia a melodia e o texto narrado.

Por certo que Jamary Oliveira aprofunda-se consideravelmente nas dimensões verbais do texto de Antonio Brasileiro – cuja obra servira anteriormente para a composição de mais três peças musicais; *Quatro Poemas Opus Nada* (1968), *Três Canções Tristes* (1970) e *Poema* (1980) –, trazendo à tona a estética rítmica, melódico-harmônica e timbrística desejada, a partir da correspondência entre prosódia, sintaxe e semântica textuais.

> A proximidade de poesia e música, enquanto linguagens de fundamento sonoro e articulação temporal, proporciona níveis de equivalência das dimensões verbais do texto poético (prosódia, morfo-sintaxe, semântica) com os parâmetros acústicos de altura, duração, intensidade, timbre, formadores dos aspectos horizontais e verticais da textura musical; o que leva à produção de "correspondências" diretas e indiretas entre características estruturais poéticas e musicais (rítmica, melódico-harmônicas, dinâmicas e timbrísticas). Esta identificação elementar do perfil formal fornece o fundamente de uma síntese que se pode definir como a "música básica" do texto, um ponto de partida objetivo e direto para a composição musical (CERQUEIRA, 2006: 105-106).

A relação 'fala e música', e em particular 'fala e canto', tem sido, ao longo da história da música, objeto de absoluto interesse entre compositores, e, mesmo constatando-se que passagens (ou peças completas) de canto falado ou fala cantada não são exclusividade apenas do século XX, não há dúvida da 'evolução' da intenção e prescrição (por parte dos compositores) entre, p.ex., uma indicação de 'recitativo' em *Barbeiro de Sevilha* e uma indicação de 'Sprechstimme' em *Wozzeck*.

Da Bahia, surge Jamary Oliveira, compositor que demonstra a infinidade de procedimentos e técnicas composicionais que ainda podem ser 'inventados' a serviço do binômio em questão, não apenas por existir a quantidade incessante de possibilidades geradas por adventos tecnológicos, sempre em evolução (para citar apenas um exemplo), mas principalmente por tratar-se de assunto envolvendo dois campos que, por si só, trazem consigo dimensões ora correspondentes pela própria natureza das linguagens, ora não. E daí, a sagacidade daquele que consegue condensar a diversidade em uma nova unidade; do complexo, ao simples: "A complexidade demonstra o conhecimento técnico, a simplicidade o domínio deste conhecimento" (OLIVEIRA, 1994).

Notas

[1] *The relativily small amount of experimentation with unconventional performing techniques before 1945 was primarily centered on the voice. The most important and influential example is surely Arnold Schoenberg's Pierrot Lunaire, Op.21 (1912)* (SCHWARTZ; GODFREY, 1993: 138).

[2] *(...) the performer must clearly distinguish between speech, song and the new style, in which speech takes a musical form but without recalling song* (GRIFFITHS, 2010).

Referências:

BRASILEIRO, Antonio. In: *IRR-3*. OLIVEIRA, Jamary. Partitura. Salvador, 1991.

CERQUEIRA, Fernando. *Musicalidade e Poesia:* anseio e recusa do sentido. Salvador: Quarteto, 2006.

_____. *Artimanhas do Compor e do Pensar:* percurso criativo através de textos. Salvador: Quarteto, 2007.

GRIFFITHS, Paul: 'Sprechgesang', The New Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy (Accessed 25 November 2010), <http://www.grovemusic.com>.

OLIVEIRA, Jamary. *Simplicidade:* Três exemplos complexos ou Complexidade: Três exemplos simples. In: ENCONTRO ANUAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA ANPPOM, VII, 1994, São Paulo.

OLIVEIRA, Jamary. IRR-3. Partitura. Salvador, 1991.

OLIVEIRA, Jamary; GOMES, Milton. Declaração de Princípios. In: CERQUEIRA, Fernando. *Artimanhas do Compor e do Pensar:* percurso criativo através de textos. Salvador: Quarteto, 2007.

SCHWARTZ, Elliot; GODFREY, Daniel. *Music Since 1945:* Issues, Materials and Literature. Nova Iorque: Schirmer Books, 1993.

UM GUIA DE SUGESTÕES COMPOSITIVAS COM A TEORIA PÓS-TONAL COMO FERRAMENTA AUXILIAR

Alexandre Espinheira (UFBA)
alespinheira@gmail.com

Resumo: O presente artigo pretende apresentar um relatório do andamento da minha pesquisa de doutorado em música, com área de concentração em composição, sob orientação do Prof. Dr. Ricardo Bordini. O objetivo da pesquisa é, a partir de livros-texto em composição, montar um guia para estudantes com sugestões compositivas auxiliado pala Teoria Pós Tonal. Durante o artigo apresento a justificativa para o projeto e disserto sobre a estrutura da tese, comentando com certo detalhamento cada um dos capítulos e o andamento de cada etapa.
Palavras-chave: Composição Musical, Teoria Pós-tonal, Projeção Compositiva.

A Guide of Compositional Suggestions with Post-tonal Theory as an Auxiliary Tool: Research report

Abstract: This article aims to report the progress of my doctoral research in music, with a major in composition, under the advisory of Prof. Dr. Ricardo Bordini. The objective of this research is to, based on composition text books, write a guide for composition students with the Post-tonal Theory as an auxiliary tool. During the article I present the rationale for the project and discuss the thesis' structure, making in some detail comments of each of the chapters and the progress of each research step.
Keywords: Musical Composition, Post-tonal Theory, Composing-out.

1. Dos Aspectos Gerais

O presente artigo pretende apresentar um relatório do andamento da minha pesquisa de doutorado em música, com área de concentração em composição, iniciado em 2008 e com defesa prevista para março de 2012, sob orientação do Prof. Dr. Ricardo Bordini.

O objetivo da pesquisa em andamento é elaborar um guia de sugestões compositivas para alunos de composição interessados em utilizar Teoria Pós-tonal (TPT) como ferramenta auxiliar na composição, que contemple tanto os aspectos da superfície musical quanto os da estrutura de uma obra através de projeções compositivas[1]. A investigação consiste em identificar qual é e como é apresentado o conteúdo de livros-texto de composição e como, a partir deles, elaborar o meu próprio guia.

A intenção do guia proposto é prover o estudante de composição de uma série de sugestões para a utilização da TPT como ferramenta compositiva, tanto para controlar os parâmetros da superfície musical quanto para derivar certos parâmetros da estrutura de uma obra (forma, deslocamento no espaço, âmbito, dinâmica), através da projeção de elementos deduzidos das propriedades de um conjunto de classes de notas. Pretendo com isso que o estudante possa ter à mão uma série de recursos práticos para trabalhar com essa ferramenta, desenvolvida inicialmente com finalidades analíticas, voltando seu foco para a composição musical.

Apesar da grande quantidade de material bibliográfico sobre TPT, a maior parte dele trata ou de aspectos analíticos, buscando entender o funcionamento de uma obra enquanto sistema, ou de aspectos de classificação. Andrew Mead (1989), no artigo *The State of Research in Twelve-tone and Atonal Theory*, dividiu a pesquisa sobre TPT em quatro grandes áreas: Análise da superfície, taxonomia, sintaxe e cognição. Nesse artigo ele afirma:

Entender de que maneira vários contextos podem funcionar em uma composição surge com minha terceira área de interesse, a sintaxe da música dodecafônica e atonal. Essa é uma vasta área, que cobre

tanto as relações que criam as conexões locais quanto aquelas estratégias que articulam as formas de grande escala... A área é subdividida naqueles textos que procuram explicar composições específicas ou grupos de obras em particular e naqueles textos que apresentam uma visão teórica especulativa[2]. (MEAD 1989, p.42)

Essa terceira área citada por Mead é a que *a priori* interessa a esse trabalho. Dos livros citados por ele no artigo, nenhum aborda composição auxiliada pela TPT de forma simples e direta. Os trabalhos existentes que pretendem unir os dois assuntos o fazem de maneira incipiente no que se refere à composição. Além disso, boa parte desses trabalhos abordam o tema de maneira extremamente complicada e nada prática, como é o caso de *Composition with Pitch Classes* de Morris (1987), um dos livros citados no artigo de Mead. Em outra direção, a presente pesquisa pretende tentar diminuir essa lacuna existente na bibliografia sobre composição auxiliada pela TPT, com conteúdo simples e direto, e, além disso, cumprir o papel essencial de gerar material bibliográfico em português.

Pretendo também nesse trabalho dar ênfase à projeção compositiva, tanto por ser um meio de organizar os diversos parâmetros de uma composição de forma lógica, quanto por não existir bibliografia específica sobre o assunto. Geralmente quando se menciona o tema, o maior argumento contrário é que esse tipo de projeção é impossível de ser ouvida dentro da obra. De certo, projeções das propriedades de uma classe de conjuntos ao longo da estrutura de uma peça – a saber: transposições, ritmos, forma, dinâmica, densidade, âmbito, deslocamentos da massa sonora no âmbito (gestos), entre outros - a depender do nível de abstração, são realmente impossíveis de serem ouvidos na sua totalidade, contudo dão a qualquer trabalho uma grande coerência final. No mais, sua utilização pode ajudar na tomada de decisões acerca de certos parâmetros, como a forma, por exemplo, que algumas vezes são aleatórias ou baseadas em critérios externos.

2. Da Estrutura

A tese se divide basicamente em quatro capítulos, excluindo-se introdução e considerações finais. São eles: No primeiro, uma revisão sobre TPT, o segundo capítulo apresentando os resultados da pesquisa com os livros-texto em composição, o terceiro discutindo os aspectos da montagem do guia e fazendo a ligação com os resultados da pesquisa, e no quarto capítulo, o guia propriamente dito.

O primeiro capítulo, já concluído, é uma revisão bibliográfica sobre TPT com foco específico em projeção compositiva. Considero que uma revisão genérica sobre TPT não se faz necessária devido à grande quantidade existente em diversas teses e dissertações, inclusive uma do meu próprio orientador. Decidi priorizar então uma revisão sobre projeção compositiva, tema com pouquíssimo material e uma vasta área a ser explorada, tornado-se assim mais relevante para esse trabalho.

Inicio esse capítulo comentando o tópico sobre o assunto no *Introduction to Post-tonal Theory* de Straus (2005), e dando sua definição sintética:

> Para organizar os grandes lapsos musicais e juntar notas que podem estar separadas no tempo, compositores da música pós-tonal algumas vezes alargam os motivos da superfície musical e os projetam através de distâncias musicais significativas[3]. (STRAUS 2005, p. 103)

Em seguida comento cada um dos cinco artigos apontados por Straus nesse tópico, que me parecem ser a bibliografia básica sobre o assunto. Nas minhas pesquisas encontrei mais um artigo, o mais

recente deles, do próprio Straus, publicado em 2004 na universidade de Leuven-Bélgica, totalizando assim seis artigos analisados, alguns deles bem extensos. A maior parte deles parece ter grande importância histórica, demarcando a área a ser explorada e definindo conceitos, ferramentas e paradigmas. São eles: *A Principal of Voice Leading in the Music of Stravinsky* (Straus 1982)*, On Problem of Sucession and Continuity on Twentieth-Century Music* (Hasty 1986), *New Approches to Linear Analysis of Music e Concepts of Linearity in Schoenberg's Atonal Music: A study of Opus 15 Song Cycle* (Forte 1988 e 1992). Os outros dois artigos são mais recentes e mais sistemáticos, principalmente por ter um objeto de estudo melhor delimitado e compreendido. O de Alegant e McLean (2001), *On Nature of Enlargement,* é o que, segundo Straus, melhor oferece uma visão geral do assunto, acrescentando uma definição mais elaborada e exemplos que mostram uma maior penetração dos aspectos da superfície musical na estrutura das peças. O mais recente, *Atonal Composing-out,* do próprio Straus (2004), destaca-se por ser o mais sistemático e objetivo, acrescentando principalmente um maior detalhamento ao que foi visto nos outros artigos. Nesse trabalho Straus classifica, conceitua e exemplifica oito técnicas diferentes para esse procedimento, o que pode se mostrar bastante interessante se considerarmos o aspecto compositivo ao qual nosso foco aponta[4].

No segundo capítulo, um misto de revisão bibliográfica e coleta de dados, também já concluído, foi feita uma análise de material bibliográfico em composição, em busca de um modelo estrutural para construir o meu guia. Ante a grande variedade de bibliografia sobre composição de natureza diversa, para esse projeto delimitei o grupo à livros-texto publicados a partir do século XX.

A análise desse material foi dividida basicamente em duas etapas: a primeira se voltou para a estrutura de cada livro, buscando responder algumas questões - como é feita a divisão em capítulos e seções, que assuntos são tratados em cada um, qual a ordem lógica dessa organização; e a segunda que dirigiu seu foco especificamente para a abordagem do conteúdo levantado.

Baseado nessa meta, montei uma lista com, inicialmente, dez itens. Durante o início das pesquisas alguns títulos foram excluídos dessa etapa por considerar que, pela sua construção, não se tratam de livros-texto, e, portanto, não somariam nessa primeira fase de estudos com vistas à montagem da estrutura do guia. Contudo essas fontes não ficarão de fora da lista bibliográfica geral devido a sua importância para a área, consequentemente dando suporte de conteúdo ao guia. São eles: *The Technique of My Language* de Messiaen (1956), *Música Hoje* de Boulez (2007 a e b) e *Stockhausen: Sobre a música* (Stockhausen 2009). Outro livro foi acrescentado à lista (itens 8), ficando a mesma então com oito títulos. São eles:

1. Fundamentals of Musical Composition (SCHOENBERG 1970)
2. The Craft of Musical Composition (HINDEMITH 1970)
3. Musical Composition (BRINDLE 1986)
4. Creative Musical Composition (WILKINS 2006)
5. Techniques of the Contemporary Composer (COPE 1997)
6. Materials and Techniques of Twentieth Century Music (KOSTKA 2006)
7. Simple Composition (WUORINEN 1979)
8. Serial Composition (BRINDLE 1966)

O terceiro capítulo é o que discutirá a montagem do guia. Pretendo escrevê-lo por último, em forma de memorial, mostrando e discutindo as escolhas e direções tomadas. A seção inicial, já escrita, apresenta as conclusões acerca da estrutura dos livros analisados no segundo capítulo. Foi possível notar que

nos livros mais recentes (WUORINEN 1979, BRINDLE 1986, WILKINS 2006) os autores se dão conta da importância de iniciar o discurso pelos aspectos formais da composição e do planejamento pré-compositivo. Em Brindle e Wilkins os capítulos relativos a esse aspecto se situam logo no início do livro, em Wuorinen, apesar de não estar no início, a ênfase é grande. Estruturar um manual de composição dessa maneira parece ser mais condizente com o processo de composição nos moldes atuais. Afirmo isso baseado na enorme cadeia de decisões que precisam ser tomadas por um compositor hoje em dia e, pelo menos no meu processo pessoal, priorizar as escolhas estruturais ajuda no processo compositivo como um todo.

É notório também que, na década de 1970, existia a necessidade de fornecer todas as bases da teoria serial e só então partir para os tópicos relacionados ao fazer compositivo, o que nos parece não ser mais necessário desde o surgimento de trabalhos como o *Introduction to Post-tonal Theory* de Straus (2005) – com a primeira edição publicada em 1990, que dá conta do arcabouço teórico necessário. Wuorinen, no prefácio escrito para a republicação de seu *Simple Composition*, reconhece esse aspecto em seu próprio trabalho:

> Talvez hoje em 1994 o livro pode fazer uma contribuição um pouco diferente da que fez originalmente [em 1979]: oferecer as diretrizes básicas de um sistema e método que se provou imensamente rico desde sua introdução por Schoenberg há setenta e cinco anos atrás, assim como fornecer **algumas dicas práticas**[5]. [grifo meu] (WUORINEN 1979)

Assim sendo, o **Guia de Sugestões Compositivas** partirá do pressuposto que o aluno já conheça ao menos as operações básicas da TPT, permitindo assim que se possa dar mais ênfase aos aspectos compositivos. Bibliografia adicional será indicada no final de cada seção.

O quarto capítulo é o **Guia de Sugestões Compositivas** propriamente dito. Tendo como base as considerações acima, decidi que o mesmo será dividido em duas grandes partes, a primeira de natureza pré-compositiva e a segunda de natureza prática:

Planejamento e aspectos estruturais: onde abordarei a escolha de classes de conjuntos e suas implicações utilizando projeção compositiva em outros parâmetros que não somente o das alturas, incluindo forma, deslocamento da massa sonora no âmbito (gesto), densidade e andamento de seções, nível de atividade, etc.

Superfície musical imediata: abordando dimensão vertical e horizontal, aspectos rítmicos, acompanhamentos, seções não temáticas, textura, etc.

Assim sendo, o guia ficará condizente com o processo que geralmente utilizo na composição das minhas peças. Em primeiro lugar busco definir a macroestrutura da obra, o que se tratando de TPT seria o conjunto (ou conjuntos) utilizado e a forma geral da peça, que tenho definido a partir das proporções do próprio conjunto. Nessa fase tento também ter uma ideia inicial de aspectos de nível estrutural intermediário, como o andamento de cada seção, e outros parâmetros, como densidade, orquestração e deslocamentos no espaço. Em seguida continuo o processo compositivo, definindo os materiais da superfície que permearão a obra (melodias, motivos, acompanhamentos, texturas), tentando conciliar e avaliando a pertinência dos aspectos pré-definidos das estruturas de nível médio (âmbito da seção, deslocamentos no espaço do âmbito, densidade). Creio que a montagem do guia a partir do meu processo estruturante, somado às conclusões retiradas da observação da estrutura dos livros-texto em composição, cumprem bem o papel de mostrar cada etapa do fazer compositivo. Ao mesmo tempo, seguindo esse processo, serão gerados uma série de exemplos curtos que ilustrarão o processo de crescimento gradual da obra, tendo como produto final uma peça-exemplo que, em tese, demonstra todo o processo.

Após o exposto, creio que esse trabalho tenha certa relevância por gerar material bibliográfico numa área onde se encontrou certa escassez, acima de tudo, em português, propiciando ao estudante de composição acesso a material bibliográfico em sua língua natal, que trata de composição auxiliada pela TPT e de cunho prático e direto.

Notas

[1] Tradução proposta por Ricardo Bordini (2003) para o termo *composing-out* em Straus (2005, p. 103).

[2] Understanding the ways various contexts may operate in a composition comes with my third area of concern, the syntaxes of twelve-tone and atonal music. This is a broad area, covering both relations that create local connections, as well as those strategies that articulate large-scale form... The area is further subdivided in those writings that seek to explicate particular compositions or groups of works and those writings that take a more speculative theoretical view. (todas as traduções são minhas exceto quando outra pessoa for indicada.)

[3] To organize the larger musical spans and draw together notes that may be separated in time, composers of post-tonal music sometimes enlarge the motives of musical surface and project them over significant distances.

[4] No anais da ANPPOM 2010 encontra-se o artigo de minha autoria *Projeção Compositiva: Revisão bibliográfica e propostas para a ampliação de utilização do conceito* (ESPINHEIRA 2010), que apresenta a revisão de três desses artigos e algumas propostas de utilização de projeção compositiva em outros parâmetros que não somente o das alturas.

[5] Perhaps today in 1994 the book may make a slightly different contribution than it did originally: to offer a basic outline of a musical system and method that has proved immensely since its introduction by Schoenberg seventy-five years ago, as well as to provide a few practical tips.

Referências Bibliográficas

ALEGANT, B.; MCLEAN, D. 2001. On the nature of enlargement. *Journal of Music Theory*, Duke University Press, v. 45, n. 1, p. 31–71.

BORDINI, R. M. 2003. *A Teoria Pós-tonal e o Processador de Classes de Notas Aplicados à Composição Musical* - Um Tutorial. Tese (Doutorado) — Universidade Federal da Bahia, Salvador.

BOULEZ, P. 2007a. *A Música Hoje.* 3ª ed. São Paulo: Perspectiva.

BOULEZ, P. 2007b. *A Música Hoje 2.* 1ª ed. São Paulo: Perspetiva.

BRINDLE, R. S. 1966. *Serial Composition.* New York: Oxford University Press.

BRINDLE, R. S. 1986. *Musical Composition.* New York: Oxford University Press.

COPE, D. 1997. *Techniques of the Contemporary Composer.* New York: Schirmer.

ESPINHEIRA, A. 2010. Projeção Compositiva: Revisão bibliográfica e propostas para a ampliação de utilização do conceito. In: *XX Congresso da ANPPOM, 2010, Florianópolis*. A *Pesquisa em Música no século 21*: trajetórias e perspectivas., 2010. v. 1. p. 54-60.

FORTE, A. 1988. New approaches to the linear analysis of music. *Journal of the American Musicological Society*, University of California Press, v. 41, n. 2, p. 315–348.

FORTE, A.; SCHOENBERG. 1992. Concepts of linearity in schoenberg's atonal music: A study of the opus 15 song cycle. *Journal of Music Theory*, Duke University Press, v. 36, n. 2, p. 285–382.

HASTY, C. F. 1986. On the problem of succession and continuity in twentieth-century music. *Music Theory Spectrum*, University of California Press, v. 8, p. 58–74.

HINDEMITH, P. 1970. *The Craft of Musical Composition*. 4ª ed. Meinz: Schott.

KOSTKA, S. 2006. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3ª ed. New Jersey: Person Prentice Hall.

MEAD, A. 1989. The state of research in twelve-tone and atonal theory. *Music Theory Spectrum,* v. 11, n. 1, p. 40–48.

MESSIAEN, O. 1956. *The Technique of My Musical Language*. Paris: Editions Musicales.

MORRIS, R. 1987. *Composition with Pitch Classes:* A Theory of Compositional Design. New Haven: Yale University Press.

SCHOENBERG, A. 1970. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber.

STOCKHAUSEN, K. 2009. *Stockhausen:* Sobre a música. Organização de Robin Maconie. Tradução de Saulo Alencastre. São Paulo: Madras.

STRAUS, J. N. 1982. A principle of voice leading in the music of stravinsky. *Music Theory Spectrum*, University of California Press, v. 4. p. 106–124.

STRAUS, J. N. 2004. Atonal Composing-out. In: DEJANS, P (ed.). *Order and disorder:* Music-theoretical strategies in twentieth century music**.** Collected Writings of the Orpheus Institute, v. 4. Leuven: Leuven University Press. p. 31-51.

STRAUS, J. N. *Introduction to Post-tonal Theory*. 3ª ed. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall, 2005.

WILKINS, M. L. 2006. *Creative Music Composition: The young composer's voice*. New York: Taylor & Francis Group.

WUORINEN, C. 1979. *Simple Composition*. New York: Edition Peters.

"MANCHAS NO TECIDO", PARA GRUPO DE CORDAS INICIANTE: RESTRIÇÕES TÉCNICAS COMO CATALISADORES DO PROCESSO COMPOSICIONAL

Alexandre Ficagna (UNICAMP)
alexandre_ficagna@yahoo.com.br

Resumo: Descrição do processo de criação da peça "Manchas no tecido", segunda das *Três peças fáceis*, para grupo de cordas, concebidas para estudantes nos estágios iniciais de estudo. O artigo tenta demonstrar como uma série de restrições de ordem prática catalizaram a necessidade de elaboração de um procedimento formal de composição para as durações, o qual respondeu às necessidades iniciais ao mesmo tempo em que criou novas relações, imprevistas no início do processo composicional.
Palavras-chave: processos criativos, composição musical, grupo de cordas, música contemporânea

"Manchas no Tecido", for beginner string group: technical constraints as compositional catalyzer process

Abstract: The *Three easy* pieces were composed for string group, aiming beginner students. The second one ("Manchas no tecido") is taken here to demonstrate how practical constraints created the needs of a formalized composition technique, which served for the initial musical purpose as well as created new musical possibilities, unpredicted at the beginning of the composition process.
Keywords: creative processes, musical composition, string group, contemporary music.

1. Introdução: contexto técnico instrumental

"Manchas no tecido" é a segunda das Três peças fáceis, para grupo de cordas[1], visando a vivência de peças de estética contemporânea aos estudantes destes instrumentos. Esse contexto composicional se configurou a partir da disciplina optativa "Ensino coletivo de cordas 1", oferecida aos alunos do curso de Música (habilitação em Educação Musical) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)[2].

Expor este contexto explicita o quão determinante foi para a delimitação dos possíveis materiais musicais a serem trabalhados: sendo um pequeno grupo de alunos iniciantes, seria preciso minimizar as dificuldades técnicas (tanto de execução instrumental como de leitura musical) e compor peças de curta duração, realizáveis dentro do tempo e cronograma da disciplina.

Cada uma das peças foi composta para um estágio do aprendizado: a primeira utiliza apenas as cordas soltas dos instrumentos, a última explora as combinações de digitação na primeira posição. Percebendo o salto técnico da primeira para a última peça, decidi compor uma terceira, intermediária, que explora notas tocadas com cordas soltas e (poucas) com cordas presas na primeira posição, além de mudanças para cordas não adjacentes.

Deve-se esclarecer que a intenção deste trabalho foi, concomitante ao trabalho técnico, proporcionar uma experiência estética relevante, a partir da vivência de materiais musicais diversos daqueles já consagrados pelo ensino tradicional e empática à poética composicional do autor. É neste sentido que a descrição do processo composicional a seguir pode adquirir alguma relevância.

2. Harmonia e sonoridade

A harmonia resultante das cordas soltas na primeira peça foi o elemento escolhido para ligar sonoramente as três, principalmente a partir da exploração da sonoridade da seguinte configuração harmônica:

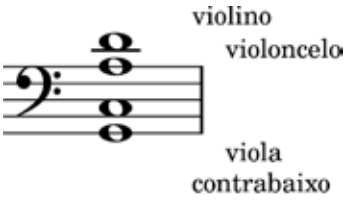


Figura 1: acorde simétrico do final da primeira peça (som real).

Estruturalmente, trata-se de um acorde formado por quintas superpostas disposto numa inversão simétrica (duas quartas justas separadas por uma sexta maior): a exploração (e por vezes, deformação) desta sonoridade foi o mote para a composição das peças seguintes.

A terceira, por exemplo, explora figurações repetitivas sobre outras configurações simétricas desta cor harmônica, mas gradualmente as deforma pelo acréscimo de notas e por defasagens rítmicas. O exemplo abaixo ilustra um momento em que, mesmo com as mesmas notas e apesar da cor harmônica semelhante, há uma distinção relevante no plano da sonoridade:

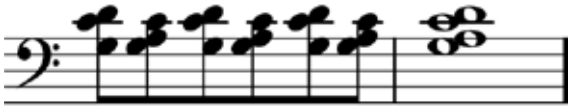


Figura 2: figurações repetitivas sobre uma disposição mais cerrada – e também simétrica - do acorde final da primeira peça. Ao lado, a harmonia resultante.

Sendo "Manchas no tecido" tecnicamente intermediária procurou-se refletir musicalmente tal característica: tomado como ponto de partida, o acorde final da peça anterior vai sofrendo inversões e adquirindo outras configurações; primeiro, na tessitura médio-grave, torna-se mais compacto; depois, voltando à configurações mais abertas, é levado à tessitura médio-aguda. Também aqui as inversões simétricas foram estruturalmente importantes, funcionando como pontos de apoio formais.

Com a harmonia estática a variação recai sobre aspectos de sonoridade (em especial texturais, como densidade e ocupação do espaço espectral[3]). Abaixo o plano harmônico-textural da peça: as variações na instrumentação, bem como a transposição da entidade harmônica, serão comentadas a seguir.

Figura 3: plano de transformações da entidade harmônica. A repetição de uma configuração representa variação na instrumentação.

3. Textura contínua e modelo formal

Tais transformações foram imaginadas dentro de um contexto de continuidade sonora, tal como – guardadas as devidas proporções - Farben, de Arnold Schoenberg, onde uma entidade harmônica vai sendo transformada continuamente, tanto pelas constantes mudanças de instrumentação quanto por pequenas alterações harmônicas[4].

Em "Manchas no tecido", a única transformação harmônica é uma transposição estrutural para uma quinta justa acima (de C - G – D – A para G – D – A - E). Como forma de mudar a "cor" timbrística dos acordes sem causar rupturas sonoras, e dada a limitação de 4 vozes, a opção foi variar entre os instrumentos a nota a ser tocada: como o conjunto é bastante homogêneo, as maiores diferenças ocorrem entre uma mesma altura tocada em corda solta (cujo som tende a ressoar mais harmônicos) ou corda presa (em que o som tende ressoar menos harmônicos).

Também era importante que as mudanças não ocorressem de maneira sincrônica, o que fugiria do caráter pretendido. Na mencionada obra de Schoenberg, nos momentos em que troca-se o instrumento a tocar a mesma nota, o compositor deixa ambos soarem simultaneamente por uma breve duração, numa espécie de "elisão sonora".

Figura 4 - esquema rítmico da "elisão sonora" utilizada por Schoenberg.

No caso de "Manchas no tecido", com este mecanismo a instrumentação reduzida faria o acorde oscilar entre 3 e 4 notas. Estas oscilações de densidade harmônica, ainda que musicalmente interessantes, poderiam isolar alguma voz do conjunto se permanecessem por um tempo relevante.

Deste modo, dever-se-ia buscar um mecanismo rítmico que, dentro das possibilidades técnicas dos instrumentistas, tornasse constantes as alterações de cor e densidade sonoras, num tecido harmonicamente estático mas continuamente mutável. Fez-se necessário a busca por um mecanismo formal que regulasse ritmicamente a assincronia entre os instrumentos ao mesmo tempo em que limitasse a duração das configurações harmônicas "defectivas".

Uma primeira ideia surgiu da análise dos primeiros compassos do "Kyrie Eleison II", da Missa Prolationem, de Johannes Ockeghem. Nesta obra, o compositor cria duas melodias, uma para as duas vozes superiores, outra para as duas inferiores, mas pede que cada voz execute numa prolação diferente do seu par: inicialmente juntas, as vozes começam a se defasar, criando a textura contrapontística[5].

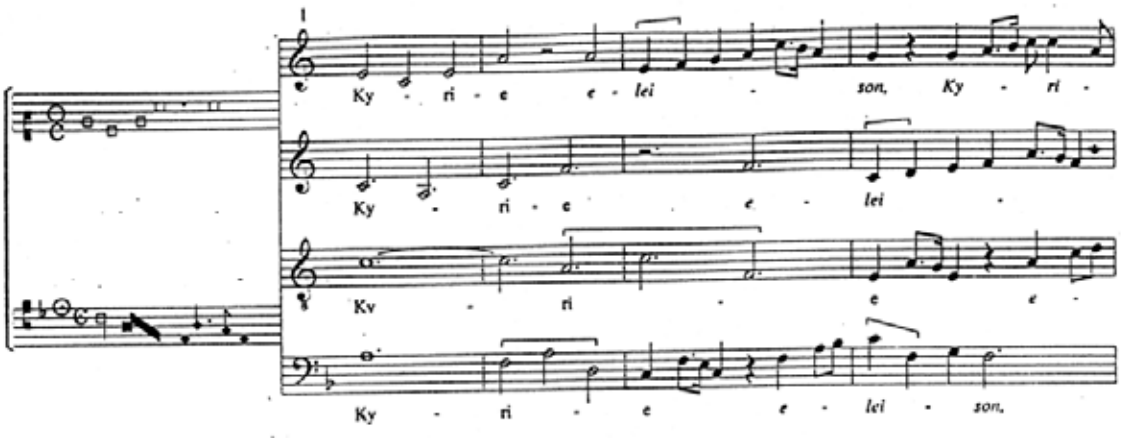


Figura 5: transcrição moderna dos primeiros ‘compassos” do “Kyrie eleison II”.

Diferentemente da diversidade de durações empregada por Ockeghem, e levando-se em conta todos os fatores anteriormente mencionados, a estratégia foi escolher um número mínimo de durações que, sendo próximas quantitativamente possibilitariam mudanças de arcadas assíncronas, o que manteria o aspecto de transformação contínua sem comprometer a sonoridade pretendida com os acordes do plano harmônico-textural. Foi utilizada como duração de base a colcheia que, a uma pulsação entre 112 e 125 bpm, foi aglutinada em grupos de 5 a 8, possibilitando aos intérpretes a realização das durações numa região “confortável” do arco (próximo do talão ou da ponta, o controle do mesmo tende a ser menos preciso para o principiante).

O passo seguinte foi elaborar uma permutação das durações que evitasse ao máximo a previsibilidade - mantendo a sensação de “stasis mutante” - ao mesmo tempo em que não colocasse os valores extremos consecutivamente, o que poderia desconfigurar a sonoridade desejada além de produzir simetrias, que se tornariam pontos de sincronia: satisfazendo a tais condições, a série assimétrica - e não linear - de durações 7-5-6-8 foi utilizada como ponto de partida.

O próximo passo foi elaborar mais 3 séries para que todos os instrumentos pudessem soar simultaneamente sem pontos de coincidência: sendo assim, além de assimétricas as permutações não poderiam gerar somas iguais até o seu terceiro termo. Neste caso, elaborou-se uma matriz a partir de permutações cíclicas da série inicial. A princípio, os quatro primeiros acordes seriam tocados pelas quatro vozes com as seguinte disposição de durações:

7	5	6	8
5	6	8	7
6	8	7	5
8	7	5	6

Figura 6 - matriz contendo série de durações e suas permutações. As linhas correspondem às vozes, as colunas aos acordes.

Trata-se de uma matriz quadrada (soma 27) em que todas as diagonais possuem o mesmo número. Prevendo-se sequências de 4 acordes, a matriz de diagonais com números iguais foi ampliada para uma matriz de diagonais com séries iguais (para a quinta seqüência de acordes, completou-se o ciclo de permutações da série, voltando às durações iniciais, mas noutro contexto harmônico)[6].

7568	5687	6875	8758
5687	6875	8758	7568
6875	8758	7568	5687
8758	7568	5687	6875

Figura 7: matriz de séries de durações. As colunas representam os conjuntos de 4 acordes da Figura 3, em que cada nota tem uma duração distinta.

Como mencionado, as linhas do quadrado inicial somam 27, mesma quantia da soma dos termos de cada célula da segunda matriz: no contexto desta composição, isto significaria pontos de sincronia temporal. Para evitá-los e ainda manter as durações de 5 a 8 pulsações, sem que a resultante sonora fugisse do plano harmônico-textural, foi criada uma regra para a "elisão de durações".

Tal regra consiste em acrescer aos termos final e inicial de duas séries consecutivas a quantidade que falta para atingir o termo de maior duração: esta solução só é possível graças ao mecanismo empregado, que só permitiu encontros entre os termos extremos e os intermediários da sequência aritmética (a soma, nestes pontos, é sempre 13). Sendo assim, à duração de 5 colcheias serão acrescidas três, à de 6, duas, à de 7, uma, e à de 8, nenhuma.

Como a soma até o terceiro termo é diferente para cada uma das vozes, o acréscimo de um mesmo valor mantém a assincronia. A figura abaixo ilustra este mecanismo:

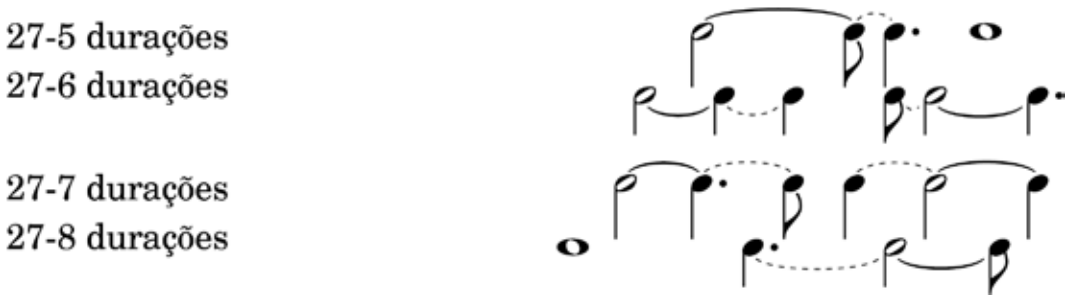


Figura 8: mecanismo de elisão (ligaduras pontilhadas) e manutenção da assimetria.

Este mesmo procedimento foi utilizado no início da peça, reservando à sincronia o papel de enfatizar o corte textural, reforçado pela transposição estrutural da entidade harmônica.

Conclusão

Percebemos como a escritura composicional tende a atuar como um território, que agencia elementos a princípio heterogêneos: as restrições mencionadas funcionaram mais como estímulo do que como empecilho no processo composicional, agindo como elementos determinantes para a configuração deste território composicional e gerando a necessidade que levou à utilização de um mecanismo formal que respondesse à necessidades musicais específicas.

Neste sentido, os elementos que surgem também criam novas demandas no decorrer do processo; por exemplo, o modelo formal para controle rítmico - sequer vislumbrado até a decisão de se compor uma

peça intermediária - também catalisou uma última alteração no caráter da peça, alteração essa que parecia descartada do plano inicial: optou-se por dar mais ênfase a assincronia resultante ao se destacar os pontos de mudança com uma dinâmica sfz p subito, ao invés da indicação inicial ("o mais imperceptivelmente possível"), criando breves irrupções ruidosas em meio ao tecido sonoro quase estático, num resultado ritmicamente quase aleatório.

Por fim, sendo a escuta também um elemento determinante neste território, as estruturas, sejam séries de durações ou simetrias harmônicas, são imperceptíveis como tais, mas foram fundamentais para que se chegasse a este resultado final.

Notas

[1] As três peças são: I – Fugato, II – Manchas no tecido, III – Engrenagens. A quantidade de cada um dos instrumentos pode variar de acordo com a disponibilidade, desde que a sonoridade global fique equilibrada.

[2] Com duração de 6 meses, a disciplina foi ministrada pelo professor Ms. Roger Naji El Khouri, a quem agradeço a abertura e oportunidade, tanto pela possibilidade de trabalhar as composições com os alunos como de participar do grupo como estudante de viola, o que me possibilitou ter uma melhor compreensão das dificuldades técnicas iniciais dos instrumentos de cordas.

[3] Entende-se aqui espaço espectral segundo a definição de Smalley (1997, p.121), ou seja, a distância entre os sons mais altos e mais baixos audíveis.

[4] "Farben" é a terceira das *Cinco peças para Orquestra*, op. 16, de Schoenberg. Os procedimentos utilizados por Schoenberg não ficam apenas na redistribuição do mesmo acorde, mas num sutil contraponto a cinco vozes, estruturado paralelamente a uma cuidadosa e sempre mutante instrumentação. Para análises, ver Burkhardt (1974) e Zuben (2005).

[5] Prolações eram as divisões do tempo na Ars Nova: se a prolação fosse perfeita, as durações deveriam ser subdivididas em três unidades, se fosse imperfeita, em duas. Ao sobrepor ambas, Ockeghem compõe uma polimetria, uma espécie de sobreposição de compasso simples com composto, em que a unidade de subdivisão tem a mesma duração para ambos. Para manter a sonoridade típica de suas obras (e do período Renascentista), ao invés de partir do uníssono, Ockeghem coloca a clave de tal maneira que as vozes intermediárias leem em Dó, enquanto a superior lê uma terça acima e a inferior, uma terça abaixo, ambas dentro do modo escolhido, eventualmente alterando o Si para Si bemol.

[6] A utilização de séries de durações como forma de gerar diferença a partir da repetição dos mesmos elementos é muito utilizada por Messiaen em suas obras. Um exemplo bem conhecido é o primeiro movimento do *Quatour pour la fin du temps*, "Liturgie du Cristal". Sobre a utilização desta estratégia pelo compositor nesta e outras obras, ver Ferraz (1998).

Referências

BURKHART, Charles. Schoenberg's Farben: An Analysis of Op. 16, No. 3. *Perspectives of New Music*, Seattle, v.12, n.1/2, pp. 141-172, 1974.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição*: a diferença na composição contemporânea. São Paulo: Educ, 1998.

FISCHBACH, Gerald; FROST, Robert; BARDEN, Wendy. *Artistry in Strings*: a comprehensive course of study group or private instruction. Book 1. Chicago: Kjos, 2004.

MAIA Jr., Adolfo; MANZOLLI, Jonatas; VALLE, Raul do. Estruturas Matemáticas como Ferramenta Algorítmica para Composição. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 9, 1988, Campinas. *Anais.* Campinas: UNICAMP, 1988.

SMALLEY, Denis. Spectromorphology: explaining sound shapes. *Organized Sound,* London, v.2, n.2, pp. 107-126, 1997.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o Som*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ESTRATÉGIAS PARA A CONCEPÇÃO DE UM SISTEMA SONORO-INTERATIVO PARA PERFORMANCES COM INDETERMINAÇÃO MUSICAL

Carlos Arthur Avezum Pereira (UFU)[1]
carlosavezum@mestrado.ufu.br

Resumo: O artigo tem o objetivo de apresentar conceitos e estratégias relacionados às concepções técnico-criativas de um sistema sonoro-interativo com instrumentistas e eletrônica em tempo-real para performances com indeterminação musical. Um dos tipos de material sonoro disparado pelo sistema eletrônico será obtido a partir de gravações de objetos manipulados pelo público em uma instalação sonora. O uso de um modelo auditivo, técnicas instrumentais estendidas e um algoritmo probabilístico podem ser potencialmente eficazes para a modelagem da interação pretendida.
Palavras-chave: sistema sonoro-interativo, eletrônica em tempo-real, técnicas instrumentais estendidas, instalação sonora, música indeterminada.

Strategies for the Design of an Interactive Music System for performances of indeterminate music

Abstract: This article presents concepts and strategies related to the technical and creative conception of an interactive music system involving music performers and live electronics. The system is being designed for the performance of indeterminate music and will make use of sounds recorded from objects in a sound installation as one of the source material. An aural model, extended instrumental techniques and a probabilistic algorithm can be potentially effective in the design of the interactive system.
Keywords: interactive music system, live electronics, extended instrumental techniques, sound installation, indeterminate music.

1. Introdução

Por volta da década de 1960, o advento da música eletroacústica mista possibilitou um maior grau de indeterminação no resultado sonoro em relação ao gênero *acusmático*[2], pois a presença de músicos no palco flexibiliza a performance musical em um grau mais elevado do que o verificado na difusão sonora de obras acusmáticas. Com o avanço tecnológico, a partir dos anos 1970, a produção de sons eletrônicos em tempo-real permitiu que a flexibilidade interpretativa fosse potencializada ainda mais através dos recursos de *live electronics*. Nas décadas de 1980 e 1990, a interação entre sons de instrumentos musicais e sons produzidos por processamento e/ou síntese sonora ao vivo se beneficia dos avanços na capacidade de processamento dos computadores e pela criação de ambientes de programação "amigáveis", tais como os *software Max/MSP* e *Pure Data*, entre outros.

Diferentemente das obras mistas com a parte eletroacústica fixada em suporte, em que a improvisação poderia se dar somente na performance humana, em performances de *improvisação livre*[3] com *live electronics* o nível de abertura é mais amplo, o que é viabilizado por algoritmos computacionais que sejam capazes de criar sua própria improvisação musical. Desta forma, há uma influência mútua entre o comportamento computacional e o humano, desde que os dois sejam capazes de reconhecer informações sonoras que trocam entre si. O aplicativo pode fazer análises de sinais de áudio vindos da performance instrumental e fornecer novos dados para a produção dos sons eletroacústicos. O tipo de algoritmo escolhido na programação, portanto, é fundamental na concepção de um sistema sonoro-interativo, pois é ele que vai definir o nível de interação entre humano e máquina.

Os sistemas sonoro-interativos podem ser desenvolvidos para promover e possibilitar diversas formas de interação com humanos em qualquer nível musical (ROWE, 2001). A concretização algorítmica

de determinadas ideias musicais permite a obtenção de processos e representações facilitadas pelo uso do computador, que podem servir a finalidades estéticas específicas. *Cypher* (ROWE, 1993) e *Voyager* (LEWIS, 2000), citados por Drummond (2009), são alguns exemplos de sistemas sonoro-interativos já desenvolvidos. Além da concepção de níveis de interação entre humano e máquina, nos sistemas sonoro-interativos também torna-se necessária a investigação quanto à interação entre os sons acústicos e eletrônicos, já que estes últimos podem ser criados em tempo-real.

O objeto de estudo desta pesquisa em andamento consiste no desenvolvimento de estratégias de trabalho durante a elaboração de uma instalação sonora e uma performance instrumental com *live electronics*, a qual terá os seguintes materiais sonoros: 1) sons gravados na instalação sonora (previamente à realização da performance); 2) sons da instalação sonora pré-processados; 3) sons acústicos dos instrumentos musicais; 4) sons dos instrumentos acústicos transformados em tempo-real; 5) sons dos instrumentos acústicos gravados durante a performance e disparados, posteriormente, com ou sem processamento; e 6) sons de síntese granular em tempo-real.

As interpretações da análise dos sinais dos instrumentos acústicos (violão, flauta e instrumentos de percussão) serão feitas por um algoritmo probabilístico programado em *Pure Data*, que objetiva um comportamento dos sons eletrônicos que não seja exclusivamente reativo aos estímulos sonoros recebidos dos instrumentos acústicos, mas, sim, que dê a *impressão* de um comportamento interativo. Dobrian (2004) comenta que um comportamento reativo é aquele que pode ser previsto de acordo com o controle exercido pelo *performer* através de sons ou gestos sobre o sistema eletrônico que responde automaticamente a estes dados recebidos sempre da mesma forma. Já um comportamento interativo se dá quando não se pode prever as respostas do sistema computacional. Contudo, tal comportamento só se realiza de fato quando o *performer* é influenciado pelo sistema eletrônico, ou seja, o resultado sonoro de sua performance também deve ter algum grau de imprevisibilidade e, portanto, deverá tocar música que dê *abertura* à improvisação para interagir com o sistema eletrônico. Por outro lado, um comportamento completamente imprevisível do sistema eletrônico também pode dar a impressão de que não há interação de fato com o *performer*. No entanto, por meio da utilização de algorítmicos probabilísticos torna-se possível simular uma espécie de "memória" do sistema, que também deverá ser mudada no decorrer da performance para não instituir um novo comportamento reativo.

Este texto visa contribuir no entendimento da concepção dos processos criativos relacionados ao objeto de estudo da pesquisa em andamento, identificando estratégias de interação entre sons eletroacústicos disparados (sons oriundos de uma instalação sonora) e/ou produzidos em tempo-real e sons de instrumentos musicais em uma performance. Esta performance foi inicialmente concebida como uma *improvisação livre,* contudo, na fase atual da pesquisa, a sua concepção tem adquirido um caráter de improvisação dirigida, o qual será explicado adiante.

2. Modelo Auditivo e Espectromorfologia

Em relação à interação de sons eletrônicos com sons acústicos em um sistema sonoro-interativo, uma possível estratégia é a noção de *fusão* e *contraste* entre estes dois mundos sonoros em que podem haver distintos estágios transicionais de um estado para o outro. Conforme afirma Menezes (2006, p. 383) "[...] será estrategicamente preciso que, em determinados momentos, o contraste entre ambos os universos venha à tona para que a própria fusão possa ser devidamente apreciada".

Outra possível forma de interação entre sons eletrônicos e acústicos é a ideia de *modelo auditivo* desenvolvida por Nance (2007) em algumas de suas composições. O uso desse modelo consiste na preparação de uma composição eletroacústica que será ouvida somente pelo instrumentista antes e durante a performance instrumental com fones de ouvido. Com referência a esta abordagem, Barreiro (2009, p. 543) menciona que "pede-se ao intérprete que produza sons em seu instrumento que soem o mais próximo possível aos do modelo auditivo." Inspirada em Nance (2007), a performance que se refere ao objeto de estudo desta pesquisa utilizará os sons da instalação sonora, comentada anteriormente, (além de outros) como *modelo auditivo* para os instrumentistas, de forma que estabeleçam um diálogo entre sons acústicos e eletroacústicos. Como estratégia adotada para esta forma de diálogo, os instrumentistas usam *técnicas estendidas*[4] na busca de nuances sonoras e tímbricas em suas improvisações com o objetivo de, conforme Smalley (1997), uma interação espectromorfológica com este tipo de *modelo auditivo*. A percepção pelos músicos durante a performance dos *aspectos intrínsecos* relacionados ao comportamento espectral dos sons no tempo e no espaço pode favorecer esta interação. Entretanto, na performance proposta nesta pesquisa ocorrem algumas diferenças no uso da ideia de *modelo auditivo* em relação à abordagem de Nance (2007), a saber: o *modelo auditivo* obtido na instalação é produzido a partir da gravação sonora da manipulação de objetos por pessoas provavelmente não-especializadas em música; tal modelo é escutado por todos que estão na sala de concerto durante a performance musical e não somente os músicos; o modelo não é uma composição fixa, já que se apresentará de diferentes formas a cada performance, de acordo com a análise dos sinais feita pelo aplicativo computacional.

3. Estratégias de Interação

A instalação sonora proposta é concebida a partir de objetos com um elemento temático em comum: a vida rural. Objetos manuais como torrador e moedor de café, cardas e rodas que, respectivamente, desenredam e fiam o algodão, dentre outros, são utensílios que faziam e ainda fazem parte da vida de algumas famílias em áreas rurais. São objetos que se ligam de forma objetiva pela sua utilização prática, e subjetiva pelos sentimentos e sons que eles fazem ecoar na família, a qual tinha no passado, seus membros envolvidos no processo produtivo. Além disso, a escolha de tais objetos se deu tanto pelas características sonoras obtidas com seu manuseio, quanto na facilidade em manuseá-los – que, de certa forma, estimulam um desejo nas pessoas de interagir com eles.

O local da instalação, a quantidade e o tipo de alto-falantes, e sua disposição espacial serão definidos numa fase posterior da pesquisa. Os procedimentos de espacialização e transformação dos sons serão possibilitados por um aplicativo programado em *Pure Data*. A interação do público com a instalação será filmada para que, posteriormente, ocorra a projeção do vídeo como introdução da performance instrumental com *live electronics*. Esta projeção tem o objetivo de destacar os "aspectos extrínsecos[5]" (SMALLEY, 1996) dos sons do modelo auditivo disparados pelo sistema eletrônico.

Na proposta de criação musical desta pesquisa - que envolve a interação entre instrumentistas e um sistema eletrônico - a execução musical deve se basear na imitação ou no contraste de *samples* disparados de forma mais ou menos imprevisível pelo computador de acordo com o funcionamento de um algoritmo probabilístico que utiliza a amplitude da performance instrumental como um dado de mapeamento. O banco de *samples* disparados a partir dos dados captados pelo algoritmo pode ser mudado durante a performance. O

instrumentista deve ser guiado por sua escuta e uma partitura gráfica com indicações "imprecisas" de execução. Esta partitura será concebida com signos que representem características dos *samples* gravados. O instrumentista deve escolher para interpretar durante a performance aquele signo que tenha uma relação de maior semelhança ou contraste (de acordo com cada seção) com o *sample* disparado. A interpretação dos signos gráficos pelos intérpretes não será feita livremente, mas guiada por algumas diretrizes dadas aos músicos de antemão (por exemplo, a orientação de que busquem imitar aspectos intrínsecos dos sons que resultem em sonoridades com fins de *fusão* entre sons instrumentais e eletroacústicos). Essa proposta conduz a concepção da performance para uma proposta de improvisação dirigida – que se distingue ligeiramente da proposta de improvisação livre inicial – já que a execução dos músicos será dirigida por um modelo auditivo. Concebe-se, assim, uma cooperação entre intérprete e compositor na seleção e organização de elementos como, por exemplo, as técnicas de execução na interpretação da notação gráfica visando um diálogo entre sons acústicos e eletroacústicos.

Os parâmetros sonoros da performance instrumental analisados pelo algoritmo do aplicativo computacional, são: 1) a amplitude; e 2) a ocorrência de silêncios significativos. Estes dois parâmetros tem a função de controlar os cinco tipos de materiais sonoros emitidos pelo sistema computacional (mencionados na Introdução). O mapeamento entre estes parâmetros é mudado, randomicamente, no decorrer da performance, de forma que não seja possível prever qual parâmetro captado (*input*) controla o parâmetro de resposta do sistema eletrônico (*output*), o que elimina a impressão de um possível comportamento reativo que o sistema possa adquirir. Em relação à programação do *patch* (aplicativo) no *software Pure Data*, esta pesquisa encontra-se em um estágio de testes que compreendem: a análise de sinal da amplitude dos sons dos objetos da instalação sonora e dos instrumentos musicais; e a interpretação destes sinais por um algoritmo probabilístico de *Cadeias de Markov*[6], para influenciar o sistema computacional quanto à genêse, à ordem, à seleção, à gravação e à espacialização do material sonoro durante a performance. Os sons dos instrumentos musicais serão transformados em tempo-real por um outro agente que controlará a aplicativo programado em *Pure Data*. Nas próximas etapas da pesquisa serão feitos testes da conexão do sinal de áudio com processos de geração sintética de sons e, mais adiante, testes do aplicativo em performances musicais. A partir destes, serão preparadas as "partituras gráficas", que terão informações básicas para o material sonoro, com algumas indicações de *técnicas instrumentais estendidas,* a fim de possibilitar que a música gerada tenha um comportamento com algum grau de *abertura* em seu resultado sonoro.

Na tabela abaixo, pode ser observado o tipo de comportamentos e as intervenções dos agentes em cada seção da performance. Na 1ª e 2ª seções, os instrumentistas imitam em grupo ou contrastam individualmente com os *samples* disparados pelo computador. Na 3ª seção haverá um solo de computador que faz um processo de síntese granular com os sons dos *samples* disparados, além de disparos de trechos da performance.

	1ª SEÇÃO (4'30")	2ª SEÇÃO (3')	3ª SEÇÃO (1'30")
CONJUNTO INSTRUMENTAL	IMITAÇÃO/FUSÃO COM SAMPLES		
SOLOS INSTRUMENTAIS		CONTRASTE COM SAMPLES	
COMPUTADOR	DISPAROS DE SAMPLES VIA ANÁLISE DO SINAL DA AMPLITUDE	DISPAROS DE SAMPLES VIA ANÁLISE DO SINAL DA AMPLITUDE	DISPAROS DE TRECHOS DA PERFORMANCE E SÍNTESE GRANULAR COM OS SAMPLES ANTERIORES

Tabela 1: Intervenções dos agentes nas seções da performance

4. A Concepção do Sistema Sonoro-Interativo

Partindo-se das definições de Rowe (1993), o sistema sonoro-interativo proposto nesta pesquisa pode ser classificado em relação ao mapeamento da performance humana como *performance-driven* – o que o distingue de obras com seguidores de partitura (*score-followers*) e notação precisa, tais como as abordadas por Puckette e Lippe (1992). Como o sistema aqui descrito destina-se à performances de música com distintos graus de indeterminação (devido ao uso de uma notação "imprecisa"), a programação de um aplicativo que selecione parâmetros sonoros menos discretizáveis mostra-se viável para lidar como uma situação sonora imprevisível. Assim, dados de análise de amplitude, densidade, fraseado, espectro, etc. possibilitariam mapeamentos flexíveis para gerar as respostas sonoras do sistema eletrônico.

Ainda podemos classificar este sistema, de acordo com Rowe (1993), em relação à maneira como os sons eletrônicos são gerados, a saber: *transformative* – transformação de material acústico em tempo-real; *generative* – sinais analisados da performance influenciarão no comportamento de um processo de síntese sonora; e *sequenced* – sinais analisados da performance influenciarão o disparo de *samples.*

Em relação ao tipo de comportamento do sistema em questão pode-se classificá-lo como *player*, pois a interação será percebida como um *duo* entre computador e humano, ou seja, o sistema eletrônico terá um comportamento autônomo, embora possa variar em função da performance humana (ROWE, 1993).

A Figura 1 apresenta as conexões existentes na concepção do Sistema Sonoro-Interativo da presente pesquisa:

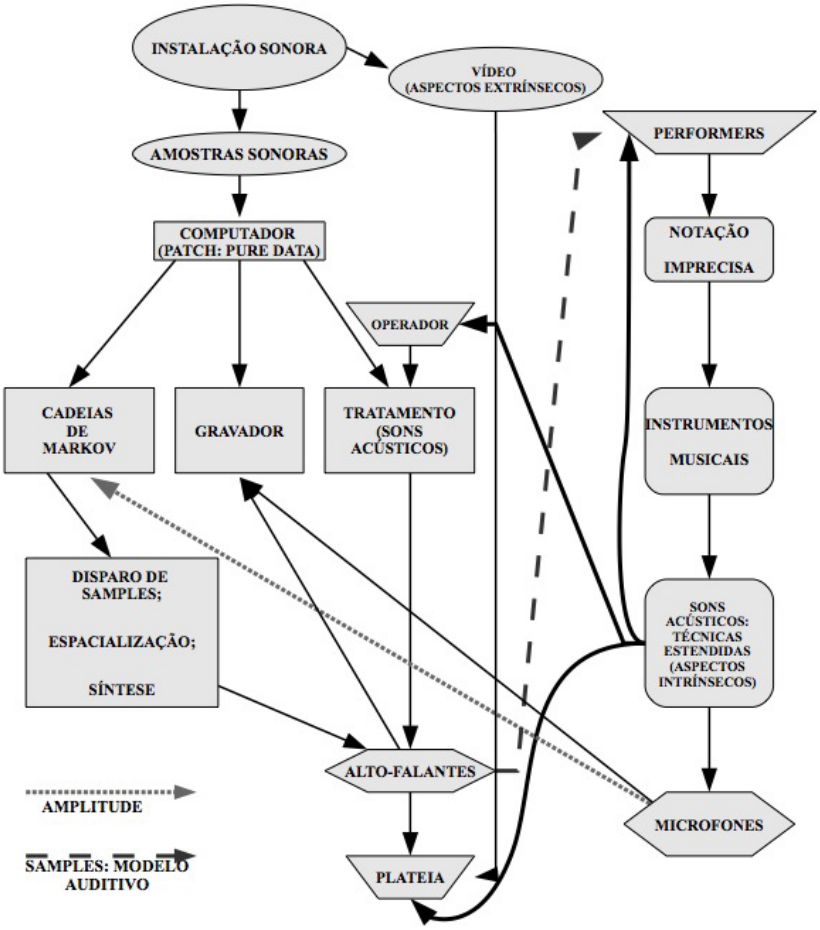


Figura 1: Diagrama das conexões existentes no Sistema Sonoro-Interativo

5. Considerações Finais

Este artigo apresentou uma breve reflexão sobre algumas questões que fundamentam a pesquisa em andamento. A modelagem auditiva de Nance (2007), uma partitura gráfica, o uso de *técnicas estendidas* instrumentais na performance humana, além do uso de um algoritmo de *Cadeias de Markov* na performance eletrônica, apontam caminhos para a concretização dos objetivos deste trabalho. O processo de criação seguirá entre as opções feitas durante a concepção do sistema e as intervenções musicais no momento da performance. Desta forma, pode se considerar este trabalho como um processo criativo multi-autoral e efêmero, onde composição e performance não estão separadas. As reflexões que serão levantadas por esta pesquisa irão auxiliar esta área de criação, que envolve realizações musicais com interação entre instrumentos acústicos e eletrônica em tempo-real, as quais objetivam resultados sonoros indeterminados de antemão.

Notas

[1] Esta pesquisa de mestrado em andamento conta com o apoio da CAPES.

[2] É o gênero de música eletroacústica fixada em suporte (CD, tape etc.) apresentada em concerto por meio de alto-falantes e sem a atuação de um instrumentista ou cantor.

[3] Também chamada de improvisação não-idiomática (ou contemporânea) por não se ater a gêneros ou estilos musicais estabelecidos – o que a difere da improvisação no *jazz*, por exemplo. Geralmente, revela grande diversidade sonora, obtida através de técnicas estendidas de execução instrumental.

[4] Técnicas não-convencionais de execução instrumental que possibilitam uma ampliação da paleta sonora do instrumento através de timbres incomuns. Por exemplo: utilizar regiões do corpo do instrumento não utilizadas nas técnicas convencionais, percutir a caixa acústica de um instrumento não-percussivo, tocar as cordas do piano diretamente com os dedos, ou ainda, nos instrumentos de sopro, cantar junto com a emissão de uma nota do instrumento, realizar golpes de língua, sons de chave, entre outros.

[5] Os aspectos extrínsecos destacados aqui são aqueles relacionados às fontes e aos gestos causadores dos sons da instalação sonora. O vídeo irá enfatizar estes aspectos na introdução da performance musical, pois se trata de uma referência visual. A intenção é destacar o aspecto inicial da matéria-prima sonora (modelo auditivo) – a fonte e o gesto causador – que será transformada durante a performance.

[6] Cadeias de *Markov* são processos probabilísticos que apresentam a propriedade (ou memória) *markoviana* na qual a predição do próximo estado depende de estados anteriores.

Referências

BARREIRO, D. L. Uma investigação sobre estratégias de interação em tempo-real em obras eletroacústicas mistas com abertura (composição modular e/ou improvisação). In: CONGRESSO DA ANPPOM, 19., 2009, Curitiba. *Anais*. Curitiba: ANPPOM, 2009. p. 543-545.

DOBRIAN, Christopher. Strategies for continuous pitch and amplitude tracking in realtime interactive improvisation software. In: SOUND AND MUSIC COMPUTING CONFERENCE, 04., 2004, Paris. *Proceedings of the 2004 Sound and Music Computing Conference.* Disponível em: <http://www.music.arts.uci.edu/dobrian/PAPER051.pdf> Acesso em: 26 maio 2010.

DRUMMOND, Jon. Understanding interactive systems. *Organized Sound*, Cambridge University Press, v. 14, n. 2, p. 124-133, 2009.

LEWIS, G. E. Too many notes: complexity and culture in Voyager. *Leonardo Music Journal*, vol. 10, p. 33-39, 2000.

MENEZES, Flo. *Música maximalista*: ensaios sobre a música radical e especulativa. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

NANCE, R. W. *Compositional explorations of plastic sound*. Leicester, 2007. 65f. Tese (Doutorado em Música). De Montfort University.

PUCKETTE M.; LIPPE C. Score following in practice. In: INTERNATIONAL COMPUTER MUSIC CONFERENCE, 1992, San Francisco. *Proceedings of the ICMC92*, San Francisco, International Computer Music Association, 1992, p. 82-185.

ROWE, Robert. *Interactive music systems.* Cambridge MA: The MIT Press, 1993.

_____. *Machine musicianship.* Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2001.

SMALLEY, Denis. The listening imagination: listening in the eletroacoustic era. *Contemporary Music Review*, Amsterdam, v. 13, n. 2, p. 77-107, 1996.

_____. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organized Sound*, v. 2, n. 2, p. 107-126, 1997.

COLLAGE

Danieli Verônica Longo Benedetti (Cruzeiro do Sul/USP)[1]
danieli-longo@uol.com.br

Resumo: Possivelmente inspirado pelos pintores cubistas, que entre os anos de 1912-1919, tiveram uma fase voltada à técnica denominada *collage*, o compositor Claude Debussy servir-se-ia deste procedimento - que teria posteriormente o termo inserido no vocabulário musical - em duas de suas obras escritas durante os anos da Primeira Grande Guerra (1914-1918). O presente artigo, segmento de pesquisa realizada no Departamento de Música da ECA/USP/FAPESP, pretende assim apontar o uso deste recurso de composição nas peças *Berceuse Héroïque* para piano solo e *En Blanc et Noir* para dois pianos.
Palavras-chave: Claude Debussy, collage, repertório para piano, nacionalismo musical.

Collage

Abstract: Possibly inspired by the Cubist painters, that between the years 1912-1914, had a technique called phase focused on the collage, the composer Claude Debussy would serve this procedure - which would later term entered the vocabulary of music - in two of his works written during the years of World War I (1914-1918). This paper, a segment of the study conducted at the Department of Music at ECA / USP / FAPESP, aims to make the point in using this feature pieces for solo piano *Berceuse Héroïque* and *En Blanc et Noir* for two pianos.
Keywords: Claude Debussy, collage, piano repertoire, musical nationalism.

De acordo com o *Dictionnaire Encyclopedique de La Musique* a técnica de *collage* ou colagem é um procedimento de escrita utilizado pelos compositores de vanguarda entre os anos de 1960 e 1970 (ARNOLD, 1988: 455). O compositor italiano Luciano Berio (1925-2003) e o argentino Mauricio Kagel (1931-2008) serviram-se amplamente do procedimento que consiste em inserir uma citação de obra de outro compositor sem modificação aparente.

Antes disso, porém, possivelmente inspirado pelos contemporâneos cubistas Pablo Picasso (1881-1973), George Braque (1882-1963) e Juan Gris (1887-1927), que inovaram com a inserção da técnica em alguns de seus trabalhos entre os anos de 1912 e 1919, o compositor Claude Debussy (1862-1918), interessado e envolvido pelos diferentes domínios das artes, também iria servir-se do recurso de *collage* em duas de suas composições escritas durante os anos da Primeira Grande Guerra (1914-1918). A técnica aqui adotada seria uma forma de declarar sua função de militante do movimento nacionalista e de 'músico francês'[2] inserido no contexto em questão. São elas: a *Berceuse Héroïque* para piano solo *e En Blanc et Noir* para dois pianos.

A *Berceuse Héroïque*, é composta logo após o início do conflito, em um período em que a mobilização de todo cidadão francês se fazia presente e Debussy questionava-se sobre sua função. O compositor escreve ao amigo e editor Jacques Durand em 8 de agosto de 1914:

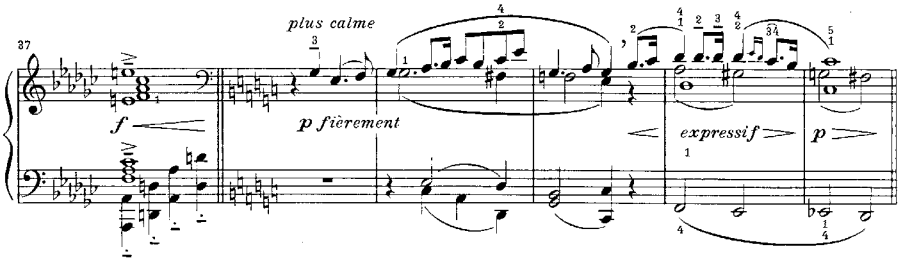
> (...). Como você sabe eu não tenho nenhum sangue frio, menos ainda espírito militar; adicione as lembranças de 70 [a Comuna de Paris[3]], que me impedem o sentimento de entusiasmo, a inquietude de minha esposa, tendo o filho e o genro no campo de batalha! Tudo isto faz com que a minha vida esteja tão perturbada...; o que faço me parece tão miseravelmente pequeno! Chego a sentir inveja de Satie, que vai se ocupar seriamente na defesa de Paris como cabo. (LESURE, 1987: 257)

A *Berceuse Héroïque,* para piano solo foi composta em homenagem ao rei Albert I da Bélgica, que, despertaria a admiração de toda a Europa ao resistir diante de um inimigo infinitamente superior em número e em força de fogo. A peça foi publicada pelo jornal londrino *Daily Telegraph* em novembro de

1914. A homenagem contou também com a colaboração de vários artistas dos países aliados, entre eles os compositores ingleses Edward Elgar (1857-1954), Edward German (1862-1936), o francês André Messager (1863-1929), o pintor Claude Monet (1841-1926) e o filósofo Henri Bergson (1859-1941).

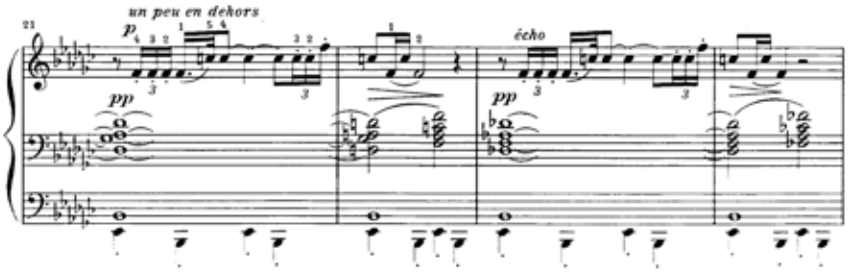
François Lesure, na edição crítica da integral da obra pianística de Debussy coloca o título conforme apresentado neste *King Albert's Book*: *Berceuse Héroique pour rendre hommage à S. M. Albert I de Belgique et à ses soldats*, que foi orquestrada por Debussy no mês seguinte.

A peça é uma marcha escrita na tonalidade de Mi bemol menor, em que o compositor usa do recurso de colagem, fazendo uma citação, na parte central da peça (cps 38 ao 42), do tema do Hino Nacional belga, *La Brabançonne*, como forma de enfatizar a homenagem. A passagem vem acompanhada pela indicação *fièrement* (com orgulho), na tonalidade de Dó Maior.



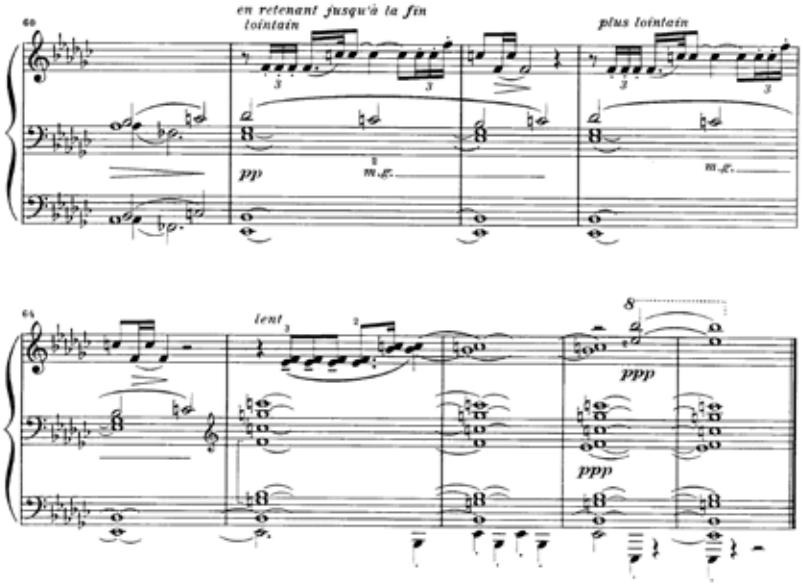
Exemplo1: C. Debussy, Henle Verlag, 1994. *Berceuse Héroique*. cps. 37-42.

De acordo com Edward Lockspeiser em *Debussy, sa vie et sa pensée* (LOCKSPEISER, 1980: 520), na *Berceuse Héroique* Debussy cria efeitos que são calculados para produzir impressão de espaço e distância; e é exatamente a sensação que se tem ao ouvir os longínquos chamados de trompete ali recriados. Estes efeitos de espaço e distância, o próprio compositor confirma, ao indicar *écho* (eco, cp.23, ao repetir literalmente o toque de trompete), e nos compassos finais os termos *lointain* (longe, cp.61) *e plus lointain* (mais longe, cp.63) são usados para a repetição do toque referido. Segue trecho com o primeiro toque de trompete mencionado:



Exemplo2: C. Debussy, Henle Verlag, 1994. *Berceuse Héroique*, cps. 21-24

Debussy faz ainda o uso de um insistente pedal Mi bemol - Si bemol, ao longo da peça (ver no exemplo apenas citado e no que segue). Este procedimento será notado já nos primeiros compassos, com a apresentação do tema da marcha. E estará de volta no final, com valores maiores, sobre o qual será colocado e repetido o toque de trompete citado anteriormente, acompanhados das sugestivas indicações apontadas.



Exemplo 3: C. Debussy, Henle Verlag, 1994. *Berceuse Héroique*, cps. 60-68.

A outra obra abordada, *En Blanc et Noir* formada de três peças ou *Caprices*, (termo usado pelo compositor, referindo-se à obra em algumas de suas correspondências) para dois pianos é considerada uma das obras-primas do compositor e para o musicólogo Michel Fauré significa a contribuição mais marcante dentro movimento nacionalista francês do período da Guerra[4]. Juntamente com seu amigo Roger Ducasse, Debussy participa da primeira audição, que aconteceu no dia 21 de dezembro de 1916, em benefício de uma das inúmeras campanhas humanitárias organizadas nessa época.

Cada um dos três *Caprices,* além de conter um dedicatário, é precedido por uma citação poética como forma de, implicitamente, complementar as mensagens de índole nacionalista. A segunda peça, a mais dramática das três, vem retratar os acontecimentos e sentimentos provocados pela guerra e é nela que Debussy faz, em dois momentos o uso da técnica de colagem. A citação inicial, a dedicatória e a indicação de andamento, ***Lent-Sombre***, já anunciam as intenções deste segundo *Caprice*.

O sentido profundo desta "defesa da música francesa" é revelado pela dedicatória *au lieutement Jacques Charlot*[5], morto pelo inimigo em 3 de março de 1915, e pela citação tirada da *Ballade contre les ennemis de la France* de François Villon:

Prince, porté soit des serfs Eolus.
En la forest ou domine Glacus.
Ou prive soit de paix et d'espérance.
Car digne n'est de posséder vertude.
Qui mal vouldroit au royaume de France.[6]

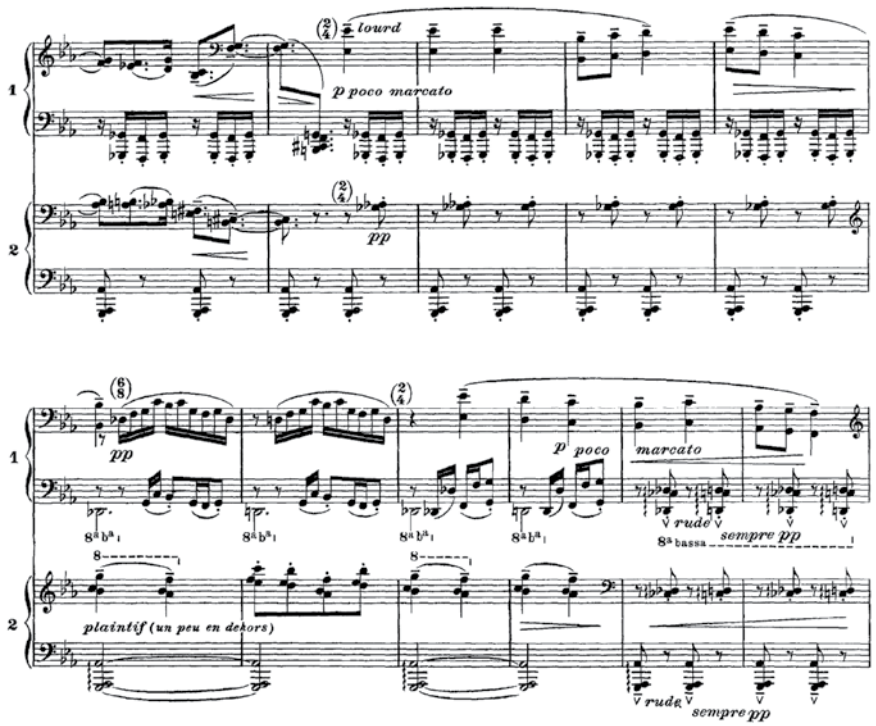
Este *Caprice* condensa o sentimento Debussy em relação a guerra, o ódio ao invasor e a confiança inabalável da vitória final, representada aqui pela presença do coral de Lutero *Ein' feste Burg ist unser Gott*, simbolizando o agressor alemão, ao qual Debussy, orgulhoso de ser um *musicien français*, responde alguns compassos adiante com a clara melodia francesa da *Marselhesa*. O compositor justifica-se pelo uso do coral em duas de suas cartas endereçadas ao editor Jacques Durand. Debussy escreve no dia 22 de julho de 1915:

> ... Você verá o que pode acontecer ao hino de Lutero por ter imprudentemente penetrado num *Caprice* à francesa. Quase no fim, um modesto carrilhão faz soar uma pré-Marselhesa. Mesmo desculpando-se deste anacronismo, isso é admissível numa época em que os pavimentos das ruas e as árvores das florestas estão vibrantes deste canto onipresente. (DURAND, 1927: 138)

No dia 5 de agosto, ele escreve novamente ao seu editor a respeito do uso deste coral no seu segundo *Caprice*:

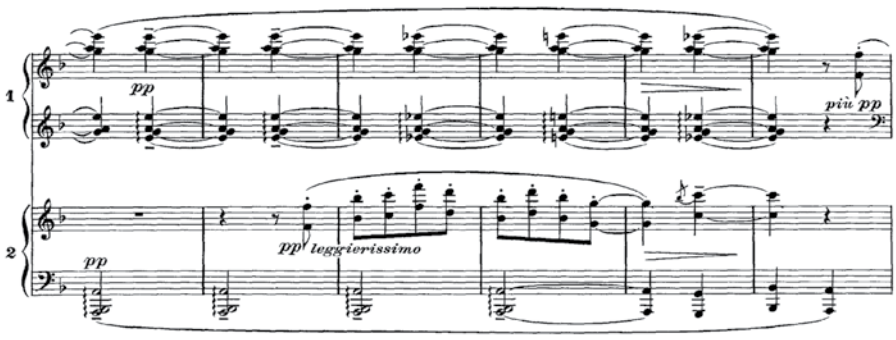
> ... É a preocupação das proporções que imperiosamente comandou esta mudança. Por outro lado, tornou-se mais clara e limpa a atmosfera dos vapores envenenados que durante um instante o coral de Lutero volatizou, ou melhor, daquilo que ele representa, pois apesar de tudo, é bonito. (DURAND, 1927: 143).

A execução do "Coral de Lutero"[7], em oitavas e com a indicação ***lourd*** (pesado), identifica o rival alemão. O coral não está transcrito integralmente, Debussy insere apenas o trecho inicial e, assim mesmo, fragmentado. Seguem os compassos 78 a 88, nos quais é possível observar técnica aqui abordada entre os compassos 79-83 e 85-88.



Exemplo 4: C. Debussy, *Durand Ed. Musicales, 1997. En Blanc et Noir, Segundo Caprice, cps. 78-88.*

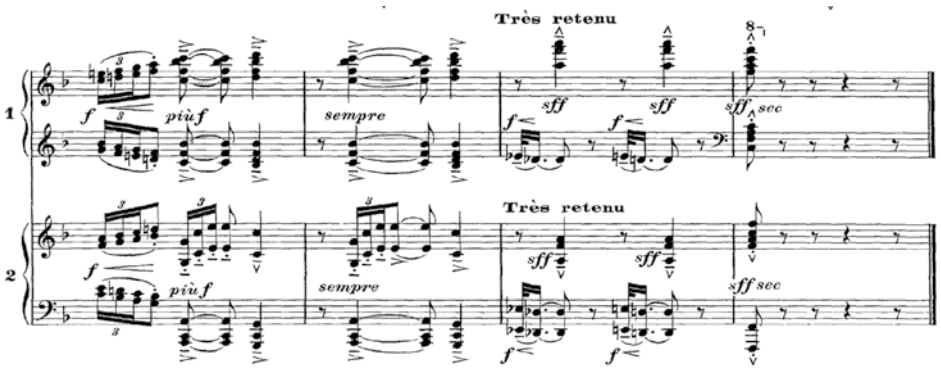
Em outro momento Debussy fará novamente o uso da técnica de colagem e, dos compassos 162 ao 170, ouviremos por duas vezes um pequeno trecho do Hino Nacional francês, a *Marselhesa*. Segue a primeira citação realizada pelo piano dois.



Exemplo 5: C. Debussy, *Durand Ed. Musicales, 1997. Segundo Caprice, cps. 161-166.*

Para afirmar o sentimento de vitória sobre os inimigos, após a citação da *Marselhesa*, no compasso 170, Debussy reexpõe a melodia inicial, trazendo a indicação *Librement!*

No final, em uma coda com motivos rítmicos e fortes toques de clarins (cp. 177-178, piano 2), Debussy relembra ao ouvinte que a guerra ainda não acabou e que estas páginas são dedicadas a um amigo nela desaparecido, concluindo, de forma enérgica, com um seco e fortíssimo acorde de Fá Maior. Seguem os compassos finais desta "defesa da música francesa".



Exemplo 6: C. Debussy, *Durand Ed. Musicales, 1997. Segundo Caprice, cps. 177-180.*

Os toques de clarim - que somados se repetem 11 vezes - e o trecho melódico do compasso 11 - executado 3 vezes - iniciam com uma quarta justa ascendente. Pelas insistentes reprises, este intervalo permanece na memória do ouvinte; curiosamente, o hino nacional francês, a *Marselhesa,* também se inicia com uma quarta justa ascendente.

Considerações Finais

A declaração da Primeira Guerra Mundial, em 3 de agosto de 1914, teve como efeito imediato trazer à tona rivalidades acumuladas entre a França e a Alemanha. Os franceses, inconformados desde a Guerra Franco-Prussiana, de 1871, devido as perdas humanas e territorial cultivaram forte sentimento de vingança contra o país inimigo e o Revanchismo influenciaria assim toda uma geração. Nesse sentido, os quatro anos de guerra (e alguns precedentes) tiveram profunda ressonância sobre a música e os músicos das primeiras décadas do século XX. O envolvimento da nação francesa com o conflito será massivo. A maioria

dos compositores irá ao fronte e as preocupações ligadas à defesa da pátria e da própria vida dominariam a vida dos artistas. Impossibilitado de se alistar as armas, devido ao câncer[8] descoberto com as premonições da Guerra, Debussy irá servir-se de sua arte como forma de se expressar e, intitulando-se *Musicien Français*, militou um movimento de proteção à arte de seu país, o qual pode ser comprovado em seus escritos do período, como artigos publicados pelas revistas especializadas da época e sua correspondência. Imbuídas desse sentimento, enfatizado pela escolha dos materiais usados por meio da técnica de *collage*, as obras *Berceuse Héroïque* e *En Blanc et Noir* aqui abordadas constituem parte da última fase criadora de um Mestre, que tomado pelo sentimento de nacionalismo serviu-se de sua arte como forma de defender o seu país.

Notas

[1] Doutora e Mestre pela ECA/USP, suas pesquisas, ambas financiadas pela FAPESP, tratam da influência do contexto histórico nas obras dos compositores Claude Debussy e Maurice Ravel. Bacharel em instrumento, piano, pela UNESP; especialista no ensino do piano pela *École Normale de Musique de Paris*, França e em interpretação pianística pelo *Conservatório Nacional de Strasbourg*, França. Professora do curso de música da Universidade Cruzeiro do Sul, atualmente em licença, desenvolve pesquisa de Pós-Doutorado sediada no Departamento de Música da ECA/USP, com apoio da FAPESP.

[2] Durante os anos de Guerra e alguns precedentes o compositor Claude Debussy passou a assinar artigos e obras como *Claude de France* ou ainda *Claude Debussy Musicien Français*.

[3] A Comuna de Paris foi um movimento de tendências socialistas consequente da Guerra Franco-Prussiana de 1870.

[4] FAURÉ, 1985: p. 234

[5] Jacques Charlot era amigo de Debussy e sobrinho de Jacques Durand, seu editor e também lhe será dedicado o *Prélude* da suíte *Le Tombeau de Couperin,* de Maurice Ravel, obra de relevante importância do movimento nacionalista francês e composta durante os anos da Guerra.

[6] Príncipe levado por servos Eolus. /Na floresta onde domina Glaucus. /Onde privado seja de paz e de esperança. /Pois não sendo digno se possuir tal virtude. /Que mal desejaria ao reinado da França.

[7] Na edição alemã Breitkopf & Härtel nr. 3765, dos corais de J. S. Bach encontramos duas versões para este coral de Martin Luther, pgs. 48 e 49.

[8] Causa de sua morte em 25 de março de 1918.

Referências

ARNOLD, Denis. *Dictionnaire Encyclopedique de la Musique*. Paris: Robert Laffont, 1988.

BACH J. Sebastian. *Das Wohltemperierte Klavier Teil I e II.* URTEXT. Munchen: G. Henle Verlag, 1972.

BENEDETTI, Danieli V. L. *A produção pianística de Claude Debussy durante a Primeira Guerra Mundial.* São Paulo: 2002. 144f. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo- ECA/USP/FAPESP.

DEBUSSY, Claude. *Correspondance 1884-1918. Réunie et présentée par François Lesure*. Paris: Hermann, 1993.

_____. *Lettres de Claude Debussy à son éditeur.* Paris: Durand et Cie., 1927.

_____. *Berceuse Héroïque*. Sob a direção de François Lesure. Munchen: Henle Verlag, 1994.

_____. *En Blanc et Noir, pour deux piano*. New York: Dover publications, INC, 1997.

FAURE, Michel. *Musique et Societé du second empire aux années vingt*. France: Flammarion, 1985.

LOCKSPEISER, Edward. DEBUSSY – *Sa vie et sa pensée*. France: Fayard, 1980.

ASPECTOS DE EXPRESSÃO E RACIONALIDADE EM *PIERROT LUNAIRE* (OP. 21) DE ARNOLD SCHOENBERG: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE RELAÇÕES ENTRE TEMPO E ESPAÇO NO TRABALHO COMPOSICIONAL

Danilo Rossetti (UNESP)
danilo_rossetti@hotmail.com

Resumo: Neste artigo, que surgiu após uma análise musical da obra *Pierrot Lunaire* (1912), procuramos discutir alguns processos composicionais utilizados especificamente na peça *Der Mondfleck,* pertencente à 3ª parte de *Pierrot*. Iniciamos com uma breve introdução a respeito do movimento expressionista, logo após centramos nossa análise em características estruturais da referida peça. Na seqüência, a partir da identificação de alguns aspectos relevantes, buscamos investigar e mostrar como a música, uma arte temporal, pode conter em si uma formalização baseada em propriedades do espaço. Para esta discussão final, nos fundamentamos em obras de Abraham Moles e Henri Bergson, que fazem parte da bibliografia utilizada em nossa pesquisa de Mestrado sobre o *tempo musical*.
Palavras-chave: *Pierrot Lunaire*, Arnold Schoenberg, tempo musical, processos composicionais.

Expression and Rationality Aspects in *Pierrot Lunaire* (op. 21) by Arnold Schoenberg: An Investigation about Time and Space Relations in the Compositional Work

Abstract: This article, which came after a musical analysis of the work *Pierrot Lunaire* (1912), intends to discuss some compositional processes used specifically in the movement *Der Mondfleck*, belonging to the 3rd part of *Pierrot*. The article initiates with a short introduction concerning the expressionist movement, soon after the analysis focus on the structural features of the mentioned movement. Further, after the identification of some relevant aspects, the intention is to investigate and to show how music, a temporal art, can contain in itself a formalization based on space properties. This final discussion is based on works by Abraham Moles and Henri Bergson, which were included in the bibliography used in our master's degree research, about *musical time*.
Keywords: *Pierrot Lunaire*, Arnold Schoenberg, musical time, compositional processes.

1. Introdução: Arnold Schoenberg e o Expressionismo

O expressionismo foi um movimento das artes que surgiu nos primórdios do século XX, como uma forma de oposição à estética romântica a qual, durante o século XIX, permeou o discurso artístico de maneira geral. O pianista e compositor Eduard Steurmann, que atuou em diversas atividades musicais juntamente com Arnold Schoenberg, definiu o expressionismo como "filho da interiorização romântica". O *tipo ideal*[1] de artista romântico, conhecido normalmente como um ser introspectivo (com relação a seus sentimentos) e até fragilizado, encontra a sua oposição no artista expressionista. Este último tem como uma de suas características a expressão dos sentimentos de forma densa e carregada, fato este muito provavelmente ligado à representação da dura realidade da sociedade européia do início do século XX.

Neste contexto, o belo nunca foi um valor artístico almejado pelos artistas expressionistas, ao contrário dos românticos. Schoenberg, por exemplo, associava a beleza ao comodismo de espírito: "A beleza só existe a partir do momento em que gente improdutiva começa a achar que ela está faltando (...) o artista não precisa dela. Para ele, basta a veracidade"[2]. De certa forma suas composições representavam uma afronta à sociedade, a qual impunha formas artísticas restritivas, privilegiando o conservadorismo, que era representado pelo "culto ao tonalismo" e às sonoridades consonantes.

Segundo René Leibowitz, o termo *atonal* é utilizado para definir o período composicional de Schoenberg compreendido entre 1908 e 1913 (Cf. 1981, p. 77), no qual se encontra *Pierrot Lunaire* op. 21

(1912). No entanto este termo era completamente rejeitado pelo próprio compositor. Nesta passagem presente em *Harmonia*, pode-se entender este fato:

> "Devo, contudo, afastar-me disso, pois sou músico e nada tenho a fazer com o 'atonal'. Atonal poderia meramente significar: algo que absolutamente em nada corresponde à essência do som (...) Uma peça musical há de ser *sempre* tonal, no mínimo na medida em que, de som para som, tem que existir uma relação mediante a qual os sons, sucessivos ou simultâneos, resultem numa seqüência compreensível como tal (...) Contudo, não se poderia chamar 'atonal' a uma relação de sons, seja qual for, pois seria algo como caracterizar de 'inspectral' (*aspektral*) ou ‚incomplementar' uma relação de cores (...) Se há que absolutamente buscar-se um nome, poder-se-ia pensar em politonal (*polytonal*) ou pantonal (*pantonal*). Porém, seja como for, o que por agora ter-se-ia que averiguar é se tal música não é, simplesmente, novamente tonal." (SCHOENBERG, 2001, p. 558 a 560).

Para Schoenberg, esta busca pela mudança e pelo rompimento com o tradicional se justificava pela necessidade de criar novos tipos de expressão musical. A literatura, por sua vez, tem papel preponderante no desenvolvimento desta nova linguagem que, de início, se apoiou no gênero dramático. Como elementos desta mudança, podemos considerar a rejeição da tonalidade e afirmação da "emancipação da dissonância", termo adotado pelo próprio compositor.

Além desta expressividade latente, fruto de uma necessidade intrínseca daquele momento histórico, a música de Schoenberg apresentava também como característica uma pura racionalidade. No seu método composicional não havia mais uma hierarquia entre os doze sons do total cromático (tal qual o sistema tonal), porém havia sim uma sistematização rígida e lógica criada por ele para a utilização destes sons. Esta sistematização estava baseada em propriedades de ordenação do espaço, que resultavam em relações entre os sons construídas geometricamente, de maneira semelhante à arquitetura. No entanto, de fato, estas construções sonoras raramente são perceptíveis pelo ouvinte. Isto se deve, na nossa concepção, porque a música é uma arte essencialmente temporal. A percepção musical é um fenômeno que se dá através do tempo e das durações, e não através do espaço. Este problema será melhor discutido e analisado na conclusão deste trabalho.

Pretendemos, primeiramente, analisar e discutir alguns aspectos de simetria e espelhamento que ocorrem na peça *Der Mondfleck*, parte integrante da obra *Pierrot Lunaire*, que são fundamentais na sua constituição formal, tanto do ponto de vista da sua micro-estrutura quanto da sua macro-estrutura.

2. Aspectos de Simetria na peça *Der Mondfleck*, de *Pierrot Lunaire*

Pierrot Lunaire é uma obra formada por um ciclo de 21 poemas escritos em francês pelo belga Albert Giraud, que foram traduzidos para o alemão por Otto Erich Hartleben, sendo que os poemas também possuem uma tradução para o português feita por Augusto de Campos. É uma obra para voz (normalmente soprano) e conjunto de câmara instrumental solista, formado por flauta (pícolo), clarinete em Sib ou Lá (clarone), violino, viola, violoncelo e piano. O tratamento dado por Schoenberg para a voz é bastante especial: a técnica utilizada na escrita é o *Sprechstimme* (voz-entoada), na qual a melodia representada pelas notas não deve ser cantada. O executante deve levar em conta a altura da nota indicada na partitura para transformá-la em melodia falada. Poderíamos dedicar um trabalho inteiro a respeito desta técnica vocal aqui empregada, mas este não é o nosso intuito. Os 21 poemas de Giraud traduzidos para o alemão, que foram escolhidos

por Schoenberg para fazerem parte de sua composição, foram ordenados em três grupos de sete poemas, totalizando três grandes partes. Por sua vez, estas três grandes partes representam os três blocos formadores de *Pierrot Lunaire*.

A peça número dezoito, *Der Mondfleck*, é o eixo central da terceira parte. É uma peça que apresenta intrinsecamente o germe das simetrias e do espelhamento almejado por Schoenberg em suas obras, tanto nas macro quanto nas micro-formas. Vale salientar que esta técnica atingiu o seu ápice no seu período composicional dodecafônico, iniciado com as *Cinco Peças para Piano op. 23* (1920-23), no qual ele trabalha com a série de doze sons a partir de sua ordenação, que pode ter as características a série original, retrogradada, invertida, ou retrogradada e invertida.

Der Mondfleck tem como instrumentação pícolo, clarinete em Sib, violino, violoncelo, voz e piano. Nesta análise, consideraremos apenas os instrumentos de sopro e cordas, pois são neles que encontramos os procedimentos que desejamos mostrar. Logo no início, notamos que há um *cânone de 8ª* entre violino e violoncelo, que inicia logo no compasso 1 com o violino, a partir da repetição da nota Lá 5 em semicolcheias e fusas. Este cânone é imitado pelo violoncelo a partir do compasso 2, uma oitava abaixo. O movimento em cânone entre estes dois instrumentos segue até o compasso 10. Nota-se também que há um fugato que ocorre entre o clarinete em Sib e o pícolo. No primeiro compasso, o clarinete executa um motivo em semicolcheias que se inicia com Mi 4, motivo este que é repetido uma quinta acima (na realidade soará uma décima-segunda) pelo pícolo, a partir do terceiro tempo deste compasso. Este fugato dura até o terceiro compasso onde há a indicação de "quase cadência" para o pícolo, uma espécie de finalização deste procedimento. A seguir temos a reprodução dos primeiros compassos de *Der Mondfleck*, a fim de visualizarmos estes procedimentos descritos acima:

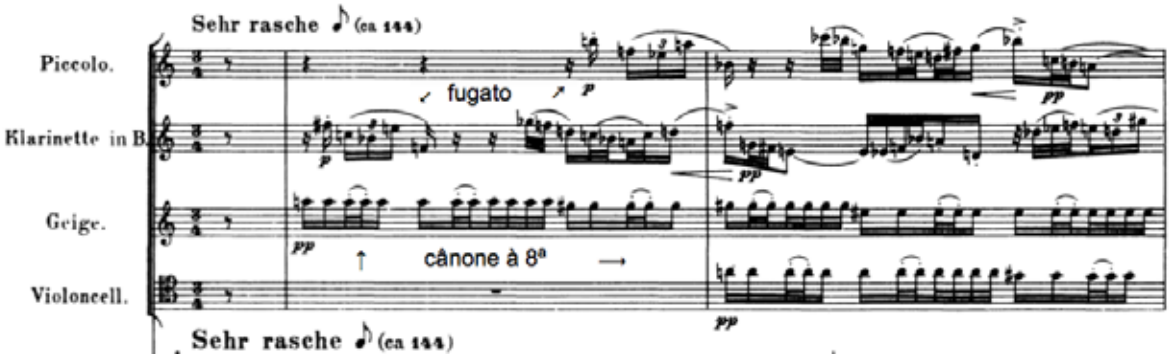


Fig. 1: *Der Mondfleck* compassos 1 e 2. (SCHOENBERG, 1994, p. 119).

O segundo tempo do décimo compasso de *Der Mondfleck* é o eixo central da peça, em relação aos quatro instrumentos já mencionados. Neste ponto inicia-se um movimento retrogradado de todos os elementos e eventos que aconteceram até então. De certa forma, é como se houvesse uma grande série de notas apresentadas individualmente pelo pícolo, clarinete, violino e violoncelo, que têm a duração de dez compassos e meio. O movimento retrógrado dura até o fim da peça, no compasso dezenove. A retrogradação dos sons é total e abrange suas propriedades características tais como altura, intensidade, duração e, obviamente, timbre. Na metade do segundo tempo do compasso dez temos, no pícolo, a nota Láb 6 em colcheia, que é precedida e seguida pelo Lá 5 em semicolcheia. No clarinete em Sib, temos o Fá 4 em semicolcheia, que é precedido por Si 3 e Dó# 4 em semicolcheias, e seguido por Si e Dó# também em semicolcheias. No violino, temos Mib 4 em fusa, que é precedido por Sol 4 e Láb 4 em fusas, e seguido por Sol 4 e Láb 4, também em fusas.

Finalmente, no violoncelo, temos Lá 2 que é repetido por quatro vezes em fusas. Para melhor compreensão deste acontecimento apresentamos, na *Figura 2*, o trecho que compreende os compassos de 9 a 12. O segundo tempo do compasso 10 é exatamente o ponto onde se inicia tal espelhamento. No entanto, obviamente, a maneira ideal é conferir este acontecimento na partitura completa.

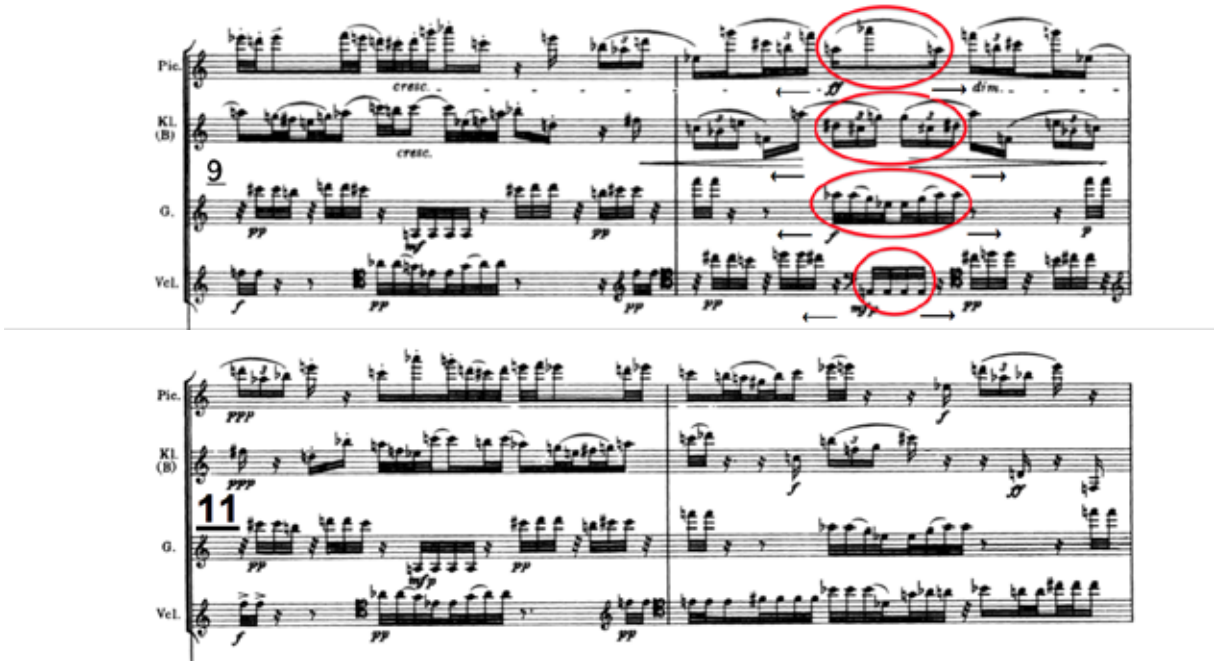


Fig. 2: *Der Mondfleck*, compassos 9 a 12. (SCHOENBERG, 1994, p. 121)

A partir destes pontos assinalados, procuramos ressaltar algumas características do pensamento estrutural de Schoenberg na peça *Der Mondfleck*. As simetrias e o espelhamento são ferramentas composicionais muito importantes para a definição de sua técnica, sendo que em muitas outras obras ele se utiliza de procedimentos similares. No próximo item procuraremos discutir a importância destas estruturas simétricas para a concepção de forma de Schoenberg, bem como até que ponto estas estruturas são perceptíveis para o ouvinte. Tentaremos discutir se elas se justificam apenas como estabelecimento de uma estrutura formal de criação de uma obra de arte, porém não se caracterizando como perceptíveis.

3. Estruturação Formal da Música, uma Arte Temporal, a partir de Propriedades do Espaço

Segundo Abraham Moles a música, na sua essência, é uma arte temporal, ou seja, desenvolve-se ao longo do tempo. Em contrapartida, outras artes tais como a escultura, a pintura e a arquitetura desenvolvem-se no espaço, seja em duas ou em três dimensões. Discussões filosóficas e científicas (ou mesmo ambas em conjunto) sobre os fenômenos do tempo e do espaço sempre fizeram parte de nossa sociedade desde os primórdios. Dentre as características destes dois fenômenos que são relevantes, discutidos e analisados desde a Grécia Antiga até os dias de hoje, podemos enumerar três que nos interessam:

1. Sobre o tempo, há duas características (a primeira vista antagônicas) que descrevem suas propriedades: de um lado se constitui de processos repetitivos ou periódicos, como as estações do ano, o dia e a noite, etc.; de outro lado é irreversível, ou seja, segue inexoravelmente numa direção. Neste sentido,

acreditamos que o tempo possa ser pensado como uma *espiral*, pois ele se desenrola ciclicamente, porém com uma direcionalidade. Devido a esta característica, os ciclos nunca se repetem num mesmo ponto.

2. O espaço é um esquema de divisibilidade infinita, ou seja, podemos agrupá-lo ou dividi-lo da maneira que quisermos, dentro das suas três dimensões. No espaço é possível estabelecer grandezas e formas de medição de sua extensão.

3. Leibniz apresentou uma célebre definição que diferencia o tempo do espaço: "o espaço é a ordem dos possíveis coexistentes e o tempo é a ordem dos sucessivos."

O filósofo francês Henri Bergson procurou discutir o tempo em sua autonomia, separadamente do espaço, em sua obra *Duração e Simultaneidade*, de 1922. Ele já havia afirmado anteriormente em seus trabalhos que a duração é construída na consciência, a partir de percepções que podem ser simultâneas ou sucessivas (sejam elas visuais, sonoras ou de qualquer outro tipo). Bergson defendeu que esta sensação de duração não é divisível nem tampouco mensurável. A *duração pura* (assim definida por ele) é "um decorrer contínuo, onde passamos por gradações insensíveis, de um estado a outro: continuidade realmente vivida, mas artificialmente decomposta para uma maior comodidade do conhecimento usual" (BERGSON, 2010, p. 217). Em contrapartida há o tempo cronométrico, que pode ser medido pelo movimento, pois é associado ao espaço, mais ainda, ele se divide e se mede porque é espaço[3]. Dentro deste contexto de tempo espacializado, a sucessão dos eventos percebidos nos permitem definir um agora (presente), um passado e um futuro, através de uma "linha" representativa do tempo, na qual elementos perceptivos podem ser justapostos ou sucessivos.

A partir desta breve exposição teórica, colocamos a seguinte questão: Como se justifica uma organização formal ou estruturação composicional baseada em propriedades espaciais, tal como fez Schoenberg (e muitos outros compositores antes dele como Beethoven, Bach e Machaut), através de retrogradações inversões ou espelhamentos; se a música é uma arte estritamente temporal? Podemos ainda incluir uma crítica comumente feita ao dodecafonismo já mencionada anteriormente neste trabalho (que acreditamos também ser pertinente no caso da estruturação de *Pierrot Lunaire*). Esta crítica assevera que as operações realizadas com a série não são perceptíveis pelos ouvintes. A ela ainda adicionamos que por "percepção" consideramos essencialmente a interiorização do tempo na consciência.

Acreditamos que, do ponto de vista do compositor, é totalmente válida a utilização de esquemas simétricos para a definição de uma forma para a obra. Para isto, nos baseamos nas três categorias temporais do processo musical definidas pelo compositor Iannis Xenakis: *fora-do-tempo*, *no-tempo*, e *temporal*. Um processo de composição inclui estas três etapas: 1) planejamento e estruturação, pertencente à categoria *fora-do-tempo* (no caso de Xenakis são os cálculos matemáticos); 2) transformação destes dados obtidos pelos cálculos em linguagem musical, correspondente à categoria *no-tempo* (escalas, acordes ou séries dodecafônicas, os quais têm embutidos em si uma idéia de tempo); e 3) a execução musical propriamente dita na sua temporalidade (categoria *temporal*).

Para o desenvolvimento do material musical, ou seja, para que seja constituída uma forma para a obra, o compositor deve se valer destas aproximações lógicas e destes recursos estruturais a fim de lhe fornecer uma coerência. Esta coerência deve dar-se tanto nas relações micro (entre notas e vozes) quanto nas relações macro (peças que compõem a totalidade da obra, no caso de *Pierrot Lunaire*; ou mesmo, no caso de uma sinfonia, seus movimentos). Provavelmente uma obra que esteja bem organizada logicamente, através destas relações de espelhamento e simetrias (ou outros tipos de organização), fornece ao ouvinte uma maior clareza na sua estrutura interna.

Por outro lado, uma obra musical somente se factualiza temporalmente quando ocorre a sua execução, sendo este o momento em que a música desempenha o seu papel de comunicação com o ouvinte. Como já foi dito, este é um fenômeno que ocorre no tempo, e a ele acrescentamos que a percepção dos sons e o entendimento da obra também passam por um repertório adquirido anteriormente pelo ouvinte, ou seja, se ele está familiarizado com o tipo de música que está sendo executado.

No nosso entendimento, em *Pierrot Lunaire* (especificamente em *Der Mondfleck*), a percepção de suas simetrias e espelhamentos somente ocorre se houver previamente uma análise detalhada da obra, a partir da partitura. Assim é possível observar de que maneira Schoenberg trabalhou e estabeleceu relações com os materiais que utilizou. Após esta etapa, seguramente uma reescuta trará novas impressões e percepções, tal como se fosse aberto um novo universo. Além disso, finalizada a audição, a obra seguramente continua a ressoar em nossa memória, devido ao impacto de sensações que ela nos causa. Esta sensação de arrebatamento, se de alguma forma pudesse ser medida, seria uma ótima avaliação para estabelecer o conteúdo de uma obra – no entanto, segundo Bergson, as sensações não podem ser medidas, por serem inextensivas[4]. Numa audição, a surpresa e a novidade sempre geram pontos positivos neste quesito, enquanto que uma previsibilidade exagerada do que pode vir a acontecer causa certa monotonia. E o segundo caso definitivamente não se aplica a *Pierrot*.

Notas

[1] Conceito atribuído ao sociólogo Max Weber (1864-1920), o qual é um instrumento de análise sociológica para o entendimento da sociedade, que agrupa as características comuns de um grupo ou classe social, com o objetivo de criar tipologias puras. Uma de suas principais características é o fato de que não corresponde à realidade.
[2] SCHORSKE, 1989, p. 334 apud *die Reihe II* (Ed. Ingl., 1958, p. 6).
[3] Bergson considerava o tempo cronométrico a quarta dimensão do espaço.
[4] Para Bergson, quando lidamos com fenômenos da consciência, não podemos tratá-los como coisas que se justapõem. Estes fenômenos possuem uma certa duração e têm a propriedade de se interpenetrar, sendo que, na medida em que se fusionam, não podem ser divididos. Na consciência não existe espaço, portanto não podemos falar em divisão ou em intensidade de sensações, no entanto podemos falar em qualidade das sensações.

Referências

BERGSON, Henri. *Duração e Simultaneidade*. Martins Fontes, São Paulo, 2006.

CAMPOS, Augusto. "*Pierrot,* Pierrôs" in *Música de Invenção*. Perspectiva, São Paulo, 1998, pp. 37 a 44.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. Perspectiva, São Paulo, 1981.

MOLES, Abraham. *Teoria da Informação e Percepção Estética*, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1969.

SCHORSKE, Carl E. "Explosão no Jardim de Kokoschka e Schoenberg" in *Viena Fin-de-Siècle. Política e Cultura*. Companhia das Letras, São Paulo, 1989, pp. 301 a 340.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Editora UNESP, São Paulo, 2001.

_____. *Pierrot Lunaire op. 21 (1912)* (Partitura). Dover, Nova York, 1994.

XENAKIS, Iannis. "Towards a Metamusic" in *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Pendragon Press, Stuyvesant NY, 1992.

ANÁLISE DE *TIME AND MOTION STUDY II* DE BRIAN FERNEYHOUGH

Felipe Merker Castellani (UNICAMP)
felipemerkercastellani@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho consiste em uma análise da obra *Time and Motion Study II*, do compositor Brian Ferneyhough, para violoncelo e *live electronics*, na qual são apresentados alguns dos principais aspectos de sua prática composicional. Abordamos especificamente dois destes aspectos: as micro-diferenciações e sua relação com a constituição de trajetórias formais não lineares; e as polifonias de ações instrumentais tratadas como uma dimensão constituinte das obras.
Palavras-chave: música do século XX, composição musical, análise musical, Brian Ferneyhough, *Time and Motion Study II*.

Analysis of Brian Ferneyhough's Time and Motion Study II

Abstract: This work is an analysis of Brian Ferneyhough's *Time and Motion Study II,* for cello and live electronics, in which are presented some of the main aspects of his compositional practice. We approach specifically two of these aspects: the micro-differentiations and its relation to the establishment of non-linear formal trajectories, and the polyphony of instrumental actions worked as a constitutive dimension of the works.
Keywords: 20th century music, musical composition, musical analysis, Brian Ferneyhough, *Time and Motion Study II*.

1. A série *Time and Motion Study*

> Então, houve este período onde tive que encontrar alguma nova motivação para compor, e finalmente esta motivação (na série *Time and Motion Study)* foi a total integração de todas essas coisas que haviam me interessado como ser humano intelectualizado, podemos dizer – as várias filosofias, as ideias de poética, as maneiras básicas de olhar o mundo (FERNEYHOUGH, 1998: p. 277; tradução do Autor).

A série *Time and Motion Study* (1971-77) de Brian Ferneyhough é composta por: *Time and Motion Study I,* para clarinete baixo solo; *Time and Motion Study II,* para violoncelo e *live eletronics*; e Time and Motion Study III, para 16 vozes com percussão e amplificação eletrônica. Em um total de aproximadamente cinquenta minutos, as obras não apresentam aparentemente nenhum material conectivo entre si, a não ser um princípio de expansão sonora. Inicialmente, em *Time and Motion Study I,* temos uma *performance* solística; seguida, em *Time and Motion Study II,* por um instrumentista cercado de uma rede tecnológica que através de seu tratamento e do conteúdo musical apresentado é capaz de dialogar, amplificar e distorcer o enunciado sonoro do intérprete. E finalmente, *Time and Motion Study III,* um grande grupo de indivíduos, cujas ações vocais são complementadas pela percussão e espacialmente redistribuídas através de autofalantes localizados na sala de concerto.

A ideia do compositor era de que cada peça fosse independente em seus próprios termos, e através das singularidades presentes em cada uma delas - alcançadas por um trabalho composicional individualizado - ocorressem relações profundas que propiciariam sua união. Podemos indicar a busca por uma "polifonia mental" (Cf. FERNEYHOUGH, 1998: p. 215), na qual o intérprete deve realizar diversas ações instrumentais simultaneamente, como um dos fatores que percorre toda a série. Esta é alcançada através da sobreposição e intensa variação de informação articulatória presente nas partituras ou em ações físicas (ou vocais) específicas. Por exemplo, as modificações na espacialização, feitas por meio de pedais, que o violoncelista tem que realizar na segunda peça e a combinação de recursos técnicos trabalhados simultaneamente na primeira peça, presente

nas utilizações simultâneas de variações referentes à coluna de ar e tipo de embocadura, juntamente com ações de dois tipos de frulato: ora convencional, executado pela rápida vibração da língua do instrumentista e ora gutural.

2. *Time and Motion Study II*, para violoncelo e eletrônica

Em *Time and Motion Study II* através da utilização de diversas formas de gravação do discurso musical realizado pelo instrumentista, que posteriormente é transformado e reproduzido de forma fragmentária, Ferneyhough busca dar ao ouvinte a impressão de estar imerso em um conflito permanente entre a experiência sonora imediata – discurso instrumental – e suas ressonâncias distorcidas. A peça segundo o compositor, é uma metáfora sobre como a "memória seleciona, colore e embaralha a avalanche de impressões sentidas que o cérebro armazena" (FERNEYHOUGH, 1998: p. 113).

A ação instrumental é amplificada de três formas: (1) por dois microfones de contato no instrumento (um no corpo e outro sobre, ou sob, o espelho), que tem o seu volume de reprodução controlado por pedais ativados pelo instrumentista; (2) por um microfone direcional na frente do instrumento e (3) por um microfone de contato sobre a garganta do instrumentista.

Os registros são feitos por dois sistemas analógicos de *delay* (*tape loops*), cada um com uma regulagem de realimentação (*feed-back*) individual: 9" e 14". Esporadicamente também é utilizado um gravador estéreo, também analógico, ligado diretamente a um *ring modulator*. O microfone de contato da garganta do instrumentista também é ligado a este modulador e somente o som tratado deve ser reproduzido. As indicações referentes aos tratamentos e reproduções sonoros da parte eletroacústica da peça se encontram nas três linhas inferiores da partitura.

As ações do solista e o tratamento eletrônico são trabalhados de forma complementar, como podemos observar no quadro abaixo:

Ações do solista	***Tratamento eletrônico***
Performance instrumental	Amplificação
Ações vocais	*ring modulation*
Movimentação dos pedais	Modificações na amplitude e espacialização

Fig. 01- Complementaridade entre as ações do solista e o tratamento eletrônico em *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough.

Em *Time and Motion Study II*, os gestos musicais não são decompostos apenas em estratos paramétricos, mas também em estratos de ações instrumentais. Ocorre então, uma hiper definição dos movimentos do intérprete sobre seu instrumento: é definido o movimento de cada mão, de cada dedo e neste caso, também de cada pé. Além disso, a constante alternância entre as diferentes formas de gestos instrumentais colocam o intérprete em um estado de tensão contínua.

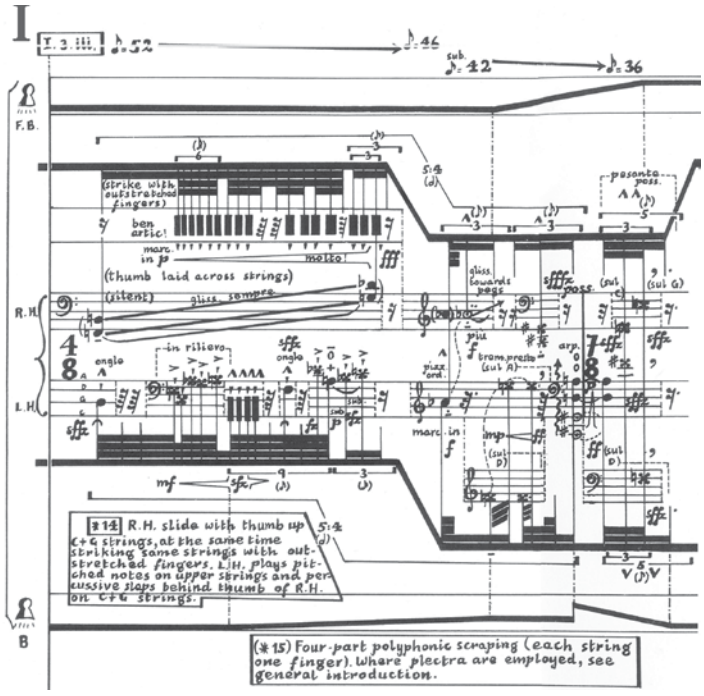
O completo envolvimento físico e mental, ocasionado por um ambiente no qual raramente pode se dar conta e reagir de maneira integral a todas informações presentes na partitura, proporciona uma suspensão momentânea das "faculdades interiores que permitem ao sujeito se conservar" (BEAULIEU,

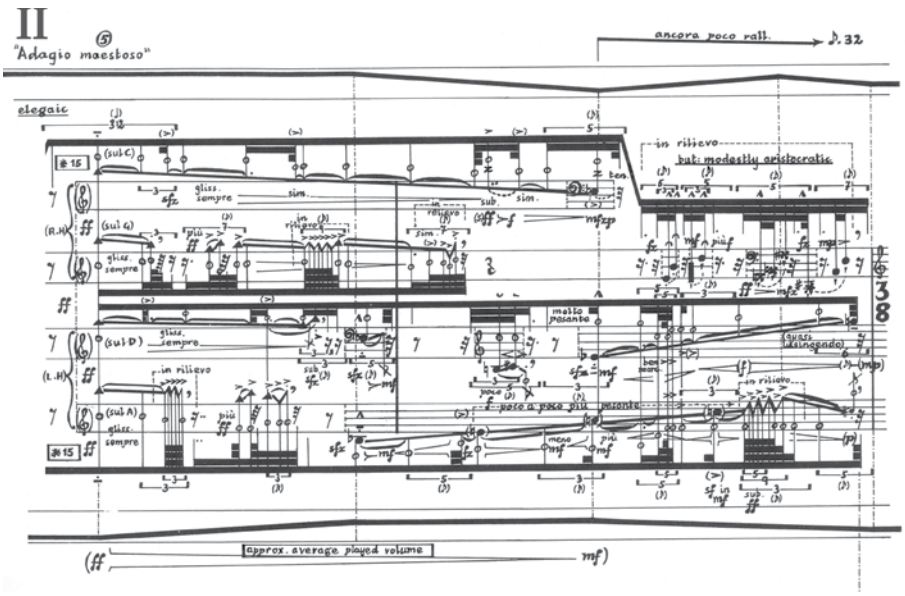
2004) - capacidades de compreensão, de previsão, de reconhecimento e de intelecção, etc. Desta forma, proporcionando a dessubjetivação, o "estilhaçamento" (Cf. FERRAZ, 1998: p. 215), do próprio intérprete. Este tipo de envolvimento pode ser observado na seguinte declaração do flautista Pierre-Yves Artaud, a respeito da execução da obra *Unity Capsule (1975)* de Brian Ferneyhough:

> Quando toco esta peça, me atiro à água, mergulho. É como quando uma tempestade chega a um barco: vemos realmente que ela chega, mas não sabemos exatamente como ela será. É preciso então reagir a tudo que se passa e isto se faz de maneira totalmente inconsciente, pois daqui por diante tudo vai muito depressa e coisas imprevistas não cessam de afluir. É somente depois, se reescutanto, que dizemos: "olha, eu fiz isso" (ARTAUD, 1987 *apud* BEAULIEU, 2004; tradução do Autor).

Tomemos como exemplo o primeiro sistema da página cinco da partitura da peça em questão (Ex. 1)[1]. As duas linhas contínuas, posicionadas nos extremos superior e inferior, indicam as variações na posição dos pedais que controlam a amplitude de reprodução dos sons capturados pelos microfones de contato. Como cada uma destas está ligada a um autofalante específico, consequentemente, ocorre uma variação na espacialização sonora. A linha superior indica o microfone posicionado no espelho e a inferior, o microfone posicionado no corpo do instrumento. A margem superior representa o máximo de volume e a inferior o mínimo, as linhas pontilhadas indicam a coordenação entre as ações instrumentais e dos pedais.

A notação é individualizada para cada uma das mãos do instrumentista, que neste trecho não utiliza arco, o pentagrama superior indica a mão direita e o inferior, a esquerda.





Exemplo 1: Primeiro sistema da quinta página de *Time and Motion Study II*, de Brian Ferneyhough; os trechos mencionados abaixo estão indicados pelos algarismos romanos localizados no canto superior esquerdo. Fonte: FERNEYHOUGH, 1978, p. 5; marcações realizadas pelo Autor.

O primeiro trecho demonstra como Ferneyhough potencializa sua escrita instrumental através da criação de diversos níveis de ação simultâneos: ao mesmo tempo em que a mão direita deve executar um *glissando* com o polegar sobre as cordas Dó e Sol, os demais dedos devem percutir as estruturas rítmicas indicadas nas outras cordas. Simultaneamente, a mão esquerda pinçará as cordas superiores - Ré e Lá - e executará golpes percussivos atrás do polegar da mão direita.

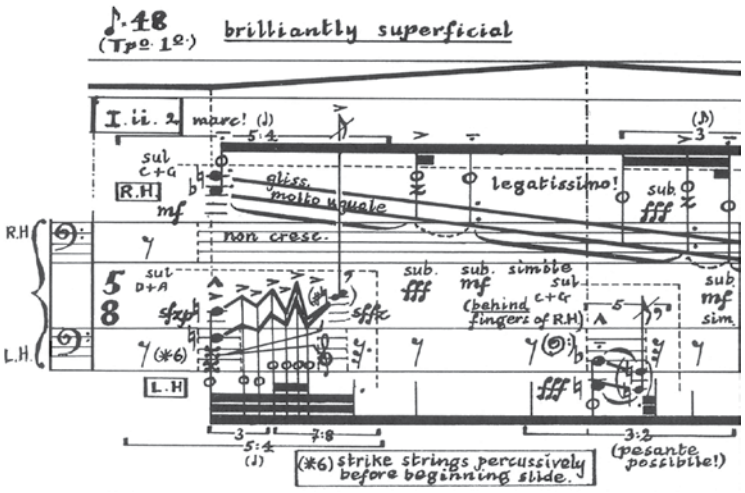
No segundo trecho, o compositor cria quatro níveis independentes de ações de raspagem das cordas: cada dedo deve ser posicionado em uma corda específica e realizar as diferentes estruturas rítmicas indicadas. Também são indicados pontos específicos, onde as ações devem começar e/ou terminar, representados pelas notas com cabeças no formato convencional. Ao final deste trecho, o instrumentista deve realizar com a mão direita alguns efeitos percussivos, simultaneamente com as seguintes ações: pinçar as cordas com as unhas, percuti-las com os dedos e percutir o corpo do instrumento.

Na primeira seção da peça, como observa Courtot (Cf. COURTOT, 2009: p. 70- 73), o discurso musical é marcado pela alternância entre frases e sequências, indicadas pelo compositor na partitura; as frases, são divididas em três partes (I.1.i, I.1.ii, I.1.iii, etc.) e realizam uma passagem não linear de uma sonoridade mais ruidosa em direção à sonoridade mais tradicional do instrumento. As sequências se valem livremente do percurso tímbrico e realizam espécies de fantasias gestuais, prolongando e amplificando os gestos que as precedem.

Contudo, apesar desta primeira seção realizar em larga escala o mesmo direcionamento presente nas frases, são as microdiferenciações presentes em cada um dos gestos instrumentais que garantem ao percurso traçado a não linearidade apontada anteriormente. Esta seção se estende até o primeiro sistema da página cinco da partitura e é tocada inteiramente sem arco.

Morfologicamente a oposição mais extrema entre os diferentes modos de ação instrumental utilizados refere-se às ações de raspagem e as formas de percussão e pinçamento das cordas. As primeiras possuem uma sonoridade granulada, devido a pouca sustentação das frequências que as compõe e não existe

a presença de uma única frequência ressaltada, mas de uma região, definida tanto pelas cordas como pela posição das mãos sobre as mesmas no momento em que são raspadas. Observemos o exemplo abaixo, no qual é apresentado um trecho da partitura em que são executadas estas ações.

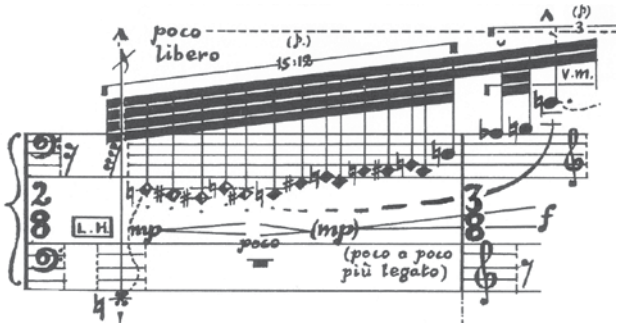


Exemplo 2: Acima apresentamos um trecho referente a segunda página de *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough (Fonte: FERNEYHOUGH, 1978: p. 2).

Com relação às formas de percussão das cordas, a variação de sua composição sonora se dá principalmente pela quantidade de força aplicada nas ações: quanto mais forte são percutidas as cordas, mais são definidas as alturas individuais, e em algumas posições pode ocorrer um efeito similar a um multifônico, com o acréscimo de alturas referentes às distâncias entre o dedo e a ponte e entre o dedo e a pestana.

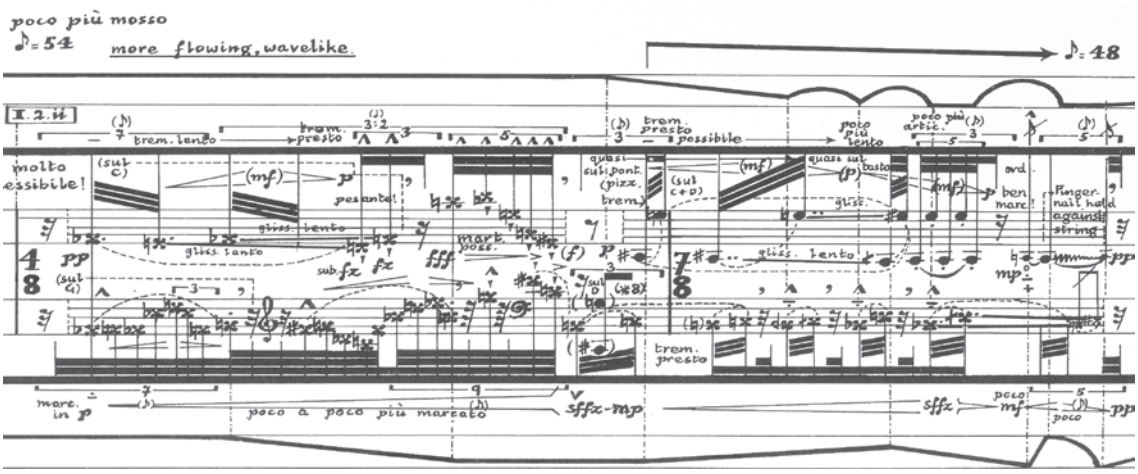
As ações de pinçamento podem ser executadas por uma ou outra mão individualmente, com um dedo posicionado na altura requerida e o outro pinçando a corda, ou tocando cordas soltas com a unha ou com a ponta dos dedos. Nestes casos, a diferenciação entre os tipos é mais de ordem do colorido tímbrico. Outro recurso utilizado é o pinçamento, ou percussão, atrás dos dedos.

Além destes, temos também o *pizzicato* convencional, que pode aparecer acrescido de uma variação na quantidade de pressão da mão esquerda (Ex. 3). No exemplo abaixo, ocorre a transição de um estado de pressão intermediário na mão esquerda, entre o normal e de um harmônico natural, para a pressão normal.



Exemplo 3: Acima apresentamos um trecho referente ao segundo sistema da terceira página de *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough (Fonte: FERNEYHOUGH, 1978: p. 3).

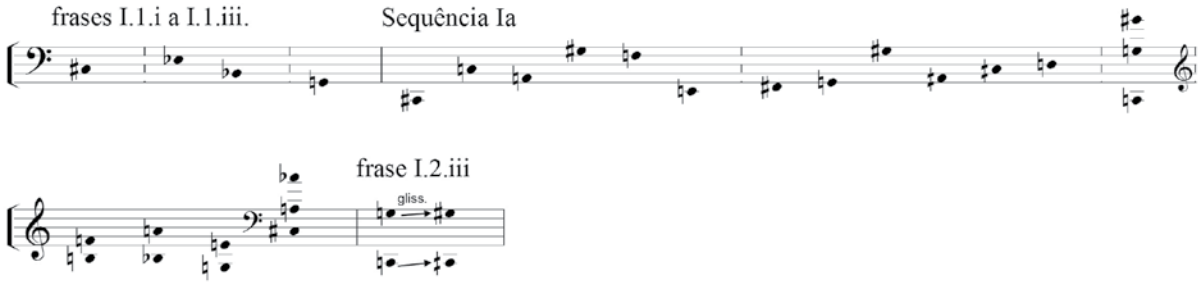
O exemplo 4 demonstra os diferentes tipos de pinçamento e percussão alternados e sobrepostos, dentro de um curto espaço de tempo, também nota-se o gradual direcionamento a uma região de frequências mais definidas.



Exemplo 4: Na página anterior apresentamos um trecho referente ao segundo sistema da segunda página de *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough (Fonte: FERNEYHOUGH, 1978: p. 2).

A constante alternância entre estes diferentes gestos instrumentais nos lança primeiramente a uma escuta textural, marcada pela impossibilidade de darmos conta da heterogeneidade do espaço musical. Gradualmente é construída uma zona de ressonâncias que permite a ligação de alguns elementos à distância, tornando o percurso direcional mais evidente.

Através da constante retomada de certas alturas e intervalos, é estabelecida uma similaridade entre os gestos tocados em *pizzicato*, que pouco a pouco vão dominando o espaço sonoro. No exemplo 5, podemos observar as alturas executadas nos trechos iniciais da peça. A predominância de intervalos de sétima maior e nona menor e a presença de algumas alturas recorrentes - como Do#, Sol, Sol# e Lá - formam a zona de ressonâncias desta primeira seção.



Ex. 5- Alturas referentes ao início de *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough.

Integrando formalmente os gestos musicais em um discurso direcional, ao mesmo tempo em que evidencia suas diferenças através de confrontos locais, Ferneyhough constitui uma multiplicidade de perspectivas, com as quais seus intérpretes e ouvintes estabelecem seu "contraponto pessoal" (FERRAZ, 1998: p. 215), escolhendo novos caminhos a percorrer a cada nova audição, ou interpretação. Não deixando seus processos inteiramente visíveis nas partituras, o compositor não proporciona ao intérprete e ao ouvinte revelar, ou fruir, um sentido oculto, escondido abaixo da aparência de suas partituras. Isto

também se reflete na análise de suas obras, principalmente quando não é possível o acesso aos seus esboços ou manuscritos, no qual reviver os procedimentos realizados durante ato composicional torna-se uma tarefa quase arqueológica e impossível. Como todo elemento é provisório e possui potencialmente inúmeras formas de transformação e relação, cada novo encontro com suas obras permite a constituição de um novo panorama de descobertas, tornando estes próprios encontros experiências singulares.

Notas

[1] Como estamos abordando as ações instrumentais omitimos as três linhas inferiores, as quais são responsáveis pelas indicações do tratamento eletroacústico da obra.

Referências

BEAULIEU, Alain. *L'art figural de Francis Bacon et Brian Ferneyhough comme antidote aux pensées nihilistes*. 2004. Disponível em: http://www.uqtr.ca/AE/Vol_9/nihil/beaul.htm. Acessado em 20/08/2009.

COURTOT, François. *Brian Ferneyhough*: Figures et dialogues. Paris: Harmattan, 2009.

FERNEYHOUGH, Brian. *Time and Motion Study II*. Partitura (violoncelo e eletrônica). London: Peters, 1978.

_____. *Brian Ferneyhough*: Collected Writtings. 2ª. Edição. Amsterdan: Harwood, 1998.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição:* a diferença na composição contemporânea. São Paulo: Educ, 1998.

FUNDAMENTOS TEÓRICOS E ESTÉTICOS DO USO DA INTERTEXTUALIDADE COMO FERRAMENTA COMPOSICIONAL

Flávio Fernandes de Lima (IFPE/CPM/UFPB)
quartetoide@gmail.com

Liduino José Pitombeira de Oliveira (UFCG/UFPB)
pitombeira@yahoo.com

Resumo: Este artigo examina o processo de relacionamento intertextual entre obras musicais, dos pontos de vista teórico e estético. Após uma breve introdução sobre a Teoria da Intertextualidade, descrevemos o uso da intertextualidade na música, através de exemplos de empréstimos literais ou abstratos das idéias precursoras. Finalizando, apresentamos sucintamente os tipos de ferramentas intertextuais propostas por Harold Bloom e Joseph Straus.
Palavras-chave: Intertextualidade em Música, ferramentas intertextuais para composição, proporções revisionárias.

Theoretical and Aesthetic Basis for the use of the Intertextuality as a Compositional Tool

Abstract: This article examines the intertextual relationship between musical works, in the light of theoretical and aesthetic perspectives. After a brief introduction to the theory of intertextuality, we describe the use of intertextuality in music, through examples of literal or abstract borrowing of original ideas. Finally, we present briefly the types of intertextual tools proposed by Harold Bloom and Joseph Straus.
Keywords: Intertextuality in Music, intertextual tools for composition, revisionary ratios.

Este artigo trata dos aspectos teóricos e estéticos relacionados à utilização da intertextualidade como uma ferramenta de estruturação composicional. A intertextualidade, em suas abordagens especificamente musicais, auxilia na definição de estruturas composicionais onde idéias precursoras são utilizadas tanto em nível estilístico, isto é, sem focalizar uma obra específica, quanto estratégico, com foco intencional em uma determinada obra (ou conjunto de obras), podendo, nesse último caso, ser utilizada literalmente (citação) ou com a aplicação de modificações intertextuais, em diversos níveis de gradação, através da modelagem estrutural, variação e paráfrase (HATTEN, 1985, p.69).

A teoria da intertextualidade tem sua gênese nos trabalhos do linguista russo Mikhail Bakhtin, que esboça a idéia de um discurso, onde a palavra é interindividual (BAKHTIN, 2003, p. 327-328). Bakhtin também prenuncia a possibilidade da apresentação simultânea de duas ou mais idéias diferentes, por uma única pessoa, num único texto final, caracterizando o processo que ele denomina construção híbrida. (BAKHTIN, 1981, p. 304-305). Esta fusão cristaliza a possibilidade de liberdade de empréstimos de diversas naturezas na gênese de algo novo, quando tornam inexistentes as fronteiras formais entre os textos originais. Laurent Jenny, por sua vez, afirma que "a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizado, que detém o comando do sentido" (JENNY, 1979, p. 21 e 22).

Uma relação de isomorfismo pode ser traçada entre estruturas musicais e literárias, com relação à sintaxe, narrativa e forma, por exemplo. Julia Kristeva (2005) menciona a proximidade entre a literatura e a música, citando como referencial o *Relevés d'apprenti* de Boulez (1966), que se apropria de termos próprios da linguística para discorrer sobre tópicos musicais. Referenciais teóricos do uso da intertextualidade na música podem ser encontrados em Straus (1990), Korsyn (1991) e Klein (2005). Referenciais estéticos podem ser observados nas obras de Rochberg, Crumb, Berio e Lutoslawski. A deliberada e proposital utilização,

bem como usos não intencionais, de elementos de outros compositores, trazem à luz uma forma de elaboração textual, onde dois ou vários "originais" se tornam quase sempre um outro, novo ou notadamente transformado. Corroborando essa afirmação, Kaplan diz que "fora da intertexualidade, uma obra musical é simplesmente incompreensível". (KAPLAN, 2006, p.19). Assim, a intertextualidade permite na essência de sua definição que, princípios técnicos utilizados no Renascimento (como, por exemplo, o *soggetto cavato* e a isorritmia), se fundam com atonalismo, dodecafonismo, serialismo integral, massas sonoras e minimalismo, por exemplo, produzindo resultados surpreendentes.

Sob uma perspectiva intertextual estratégica, a construção de novos textos ocorre na literatura musical tanto de forma literal, onde os intertextos são utilizados quase que inalterados, e de forma mais abstrata, onde os intertextos passam por uma série de modificações ou têm apenas suas estruturas profundas capturadas (modelagem estrutural). Como exemplo do primeiro tipo de utilização (literal) citamos inicialmente a obra *Music for the Magic Theater*, de George Rochberg, onde podemos observar trechos literais do "Adagio" do *Divertimento* nº 15, K.287, de Mozart, mostrado na Figura 1, emoldurados por uma atmosfera atonal e de técnicas estendidas.

A obra de Mozart foi utilizada com o 1º violino oitavado e executado em solo, e a parte do contrabaixo tocada uma oitava abaixo. O próprio Rochberg adiciona, além de um prefácio inicial mencionando o empréstimo, uma indicação abaixo do início do Ato II: "Mozart String Orchestra", como observamos na Figura 2, que mostra a página inicial dessa obra. Também houve acréscimo de piano e trompas, que se alternam nas três primeiras páginas.

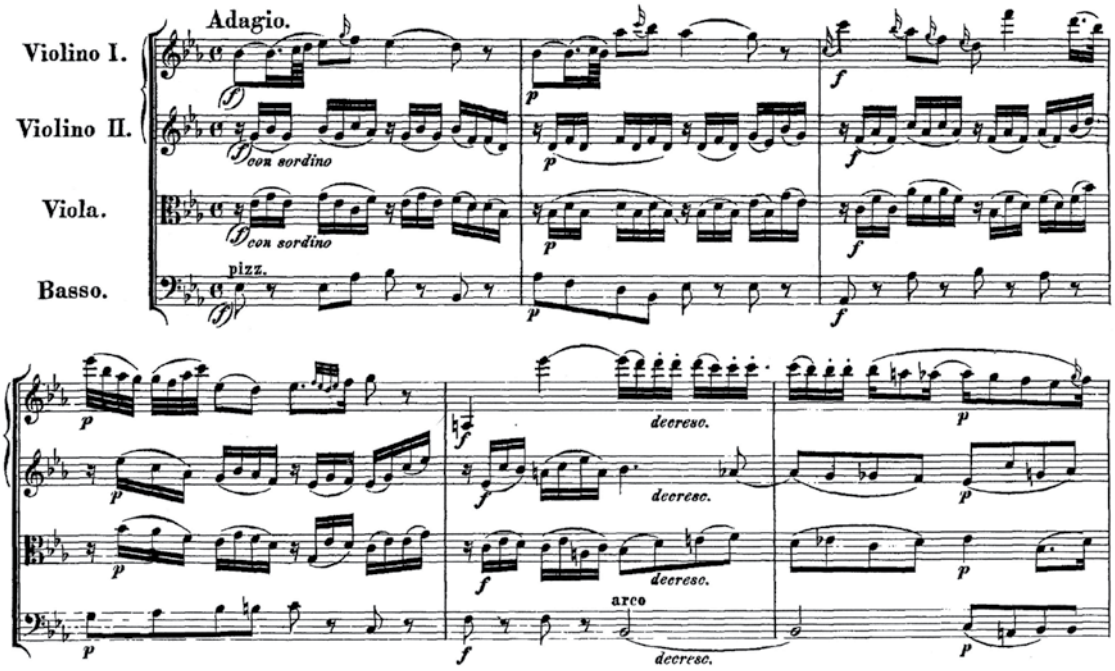


Figura 1: Os primeiros seis compassos do Adagio do *Divertimento* de Mozart, nº 15, K. 287.

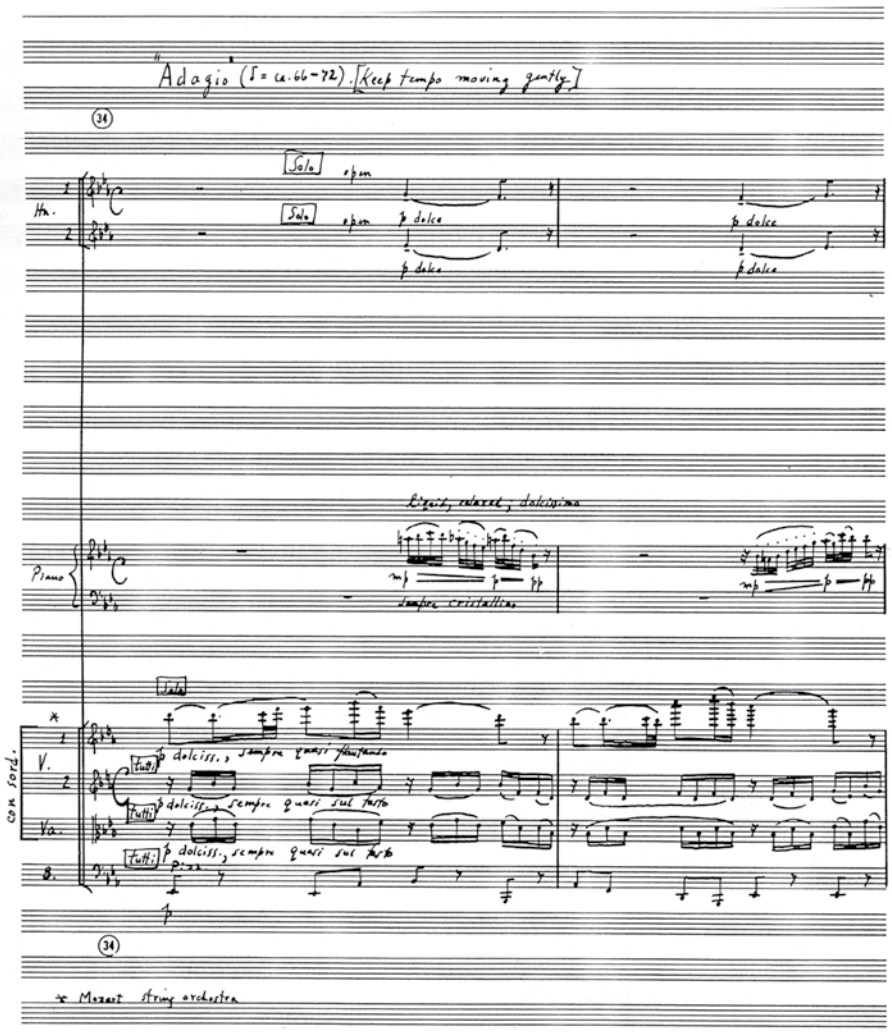


Figura 2: Primeira página do Segundo Ato da obra de Rochberg, "Music for the Magic Theater".

O segundo exemplo, e talvez o mais famoso deles na literatura composicional do século XX, é o 3º movimento da *Sinfonia,* de Luciano Berio, onde o autor se apropria de diversos intertextos de forma literal, que são justapostos tendo como pano de fundo o Scherzo (3º movimento) da *Sinfonia Nº 2,* de Gustav Mahler. A fusão desses diversos intertextos produzem um texto musical totalmente novo. Esse movimento é formado por uma densa sobreposição de citações que incluem fragmentos de *La Mer* de Debussy, referências a *Epifanie* e *Sequenza 4* de Berio, bem como citações de Bach, Schoenberg, Ravel, Strauss, Berlioz, Brahms, Berg, Hindemith, Beethoven, Wagner, Stravinsky, Boulez, Stockhausen, Globokar, Pousser e Ives. A Figura 3 mostra o trecho original extraído da *Sinfonia* de Mahler e a Figura 4 exemplifica a citação da linha melódica dos violinos, por Berio.

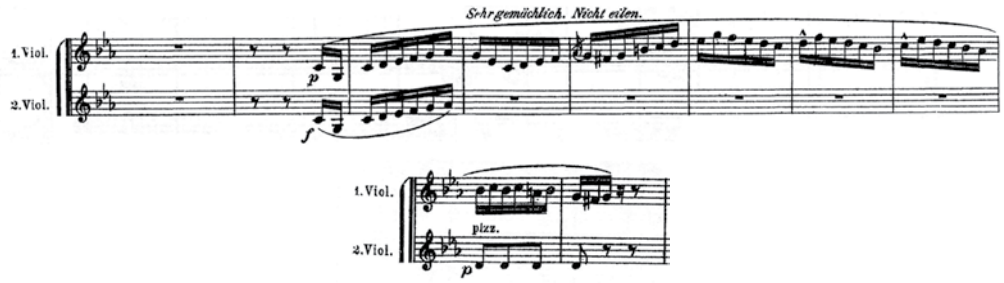


Figura 3: O trecho original da Sinfonia de Mahler.

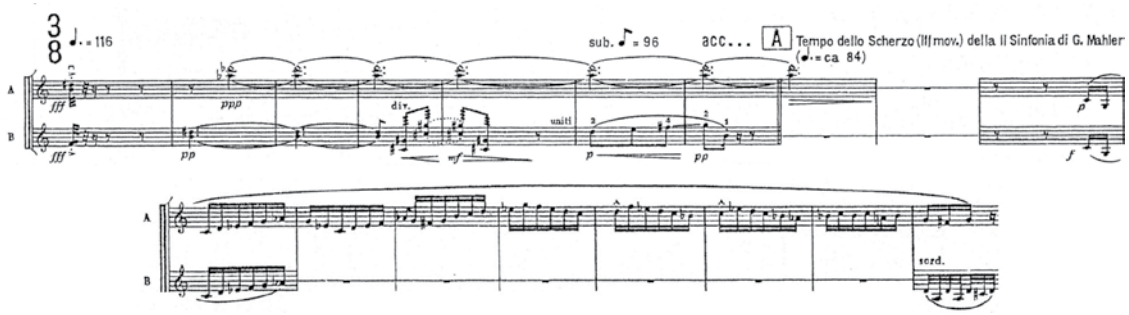


Figura 4: Utilização do trecho de Mahler na *Sinfonia* de Berio.

Em seguida, examinaremos usos mais abstratos da intertextualidade, isto é, onde apenas vestígios dos intertextos podem ser detectados. Como primeiro exemplo, mencionaremos o que é conhecido como homenagem musical, prática bastante explorada por compositores de vários períodos históricos. Barrenechea examinou detalhadamente o uso de determinadas características composicionais de compositores que se deseja homenagear, numa fusão destas com o próprio estilo do homenageando (BARRENECHEA, 2009, p. 627-629). Assim, segundo a autora, há em sua maioria "uma reelaboração de traços estilísticos e idiomáticos de uma ou várias obras do compositor homenageado, parodiando ou evocando sua linguagem musical" (ibid, p. 627). Como um dos exemplos desta modalidade intertextual, Barrenechea cita o *Improviso Nº 2* de Camargo Guarnieri, que evoca a *Alma Brasileira* de Villa-Lobos. Observamos nas Figuras 5 e 6, a similaridade rítmica da mão esquerda de ambas as obras e as quiálteras utilizadas na mão direita.

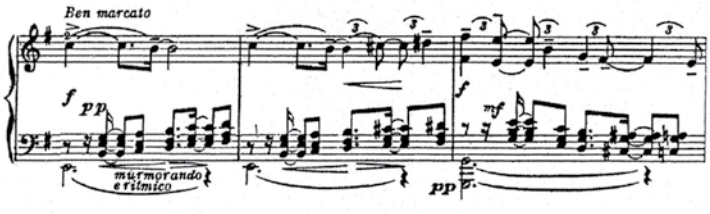


Figura 5: Villa-Lobos, Alma Brasileira, comp. 3 a 5.

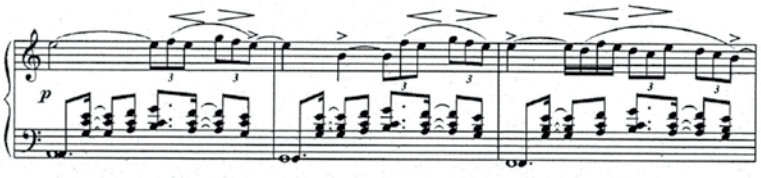


Figura 6: Guarnieri, Improviso nº 2, comp. 2 a 4

O segundo exemplo mostra a influência de Chopin em Lutoslawski. Klein (2005, p. 4-6) afirma a possibilidade de Lutoslawski, conservador quanto a modelos composicionais do Séc. XIX, ter feito uma homenagem a Chopin, pois ambos são poloneses, e o primeiro ter sido envolvido por um sentimento de patriotismo ao tornar à música do segundo. Como observamos nas Figuras 7 e 8, o *Estudo nº 1* para piano de Lutoslawski faz alusão ao *Estudo em Dó maior, op. 10 nº 1* de Chopin, ao apresentar no seu início a nota Dó dobrada em oitava na mão esquerda, seguindo-se a isso um gesto ascendente de semicolcheias, bem semelhante ao que foi exposto por Chopin.

Do ponto de vista composicional, essas duas perspectivas de utilização da intertextualidade – literal e abstrata – nos permite manipular intertextos em diversos níveis, variando do mais superficial ao mais profundo, onde, nesse último caso, apenas resíduos oriundos de operações transformacionais são utilizados. Estas operações podem ser viabilizadas, de uma forma racional, através do uso de ferramentas intertextuais específicas, descritas nos trabalhos de Korsyn (1991) e Straus (1990). Korsyn descreve as chamadas "proporções revisionárias" de Harold Bloom, que são utilizadas para analisar a intertextualidade em textos literários: *Clinamen* (guinada inicial do precursor), *Tessera* (acabamento antitético), *Kenosis* (movimento de descontinuidade com o precursor), *Daemonization* (movimento em direção a um contra-Sublime personalizado, em reação ao Sublime do precursor), *Askesis* (auto-mutilação, separação do precursor) e *Apophrades* (retorno da morte). Ele também sugere uma correspondência entre essas proporções revisionárias e os procedimentos intertextuais detectados em obras musicais. Essas proporções de Bloom operam conjuntamente com os tropos gramaticais e com as defesas psíquicas freudianas.

O termo tropo, segundo Klein (2005, p.18), pode ter diversos significados no âmbito da retórica, mas sempre há uma conexão com a idéia de figura, ou seja, com o uso de linguagem figurada, não literal. A grande questão é, no entanto, definir o que é literal ou não literal no discurso musical. Hatten (apud Klein, 2005, p.18) afirma que o tropo musical é envolvido com a metáfora. Klein define um tropo como qualquer sinal ou configuração de sinais em um texto, que indica a transformação de tais sinais em outro texto. Os tropos gramaticais utilizados por Bloom são seis: ironia, sinédoque, metonímia, hipérbole, metáfora e metalepse (também chamada de transunção).

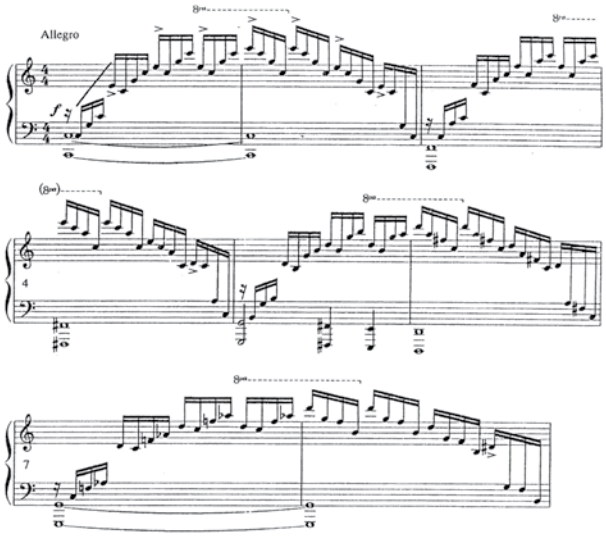


Figura 7:Estudo em Dó maior, op. 10 nº 1 de Chopin.

A palavra "defesa", de acordo com Anna Freud (1968, p.54), surge nos trabalhos de Sigmund Freud pela primeira vez em 1894 para descrever a luta do ego contra idéias ou afetos dolorosos ou insuportáveis, isto é, é uma designação geral para todas as técnicas de que o ego se serve, em conflitos que possam redundar em neurose. É a proteção do ego contra as exigências instintivas. Fadiman (2002, p.18-19), por outro lado, afirma que o principal problema da psique é encontrar maneiras de enfrentar a ansiedade, que é provocada por um aumento esperado de tensão ou desprazer. As formas pelas quais estas distorções acontecem são denominadas "mecanismos de defesa". Desta forma, Korsyn (1991, pp. 58-59) relaciona o fato da utilização

intertextual entre compositores como fator motivador de sensação psicólogica negativa, causando ansiedade, e sendo relacionado com mecanismos de defesa, ou defesas psíquicas, estudados por Freud. Straus (1990, p.17) relaciona oito proporções revisionárias (mostradas na tabela 1), que são procedimentos composicionais compartilhados pelos compositores da primeira metade do Séc. XX. Tais procedimentos refazem formas antigas, elementos de estilo e sonoridades e são utilizados em todos os níveis estruturais de uma composição. Esses compositores, segundo Straus, reinterpretam a música precursora de acordo com suas necessidades. Straus afirma ainda que essas técnicas definiram a prática comum do Séc. XX.

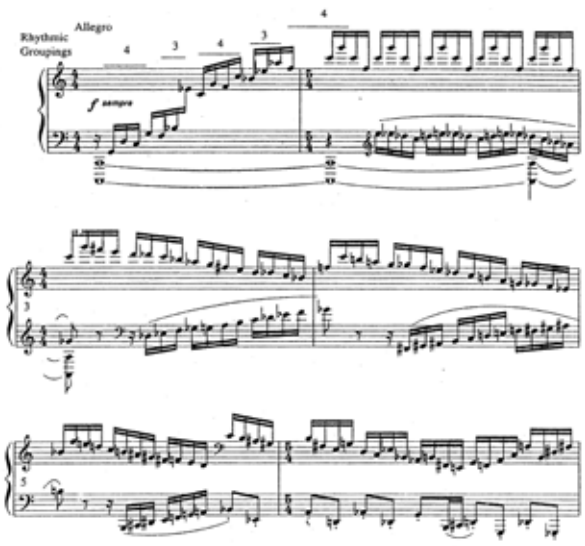


Figura 8: Estudo nº 1 de Lutoslawski.

Como pudemos observar nesse artigo, existe um imenso universo de criação musical, a partir da manipulação de idéias intertextuais, com resultados surpreendentes que enriquecem o repertório do Séc. XXI. Harold Bloom, com suas seis proporções revisionárias no campo literário e adaptadas musicalmente, somadas às oito de Straus, fornecem inúmeras possibilidades de combinações textuais. Estes, por sua vez, tomam estas técnicas não só como possibilidade de homenagens sonoras, mas também como pontos de partida para novas criações, manipulando os diversos parâmetros musicais.

Motivização	O conteúdo motívico do trabalho precedente é radicalmente intensificado
Generalização	Um motivo do trabalho precedente é generalizado no conjunto de classes de alturas desordenado, do qual é um membro. Este conjunto de classes de alturas é então desdobrado no novo trabalho, de acordo com as normas do uso pós-tonal.
Marginalização	Os elementos musicais que são centrais à estrutura do trabalho precedente (tais como cadências dominante-tônica e progressões lineares que abrangem intervalos triádicos) são relegados à periferia do novo trabalho.
Centralização	Os elementos musicais que são periféricos à estrutura do trabalho precedente (tais como áreas de tonalidade remota e combinações não usuais das notas resultantes de ornamentações lineares) movem-se para o centro estrutural do novo trabalho.
Compressão	Os elementos que ocorrem diacronicamente no trabalho precedente (tais como duas tríades numa relação funcional a cada outra) são comprimidas em algo síncrono no novo trabalho.
Fragmentação	Os elementos que ocorrem juntos no trabalho precedente (tais como a fundamental, a terça, e a quinta de uma tríade) são separados no novo trabalho.
Neutralização	Os elementos musicais tradicionais (tais como acordes de sétima de dominante) são desnudados de suas funções usuais, particularmente de seu impulso progressivo. A progressão posterior é bloqueada.
Simetrização	Progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente orientadas para um objetivo (forma sonata, por exemplo) são feitas inversamente ou retrógrada-simetricamente, e são assim imobilizadas

Tabela 1: Oito razões revisionárias de Straus

Referências

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. Tradução: Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. *The Dialogic Imagination*: four essays. Austin: University of Texas Press, 1981.

BARRENECHEA, Lúcia Silva. Homenagens Pianísticas de Camargo Guarnieri: Um Estudo de Intertextualidade. *XIX Congresso da ANPPOM*, Curitiba, p. 627-629, agosto/2009.

FADIMAN, James. FRAGER, Robert. *Teorias da Personalidade*. Tradução: Camila Pedral Sampaio. São Paulo: Harbra, 1986.

FREUD, Anna. *O Ego e os Mecanismos de Defesa*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Biblioteca Universal Popular, 1968.

JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. *Poetique: Revista de Teoria e Análise Literária*. Tradução: Clara Crabbér Rocha. Coimbra, nº 27, p. 5-49, 1979.

HATTEN, Robert. The Place of Intertextuality in Music Studies. *American Journal of Semiotics*, nº 3/4, p. 69–82, 1985.

KAPLAN, José Alberto. Ars inveniendi. *Revista Claves*. João Pessoa, nº 01, p. 15 – 25, 2006.

KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.

KORSIN, Kevin. Toward a New Poetics of Musical Influence. *Music and Analysis*, Vol. 10, nº 1/2, p. 3-72, Mar–Jul 1991.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past*: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition. USA: Harvard University Press, 1990.

INTERTEXTUALIDADE COMO FERRAMENTA ESSENCIAL NO DESENVOLVIMENTO DO SISTEMA COMPOSICIONAL DE *COSMOS*, PARA QUARTETO DE FLAUTAS DOCE E HARPA

Flávio Fernandes de Lima (IFPE/ CPM/UFPB)
quartetoide@gmail.com

Liduino José Pitombeira de Oliveira (UFCG/UFPB)
pitombeira@yahoo.com

Resumo: Este artigo trata da metodologia de elaboração de um sistema composicional utilizando a intertextualidade como ferramenta essencial na composição de *Cosmos*, para quarteto de flautas doce e harpa. Três intertextos, de diversos períodos históricos, serão o ponto de partida para o planejamento composicional, o qual é gerenciado através da utilização de definições sistemáticas, que consistem basicamente na aplicação de ferramentas intertextuais propostas por Joseph Straus e Harold Bloom.
Palavras-chave: Intertextualidade, Ferramentas intertextuais, Sistemas Composicionais, Proporções revisionárias, Planejamento Composicional.

Intertextuality as an essential tool for the development of the compositional system of *Cosmos*, for recorder quartet and harp

Abstract: This article discusses the methodology for the development of a compositional system using intertextuality as an essential tool for the composition of *Cosmos*, for recorder quartet and harp. Three intertexts, from different historical periods, will be the starting point for the compositional planning, which is managed through the use of systematic definitions, which basically consist of the application of intertextual devices proposed by Joseph Straus and Harold Bloom.
Keywords: Intertextualidade, Intertextual tools, Compositional Systems, Revisionary Ratios, Compositional Planning.

1. Sistema Composicional

Neste artigo tratamos da elaboração de um sistema composicional, que atua como um organizador de processos, antecedendo hierarquicamente a fase de planejamento composicional. A premissa básica desse sistema consiste na fusão estilística através manipulação de intertextos musicais de diferentes períodos históricos. A partir das linhas gerais propostas pelo sistema, um planejamento composicional é elaborado com o intuito de gerenciar a composição de uma obra para quarteto de flautas doce e harpa, intitulada *Cosmos,* construída a partir da manipulação sistêmica de três intertextos: 1) madrigal *Io Parto,* de Gesualdo, 2) o primeiro movimento do *Quarteto de Cordas Nº 6,* de Bartok e 3) o segundo movimento da *Sinfonia Nº 5,* de Tchaikovsky.

Sucintamente, os sistemas composicionais podem ser compreendidos como algoritmos simbólicos ou, como denomina Bertalanffy, "regras do jogo" (BERTALANFFY, 2008, p.53). Esses algoritmos têm a função de gerenciar operações paramétricas, servindo como uma matriz arquetípica, fechada o suficiente para ter características inconfundíveis e aberta o suficiente para permitir a elaboração de diversos planejamentos. O sistema pode se concretizar a partir de uma série de definições, onde são explicitados os objetos e os parâmetros composicionais bem como os processos de interação e manipulação desses materiais. A Tabela 1 define o sistema composicional (denominado *Cosmo*) que será a base estrutural da obra *Cosmos.*

SISTEMA COSMO
Este sistema manipula três intertextos quaisquer, doravante denominados intertexto A, B e C.
Definição 1 - O intertexto A é citado literalmente, ou tem alguns de seus segmentos arbitrariamente omitidos ou transportados oitava acima ou abaixo, para se adaptar às extensões instrumentais ou vocais utilizadas.
Definiçao 2 - Ao intertexto B, aplica-se a ferramenta intertextual de fragmentação (Straus, 1990, p.17), a qual consiste em separar elementos que ocorrem de forma contígua.
Definição 3 – Ao intertexto C, aplica-se a ferramenta Tessera (Bloom,2002, p. 97), a qual consiste em uma compleição antitética do texto original.
Definição 4 – Os intertextos serão moldados de acordo com um planejamento gráfico.
Definição 5 – Recursos de aumentação ou diminuição rítmica poderão ser utilizados para sincronizar os textos.

Tabela 1: O sistema composicional de *Cosmos*

2. Planejamento Composicional: Intertexto A

Tomando o sistema como guia, é possível elaborar um planejamento composicional, que consiste na escolha dos materiais, na execução das definições de forma mais detalhada e nas decisões com relação a tópicos não vislumbrados no sistema, tais como dinâmica, estrutura rítmica, articulações, ornamentações etc. Nos parágrafos seguintes, os intertextos serão escolhidos e manipulados a partir das definições sistêmicas da Tabela 1.

Como intertexto A será utilizada a segunda voz do Madrigal "Io parto" de Carlo Gesualdo, cujos compassos iniciais são mostrados, na transcrição moderna de Palisca (2001, p.184), na Figura 1. Esta segunda voz será re-escrita de forma simplificada, usando arbitrariamente um compasso único, 4/4. Na transcrição de Palisca, as unidades de compasso são flexíveis, ou seja, embora de acordo com a fórmula indicada no início da obra, exista a capacidade de se acomodarem 4 semínimas (ou 2 mínimas), a maioria dos compassos contêm o equivalente a 8 semínimas (ou 4 mínimas), com exceção dos compassos 7, 8, 9, 10, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 43 e 44, que possuem o equivalente a 4 semínimas (ou 2 mínimas) e dos compassos 28 e 45, que possuem o equivalente a 12 semínimas (ou 6 mínimas). Assim sendo, reescrevemos o texto musical utilizando apenas a fórmula quaternária 4/4 (segmento mostrado na Figura 2), obtendo um total de 75 compassos. De acordo com a definição Nº 1 do Sistema Composicional, as frases cujas alturas extrapolem a extensão do instrumento a ser executado, poderão ser oitavadas ou omitidas.

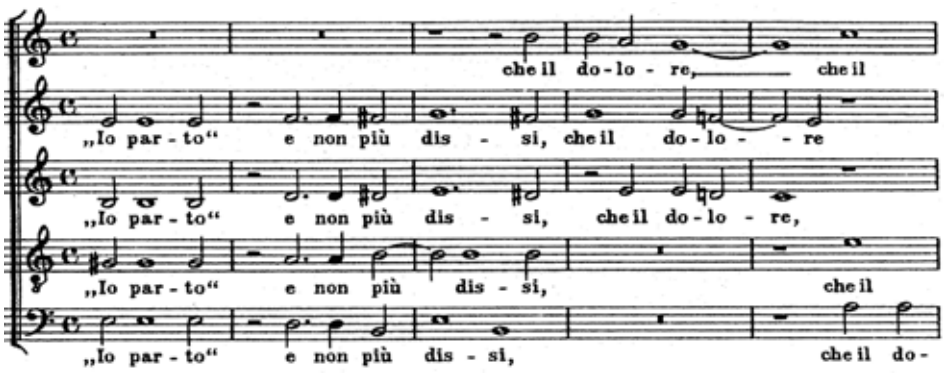


Figura 1: *Io Parto* de Gesualdo (compassos 1-5)

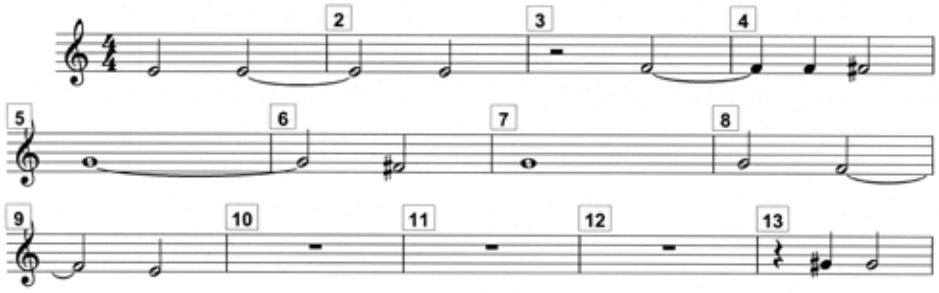


Figura 2: Transcrição da segunda voz de *Io Parto* de Gesualdo em 4/4

3. Planejamento Composicional: Intertexto B

Como intertexto B utilizaremos o trecho do compasso 14 ao 386 do 1º movimento do *Quarteto de Cordas Nº 6,* de Béla Bartók, cuja página inicial é mostrada na Figura 3. Escolhemos utilizar o intertexto somente a partir do compasso 14, uma vez que nos 13 compassos iniciais há apenas um solo de viola. A ferramenta de fragmentação, mencionada e definida por Straus (1990, p.17) será utilizada para re-enumerar esses compassos de Bartók de maneira que, o compasso originalmente com o nº 14 passe a ser o de nº 1, o compasso nº 15 o de nº 2, e assim por diante (procedimento demonstrado na Tabela 2). Para a elaboração do novo texto, serão considerados apenas os compassos renumerados que sejam números primos.Desta forma, apenas serão considerados os compassos: 1, 2, 3, 5, 7 etc., totalizando 75 compassos, coincidindo assim com o número de compassos considerados para o intertexto A.

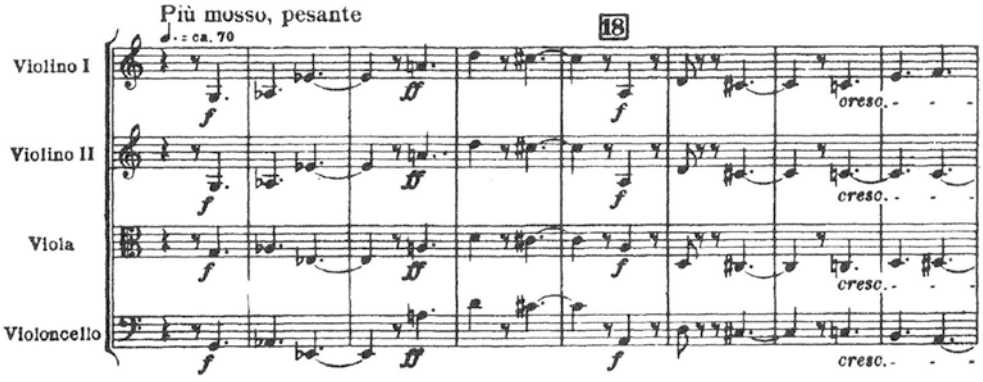


Figura 3: Trecho inicial do Quarteto de Cordas Nº 6, de Bartok, depois do solo de viola

Compassos em Bartók	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	etc
Re-enumeração	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	etc.
Compassos utilizados	**1**	**2**	**3**		**5**		**7**				**11**		**13**	**etc.**

Tabela 2: Procedimento de re-enumeração e seleção de compassos do Quarteto Nº 6 de Bartok

Os compassos considerados serão re-escritos em 4/4, de maneira que a colcheia do compasso 6/8 no quarteto de Bartók equivalerá à colcheia do compasso quaternário do novo texto. Como o compasso 6/8 difere do 4/4 em uma semínima, houve um acréscimo de pausa ou prolongamento em um dos quatro tempos da re-escritura. A posição, ou seja, o tempo onde ocorrerá esse acréscimo, é realizada alternando-

se os tempos, ou seja, no 1º compasso o 1º tempo sofre acréscimo de uma semínima, no 2º compasso o 2º tempo sofre acréscimo e assim pode diante. O tipo de operação (pausa ou prolongamento) a ser aplicado é efetuado arbitrariamente. Assim, por exemplo, o primeiro compasso teve como seu primeiro tempo uma pausa de semínima. O segundo compasso teve um prolongamento no segundo tempo. O terceiro compasso teve também em seu terceiro tempo um prolongamento, e assim por diante. Exemplos desse procedimento são mostrados na Figura 4.

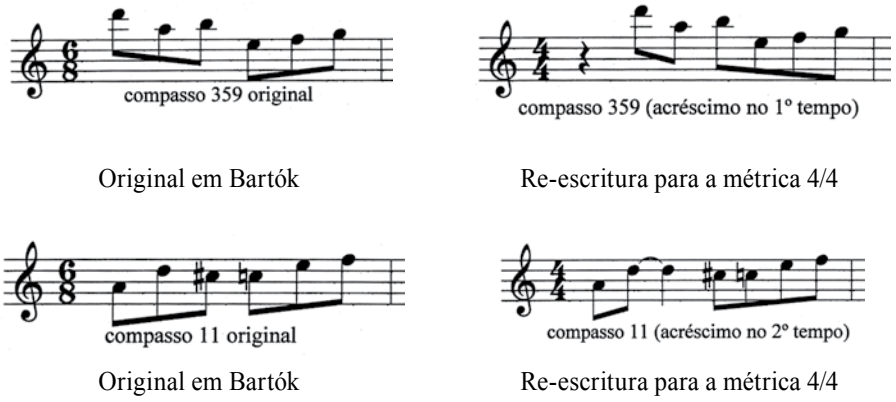


Figura 4: Re-escritura de trechos em Bartók

A partir daí, os novos compassos obtidos serão livremente distribuídos para os instrumentos do conjunto de flautas e harpa, conforme previsto no planejamento gráfico mostrado no diagrama mostrado na figura 6. Como possuímos originariamente até 4 partes distintas no intertexto B (violinos 1 e 2, viola e violoncelo) e apenas um máximo de dois instrumentos por intertexto no novo grupo (conforme define o diagrama da figura 6), preferencialmente serão utilizados trechos que possuam uma relação de diálogo contrapontístico com o intertexto A.

Artifícios de transformação melódica poderão ser utilizados no processo: valores rítmicos maiores ou menores do que originalmente estão escritos, pausas, omissões de alturas (trocas de alturas por pausas, com a finalidade de compor texturas variadas e adequar o trecho às extensões e possibilidades dos instrumentos envolvidos), mesclagem de alturas entre linhas (com re-elaboração rítmica), trinados (e outros ornamentos), notas ornamentais etc. Uníssonos poderão dar lugar a solos, pela supressão de instrumentos. Alturas iguais que se repetem na passagem de um compasso para outro poderão possuir ligadura de prolongamento. Para passagens que são acordais ou polifônicas no intertexto B, serão escolhidas apenas as alturas que possuam maior relação dissonante com o intertexto A. As alturas do intertexto B que extrapolem a extensão dos instrumentos utilizados (ou que tenham a inteligibilidade indesejavelmente comprometida por questões de debilidade dinâmica) poderão ser oitavadas ou ainda, omitidas.

4. Planejamento Composicional: Intertexto C

Como intertexto C serão utilizados os 23 compassos iniciais e o primeiro acorde do 24º compasso, do 2º Movimento da *Sinfonia Nº 5*, de Tchaikovsky, considerando apenas o conteúdo das cordas. Uma redução

para piano dos 11 compassos iniciais desse movimento, com as funções harmônicas indicadas, é mostrada na Figura 5.

Cada compasso do intertexto será ampliado para três compassos e as progressões harmônicas originais serão modificadas de acordo com a ferramenta Tessera (compleição antitética), isto é, os acréscimos serão realizados partindo do princípio que o autor não foi longe o bastante em sua estruturação harmônica. O resultado, em termos quantitativos, será a ampliação do trecho para 69 compassos acrescidos de 6 (que serão oriundos da manipulação do acorde inicial do compasso nº 24 e corresponderão aos de nº 70 ao 75 do intertexto transformado), de tal maneira que o novo texto baseado no intertexto C se acomodará aos 75 compassos existentes nos intertextos A e B, como indicamos anteriormente. Dessa forma, cada um dos compassos existentes no intertexto C passarão por re-ordenamentos e inserções de novos acordes, provocando novas relações harmônicas e fornecendo outras progressões. Além disso, permitir-se-á também redistribuições rítmicas e de alturas dos acordes (como adiante explicitaremos no item f). Da mesma forma que o intertexto B, o intertexto C será elaborado utilizando-se um máximo de 2 flautas (ou 1 flauta e uma das mãos – correspondendo à região aguda ou grave – da harpa, ou ainda, apenas a harpa). Para a elaboração do presente intertexto poderão ser utilizados: arpejos (lentos ou rápidos), trinados (lentos ou rápidos, em graus conjuntos ou disjuntos), acordes com a harpa, mesclagem de alturas encontradas nos trechos, efeitos multifônicos com flautas doce, trechos em escalas (correspondentes à disposição harmônica tonal encontrada no trecho), outras figuras ornamentais (grupetos, apojaturas simples e duplas, mordentes etc), progressões que expandam a estrutura harmônica, analogamente a um prolongamento schenkeriano, utilizando progressões omnibus e passacaglia (TELESCO, 1998, p. 242), por exemplo, e empregando mediantes cromáticas. Da mesma forma que os intertextos anteriores, as alturas que não se adequem à extensão do instrumento utilizado deverão ser oitavadas ou omitidas. Também fica o compositor livre para utilizar pausas.

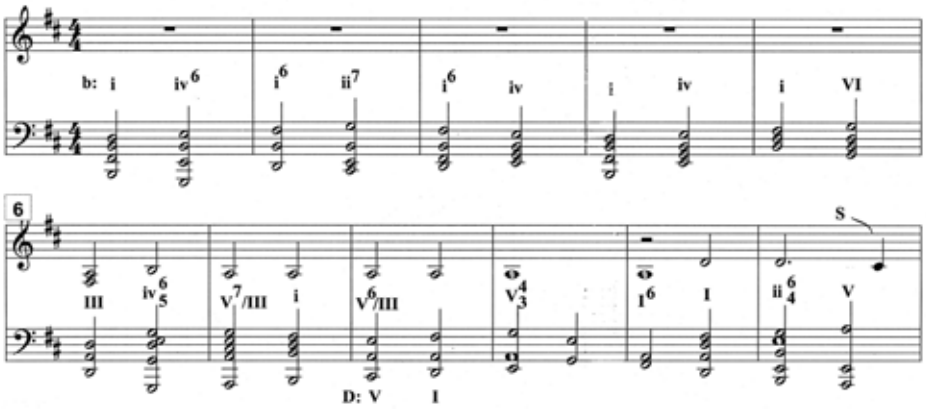


Figura 5: Trecho da redução para piano do 2º Movimento da 5ª Sinfonia de Tchaikovsky

5. Planejamento Gráfico

O planejamento gráfico da distribuição dos intertextos manipulados é mostrado na Figura 6. Uma linha mostra o fluxo do intertexto A entre as camadas instrumentais. A página inicial de *Cosmos* é mostrada na Figura 7. Vale salientar que esse mesmo planejamento pode produzir uma obra totalmente diferente da que produzimos aqui, em virtude da liberdade que se tem com relação a diversos aspectos composicionais.

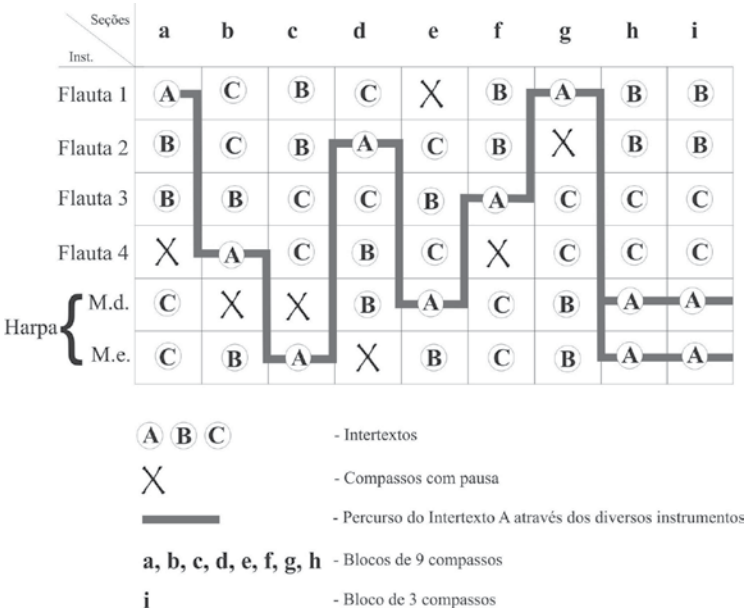


Figura 6: Planejamento gráfico da distribuição dos intertextos em *Cosmos*

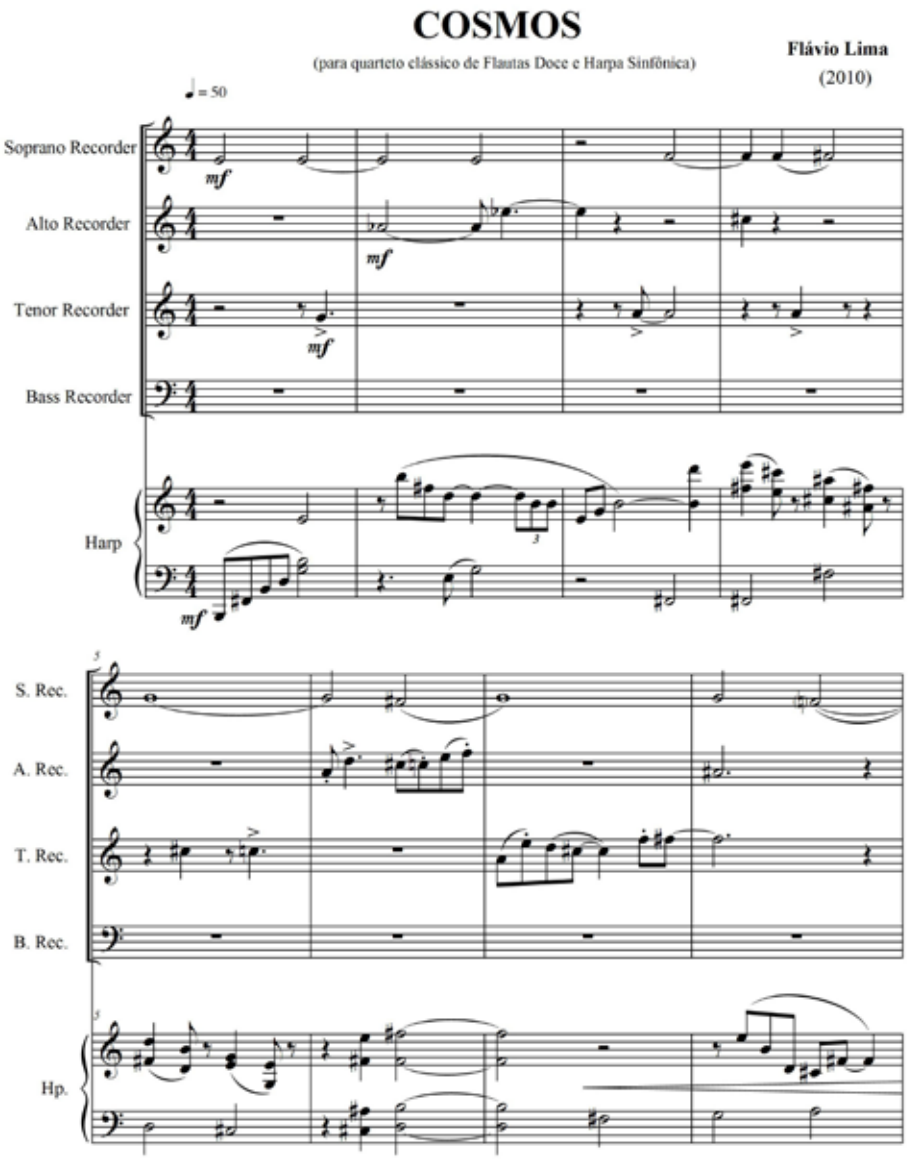


Figura 7: Página inicial de *Cosmos*

Referências:

BERTALANFFY, Ludwig von. *Teoria Geral dos Sistemas*. Tradução: Francisco M. Guimarães. Petrópolis: Vozes, 2008.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*: Uma Teoria da Poesia. 2ª. Ed. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

PALISCA, Claude V. *Norton Anthology of Western Music*. Fourth Edition. Vol. 1. New York: W. W. Norton, 2001.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past*: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition. USA: Harvard University Press, 1990.

TELESCO, Paula. Enharmonicism and Omnibus Progression in Classical-era Music. *Music Theory Spectrum,* Vol. 20, No.2 (Autumn 1998): 242-279.

MÚSICA (IM)PURA: MOVIMENTO, CAPOEIRA E COMPOSIÇÃO

Guilherme Bertissolo (UFBA)
guilhermebertissolo@gmail.com

Paulo Costa Lima (UFBA)
paulocostalima@terra.com.br

Resumo: Este artigo versa sobre a interação entre música e movimento e sua aplicação em um escopo de composições, a partir de um contexto onde estas instâncias não são conceitualmente distintas: a capoeira. As conexões são empreendidas com base em quatro conceitos não mutuamente excludentes, inferidos a partir da imersão no próprio contexto: Ciclicidade, "Incisividade", Circularidade e "Surpreendibilidade". Esse arcabouço é posteriormente ilustrado a partir trechos de duas obras já compostas durante a pesquisa até o momento.
Palavras-chave: Composição, Movimento, Capoeira Regional

(Im)Pure Music: movement, capoeira and composition

Abstract: This paper focuses the interaction between music and movement and its uses in a group of musical works in dialog with a context where that instances are not conceptualy separated: the Capoeira Regional. The conections are undertaken based upon four concepts which are not mutually exclusive: Cyclicity, Incisiveness, Circularity and "Surpriseness". These concepts are finally illustraded in excerpts from two works already composed during the research.
Keywords: Composition, Movement, Capoeira Regional

1. Introdução: elocuções formalizantes

Não há música sem movimento. Diversos aspectos dinâmicos são experienciados no fazer e no pensar musicais hodiernos por diversos compositores e pesquisadores da música. A música se move? Como ela se move? Existe movimento em música? O que é o movimento em música? Essas questões tem sido importantes fontes para investigações em diversos discursos sobre música[1].

Durante minha pesquisa *Po(i)ética em movimento: a Análise Laban de Movimento como propulsora de realidades composicionais* (BERTISSOLO, 2009), pude discutir a música e o movimento dentro do escopo da obra *Noite*, para uma bailarina, sexteto misto, eletrônica e projeção de vídeo. A investigação no trabalho em questão focou as relações dialógicas entre a composição musical (e diversas das suas sistemáticas) e o movimento (através do *Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento*). A problemática inicial dessa pesquisa foi atendida numa espécie de sistema-obra (CERQUEIRA, 1991, p. 1). Problematizar a interação entre música e movimento ensejou uma série de questões ainda mais profundas sobre esse campo de investigação. Com efeito, a escolha de um contexto onde música e movimento não fossem categorias conceitualmente distintas poderia avançar no sentido de um entendimento mais complexo dessa interação, dando pistas para uma pesquisa instigante e desafiadora. Essa assertiva considera a música em sua complexa teia de relações, contemplando a diversidade e a multiplicidade de fazeres[2].

Esse artigo dialoga com a pesquisa de doutorado *Música (Im)Pura: capoeira, música e movimento no seio da criação musical contemporânea*, ora realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. O objetivo último é investigar possibilidades de interação entre música e movimento aplicáveis a um escopo de composições, a partir de inferências em um contexto onde essas instâncias são indissociáveis: a Capoeira Regional. Para tal intento, busca-se criar obras experimentais a partir das inferências realizadas no domínio da pesquisa, tornando possível identificar um escopo de ideias oriundas

da interação, que por sua vez sejam capazes de incidir sobre os contextos poéticos das obras compostas durante a pesquisa.

A Capoeira Regional, como um contexto onde não há a separação conceitual entre entre música e movimento, oferece um campo de estudo para diversas interações. Apesar dos muitos escritos sobre a Capoeira Regional, tais como Campos (2009), Sodré (2002) e Valle (2008), é notória a escassez de pesquisas que enfoquem os aspectos criativos do compor e dos seus pensares a partir da capoeira, especialmente correlacionando música e movimento.

Durante os últimos anos, em especial a partir do chamado "paradigma transicional" (SANTOS, 2007), os discursos das ciências (sociais, exatas, musicais) têm se voltado para o reconhecimento dos saberes não tradicionais na academia, para a ancestralidade e para a tradição oral. A escolha de um contexto como a Capoeira Regional reconhece os saberes por ele mobilizados e busca a realização de diálogos entre as instâncias acadêmicas e não-acadêmicas-por-natureza, desafiando as fronteiras da pesquisa em música.

2. Aspectos metodológicos

Essa pesquisa partiu de uma primeira etapa vivencial, com a escolha do campo e posterior imersão[3]. A partir dessa imersão, realizamos inferências sobre os diversos aspectos correlacionados entre música e movimento. Além disso, vislumbramos de maneira bastante clara uma possível rede de conexões entre essas duas instâncias, manifesta aqui em um arcabouço conceitual de maneira mais formalizada[4].

Corroborando a dimensão experimental dessa pesquisa e enfocando o compor *ipsis literis*, propomos a criação de experimentos composicionais, aplicando as noções inferidas no contexto da Capoeira Regional. Esses experimentos, materializados em obras musicais, não terão compromisso direto outro senão investigar e dialogar com os aspectos mobilizados no *corpus* teórico dessa pesquisa.

2.1 Arcabouço Conceitual

Inferi um arcabouço conceitual a partir da interação direta com a Capoeira Regional, sua música e seus movimentos. Os conceitos são: ciclicidade, "incisividade", circularidade e "Surpreendibilidade". É preciso ressaltar que essas noções não são mutuamente excludentes. A ideia é relacionar esses conceitos com uma possível teoria da composição musical, como sinalizado por Laske (1991) e Reynolds (2002), fazendo-os operar como referências para o movimento e para a música[5].

A *ciclicidade*, no escopo desse trabalho, é entendida como a propriedade do que é cíclico, em outras palavras, aquilo que se caracteriza como ciclo. Entretanto, podemos buscar, para fins de uso no contexto desse artigo, uma aproximação conceitual para a criação de um território para esse conceito a partir de três noções: modelagem, transformação e reiteração. Então, uma acepção possível é: em um ciclo, uma determinada modelagem (conjunto de elementos/regras capazes de caracterizar um fenômeno), após ser transformada, é reiterada (o ciclo não necessariamente implica em repetição, embora a repetição seja a forma mais literal de reiteração). Na Capoeira Regional o ciclo está presente em diversos aspectos, desde o jogo propriamente dito, os toques de berimbau e as Sequências de Bimba[6].

A *incisividade* é um neologismo criado para definir, no âmbito de nosso arcabouço conceitual, a característica daquilo que é incisivo: a capacidade de ser incisivo. Como acontece em cada um dos conceitos aqui expostos, está fortemente relacionada às outras categoriais, principalmente a "surpreendibilidade". A incisividade talvez seja uma característica idiossincrática da Capoeira Regional, uma vez que seus movimentos, embora estejam em diálogo com vários aspectos do jogo e da música, em geral visam ao oponente.

A *circularidade* na Capoeira Regional talvez represente a noção mais literal dentro do arcabouço conceitual ora proposto. A roda de capoeira, a característica circular que assumem os toques de berimbau, os diversos movimentos circulares que pertencem ao jogo. Estamos aqui no campo daquilo que é circular em um sentido amplo, não apenas geométrico. É comum nos escritos sobre a Capoeira Regional a separação dos seus movimentos em grandes categorias: traumatizantes, giratórios, desequilibrantes etc. As categorias do nosso arcabouço conceitual por vezes são aparentadas com essas. No caso da circularidade, os movimentos giratórios da Capoeira Regional estão mais fortemente ligados. A *Banguela* é um toque de berimbau circular, que sugere um jogo com movimentos giratórios e mandingados.

A *surpreendibilidade,* outro neologismo criado para fins metodológicos, está fortemente ligada ao movimento da expectativa no evento musical. Trata-se da capacidade de surpreender. Talvez esse seja um dos principais elementos da capoeira. Todo o capoeirista entende a importância da capacidade de surpreender, seja o oponente durante o jogo, seja o coro ao cantar uma quadra ou corrido, seja a roda a partir dos deslocamentos dos acentos do toque do berimbau. A *surpreendibilidade* é uma característica que não se pode ensinar, tampouco se pode descrever com precisão os mecanismos que a tornam possível. Ela é tão dependente do contexto que a sua aparição está constantemente latente, em um eterno estado de possibilidade, à espera de um acontecimento que a torne real.

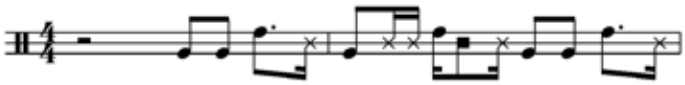
3. Aplicando as noções inferidas: sobre duas obras no domínio da pesquisa

Apresentaremos a seguir as principais relações empreendidas até o momento em experimentos composicionais. Não buscamos aqui descrições detalhadas dos processos, tampouco esgotar as possibilidades analíticas ou entrar em detalhes de implementação, mas ilustrar nossos conceitos estabelecendo uma interlocução entre o contexto e a composição.

m'bolumbümba, obra eletroacústica em 7.1, é a primeira de uma série homônima. Foi estreada no evento *Música de Poa*, Ano IV, Porto Alegre, em dezembro de 2010. Seu material de base foi engendrado a partir de transformações dos sons extraídos do contexto, compreendendo desde o próprio Mestre Bimba tocando berimbau até gravações em rodas de capoeira na Fundação Mestre Bimba realizada pelo próprio compositor, em 2009 e 2010.

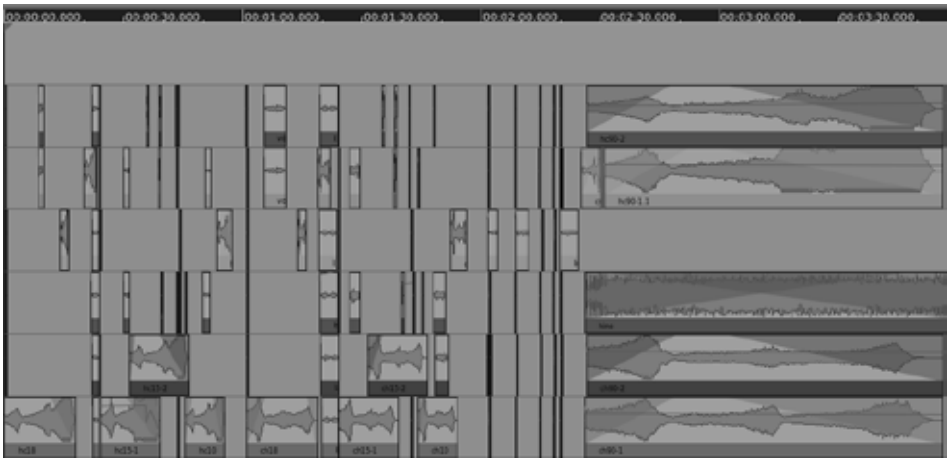
Essa obra aplica a noção de ciclicidade de maneira direta em diversos dos seus aspectos. Um ciclo do toque *São Bento Grande* (Figura 1) é apresentado a partir de uma gravação realizada no contexto. O toque foi recortado microscopicamente, de maneira a possibilitar o aparecimento de cada novo ataque do berimbau espaçadamente ao longo da obra. A partir das análises espectrais desse excerto gravado e de uma gravação do Mestre Bimba tocando o *Hino da Capoeira*, realizamos a síntese cruzada (*cross synthesis*) no software *Csound*, a partir de vários parâmetros de interpolação, de maneira a gerar um grupo de áudios (material pré-

compositivo). Finalmente, usamos gravações de canções cantadas sobre o toque *São Bento Grande*, sobre as quais foram aplicados processos de *stretch*, de maneira a que cada gravação passasse a ter apenas 4 segundos, ao invés de 3 minutos.



Exemplo 1: Transcrição do toque *São Bento Grande*

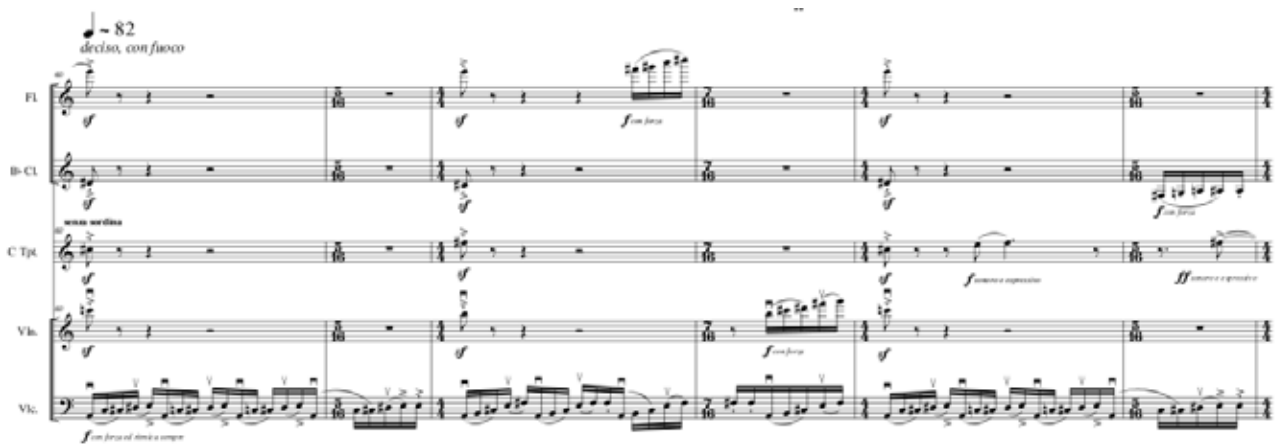
Na Figura 2 apresentamos a forma geral da obra *m'bolumbümba*. Note o aparecimento sistemático de porções muito pequenas de áudio, que representam marcações na forma engendradas a partir das micro-porções da gravação do toque do berimbau. Nas faixas 5 e 6 há uma predominância do uso de áudios mais longos, derivados dos processos de síntese cruzada. Nesse sentido, há nessa obra a noção de combinação de diversos ciclos de uma mesma ideia básica, a partir de variados processos de transformação.



Exemplo 2: Forma Geral de *m'bolumbümba*

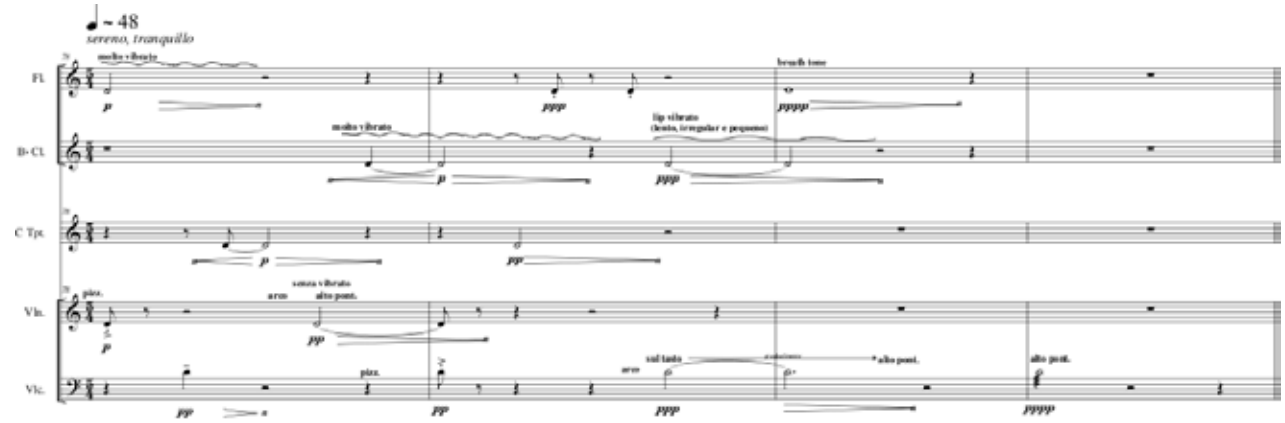
Fumebianas Nº 1 é uma obra composta especialmente para o lançamento do portal *bafrik.com*, estreada pelo Grupo de Intérpretes Musicais da Bahia no Teatro Vila Velha, Salvador, em março de 2011. Essa obra foi composta a partir de duas fontes: o *Hino da Capoeira* e uma canção em *São Bento Grande*. A partir de um processo de aumentação da rítmica do *Hino*, obtivemos uma espécie de *framework* para a recorrência de eventos musicais. A sonoridade pentatônica da canção de Bimba foi confrontada com processos da teoria pós-tonal e posta em diálogo com o conjunto 03467 (linha do violoncelo na Figura 3).

Num trecho dessa obra, as noções de incisividade e "surpreendibilidade" estão mobilizadas conjuntamente de maneira específica (Figura 3). Note os ataques secos, em *staccato* com acento em *sforzato*. A linha do violoncelo apresenta um padrão que se desenvolve pela adição de unidades rítmicas de semicolcheia (nota Lá), gerando uma complexa teia de eventos. Perceba que o aparecimento dos acentos obedece às marcações na nota Lá, o que, pelo deslocamento operado nas adições, ocorre de maneira irregular e possibilita a quebra da expectativa em direção à nossa noção de "supreendibilidade".



Exemplo 3: Incisividade e Surpreendibilidade em *Fumebianas Nº 1*

A grosso modo, a circularidade é uma noção poderia ser considerada musicalmente oposta à incisividade. Note que na Figura 4 há uma única nota (Ré) que é atacada em variados modos entre as linhas, de maneira a gerar uma espécie de envelope dinâmico para esse som. A textura resultante, amétrica, onde o acento é quase que prolongado no tempo, relaciona-se com nossa noção de circularidade.



Exemplo 4: Circularidade em *Fumebianas Nº 1*

5. Considerações finais e resultados esperados

A dinâmica dessa pesquisa desenha uma proposta de criação de ideias para a composição a partir da interação entre música e movimento sob diversos pontos de vista. Esperamos poder sugerir um escopo de ideias para a composição a partir dessa temática.

Os principais resultados esperados para a pesquisa são a criação de obras musicais, sob égide de experimentações criadas aplicando as noções empreendidas ao longo da pesquisa. Esses experimentos ainda estão em fase inicial. Durante os próximos dezoito meses (etapa final da pesquisa) um escopo de obras que possa dialogar com os aspectos teóricos e do contexto será criado. Além da continuação das séries *m'bolumbümba* e *Fumebianas*, está sendo planejado um *Concerto para Berimbau e Orquestra* dedicado a Mestre Nenel, aproximando a Fundação Mestre Bimba e as práticas da Capoeira Regional desse programa de pós-graduação; e um conjunto de obras com o uso de elementos cênicos envolvidos (especialmente dança)

com o uso de sensores de movimento[7]. Além disso, intenta-se a proposição de um conjunto de ideias para composição a partir das interações entre música e movimento, com ou sem aspectos cênicos envolvidos.

A partir das diversas inferências já realizadas nessa pesquisa ao longo desses quase dois anos, podemos vislumbrar a capoeira com um compor múltiplo e, por que não, antever uma teoria da composição oriunda das suas práticas.

Notas

[1] A "Energética", foi um importante movimento na teoria musical e da psicologia da música do início do século XX, cujo autor mais celebrado talvez seja o suíço Ernst Kurth. Essa concepção se voltou de maneira contundente para o estudo do movimento em música a partir da metáfora de ondas (*waves*) a partir de noções ligadas a aspectos cognitivos (ROTHFARB 2002). Nesse sentido, poderíamos estabelecer aqui um elo com a chamada Psicologia Cognitiva, no intuito de buscar correlações entre nossas categorias conceituais e modelos cognitivos aplicados à música (ILARI, 2006). No Brasil, os escritos de Marcos Nogueira tem avançado nesse sentido de maneira consistente, especialmente nos últimos anos, pelo viés das metáforas e a tentativa de um corpo teórico-conceitual para essa assertiva (NOGUEIRA 2003, 2005, 2009).

[2] Há que se fazer menção aqui à interlocução operada entre essa pesquisa e a temática do Congresso, "A música Música, Complexidade, Diversidade e Multiplicidade: reflexões e aplicações práticas".

[3] Nesse sentido, em abril de 2009 iniciei as aulas de Capoeira Regional na *Fundação Mestre Bimba (Fumeb)*, em Salvador, ainda na fase experimental da pesquisa. Posteriormente, em agosto de 2010, comecei as aulas de berimbau com Mestre Nenel (Manoel Nascimento Machado), também na Fumeb. A Capoeira Regional foi criada por Mestre Bimba e é uma metodologia de ensino e treinamento específicas no contexto da Capoeira. Para maiores detalhes cf. Campos (2009) e Sodré (2002).

[4] Estamos aqui em diálogo com as dimensões êmica e ética da pesquisa de campo em etnomusicologia (NETTL, 1983), embora estejamos na busca pela superação dessa oposição dicotômica. Estamos nesse contexto intentando a criação de uma dialógica constante entre os saberes do compor mobilizados tradicionalmente nos estudos/discursos acadêmicos e o compor específico da capoeira, pelo viés das inferências e da interação constante entre as diversas instâncias: a capoeira, os saberes dos sujeitos da capoeira, a literatura sobre o contexto, a bagagem prévia do pesquisador, uma teoria da composição, os discursos preexistentes sobre o compor, e assim sucessivamente. Um interessante diálogo entre a Composição e a Etnomusicologia foi operado por Paulo Costa Lima (2005), em um diálogo entre as dimensões das pesquisas de campo e do compor.

[5] Os escritos desses autores tratam de uma teoria da composição, buscando avançar no sentido do estabelecimento de noções amplas para o compor e suas estratégias. LASKE (1991) aborda um ciclo de vida para a composição musical, a partir de quatro níveis distintos e inter-relacionados. Já REYNOLDS (2002) propõe mais de setenta termos para noções relacionadas ao compor, segundo ele, independentemente dos materiais musicais escolhidos. Roga-se ao leitor que busque os textos para maiores informações.

[6] As Sequências de Bimba são séries de movimentos de Capoeira encadeados. Foram elaboradas por Mestre Bimba e são tradicionalmente realizadas pelos alunos em todas as aulas de Capoeira Regional. Para maiores detalhes cf. Campos (2009) e Sodré (2002).

[7] Para maiores informações a respeito do uso de sensores e da interação computacional em obras musicais cf. Bertissolo (2010).

Referências:

BERTISSOLO, Guilherme. *Po(i)ética em movimento*: a Análise Laban de movimento como propulsora de realidades composicionais. Dissertação de Mestrado. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Música/ UFBA, 2009.

_____. "Som, sinal, movimento: novas modalidades do fazer/pensar música". In: DOTTORI, Maurício. *Anais do VI Simpósio de Congnição e Artes Musicais*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música UFRJ/Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais, 2010. p. 317–329.

CAMPOS, Hellio. *Capoeira Regional*: a escola de Mestre Bimba. Salvador: EDUFBA, 2009.

CERQUEIRA, Fernando. Técnicas composicionais e atualização. In: *I Simpósio Brasileiro de Música*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1991.

ILARI, Beatriz (ed.). *Em Busca da Mente Musical*: ensaios sobre os processos cognitivos em música. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

LASKE, Otto. Toward an epistemology of composition. *Interface:* Journal of New Music Research, New York, vol. 20, n. 3–4, p. 235–269, 1991.

LIMA, Paulo Costa. "Baião de dois: Composição e Etnomusicologia no forró da pós-modernidade (em 6 passos)". In: *Invenção e memória*: navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências. Salvador: EDUFBA, 2005.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology*: Twenty-nine Issues and Concepts. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.

NOGUEIRA, Marcos. O imaginário metafórico da escuta. *Semiosfera*: Revista de Comunicação e Cultura, Rio de Janeiro, n. 4-5, 2003.

_____. O ato da escuta e as metáforas de evento musical. In: CONGRESSO DA ANPPOM, n. 15, 2005, Rio de Janeiro. *Anais do XV Congresso da ANPPOM*: Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música UFRJ, 2005. p. 25-33.

_____. Metáforas de Movimento Musical. In: CONGRESSO DA ANPPOM, n. 19, 2009, Curitiba. *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*: Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2009. p. 757–760.

REYNOLDS, Roger. *Form and method*: composing music. Editado por Stephen McAdams. New York/ London: Routledge, 2002.

ROTHFARB, Lee. Energetics. In: CHRISTENSEN, Thomas (org.). *The Cambridge history of Western music theory.* Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2002. p. 927–81.

SANTOS, Boaventura de S. *A crítica da razão indolente.* Volume 1. São Paulo: Cortez, 2007.

SODRÉ, Muniz. *Mestre Bimba*: corpo de mandinga. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

VALLE, Flávia P. Facetas: um diálogo corporal da bailarina com a capoeira. In: FERNANDES, Ciane; REIS, Andréia (org.). *Cadernos do GIPE-CIT.* Salvador: UFBA/PPGAC, 2008. p. 103– 114.

A TEORIA DA INFORMAÇÃO SEGUNDO ABRAHAM MOLES COMO MODELO PARA UMA ESCRITA COMPOSICIONAL ORGANIZADA POR GRAU DE COMPLEXIDADE

Guilherme de Cesaro Copini (UNICAMP / FAPESP)
g_copini@hotmail.com

Resumo: Ao longo do século XX percebe-se em vários compositores uma tendência de escrita musical articulada por dados científicos, como se a Ciência exercesse atualmente o mesmo papel de fonte inspiradora que a Literatura foi para os compositores do século XIX. O objetivo deste artigo é mostrar obras nas quais elementos da Teoria da Informação serviram de modelo para uma música organizada por grau de complexidade. Para isso, será feita uma breve introdução a esta Teoria e, posteriormente, apontaremos pontos de intersecção desta com a escrita composicional de Gérard Grisey.
Palavras-chave: Composição musical, Teoria da Informação aplicada à música, Abraham Moles, Gérard Grisey, Entropia da informação.

The Information Theory by Abraham Moles as a model to a compositional writing organized by degree of complexity

Abstract: Throughout the 20th century one can see a tendency of a musical writing articulated by scientific data in many composers, as if Science had currently the same role of inspiring source that Literature had for the composers of the 19th century. The aim of this paper is to show works in which elements of the Information Theory were used as a model for a kind of music organized by degree of complexity. For this reason, there will be a brief introduction to this Theory and, subsequently, we will show points of intersection of that with the compositional writing of Gérard Grisey.
Keywords: Musical composition, Information Theory applied to music, Abraham Moles, Gérard Grisey, Entropy as information content.

1. Introdução à Teoria da Informação

Em 1948, o matemático e engenheiro eletrônico americano Claude E. Shannon publica o artigo *A Mathematical Theory of Communication* e estabelece as bases para esta Teoria que é uma ramificação da Matemática Estatística e da Probabilidade, e trata de sistemas de comunicação, transmissão e compressão de dados, codificação, criptografia, etc. Em meados da década de 1950, outros autores, dentre eles Pinkerton, W. Meyer-Eppler e Abraham Moles, publicaram livros relacionando esses estudos com o som e a música. Moles, engenheiro elétrico e acústico francês, doutor em física e filosofia, foi um dos pioneiros a estabelecer relação entre a Teoria da Informação com a Estética e Psicologia da Percepção.

Um sistema de comunicação é definido por: 1)*Fonte* – "seleciona uma *mensagem* desejada dentre um conjunto de mensagens possíveis"; 2)*Transmissor* – "codifica essa *mensagem* em um *sinal* que será enviado por um *canal de comunicação* do transmissor para o *receptor*"; 3)*Receptor* – realiza o papel inverso do transmissor, "decodificando o sinal transmitido novamente em mensagem, e entregando essa mensagem ao seu destino" (SHANNON; WEAVER, 1949, p.7). *Mensagem* é definida por Moles como "um grupo finito e ordenado de elementos de percepção tirados de um 'repertório' e reunidos numa estrutura" (MOLES, 1969, p.24). A escolha dos elementos pode ser aleatória ou obedecer a restrições. O *repertório* depende exclusivamente do receptor, ou melhor, de seu conhecimento e capacidade discriminadora.

Então como é possível avaliar a informação transmitida por uma mensagem? O termo *informação*, na teoria da comunicação, "não se relaciona tanto com o que *se* diz, quanto com o que *se pode* dizer" e, *informação* é "a medida da liberdade de escolha que se tem quando se seleciona uma mensagem" (SHANNON; WEAVER, 1949, p.8-9).

Tomemos como exemplo a língua portuguesa: sabemos que a probabilidade do aparecimento da letra 'x' em uma palavra ou frase é muito menor do que o aparecimento da letra 'a' (a sintaxe da língua impõe restrições à seleção e à ordenação dos símbolos do alfabeto). No entanto, se todas as letras do alfabeto fossem ordenadas livremente e tivessem a mesma probabilidade de ocorrência, teríamos, então, outro grau de liberdade de escolha na combinação dos elementos do repertório 'alfabeto da língua portuguesa'. Com este exemplo notamos que a probabilidade possui um importante papel na formação de mensagens. Portanto, a probabilidade de escolha de algum símbolo do repertório que irá compor a sequência de elementos de uma mensagem depende de escolhas anteriores a esta, e assim sucessivamente (seja para ordenar um conjunto de elementos de maneira aleatória ou obedecendo a uma lista de restrições).

Uma vez que a *informação* é uma medida da liberdade de escolha dos elementos de uma mensagem podemos dizer então que esse conceito tem relação direta com o conceito de *entropia*. A *entropia*, uma propriedade da termodinâmica, é a medida da *taxa de desordem* de um fenômeno. Sabe-se que os sistemas físicos tendem a uma progressão em direção ao aumento da entropia, ou seja, de se tornarem mais e mais desorganizados. Essa tendência implica mudanças irreversíveis no sistema. Portanto, se uma mensagem é altamente organizada e sua taxa de liberdade de combinação de elementos é baixa, a *informação* (ou *entropia*) da mensagem é baixa (SHANNON; WEAVER, 1949, p.13). Neste caso, em que a liberdade de escolhas é reduzida, se diz que a diminuição de *informação* é "consequência da introdução de *redundância*" (HILLER; ISAACSON, 1959, p.51). Desta forma, conclui-se que a *informação* está associada à originalidade, à imprevisibilidade, à *medida da complexidade* de uma mensagem, enquanto a *redundância* está associada à regularidade, previsibilidade, à *medida de inteligibilidade* das estruturas internas da mensagem. Ambas não dependem do tamanho da mensagem e não têm relação com *significação*. A *significação*, por sua vez, "se apoia num conjunto de convenções a *priori* comuns ao receptor e ao transmissor", e não é transportada na mensagem, mas "preexiste potencialmente" a ela (MOLES, 1969, p.278).

Nas mensagens temporais como a música, a regularidade de estruturação de um fenômeno é denominada de *periodicidade*. Moles (1969, p.102) aponta que a "altura de um som, ritmo e todas as outras estruturas temporais emergem da noção de periodicidade". Periodicidades com duração nas proximidades do segundo são melhores percebidas pelo ouvinte humano, enquanto aquelas muito longas, acima de um período de 5 a 10 segundos dificilmente são percebidas como tal. É a *repetição* regular (mesmo que não estrita, mas aproximada) de um fenômeno que provoca *expectativa*, que é, por sua vez, condição essencial da previsibilidade e está diretamente ligada à noção de ritmo. Em contrapartida, a repetição irregular não provoca expectativa alguma. Cabe salientar que a sensação de periodicidade, ou do seu oposto, só é possível quando da existência de uma *memória* no organismo receptor.

A partir desta breve exposição de alguns elementos da Teoria da Informação iremos agora verificar como tais elementos influenciaram a técnica composicional organizada por grau de complexidade de Gérard Grisey (1946-1998).

2. Grisey e a Teoria da Informação

Nota-se que no século XX existe uma tendência no campo musical de se estabelecer um diálogo entre a prática composicional e a ciência. Certamente esse fato está relacionado aos avanços nos estudos do

som e como ele é percebido, bem ao surgimento de ferramentas (gravadores, computadores) de registro e análise que permitiam novas experiências e um entendimento mais concreto do fenômeno sonoro. Gérard Grisey (2008, p.175) afirma: "as formas e os sons que eu imagino seriam sem dúvida impensáveis sem a influência estimulante da eletrônica; desta maneira, a ciência exerce atualmente o mesmo papel de fonte inspiradora que a literatura foi para os compositores do século XIX". Os compositores, em particular aqueles com escrita dita "espectral", passaram a estabelecer diálogo com a acústica e psicoacústica, e a tomar posse desse "utópico desejo de uma linguagem musical articulada por dados científicos, o recorrente sonho de uma arte-ciência", semelhante ao que aconteceu com os artistas do *Quattrocento* (GRISEY, 1998, p.122).

Grisey, ao lado de uma geração de compositores insatisfeitos com o rumo da música de concerto de sua época, contribuiu não apenas como compositor, mas também como teórico, estabelecendo novas alternativas de escrita musical, fosse através de sua música ou de seus textos. A Teoria da Informação tem origem duas décadas antes do surgimento da corrente espectral e também foi fruto de desenvolvimentos tecnológicos obtidos no século XX. Embora inicialmente tenha sido utilizada em sistemas de comunicação, transmissão e manipulação de dados, rapidamente foram feitas aplicações de conceitos desta teoria na música e alguns destes conceitos logo se tornaram importantes modelos para a escrita composicional denominada de Música Espectral.

É no artigo *Tempus ex machina* (1989) que Gérard Grisey faz explícita referência à Teoria da Informação de Abraham Moles. No texto, Grisey, a partir do trabalho de Moles, propõe um quadro no qual ordena eventos temporais segundo *grau de complexidade* e expõe a maneira como o ouvinte percebe tal variação. Esse modelo não é apenas usado para durações, como também para organização intervalar e timbrística – figura 1.

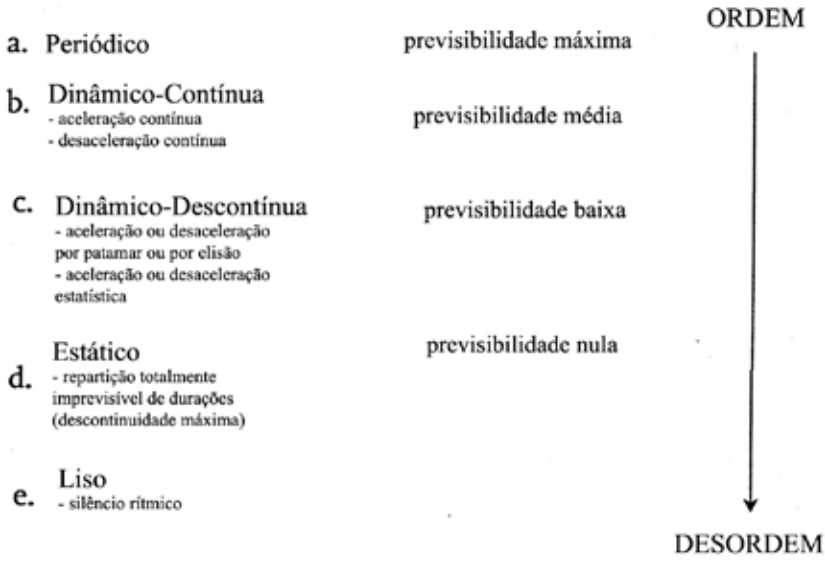


Figura 1: Quadro organizado segundo *grau de complexidade* conforme proposto por Grisey. Fonte: GRISEY, 1989, p.63.

Podemos verificar ressonâncias da Teoria da Informação no posicionamento do compositor frente ao ato de criação musical em vários outros de seus textos. Vale salientar que a aplicação que Grisey faz dos modelos propostos pela Teoria da Informação não é uma transcrição literal destes, uma vez que em seus textos constatamos uma influência conceitual, todavia, a parte matemática da Teoria não é abordada, pelo menos explicitamente, por ele.

Em *[Réflexions sur le temps]* (1979), Grisey aponta o problema da complexidade na música do século XX, principalmente a de meados do século. Ele faz uma crítica à "absurda densidade de informações" nas composições e lamenta que sejam poucos os musicistas que realmente se importam com os limites da percepção auditiva. Grisey (1979, p.40) acredita que "este aumento da complexidade apoiou-se sobre um dado simples: com efeito, a impossibilidade para o homem, a partir de certo limiar, de perceber a infinidade de detalhes aciona um salto qualitativo". Moles aponta que ao se deparar com uma mensagem, o receptor humano é capaz de apreender um número máximo de elementos de informação (que além de ser proporcional ao repertório do receptor é também proporcional ao tempo de exposição deste à mensagem). Esse *limite*, a *quantidade de originalidade*, quando ultrapassado leva o indivíduo a desinteressar-se pela mensagem. Isto acontece porque se sabe que "existe uma relação de proporcionalidade entre o tempo de exploração e exaustão do campo percebido" (MOLES, 1969, p.92) e "seria absurdo *a priori* admitir a possibilidade do indivíduo – mecanismos psicofisiológico – poder absorver instantaneamente uma quantidade ilimitada de informação" (MOLES, 1969, p.93). Grisey coloca-se principalmente em "oposição às complexidades da música serial, somente detectáveis na partitura" "apoiando-se em pesquisas realizadas no domínio da psicologia da percepção, a fim de novamente propor uma música compreensível à escuta" (LELONG, 2008, p.15).

Grisey defendia a composição de uma música organizada por grau de complexidade, e não uma composição necessariamente de alta complexidade. Ele acreditava que era necessário retomar as noções de tensão e repouso existentes na música tonal e que se perderam no decorrer do século XX. Ele considera como essencial para o compositor "atuar não sobre o material, mas sobre o *espaço*, sobre a *diferença* que separa os sons" (GRISEY, 1982, p.46). Sua música é caracterizada por processos de transição contínua entre zonas de *estabilidade* musical para zonas de *instabilidade* musical, e vice-versa. Estas zonas, conforme Baillet (2003, p.240), podem ser administradas tanto pela transformação contínua de aumento de entropia de um material musical de baixa entropia, ou vice-versa, quanto pela transformação contínua de um dado material cujos parâmetros (altura, timbre, durações) possuem graus de ordem/desordem independentes e sofrerão individualmente processos de aumento ou diminuição de entropia.

Tomemos então alguns exemplos da obra do compositor.

Em *Prologue* (1976), para viola solo, se tem um processo de aumento de entropia. Uma sequência de curvas melódicas (denominadas de *neumas* pelo compositor), formadas por parciais do espectro harmônico da nota Mi, tem seu espectro lentamente transformado pela inserção de outros parciais inarmônicos e posteriormente por glissandos de alturas indefinidas. Um processo do som ao ruído (BAILLET, 2000).

A parte 'A' (cifras 1 a 17) de *Modulations* (1976-77) caracteriza-se por um processo triplo de diminuição de entropia. Dois acordes inarmônicos (*acorde A* – formado a partir do espectro harmônico de Fá e do espectro harmônico invertido de Fá, executado pelos sopros; *acorde B* – formado por sons gerados a partir do acorde A, através do modelo de modulação em anel, executado pelas cordas) são submetidos a três processos: 1)Convergência harmônica (espectro inarmônico → espectro harmônico de *mi*); 2)Convergência rítmica (durações curtas e aperiódicas → durações longas e periódicas); e 3) Convergência timbrística (instrumentação específica para cada acorde → similaridade de instrumentação) (GRISEY, 1991).

Na primeira parte (início a cifra 16) de *Talea* (1985-86), para violino, cello, flauta, clarineta e piano, temos também uma sobreposição de três processos de transformação, porém, diferentemente do exemplo

anterior no qual todos se tratavam de diminuição de entropia, neste caso dois deles evoluem para diminuição de entropia e um evolui para aumento de entropia. O trecho em questão é polifônico e apresenta dois objetos contrastantes: 1)Rápido, durações curtas, *fff;* 2)Lento, durações longas, *ppp.* Esses dois objetos sofrem um processo de convergência de estrutura (aumento de entropia), ao mesmo tempo em que ocorre um processo espectro inarmônico → espectro harmônico (diminuição de entropia) e um processo de sincronização das cinco camadas polifônicas (diminuição de entropia) (BAILLET, 2003; BAILLET, 2000).

O primeiro movimento de *Vortex Temporum* (1994-96), para flauta, clarineta, violino, viola, cello e piano, é dividido em três seções nas quais temos processos de aumento de entropia. Em todas elas é uma célula inicial que serve de modelo para os processos de aumento de informação. Na primeira das seções (cifra 1 a 38), a célula melódica (figura 2) é repetida durante todo o trecho (repetição essa que se divide em subseções delimitadas sempre por um ataque semelhante ao que inicia o movimento) e sofre uma transformação que se dá em quatro aspectos: 1)Diminuição progressiva de sua periodicidade (oito semicolcheias → sete semicolcheias, etc.); 2)Diminuição do tamanho das subseções, por meio da redução do número de repetições da célula; 3) Alternância de registro, segundo o modelo de alturas da própria célula inicial; 4)Alternância de espectro, também segundo o modelo de alturas da célula inicial. – figura 3.

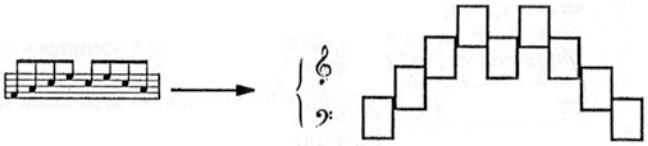


Figura 2: Célula melódica base de *Vortex Temporum* e cuja relação intervalar serve de modelo para os processos de transformação.
Fonte: BAILLET, 2000, p.53.

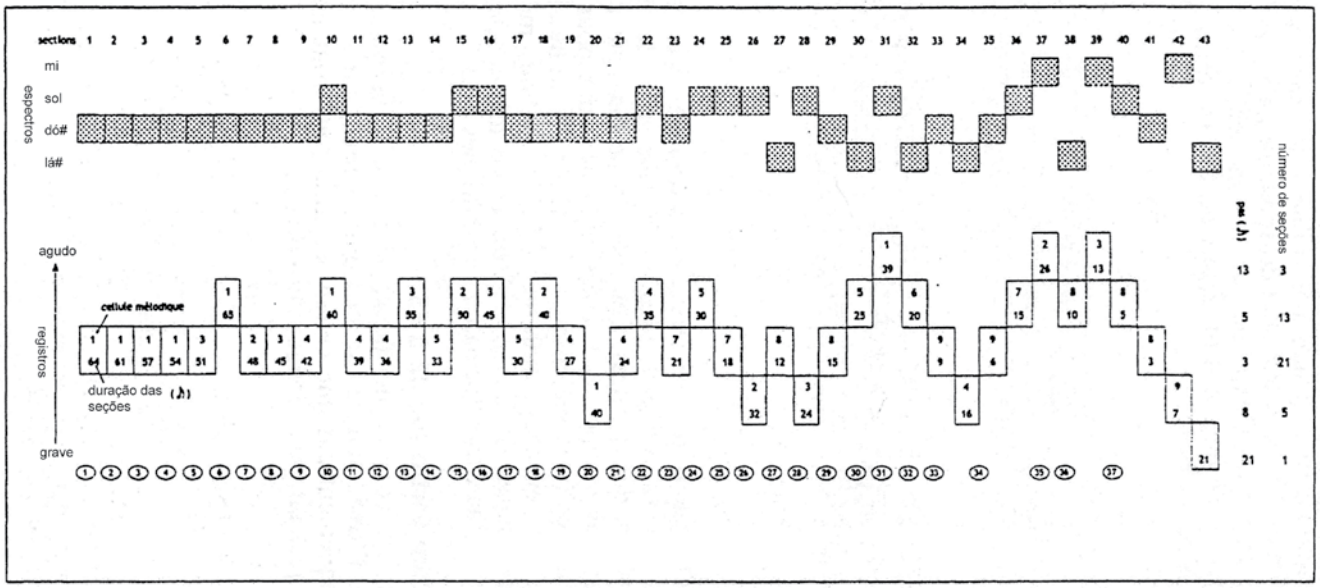


Figura 3: Plano estrutural da primeira seção do primeiro movimento de *Vortex Temporum*. Acima (em cinza) o processo da alternância de espectro, abaixo, o processo de alternância de registro.
Fonte: BAILLET, 2000, p.214.

3. Considerações Finais

Segundo Moles, embora alguns canais de comunicação sejam bastante antigos (como a escrita, por exemplo) só recentemente é que se tomou consciência da materialidade da informação. A associação da Teoria da Informação com a música é bastante pertinente uma vez que a música é um tipo de mensagem temporal, cujos materiais são escolhidos dentre um repertório de elementos e organizados (ou desorganizados) segundo as escolhas de cada compositor.

Gérard Grisey, certamente um dos mais importantes compositores da segunda metade do século XX e principal representante da Música Espectral ao lado de Tristan Murail, apropriou-se de alguns conceitos da Teoria da Informação (teoria a qual teve contato pela leitura do trabalho de Abraham Moles) a fim de compor uma música cuja complexidade/simplicidade de escrita extrapolasse o domínio da partitura e pudesse conduzir a percepção do ouvinte num percurso pela *diferença* ou *ausência de diferença* dos materiais musicais. A escrita composicional organizada por grau de complexidade é uma constante na obra de Grisey desde suas primeiras obras, datadas da década de 1970, até aquelas do final de sua vida, datadas da década de 1990. O modelo de *entropia* (ou *informação*) aparece usado tanto para organização dos processos de transformação global de uma composição, quanto na orientação do processo de transformação individual de parâmetros do material sonoro.

Agradecimentos

Este trabalho foi financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP.

Referências

BAILLET, Gérôme. Des transformations continues aux processus de transformation. In: SOLOMOS, Makis. *Iannis Xenakis, Gérard Grisey*: La métaphore lumineuse. Paris: L'Harmattan, 2003, p.237-244.

_____. *Gérard Grisey:* Fondements d'une écriture. Paris: L'Harmattan, 2000.

GRISEY, Gérard. La Musique : Le devenir des sons. [1982]. In : GRISEY, G. *Écrits ou L'Invention de la Musique Spectrale*. LELONG, Guy.; RÉBY, Anne-Marie. (Org.) Paris: Éditions MF - Collection RÉPERCUSSIONS, 2008, p.45-56.

_____. Tempus ex Machina, Réflexions d'un Compositeur sur le Temps Musical. [1989]. In : GRISEY, G. *Écrits ou L'Invention de la Musique Spectrale*. LELONG, Guy.; RÉBY, Anne-Marie. (Org.) Paris: Éditions MF - Collection RÉPERCUSSIONS, 2008, p.57-88.

_____. Vous Avez dit Spectral? [1998]. In: GRISEY, G. *Écrits ou L'Invention de la Musique Spectrale*. LELONG, Guy.; RÉBY, Anne-Marie. (Org.) Paris: MF, Collection RÉPERCUSSIONS, 2008, p.121-124.

_____. Structuration des timbres dans la musique instrumentale. In: BARRIÈRE, Jean-Baptiste (Org.). *Le Timbre, métaphore pour la composition*. Paris: IRCAM, 1991, p.352-385.

_____. [Réflexions sur le Temps]. [1979]. In: GRISEY, G. *Écrits ou L'Invention de la Musique Spectrale*. LELONG, Guy.; RÉBY, Anne-Marie. (Org.) Paris: Éditions MF - Collection RÉPERCUSSIONS, 2008, p.39-44.

HILLER, Lejaren A. Jr.; ISAACSON, Leonard M. *Experimental Music: Composition with an Electronic Computer*. New York and Toronto: McGraw-Hill Book Company, 1959.

LELONG, Guy. L'oeuvre du son. In: GRISEY, G. *Écrits ou L'Invention de la Musique Spectrale*. LELONG, Guy.; RÉBY, Anne-Marie. (Org.) Paris: Éditions MF - Collection RÉPERCUSSIONS, 2008, p.9-18.

MOLES, Abraham. *Teoria da Informação e Percepção Estética*. Tradução de Helena Parente Cunha. Edições Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1969.

SHANNON, Claude E.; WEAVER, Warren. *The Mathematical Theory of Communication*. University of Illinois Press, 1949.

A FORMAL MODEL TO ORCHESTRATION AND TEXTURAL COMPOSITION

Igor Maia (NICS-UNICAMP)
igorleaomaia@gmail.com

Abstract: In this work we present a formal model for textural composition and we propose a method for its organization. Firstly, we define Timbre Space and Texture Space within it. As a work example we take A. Schoenberg's "Farben" and we define a Matrix of Textures associated to it, which accomplishes all the timbre variations in time, and we consider the Texture Time Segments extracted from Texture Space. Finally we comment how this formal approach can be used in textural composition through variations of textures generated through a Matrix of Texture Transition.
Keywords: timbre and texture, orchestration, textural composition, contemporary music

Modelo Formal para Orquestração e Composição Textural

Resumo: Nesse trabalho apresentamos um modelo formal para a orquestração de texturas em composição e propomos um método para a sua organização. Definimos Espaço Timbrístico e Espaço Textural e como exemplo, tomamos a obra "Farben" de A. Schoenberg para a qual definimos a matriz de texturas a qual engloba todas as variações timbrísticas ao longo do tempo e consideramos os segmentos temporais de textura extraídos do Espaço Textural. Finalmente comentamos como esta abordagem pode ser usada em composição textural através de uma Matriz de Transição de Texturas.
Palavras-chave: timbre e textura, orquestração, composição textural, música contemporânea

1. Introduction and Methodology

Together with pitch, intensity and duration, timbre is one of the most basic elements of music and the most difficult to find a suitable formalization. The modern digital technology has been a tool for music experimentation and music analysis, which we could include, studies on timbre from the point of view of acoustics as well as models for composition. In this article timbre is thought of being a multi-parametric characteristic of sound, which can be measured and ascertained suitable numerical values. Of course, due to the difficulty to find a general model enclosing all possibilities of orchestration, restrictions are necessary, mainly whether we intend to apply the model to the rich domain of contemporary music with its highly diverse styles and aesthetics. Providing objective and measurable information for this is always a problem, since there are very few formal methods of organizing timbre material if compared with the other above mentioned parameters pitch, intensity and duration. As an example, an attempt of timbre organization based on the material constitution of musical instruments can be seen from the early music of K. Penderecki (MIRKA 2001). Also there have been studies on orchestration from the point of view of "best approximation" to a target sound, in this way creating instrumental combinations that emulates the target sound (CARPENTIER ET ALL 2006). These studies have helped on the creation of computer programs such as SPORCH (PSENICKA 2003) and Orchidée (CARPENTIER ET ALL 2010) where features such as computer aided orchestration and automatic orchestration can be realized. In the same way our approach in this work intends to be a formal one. It is a combination of mathematical formalism and intuitive views in order to construct a model for orchestration, particularly instrumental textures, as well as to provide experimental insights to composition of orchestral works in which the composer wish to take into account the timbre textures as substratum to macro structures, such as form, in a kind of bottom-up approach. We believe that a suitable formalization like this proposal can expand the creative compositional possibilities.

In the next section we introduce the main formal objects like n-dimensional Timbre Space and so on and explain related concepts. In Section 3 we construct a binary (0 or 1) Texture Matrix. In order to offer some examples for our approach we choose the work "Farben" (third movement of "Five Orchestral pieces" op. 16), by A. Schoenberg. As it is a work mainly concerned with timbre and a possible "melodic" approach to it, we have thought of it as a good starting point to apply our method. A different but detailed analysis of "Farben" can be found in Burckhart's analysis where he states the harmonic as well as motivic development of the piece (BURCKHART 1974). In the analysis we have done, the main focus is on timbre.

2. Timbre Space and Textures: Concepts

Although the music phenomena transcend scores, here we focus our analysis to the instruments depicted in a score, which possibly can be augmented by addition of notation of some extended techniques that the composer intended for the performance of the work. A score is a symbolic and suitable representation for qualitative and quantitative analysis of timbre, which is our goal in this work. Having the score as our source of material we define below the primary objects and concepts necessary for our analysis.

Consider a given ensemble E, its associated Timbre Space **T(E)** is the set of all possible sounds from this ensemble together, possibly, with extended techniques the composer marked on the score.

For example, for an ensemble with just one violin the timbre space includes all notes played on different strings together with techniques such as *pizzicato*, *sul tasto*, *sul ponticello* and many others. From this we can imagine the actual size of **T(E)** in the case of an orchestra. This luxury is one of the reasons we could not exhaust the sound exploration of the usual instrumental ensembles. Of course, new ways to play instruments can be invented which entail the Timbre Space to grow along music history, although we are going to consider it always as a finite set of elements. However for a more pragmatic approach we must reduce our possible choices. So for a particular score of an ensemble we just consider the subset of all timbres used in it. We name this subset as the Timbre Subspace of the Score **T(S)**. Theoretically this subspace can even be the whole Timbre Space (perhaps with an infinite score) or, on the opposite side, the empty set (no sound at all) as realized for example by Cage in his 4'33'' for any ensemble. Since we are most interested in music which can be read from a score from now on we just consider **T(S)** as our universe set but our method can, in principle, be generalized for any kind of music or even sound environment which has a score representation.

Given **T(S)** we define a Timbre Texture, or simply Texture denoted **t** as any subset of **T(S)**. The Texture Space **Tex(S)** is defined as the set of the parts of **T(S)**, that is, **Tex(S)** is the set whose elements are all subsets of **T(S)**, except the empty set.

Observe that we do not have mentioned any time organization yet. The above definition of texture depends only on time through the concept of simultaneity. For a particular score a texture **t** in it is just a finite subset of elements of **T(S)** which, of course, should be played simultaneously as we will see below. For the sake of simplicity, here we are not considering sub-textures like, for example, two different techniques as *col legno* and *pizzicato* for strings instruments. Inclusions like this, although a commonplace in real world, entail the Timbre Space above defined to be extremely big. Our method works well for any (finite) number of textures although the calculations turn out unaffordably time consuming. In this case a computer algorithm

can be written in a suitable language in order to furnish interesting textures for the composer. We must stress here that some care is necessary to navigate in such expanded textural universe. In general this is included in the style of the composer, that is, the choice of orchestration and all combinations implicated in his/her aesthetics. From the mathematical point of view **Tex(S)** is nothing more than the set of all parts (subsets) of **T(S)** up to the empty set. Therefore if the score uses n instruments we can construct up to 2^n - 1 textures. Of course, pragmatically **Tex(S)** is the space which the composer really works, since he is combining timbres in his composition.

We can combine the instruments one to one, two to two, and so on until the whole ensemble. From combinatory analysis the total number of combinations is 2^n -1. In this formula we must subtract 1 since the combination n taken 0 to 0 is not defined for a real ensemble. For example, with 7 instruments we have a total of 2^7 - 1 = 127 different combinations of instruments which can be played creating textures. So we can have 7 different textures with 1 layer, 15 different textures with 2 layers and so on until just one texture with all 7 layers. In this oversimplified example of course the timbre is identified with the instrument and we are not considering also any timbre alteration from different techniques. So, as mentioned above, this coarse example does not differentiate, from timbre point of view, a *pizzicato* from a *col legno* violin playing. Even with this simple identification of one timbre for each instrument we can appreciate the "formal richness" of Texture Space for a large ensemble.

For Schoenberg´s "Farben" with 13 different instruments we have $2^{13} – 1 = 8191$ possibilities for its orchestral timbre textures, excluding differentiations of the same family, so a flute and a piccolo count as 1. The choice for this approach is again a case of simplicity and to make the calculations more affordable. For a large orchestra with 20 different instruments we get 1.048.575 textures. Nevertheless, in general this huge number of possibilities is not well perceived by us. Most of them will sound undifferentiated to most of people. An explanation for this is that for a high number of instruments we got a kind of texture saturation effect. The human ear can differentiate individual timbres of small ensembles, as it does for a small number of melodic lines played together. But each instrument added to the ensemble, unless it is played as a soloist (stronger than the other ones), brings together more noise to the already populated set of frequencies and the resulting texture got saturated, almost undifferentiated. A solution to this is to make transitions of textures, which are very different one from another, as for example a dialogue between time-segments of strings and those of brass, or woodwinds, which are easily perceived by common listeners.

Proceeding to time organization of texture, in this work a Time Unit is the shortest time interval the composer used to include a pitch in a score. It can be for example the time of a fuse or semi-fuse. Note this does not depend on the measure the music is written and neither the tempo marks. It depends intrinsically only on the shortest notational figure. The reasons for doing this are the more steady approach towards time and a clearer relation to the score.

Now the actual, physical texture we hear does take place in time. So we must superimpose time on the texture structures defined above. Given a texture **t** in **Tex(S)** we define its Texture Time Segment, or simply Texture Segment **s(t)**, as a contiguously time ordered (in time units) collection of the same texture **t**.

For an ideal listener a texture segment is a sound, which keeps constant (no modification or variation) along a time interval. For this kind of listener any change in the score should be detected, but this is not the case for real people. If the composer makes minimal changes on a texture segment the listener might not detect this and he/she is led to think the texture segment is bigger than actually is formally written

on the score. In this case a more relaxed definition is required in order to be realistic. For example, in a large orchestra, the section of woodwinds playing for a number of measures, unrespect of the particular instruments actually playing, could be considered a Texture Segment. So an optional, more realistic but at the same time, more ambiguous definition of Texture Segment is the following: given a Texture Space **Tex(S)**, we define Texture Time Segment, or simply Texture Segment **s(t)**, as a contiguously time ordered collection of textures which are undifferentiated one from another for a particular listener.

In this definition it is implicit that a particular listener can, due to limitations of his/her ear, collapse formally different textures in to just one. We can say that all these textures are equivalent to the listener and in fact he/she can actually "hear the class of equivalent textures". We believe it is possible to introduce a kind of metric in **Tex(S)** such that we can say that two undifferentiated textures are close one to another. Nevertheless, for the sake of simplicity, we are not going to pursue in this psychoacoustic oriented approach.

In general, composers use non-contiguous repetition of textures segments along a work depending on his/her aesthetic and style. So we have the following definition: given a texture **t** in **Tex(S)**, we define time persistence of a texture segment **p(t)** as the ratio of the total time (number of time units) it appears in the score and the total time of the work. So it is nothing more than the percentage of time it appears in the work.

Due to the use of long texture segments, for a significant time, minimalist music presents in many works a high time persistence of texture segments. On the opposite side klangfarbenmelodie require a small time persistence **p(t)** in order to explore a great number of textures. The starting point for a quantitative analysis for the above concepts is the Texture Matrix, which we define in the next section.

3. Matrix of Textures

For a given score **S**, its Matrix of Textures **Mt(S)** is a table with binary entries of 0 or 1 (see Fig. 1) constructed as follow:

1. Define a basic time unit. This can be, for example, the smallest duration of the notes present in the score. For each time unit define a column of entries. The number of entries is the number of instruments. In this level the matrix **Mt(S)** is nothing more than a digital binary representation of the score. It is a simple and useful, representation. For the sake of simplicity, no dynamic or effects are included in this representation.

2. For each time unit read the presence (or absence) of the instruments of the ensemble as follow: if the instrument is played (active) in this time unit assign the value 1 to its correspond entry of the column of this time unit. If the instrument is not active assign the value 0 to its entry. The overall result is a matrix like the one showed in Fig. 1 which is the ordered matrix **Mt(S)** associated to Schoenberg's "Farben" Opus 16 no. 3 (first two bars only).

3. Any column of **Mt(S)** is a texture as defined above. In this matrix, a texture segment is a set of contiguous identical textures (columns). For example, in the matrix below the columns [1 2] form a texture segment with size 2. Any other segment has size 1, since there is no other identical contiguous texture. As expected, in "Farben" we have many subtle texture transitions.

T(time units)	1	2	3	4	5	6	7	8
Flutes	1	1	1	1	1	0	0	0
Oboes	0	0	0	0	0	0	0	0
E. Horn	0	0	0	0	1	1	1	1
Clarinets	1	1	1	1	1	0	0	0
Bassoons	1	1	1	1	1	1	1	1
Horns	0	0	0	0	1	1	1	1
Trumpets	0	0	0	0	1	1	1	1
Trombones	0	0	0	0	0	0	0	0
Tuba	0	0	0	0	0	0	0	0
Violins	0	0	0	0	0	0	0	0
Violas	1	1	1	0	1	1	1	0
Violoncellos	0	0	0	0	0	0	0	0
Basses	0	0	1	1	1	0	1	1

Fig 1: Matrix of Texture for Schoenberg´s "Farben" (first bar). Basic time unit *eight note*.

An implementation of this data into a graph can be seen below (Fig. 2), where the whole *opus 16 no. 3* has been digitalized. The time-axis is read from left to right and the on/off instrumental playing is read by the height (0 or 1) of the columns. The smallest time unit for the graph is the eight note, meaning that the smallest measurable playing of an instrument is of this duration. At a fast glimpse on the graphs below we can see the almost homogenous distribution of timbres. The overall form of the piece is clearly stated by the instrumentation as we see an intensification of timbre variation on bars 23-30, the climax of the piece. After that a certain release of tension, which is also accompanied by the instrumentation is heard until the end.

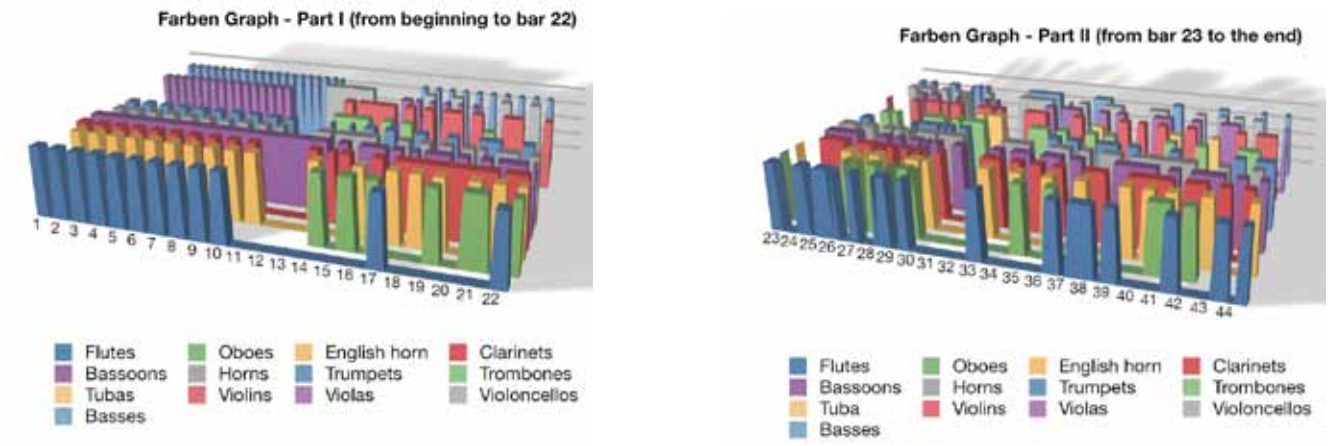


Fig 2: Graph representation of Matrix **Mt(S)** for Schoenberg´s "Farben" (complete).

4. Conclusion

Our approach to texture for orchestration and composition follows a formal and mathematical flavor trying to find all the possibilities for using timbre and textures in composition. This is possible thanks to the power of nowadays computer calculations, although for small ensembles most part of calculations is feasible in a reasonable time. Nevertheless even for small ensembles calculations can turn out complex if extended techniques are added, in order to create new textures. Implementing different weights to the parameters of

duration and dynamics can extend the idea of the Matrix of Timbre giving to it a deeper perspective on a work analyzed as well as on its use in composition. An orchestral work can have a lot of textures transitions along time. It is possible also to define a Matrix of Texture Transitions, which can be useful not only for analysis but also for composition. This will be done in the next work.

References

BURCKHART, Charles. Schoenberg's farben: an analysis of op. 16, n.3, *Perspectives of New Music,* Seattle, Vol. 12, No. 1/2, pg. 141-172, 1974.

CARPENTIER, Gregoiré, TARDIEU, Damien, ASSAYAG, Gérard, RODEX, Xavier and SAINT-JAMES, Emmanuel. Imitative and Generative Orchestrations Using Pre-analyzed Sound Databases. *Proceedings of Sound and Music Computing Conference,* Marseille, pg. 115-122, 2006.

CARPENTIER, Gregoiré and BRESSON, Jean. Interacting with Symbol, Sound, and Feature Spaces in Orchidée, a Computer-Aided Orchestration Environment. *Computer Music Journal,* Cambridge, Vol. 34, No. 1, pg. 10-27, 2010.

MIRKA, Danuta. To cut the Gordian knot: the timbre system of Krzysztof Penderecki, *Journal of Music Theory,* New Haven, Vol. 45, No. 2, pg. 435-456, 2001.

PSENICKA, David. SPORCH: An Algorithm for Orchestration based on Spectral Analysis of Recorded Sounds, *Proceedings of the International Computer Music Conference 2003,* Ann Arbor, Vol. 2003, 2003.

SCHOENBERG, Arnold. *Five orchestral pieces, op. 16,* E.P. 3377, New York: C. F. Peters, 1912.

ESTRUTURAS COMPOSICIONAIS SUBSIDIADAS POR DIAGRAMAS DE "CONTROLE DE QUALIDADE", APLICADAS NA OBRA *SILLAGE PLAGUE*

Ivan Eiji Yamauchi Simurra (UNICAMP)
ieysimurra@gmail.com

Resumo: Este artigo faz uma breve apresentação dos processos composicionais presentes na obra *Sillage Plague*, que utiliza alguns conceitos que interpretam o timbre musical como um composto global de seus componentes estruturantes. Como um modelo de organização formal, foi utilizada a metáfora de elaboração de um diagrama para o Controle de Qualidade (principalmente para as indústrias automobilísticas japonesas), desenvolvida por Kaoru Ishikawa, denominado como Diagrama de Ishikawa ou Diagrama Espinha de Peixe.
Palavras-chave: Composição Musical, Timbre musical, Tecnomorfismo, Técnica Estendida Instrumental, Diagrama de Ishiwaka.

Compositional Structures subsided by 'quality control diagrams', applied on *Sillage Plague*

Abstract: This paper makes a brief presentation of the compositional processes on the musical piece *Sillage Plague*, that uses some concepts that face the musical timbre as a global compound of its structural components. As a model of formal organization, it was used the metaphor of a Control Quality Diagram (specially for japanese automobile industry), developed by Kaoru Ishikawa, known as Ishikawa Diagram or Fishbone Diagram.
Keywords: Musical Composition, Musical Timbre, Technomorphism, Instrumental Extended Techniques, Ishikawa Diagram.

1. Introdução

Sillage Plague foi escrita em 2010 como encomenda para o seminário de análise e composição musical *EscucharComponer*, realizado no *Camping Musical Bariloche*, na Argentina, entre os dias 29 de janeiro a 04 de fevereiro de 2011[1].

O efetivo instrumental sugerido foi: flauta (e/ou *piccolo*); clarinete (e/ou clarone); percussão (com vibrafone); contrabaixo e piano.

A obra foi composta a partir de algumas experiências técnicas, conceituais e estéticas apreendidas por intermédio dos primeiros resultados alcançados pela pesquisa de Mestrado – realizada no "Instituto de Artes da UNICAMP – IA", que se relaciona com o tema sobre "recriações timbrísticas", principalmente no que tange a acepção do timbre musical como um composto sonoro integral, global; engendrado por seus componentes, parâmetros ou características particulares estruturantes (tais como freqüência, amplitude, duração, etc)[2].

Dessa forma, as íntimas nuances sonoras, sejam elas realizadas por mudanças técnicas, estruturais ou mesmo conceituais, transformam a percepção do resultado timbrístico final. Essas sutis alterações, independente do seu nível na organização composicional (seja conceitual, em processos, em heurística, etc.), transfiguram a sua percepção permanentemente, onde até uma "simples repetição" de um mesmo material sonoro (objeto, bloco, agregado sonoro[3]) já possui características distintas em determinados espaços de exploração – tal como no domínio do tempo, por exemplo – que o impede de ser reproduzido fidedignamente. Diante desse cenário, essas "mínimas metamorfoses" se apresentam como as "causas" distintas e particulares que produzem determinado "efeito". Uma representação simbólica que relaciona essas duas dimensões numa estrutura particular é elaborada por intermédio de um Diagrama de Controle de Qualidade, elaborado pelo Diagrama de Ishikawa, desenvolvido por Kaoru Ishikawa[4].

Este artigo, portanto, intenta apresentar a obra *Sillage Plague* como objeto de relacionamento das possíveis aplicações técnicas, conceituais e ferramentais apreendidas por intermédio dos resultados parciais obtidos pela pesquisa de Mestrado – enquanto "agentes ativos" de transformações das propriedades estruturantes do fenômeno sonoro, como timbre musical –, com um modelo de estrutura de direção (vetorialização, tal como definido por Murail[5]), subsidiado pelos conceitos do Diagrama de Ishikawa.

2. O Diagrama espinha-de-peixe como modelo metafórico de organização composicional, em *Sillage Plague*.

Como uma organização estruturante em diversas camadas de desenvolvimento, o diagrama de Ishikawa se apresenta como uma alternativa de disposição para o gerenciamento de diversos fatores que determinam um particular efeito, produto ou mesmo uma determinada problemática. Esse modelo foi aplicado para a manutenção do controle preventivo de qualidade para as indústrias automobilísticas japonesas[6]. Logo, cada particular causa ou "imperfeição" – i.e., alteração – num arranjo complexo é uma fonte de variação de seu produto final. Dessa forma, tais fatores se localizam em diversas "categorias" ou "estados" hierárquicos – como modelos de subcategorias pertencentes a um agrupamento maior –.

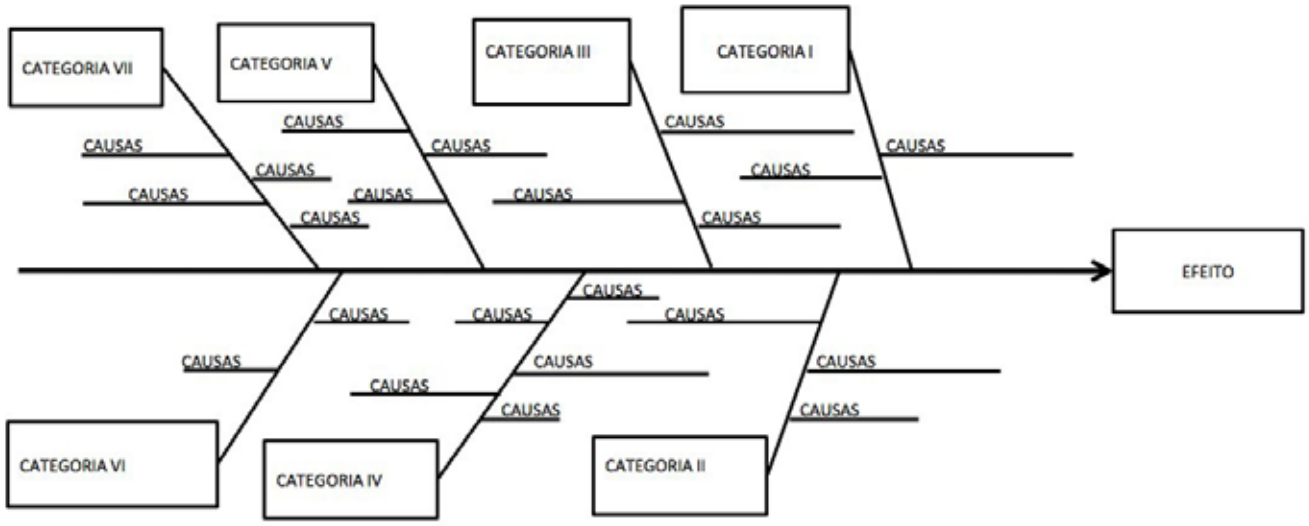


Figure 1: Proposta de conceito do Diagrama de Ishikawa

Em *Sillage Plague*, as "categorias de causas" estruturam uma lógica para um resultado timbrístico. Foram definidas propriedades particulares que podem caracterizar, fundamentalmente, as possíveis alternativas de construção e manipulação de um objeto timbrístico global. Em vista disso, foram estabelecidos, ainda, diversos "fatores" (e, conseqüentemente, subdivisões dentro dessas mesmas categorias) como pólos de referência para determinada manipulação. No caso particular dessa presente obra, o modelo timbrístico final não foi previamente estabelecido, tendo, como objetivo timbrístico, os próprios resultados elaborados a partir da manipulação livre de suas causas, fatores ou agentes. Portanto, o trabalho composicional de *Sillage Plague* se localizou, integralmente, nos comportamentos nas propriedades constituintes de sua estrutura timbrística global não previamente determinada.

As presentes "categorias de causas sonoras", localizadas em *Sillage Plague* e, que quem tem como referência uma das propostas elaboradas pelo Diagrama de Ishikawa (a saber: o Modelo "6M's", onde seis propostas de fatores podem organizar a manipulação de um efeito), são: "Material"; "Método"; "Mão de obra"; "Meio Ambiente"; "Máquina" e; "Medição/Tempo".

O "Material", na presente obra, foi definido como algumas daquelas propriedades particulares que estruturam o fenômeno sonoro, tais como a altura musical (nota ou *pitch*), amplitude (como intensidade), duração e ritmo (os tipos de ataques, dentro de um envelope sonoro, por exemplo, foram desconsiderados). Já "Método" foi definido como os tipos de "processos[7]" passíveis de aplicabilidade composicional na obra. Portanto, processos de "interpolação" (função de aproximação de pontos entre determinados pólos ou referências), de "densidade" (o material sonoro se tornando cada vez mais denso em diversas organizações paramétricas) ou de quantidade informacional de harmonicidade/inharmonicidade são, ainda, algumas das aplicabilidades presentes nessa categoria. A utilização técnica, predominantemente presente para a criação de quantidade de ruído e de outras sonoridades, foi apreendida pelas novas técnicas de execução instrumental, denominadas como "técnicas estendidas instrumentais".

"Mão de obra" refere-se às técnicas de manipulação, propriamente definidas, no que tange o conteúdo frequencial da constituição global, tais como a aplicação do conceito de tecnomorfismo (utilização metafórica de técnicas de manipulação sonora instrumental, principalmente aquelas apreendidas em estúdios de Música Eletrônica) subsidiado por modelos de modulação em anel, resultantes sonoras (diferencial ou somatória), modulação de frequência, entre outras. "Meio ambiente" foi definido, por sua vez, como espaços de organização sonora, principalmente no que tange à texturas sonoras. "Máquinas" tange à Instrumentação, aos próprios instrumentos presentes no seu efetivo geral (flauta/*piccolo*, clarinete/clarone, percussão/vibrafone, contrabaixo e piano). Essa "categoria" é, ainda, definida como uma referência para quase a totalidade das outras. Muitas outras categorias podem ser manipuladas a partir de cada instrumento contido em "Máquina". A "Medição" refere-se ao tempo, em possíveis mudanças na percepção de tempo, sejam elas realizadas por mudanças contínuas, bruscas, em andamento, dentre outras.

É importante salientar que o trabalho de manipulação dessas "categorias" não se apresenta numa organização seqüencial, linear, consecutiva. Dessa forma, as manipulações realizadas em "Mão de obra" não, necessariamente, serão seguidas, conseqüentemente, pelo "Meio ambiente". Ainda, uma vez utilizada ou abordada, uma categoria não é excluída e, assim, poderá ser retrabalhada posteriormente. Contudo, foi adicionado à essa lógica de estruturação uma categoria alternativa para arbitrariedade e livre manipulação realizada pelo compositor: a categoria "Gerenciamento – Decisões do Usuário". Portanto, esse "agente" se comporta semelhante a um filtro regido pelas decisões do compositor, onde a "permanência" ou "não permanência" de determinada alteração é inteiramente atribuída às decisões particulares do compositor.

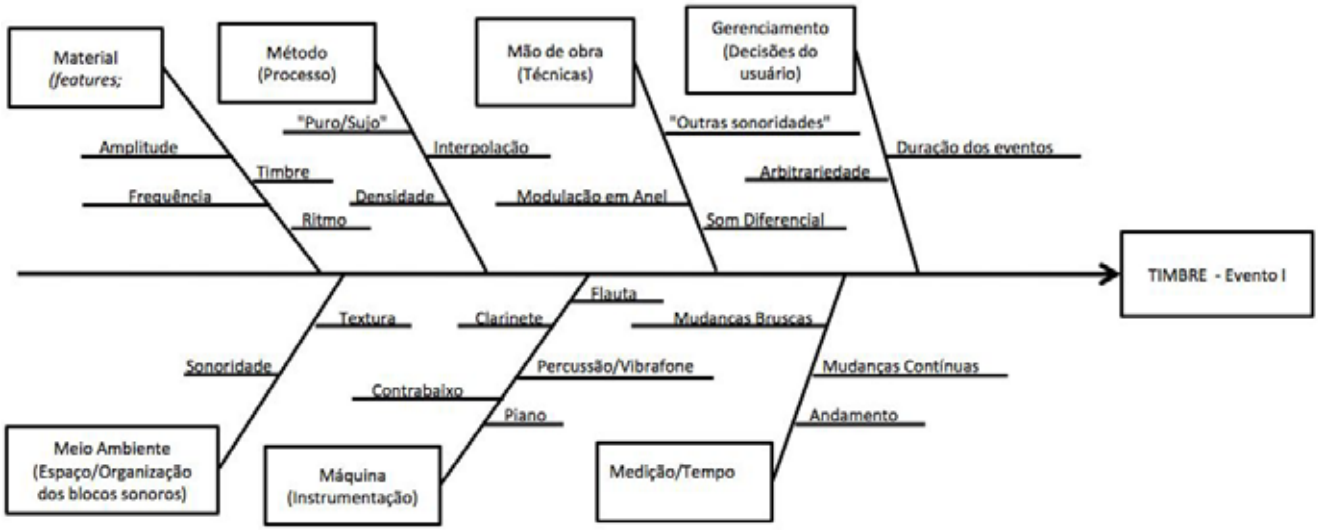


Figure 2: Aplicação de conceito do Diagrama de Ishikawa para elaboração composicional de *Sillage Plague*.

3. Algumas relações do Diagrama de Ishikawa aplicadas em *Sillage Plague*

O começo da obra desenvolve os comportamentos distintos de um mesmo "Método" aplicado a diferentes instrumentos de "Máquina". A passagem dos sons "eólicos", na flauta e no clarinete resulta em diferentes comportamentos espectrais.

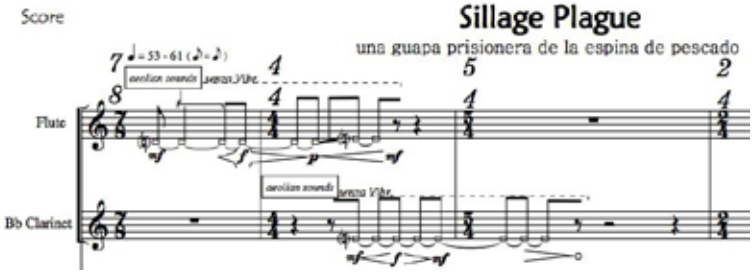


Figure 3: início de *Sillage Plague*. Flauta e Clarinete

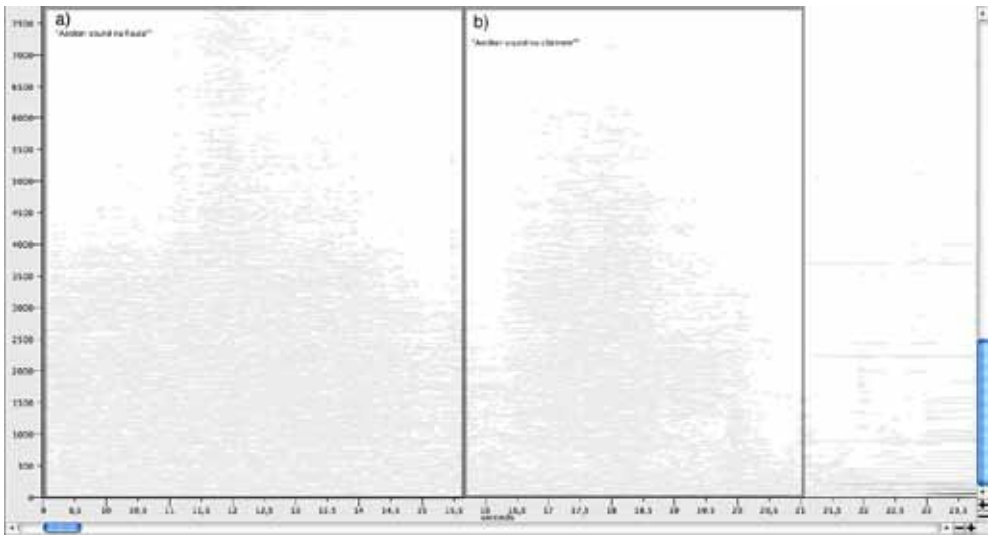


Figure 4: análise do comportamento espectral de sons eólicos na flauta (a) e no clarinete (b).

As mudanças contínuas de andamento realizam um comportamento de evolução dinâmica para a estrutura global de *Sillage Plague*. As duas mudanças de andamento presentes na obra são: acelerando de semínima entre 53 – 61 a 79 – 87 e desacelerando de semínima entre 79 – 87 a 67 – 75.

No exemplo da Figura 4, há um *accelerando* de semínima entre "53 – 61" até "79 – 87" (as regiões referenciais de andamento estão escaladas dessa forma, por pontos, com objetivo de proporcionar uma maior flexibilidade do regente). As figuras rítmicas estão localizadas nos tempos fortes dos compassos para um maior refinamento dos pontos de referência. Dessa forma, os instrumentistas têm uma maior precisão, concomitante às indicações do condutor.

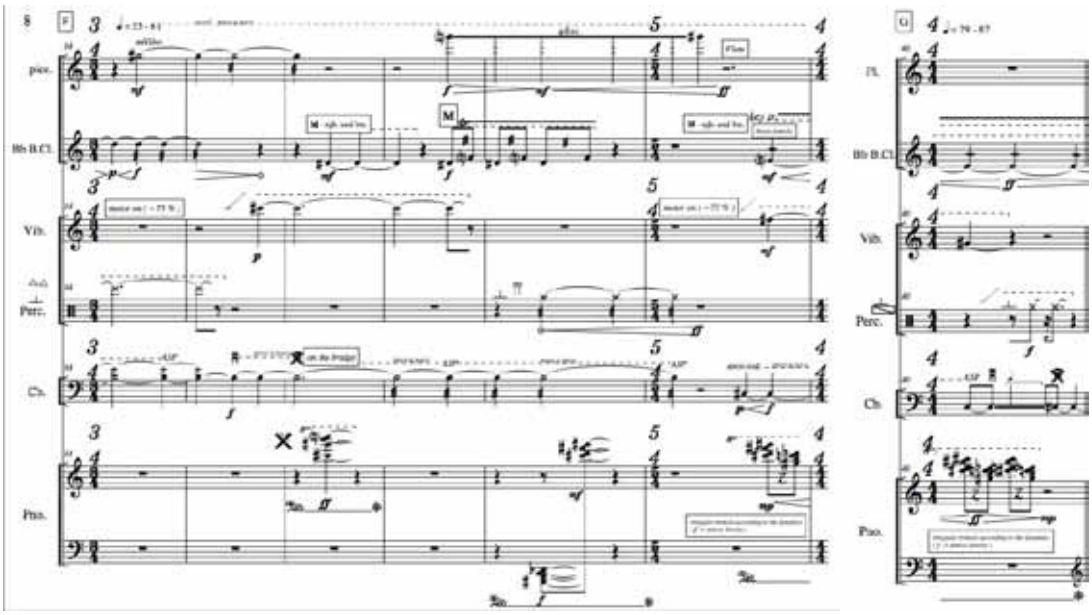


Figure 5: Mudança de Andamento, cps 34 - 40

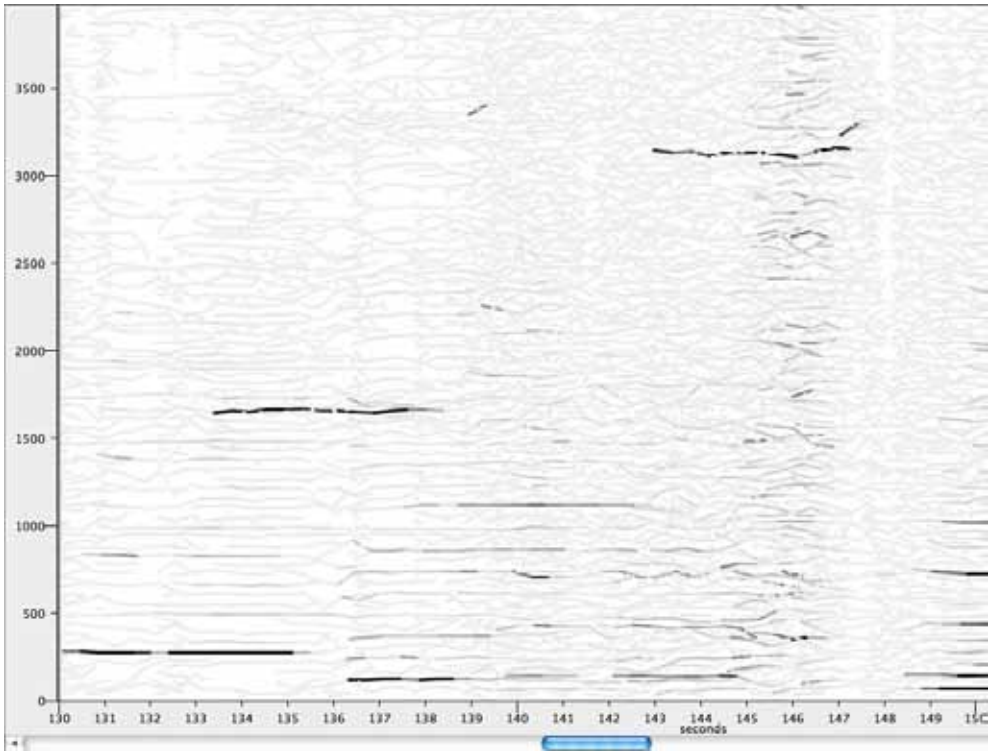


Figure 6: Análise dos comportamentos espectrais. Cps. 34 – 40

Presença constante em *Sillage Plague*, a "Técnica" empregada para a estruturação do conteúdo harmônico e frequencial da obra se fundamenta na extrapolação de uma organização que aproxima fundamentos da síntese por Modulação de Freqüência com alguns outros conceitos sobre Banda Crítica. Para localizar dois sons dentro da região de Banda Crítica, é preciso efetuar cálculos de "frequência intermediária" (a média aritmética das frequências existentes) e de "separação de frequência" (que consiste em elaborar a diferença entre as frequências extremas do conjunto de frequências)[8]. Dessa forma, antes do compasso 41, a região frequencial está localizada entre: ~ 205 Hz (Sol); ~ 1992 Hz (Si); ~ 2094 Hz (Dó); ~ 2125 Hz (Dó um quarto de tom acima) e; ~ 2197 Hz (Dó#). A "frequência intermediária" dessa região é igual a ~ 1722 Hz (Sol# um quarto de tom acima) e a "separação de frequência" é igual a ~ 1992 Hz (Si). Essas duas frequências se apresentam como uma portadora (1722 Hz) e modulante (1992 Hz) para uma elaboração metafórica de Síntese de Modulação Freqüência. O índice de modulação[9], portanto, foi elaborado a partir do possível intervalo entre a "portadora" e a "modulante", que resulta no 19º componente.

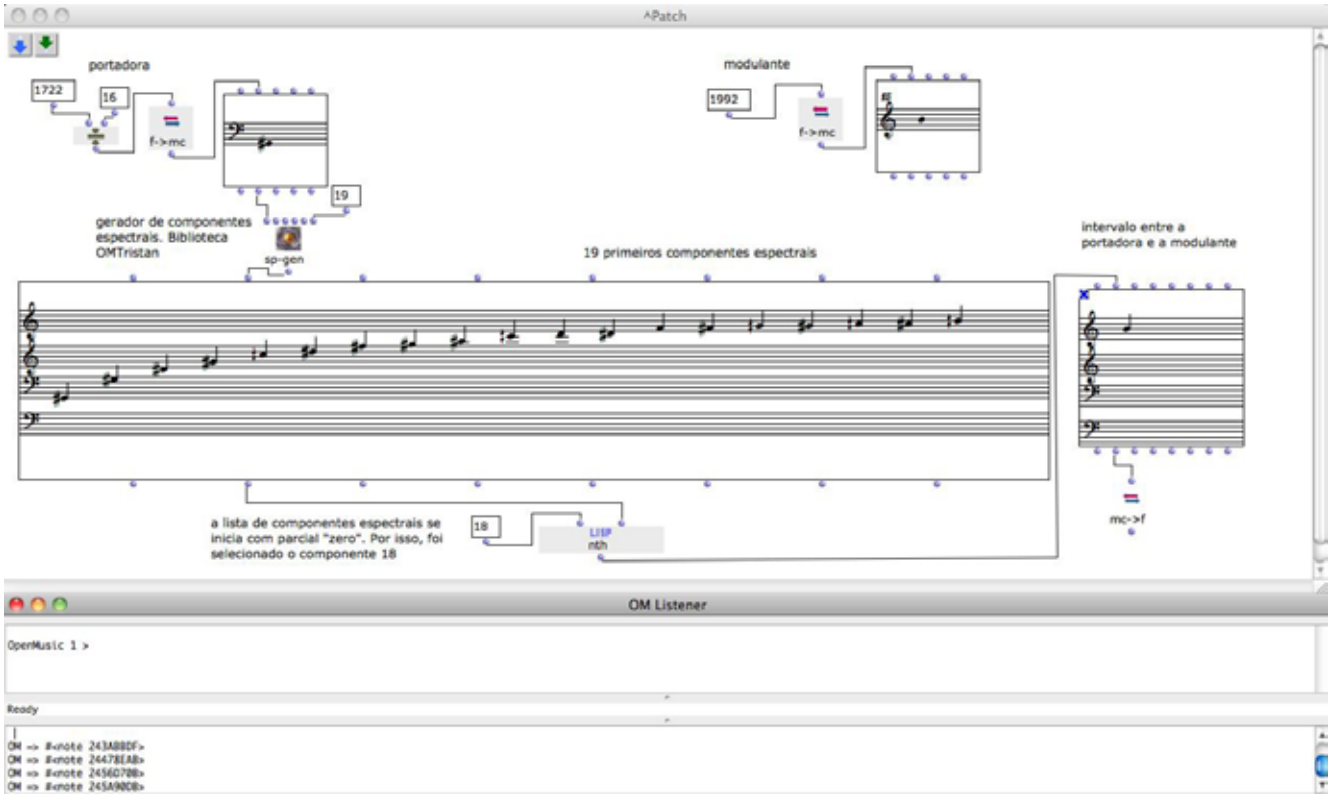


Figure 7: Elaboração para a apreensão do índice de modulação a partir do intervalo da modulante e a portadora. *Patch* construído pelo ambiente *OpenMusic*, desenvolvido no IRCAM[10].

Apesar da FM utilizar todas as bandas laterais resultantes das somas/diferenças entre a portadora e os componentes espectrais da modulante, em *Sillage Plague*, apenas o intervalo entre essas frequências fundamentais foi apreendido para a elaboração dos presentes cálculos. Portanto, apenas o 19º componente espectral da frequência modulante (1992 Hz) sofre cálculos de diferença e soma com a sua portadora. A relação ente a modulante e o seu 19º componente resulta numa frequência equivalente a ~ 1182 Hz (Re). A diferença entre a portadora com a resultante 1182 Hz é equivalente a 540 Hz (Dó# um quarto de tom acima) e a soma da portadora com a mesma resultante é equivalente a 2904 Hz (Fá#).

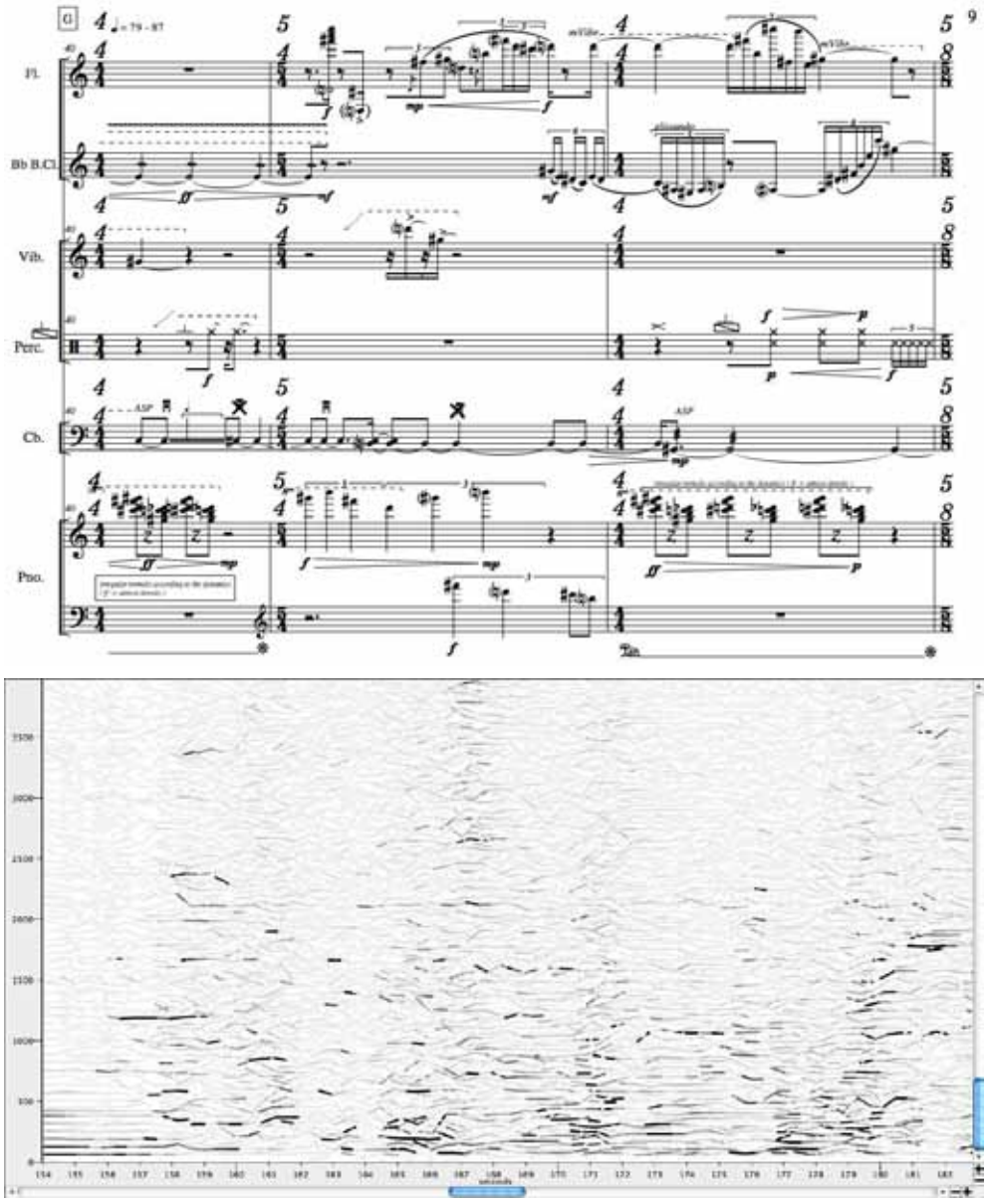


Figure 8: Construção de material harmônico/espectral subsidiado por FM e análise espectral do mesmo excerto

4. Conclusão

Sillage Plague foi composta como encomenda para preparação e apresentação junto ao *seminário EscucharComponer* 2011, realizado em Bariloche, Argentina. A obra intentou desenvolver uma relação composicional com procedimentos alternativos para com a manipulação das propriedades estruturantes do fenômeno sonoro, que foi – neste presente artigo e obra musical – interpretado como timbre musical. O estudo e pesquisa sobre o conteúdo informacional estão sendo apreendidos (pesquisas em andamento) por intermédio dos resultados obtidos por intermédio do curso de Mestrado, realizado no Instituto de Artes da UNICAMP – IA. Essa relação foi elaborada por intermédio de um diagrama de controle de qualidade concebido por Kaoru Ishikawa. Os próximos passos de pesquisa e composição tangem a um maior refinamento de controle para com as categorias impetradas no presente Diagrama de Ishikawa, alocando, dessa forma, a "arbitrariedade" ou "Decisões do Usuário" num nível outro de organização.

Notas

[1] http://www.escucharcomponer.com.ar/ - acessado em 29/03/2011.
[2] MANOURY, P. – MANOURY, Philippe. Les limites de la notion de 'timbre' – In: BARRIÈRE, J.-B. (Org.) *Le timbre: métaphore pour la composition*. Paris: Christian Bourgois/Ircam, 1991. p. 293 – 300.
[3] Distinguir objeto, bloco e agregado sonoro
[4] ISHIKAWA, Kaoru – Introduction to Quality Control. Traduzido para o inglês por J. H. Loffus. Productivity Press, 1990.
[5] MURAIL, Tristan. Target Pratice (traduzido para o inglês por Joshua Cody) – *Contemporary Music Review* Vol. 24, No.2/3, April/June 2005, pp. 149–171
[6] ISHIKAWA, K. – *op. cit*
[7] Conjunto seqüencial, progressivo, gradual de desenvolvimento composicional, em direção a determinado objetivo ou meta.
[8] MENEZES, FLO – ACÚSTICA MUSICAL EM PALAVAS E SONS. Cotia/São Paulo. Ateliê Editoral, 2003.
[9] A construção metafórica da Síntese FM foi subsidiada por CHOWNING, J. – FM Theory and Applications. Japão. Yamaha Music Foundation. 1986
[10] IRCAM – *Institute de Research et Coordiantion Acoustique Musique*. *http://www.ircam.fr/* - acessado em 03/04/2011.

5. Referências

CHOWNING, John. – *FM Theory and Applications*. Japão. Yamaha Music Foundation. 1986

MENEZES, Flo – *ACÚSTICA MUSICAL EM PALAVAS E SONS*. Cotia/São Paulo. Ateliê Editoral, 2003.

ISHIKAWA, Kaoru – *Introduction to Quality Control*. Traduzido para o inglês por J. H. Loffus. Productivity Press, 1990.

MANOURY, Philippe. *Les limites de la notion de 'timbre'* – In: BARRIÈRE, J.-B. (Org.) *Le timbre: métaphore pour la composition*. Paris: Christian Bourgois/Ircam, 1991. p. 293 – 300.

MURAIL, Tristan. *Target Pratice* (traduzido para o inglês por Joshua Cody) – *Contemporary Music Review* Vol. 24, No.2/3, April/June 2005, pp. 149–171.

O PROCESSO COMPOSICIONAL DE "FOLE"

Luciano de Souza Zanatta (UFRGS)
lucianozanatta@terra.com.br

Resumo: Este trabalho apresenta algumas considerações a respeito do processo composicional de "Fole", composição para conjunto de câmara. São destacados os impulsos iniciais, que pareciam inicialmente conflitantes ao compositor, e o modo como estes impulsos foram conciliados na realização da obra. São apresentados tambem alguns exemplos de como os materiais musicais foram, num primeiro momento, gerados e escolhidos e, num segundo momento, trabalhados na peça.
Palavras-chave: Composição, bandoneon, música de câmara, estrutura de tempo, Fibonacci

The compositional process of "Fole"

Abstract: In this paper some issues about the compositional process of "Fole", a composition for chamber emsemble, are presented. The process is taken from its initial impulses, which the composer found conflicting at the beginning, and then is presented how these impulses has been worked in a conciliating way. There are, also, some examples of the musical materials generation and choice, first, and, second, how the materials are both, processed and arranged in the piece.
Keywords: Composition, bandoneon, chamber music, time strucuture, Fibonacci

O presente trabalho apresenta alguns aspectos do processo de composição da obra "Fole". Esta composição, escrita para conjunto de câmara, apresenta-se como o resultado de elaborações conceituais do compositor, na busca por conciliar dois impulsos, um teórico e outro artístico, que por vezes, ao início do processo, pareciam conflitantes. "Fole", assim, reveste-se de um caráter de resolução conciliadora e é aqui demonstrada como um exemplo de abordagem composicional que lida com aspectos que podem ser pertinentes a reflexões em torno dos pensamentos musicais contemporâneos.

É importante salientar que os dois impulsos a que se faz referência na descrição desse processo composicional são, sobretudo, pessoais. Não se pretende generalizar essas circunstâncias. Por outro lado, ao iluminar processos e questionamentos pessoais, imagina-se estar trazendo ao debate da área situações que possivelmente encontrem ressonância em outros trabalhos de investigação a respeito de processos composicionais.

O processo composicional aqui abordado é um exercício tanto de expressividade artística como a realização em música, em composição prática, de escolhas que podem ser

> "decisões ideológicas – o estabelecimento do repertório com o qual se dialoga e no qual é possível intervir para a solidificação de suas concepções;
> decisões estéticas – quais componentes sonoras são colocadas em ação, e quando, como se integram e como divergem, o quanto se bastam e o quanto se consomem;
> decisões pontuais – as decisões de processo de criação que impelem o trabalho para diante e conformam a obra em um processo cumulativo de informações." (CHAVES, 2010: 83)

A combinação dos resultados dessas escolhas dizem respeito diretamente ao modo como o compositor vê o cenário musical contemporâneo.

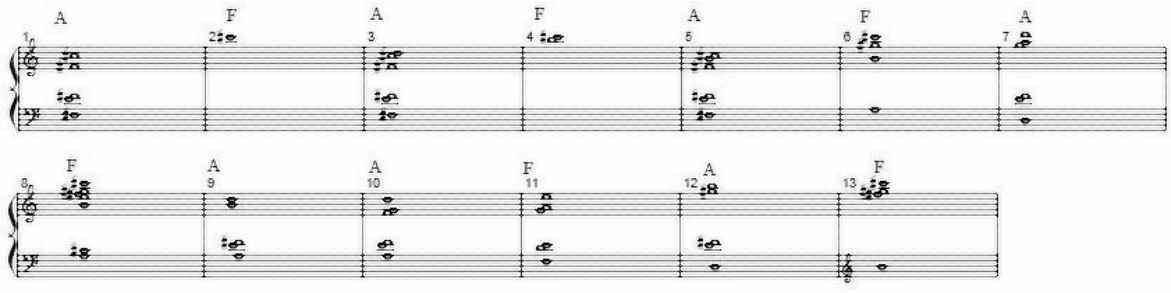
O primeiro impulso referido, de natureza ideológica, era a convicção de que há necessidade, oriunda da reflexão teórica e/ou teorizante e do estudo do repertório e de diversas proposições técnicas e estéticas da música dos séculos XX e XXI, de que a estrutura de uma composição encontre-se ancorada em princípios geradores ou organizadores que perpassem todos os seus níveis. Assim, por exemplo, escolhas e decisões envolvendo perfis melódico-harmônicos, ritmos e até instrumentações estariam, em termos ideais,

relacionadas entre si e concomitantemente a um conceito ou material que sirva de base a toda a elaboração da composição. Este primeiro impulso é percebido como externo ao compositor, como uma relação de elaboração intelectual objetiva dos materiais.

O segundo impulso, de caráter estético, vem de hábito do compositor de muitas vezes iniciar seu trabalho por algum gesto ou material concreto. Compor é "desenhar um lugar" (FERRAZ, 2005: 35). O hábito citado de iniciar o trabalho por gesto ou material concreto tem a ver com esse desenho de lugar. Esses gestos - entendidos como resultado de uma ação física sobre um instrumento, como uma frase ou ritmo ou acorde improvisados, por exemplo - ou materiais - entendidos como uma escala ou seleção de alturas ou durações, por exemplo, tambem originados de exploração de um instrumento – sendo então trabalhados e combinados na composição da peça, tendo como critério para a sua definição e escolha a sonoridade resultante. O processo, nesse caso, portanto, é de ordem interna, apresentando-se como uma vivência subjetiva necessária do material sonoro, essencial para que se estabeleça o processo composicional. Este segundo impulso com frequência se mostra irredutível a fórmulas ou esquemas mais complexos de organização, resultando em uma aparente contradição com o primeiro impulso. Estabele-se entre os dois impulsos uma inicial contradição que parece ser similar à contradição entre "o que é Contável e o que é Incontável na música" (CAESAR, 2010: 140).

A mediação desta contradição, que, por fim, é uma das diretrizes composicionais gerais do trabalho do compositor, se deu, no caso de "Fole", ao adotar-se o próprio gesto físico como princípio gerador/organizador da obra. O caminho que levou ao surgimento desta mediação passou por duas etapas, uma de exploração de sonoridades de um instrumento, bandoneon, e outra de exploração do material gerado. Ou seja, o caminho da formatação desta composição foi a passagem da vivência interna, subjetiva, dos materiais, pelo processo de elaboração objetiva destes materiais, seguindo princípios definidos posteriormente em relação à criação mesma desses materiais.

O ponto de partida do processo composicional foi a exploração sonora do bandoneon. O compositor não possuía familiaridade com o instrumento, ao qual teve acesso exclusivamente para a composição desta peça. A exploração se deu inicialmente por um mapeamento dos intervalos obtidos em diferentes posições no teclado do instrumento e pela escolha, baseada na sonoridade, de alguns acordes entre os possíveis. Devido à característica do bandoneon de produzir um som quando se abre o fole e outro quando se fecha, cada posição resultou em dois acordes, um relativo a cada movimento. Nesse ponto começou a esboçar-se a ideia que seria a junção dos dois impulsos em "Fole", a adoção dos gestos de abrir e fechar o fole e os sons produzidos desta forma como elemento gerador da estrutura da composição. Foram, assim, escolhidos sete gestos de abertura do fole e seis gestos de fechamento do fole, os quais seriam posteriormente organizados na peça de modo a caracterizar a estrutura como uma alternância entre abertura e fechamento, conforme o exemplo 1.



Exemplo 1: sequência de acordes escolhidos para a peça com indicação de abertura (A) ou fechamento (F) do fole.

Até este ponto, "Fole" encaminhava-se como um esboço de composição para bandoneon. A questão que se apresentava era que procedimentos adotar para transformar o conjunto de acordes em uma composição. Uma descrição detalhada dos passos que foram tomados para que se configurasse esse caminho vai alem das possibilidades deste trabalho e, portanto, serão apresentado apenas os pontos de chegada da elaboração.

Cada acorde foi considerado como a base para um segmento da peça, sendo já essa uma definição em termos de estrutura formal. Escolheu-se elaborar a peça a partir de dois eixos, um vertical e outro horizontal.

O eixo vertical consistia em explorar os acordes a partir de seu conteúdo intervalar, sem considerar relações funcionais ou de direcionalidade[1] de qualquer ordem. Para tanto, foi elaborada uma análise do conteúdo intervalar na forma de tabela, apresentada como Tabela 1, que possibilitou uma quantificação dos tipos de intervalos presentes.

	intervalos													
segmento	U	2m	2M	3m	3M	4J	4A/5d	5J	6m	6M	7m	7M	8	total
1	1		1					1		1	1		1	6
2														0
3	1		1					1	3		2		1	9
4			1											1
5	1		2			2		3		1	1		1	11
6			2		1	1				1		1		6
7		1	3	1	1	3		2	1	1	1		1	15
8			4		3	3		4		4	1	1	1	21
9			2	1		2		2	1	1	1			10
10	1		2		1	1	1	1	1	1	1	1		11
11			4	1	1	2		2		2		2	1	15
12			3	1	2	1	1	1			1			10
13			2			1		2		1				6
total de ocorrências	4	1	27	4	9	16	2	19	6	13	9	5	6	
ocorrências em seg diferentes	4	1	12	4	6	9	2	10	3	9	8	4	6	

Tabela 1: mapeamento dos intervalos por tipo e por segmento.

O eixo vertical foi desenvolvido em dois níveis. Primeiro, foi organizado como um desdobramento no tempo desta estrutura dos segmentos e seu conteúdo intervalar. Tendo a tabela de intervalos como orientação, cada acorde foi desmembrado em seus intervalos constituintes ou em acordes mais simples[2]. A estrutura da peça foi pensada nesse nível como um desvelar do conteúdo intervalar de cada posição do bandoneon (gesto físico) em seus intervalos constitutivos. A cada segmento da peça estaria relacionado um movimento de abertura ou fechamento do fole. O segundo nível de desenvolvimento do eixo vertical foi a coloração do conteúdo intervalar pela manipulação do timbre. Foi decidido que, à medida em que os acordes fossem sendo desdobrados, as sonoridades resultantes deveriam apresentar variações de timbre tambem. A realização destes dois níveis de desenvolvimento do eixo horizontal acabou por envolver o estabelecimento de um conceito fundamental na concepção de "Fole", a expansão da sonoridade do bandoneon.

O bandoneon é um instrumento que não possibilita grandes manipulações de timbre. Sutis variações podem ser obtidas pela dinâmica, envolvendo a velocidade de abertura e fechamento do fole. Da mesma forma, a duração das notas está relacionada aos movimentos do fole, havendo um limite de quanto um som pode durar, relacionado tambem à dinâmica. O modo como a peça vinha sendo concebida exigia tanto de durações, o desdobrar dos intervalos, como do timbre, as variações de cor, mais do que o bandoneon

sozinho poderia oferecer. A alternativa encontrada foi a utilização de outros instrumentos com a intenção de ampliar a sonoridade do bandoneon. Esta decisão transformou a configuração definitiva da peça, que passou de composição para bandoneon para composição para conjunto de câmara.

Tomada esta decisão, as questões específicas da instrumentação, escolha dos instrumentos e combinações de timbres, foram deixadas momentaneamente de lado. O trabalho recaiu, neste ponto, para as definições a respeito da estrutura temporal da composição. Novamente, não cabe no alcance deste trabalho uma descrição detalhada do processo de tomada de decisões que levou à escolha do critério de demarcação temporal, restando ater-se ao resultado escolhido e às suas consequências para a versão final da peça.

A estrutura temporal de "Fole" foi demarcada utilizando durações definidas a partir dos números da série de Fibonacci. Foi escolhida uma duração para cada segmento, que foi subdividida em durações menores para segmentos internos. Todas estas divisões obedeceram ao critério de um número da série de Fibonacci para o segmento todo e números menores da mesma série para a divisão interna, conforme apresentado na Tabela 2[3]. Para a escrita foi escolhida notação convencional com indicação de semínima = 60, gerando assim equivalência numérica do tempo cronométrico, medido em durações fixas (segundos) com o tempo musical, medido em valores proporcionais.

segmento	duração principal e subdivisões
1	34(21(8+3+5+5)+13(3+2+5+3))
2	21(13(8(3+2+3)+5)+8(3+2+3))
3	34(13(3+5+2+3)+21(5+5+3+8))
4	21(8(2+3+3)+13(5(2+3)+8(3+3+2)))
5	34(21(8(3+2+3)+5(2+3)+5+3)+13(5+8(5+3)))
6	55(34(21(8(3+2+3)+5+5+3)+13(5+8(5+3)))+21(8(2+3+3)+13(5(2+3)+8(3+3+2))))
7	21(8+5+3+5)
8	21(13(8(3+2+3)+5)+8(3+2+3))
9	21(5+5+5+3+3)
10	13(5+5+3)
11	34(21(8(3+2+3)+5(2+3)+5(3+2)+3)+13(5(3+2)+8(5(2+3)+3)))
12	21(5+5+5+3+3)
13	55(34(21(8(3+2+3)+5(2+3)+5+3)+13(5+8(5+3)))+21(8(2+3+3)+13(5(2+3)+8(3+3+2))))

Tabela 2: Durações dos segmentos e suas subdivisões

Completou-se, assim, um ciclo de definições no qual a composição partiu do gesto, a produção dos acordes no bandoneon, e passou por análise e elaboração teórica, o desdobramento dos acordes em seus intervalos e acordes mais simples e a definição de um esquema geral de segmentação temporal da obra seguindo um princípio ordenador, a série de Fibonacci. Após estas definições o processo composicional encontrava-se pronto para um novo ciclo de definições que levaria a peça à sua conformação final.

O novo ciclo iniciou com a escrita de uma miniatura da peça, uma espécie de maquete, escrita para bandoneon solo. A estrutura temporal demarcada foi utilizada para desdobrar no tempo os acordes básicos, conforme demonstrado no exemplo 2.

Exemplo 2: segmento 8, compassos [64] a [70] da miniatura para bandoneon

Neste exemplo estão apresentados os compassos [64] a [70] da miniatura, que formam o segmento 8. No primeiro e no último compassos do exemplo o acorde aparece completo enquanto nos demais o acorde aparece parcialmente, desmembrado em acordes mais simples. O gesto físico correspondente a este trecho, posição dos dedos no teclado do bandoneon e movimento do fole, configura-se como um movimento único de fechamento que se estende continuamente do primeiro ao último compasso mostrado e alternância dos dedos, ora pressionando uma tecla ora não, sem, contudo, movimento da mão.

Embora a posição da mão não seja problema, a manutenção do movimento de fechamento do fole por toda a duração do segmento é, pois atua-se, neste exemplo, algo próximo do limite da possibilidade de manutenção do som no instrumento. Considerando que este exemplo tem duração de 21 semínimas e que o segmento de maior duração da composição tem 55 semínimas, materializa-se a necessidade do que foi chamado de expansão da sonoridade, neste caso por prolongação do som do bandoneon. A ideia de expansão do som do instrumento permitiu ainda uma outra modificação. Com o desdobramento dos acordes no tempo o que se pretende é explorar as características intervalares, salientando expressivamente por vezes alguns intervalos e por vezes outros. A escrita da miniatura permitiu que esse aspecto da obra fosse testado e experienciado sonoramente. Essa experiência conduziu à decisão de diminuir pela metade o andamento, ampliando a duração e colocando a realização da peça definitivamente fora do alcance de realização possível como bandoneon solo.

Os instrumentos escolhidos para realizar a orquestração para a ampliação da sonoridade do bandoneon foram piano, vibrafone, violino, viola, violoncelo, flauta, clarinete, fagote, trompete e trombone, configurando com o bandoneon um conjunto total de onze instrumentos. Da mesma forma como fora utilizada para determinar os desdobramentos dos acordes, a estrutura de segmentos e subdivisão de segmentos foi utilizada para balizar as ampliações, via introdução dos timbres dos outros instrumentos.

Na sua forma final, "Fole" está organizada como uma peça em que o bandoneon apresenta os gestos, acordes e movimentos do fole, e sua sonoridade é estendida e ampliada pelo acréscimo de outros timbres. O próprio gesto resulta ampliado, desta forma. Esta ligação da sonoridade do conjunto com a do bandoneon é reforçada por ressurgimentos do timbre do instrumento original durante cada gesto. Esta configuração final apresentou-se como uma mediação entre os impulsos iniciais, uma vez que tanto a origem no gesto quanto a elaboração de esquemas ordenadores que perpassavam diferentes níveis da peça.

A descrição e as reflexões sobre o processo composicional de "Fole" aqui apresentadas são entendidas como uma contribuição para debates a respeito da pesquisa em composição. Ao tratar de decisões e escolhas pessoais, que refletem alguns aspectos expressivos, tanto técnicos quanto estéticos, pretende-se apresentar as soluções aqui abordadas ao debate dos pares da área.

Notas

[1] Por direcionalidade, neste caso, entenda-se relações sequenciais e/ou contrapontísticas entre os acordes, como condução vocal, cruzamentos e antecedente/consequente, por exemplo.

[2] Considera-se aqui intervalo como um conjunto de duas notas e acorde como um conjunto de três ou mais. Acorde mais simples significa, neste contexto, acorde com menos notas.

[3] A estrutura de tempo deve ser lida da seguinte maneira: um número indicando uma duração e entre parênteses o modo como está subdividido. Por exemplo, 34(21+13) indica uma duração de 34 subdividida em durações menores de 21 e 13. Este modelo pode apresentar múltiplos níveis lidos do mesmo modo, como por exemplo 34(21(13+8)+13(8+5)), onde as subdivisões 21 e 13 do exemplo inicial são elas mesmas subdivididas em valores menores, (13+8) e (8+5) respectivamente.

Referências:

CAESAR, Rodolfo. Ressonância eletroacústica em um samba: qualidade analítica. In: FREIRE, Vanda Bellard (org). *Horizontes da Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010. 139-154.

CHAVES, Celso Loureiro. Por uma pedagogia da composição musical. In: FREIRE, Vanda Bellard (org). *Horizontes da Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010. 82-95.

FERRAZ, Silvio. *Livro das Sonoridades – notas dispersas sobre composição*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

A COMPOSIÇÃO *COLAGENS* COMO REFERÊNCIA DE UM PROCESSO COMPOSICIONAL CRIADO A PARTIR DA RÍTMICA DE JOSÉ EDUARDO GRAMANI

Marcelo Pereira Coelho (Fac. Int. de Música Souza Lima)
muzikness@gmail.com

Resumo: A composição *Colagens* apresenta a primeira experimentação composicional sistemática com a estrutura rítmica denominada Séries, presente nos volumes *Rítmica* e *Rítmica Viva,* de José Eduardo Gramani. Escrita para um quinteto de jazz, o processo composicional adéqua a estrutura rítmica denominada Série Básica aos demais parâmetros musicais como as relações de alturas, complexos harmônicos, forma e fraseologia, contemplando através da composição o conceito de dissociação rítmica defendido por Gramani.
Palavras-chave: José Eduardo Gramani, composição musical, série básica, dissociação rítmica, jazz

The composition *Colagens* as the generating principle of a systematic compositional procedure based on the rhythmic approach developed by José Eduardo Gramani

Abstract: The composition called *Colagens* presents the first systematic compositional process based on the rhythmic structures called Séries found in the volumes *Ritmica* and *Ritmica Viva* by José Eduardo Gramani. Writing for the jazz quintet MC4+, the compositional process gathers the rhythmic structures called Série Básica with musical parameters such as intervals, harmony, form, and phraseology, reaching through the composition the concept know as rhythmic dissociation proposed by Gramani.
Keywords: musical composition, rhythmic line, jazz, José Eduardo Gramani

1. Introdução

Kieffer define ritmo como “aquilo que flui, aquilo que se move” (1973, pg. 23), e de acordo com Gramani (1992), o estudo tradicional do ritmo na música consiste, quase que exclusivamente, na decodificação aritmética de uma idéia musical: se conseguirmos efetuar uma operação de soma e divisão, estaremos aptos para executar um evento rítmico. “Esta idéia, além de representar uma realidade parcial do ritmo, colabora para que o mesmo se distancie muito da intenção musical [...]” (GRAMANI, 1992, p. 11).

O conceito de dissociação rítmica, defendido por Gramani, influência direta do trabalho de Émile Jacques-Dalcroze, refere-se a percepção do pulso através do aprimoramento da sensibilização rítmica. A conscientização do pulso em substituição à mera decodificação de signos visa estimular o surgimento de novas relações de percepção e apreciação do ritmo, contribuindo desta forma para a criação de diferentes situações musicais.

O presente artigo apresenta a composição *Colagens* como o primeiro resultado musical satisfatório proveniente de uma experimentação sistemática realizada a partir da estrutura polimétrica desenvolvida por José Eduardo Gramani denominada Série Básica, presente nos volumes *Rítmica* (1992) e *Rítmica Viva* (1996). Os procedimentos metodológicos foram gerados a partir da elucidação do pensamento estrutural de Gramani.

A escolha do jazz como o gênero musical para as experimentações justifica-se pela possibilidade de aplicação das estruturas rítmicas no desenvolvimento da improvisação idiomática, além da execução das mesmas com o acento rítmico característico que está para além da mera notação. O jazz é também a principal referência musical do autor. A composição foi escrita para o quinteto MC4+, liderado pelo autor da pesquisa, com a seguinte formação: sax tenor, trombone, guitarra, baixo acústico e bateria.

2. Metodologia

O desconhecimento por parte dos músicos sobre o trabalho do Gramani implicou na necessidade de ser realizar um ensaio orientado onde todas as etapas do processo composicional foram explicadas e experimentadas. Primeiramente, foram esclarecidos os processos de construção das estruturas rítmicas conhecidas como Séries. A elucidação quanto ao processo de construção destas estruturas rítmicas se fez necessária para que fosse possível compreender o pensamento estrutural adotado por Gramani para construção dos seus exercícios polimétricos. Para isso, foram adotadas as classificações e nomenclaturas sugeridas na dissertação de mestrado *O GESTO PENSANTE: A proposta de educação rítmica polimétrica de José Eduardo Gramani,* por Indioney Rodrigues. Após as análises e classificações, partiu-se para a prática e interpretação das estruturas, momento em que os músicos, agora tratados como sujeitos da pesquisa, foram estimulados a perceber a idéia musical inerente à estrutura rítmica. Na seqüência, houve a experimentação e execução das estruturas a partir da leitura da partitura.

Rodrigues (2001, p. 92) define as Séries como estudos que exploram proporções rítmicas, "[...] obtida através de adições progressivas, sempre restritas aos valores que compõem uma 'célula rítmica geradora'." O exemplo abaixo ilustra a célula rítmica geradora [2.1][1] (colcheia-semicolcheia) como princípio gerador, que se desenvolve por meio de adições:

Ex. 1 - [2.1]+[2.1.1]+[2.1.1.1]+[2.1.1.1.1]+[2.1.1.1.1.1] etc.

De acordo com Rodrigues (2001), as Séries podem ser divididas em Básicas, Mistas ou Mescladas, Séries com Pausas, Derivações Rítmicas I, II e III. As Séries Básicas são formadas por três frases, cada uma delas contendo quatro células. Na primeira frase, mantém-se o valor [2][2] e adicionam-se valores [1] de forma progressiva, em cada célula rítmica:

Ex. 2: 1ª frase: [2.1]+[2.1.1]+[2.1.1.1]+[2.1.1.1.1]

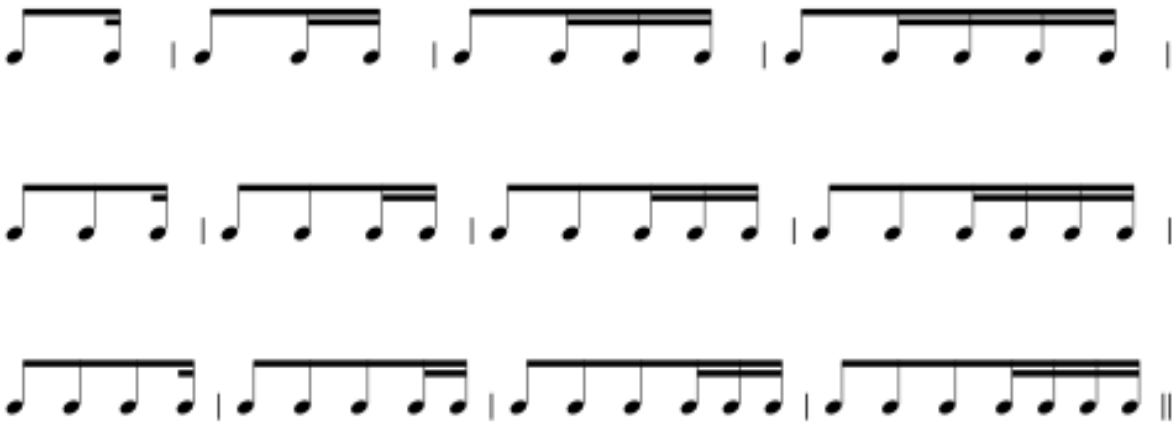
Na segunda frase, adiciona-se um valor [2] às células rítmicas da primeira frase:

Ex. 3: 2ª frase: [2.2.1]+[2.2.1.1]+[2.2.1.1.1]+[2.2.1.1.1.1]

Na terceira frase, adiciona-se um valor [2] às células rítmicas da segunda frase:

Ex. 4: 3º frase: [2.2.2.1]+[2.2.2.1.1]+[2.2.2.1.1.1]+[2.2.2.1.1.1.1]

Série Básica [2.1] - completa

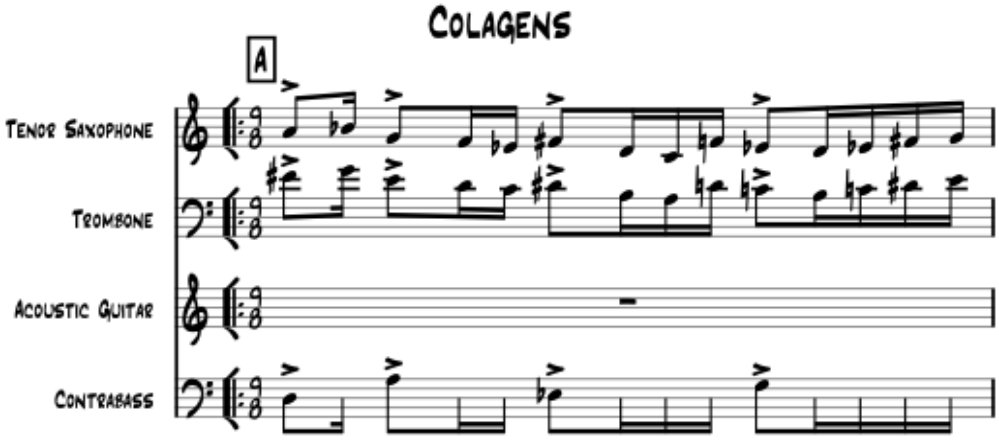


Ex. 5: [2.1]+[2.1.1]+[2.1.1.1]+[2.1.1.1.1]
[2.2.1]+[2.2.1.1]+[2.2.1.1.1]+[2.2.1.1.1.1]
[2.2.2.1]+[2.2.2.1.1]+[2.2.2.1.1.1]+[2.2.2.1.1.1.1]

2. A composição *Colagens*

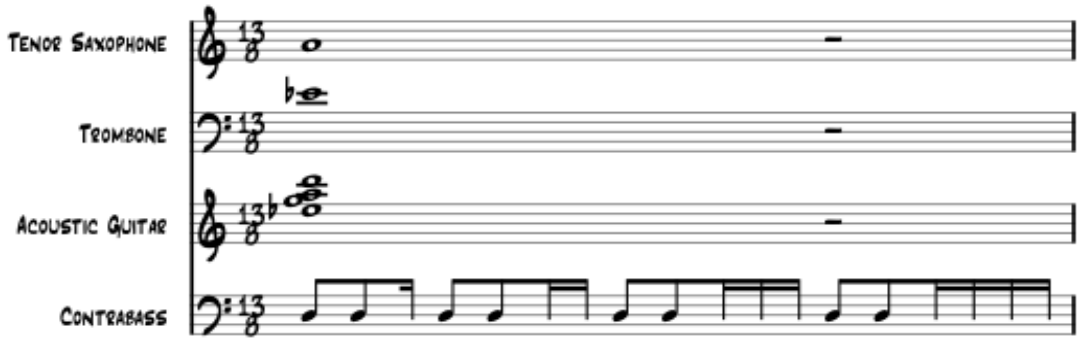
A forma da composição é *A – A – B – A - C(solos) – Interlúdio – B – A*, e está diretamente relacionada ao desenvolvimento da linha de baixo e linha melódica, construídas a partir das frases rítmicas da Série básica [2.1]. As frases foram distribuídas entre as partes A e B. Para a parte *C* e *Interlúdio*, foi utilizada a 1ª. frase da Série básica [3.3.2.2.1].

A linha rítmica gerada a partir desta frase foi utilizada para o desenvolvimento melódico dos metais (tenor e trombone) e foi considerada como sendo apenas um compasso, resultando no compasso de nove por oito. Contudo, não há relação direta da fórmula de compasso com o desenvolvimento da linha rítmica.



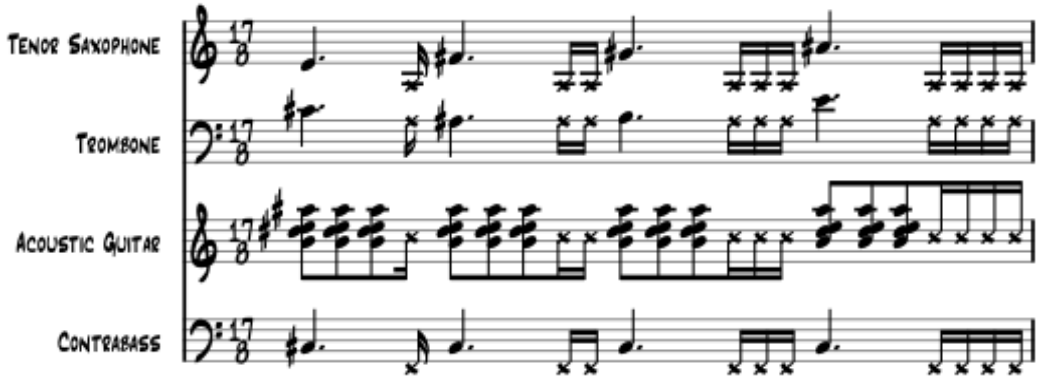
Ex. 6: Parte A

Para criar um contraste entre a 1ª. e a 2ª. frase da série, alternou-se a função dos instrumentos, o baixo assume a linha evidenciando os deslocamentos enquanto os metais ficam estáticos através de uma nota longa durante todo o desenvolvimento da linha. Toda a frase foi inserida em um compasso, resultando no compasso de treze por oito.



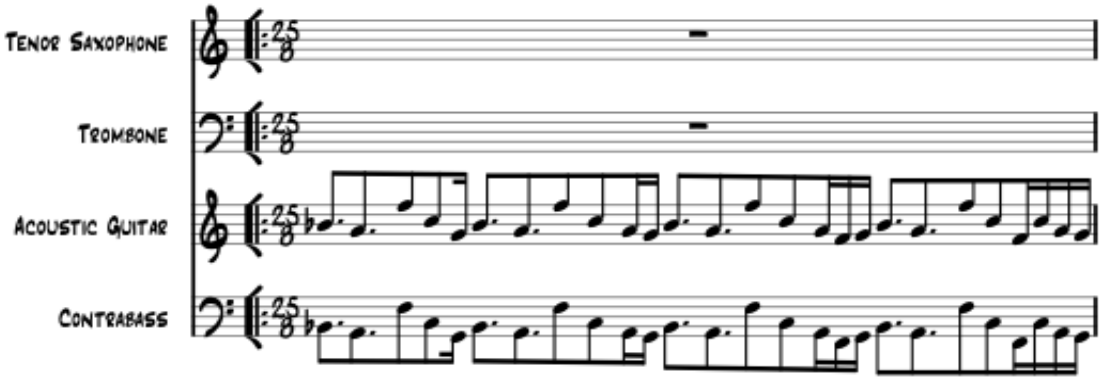
Ex. 7: Parte A

Para diferenciar a *parte A* da *parte B*, decidiu-se criar a partir da 3ª. frase da série um motivo percussivo onde o baixo e a guitarra acentuam as colcheias das células e a bateria preenche os espaços acentuando as semicolcheias das células. A linha melódica se desenvolve a partir de cada célula da frase. Toda a frase também foi inserida em apenas um compasso, resultando no compasso de dezessete por oito.



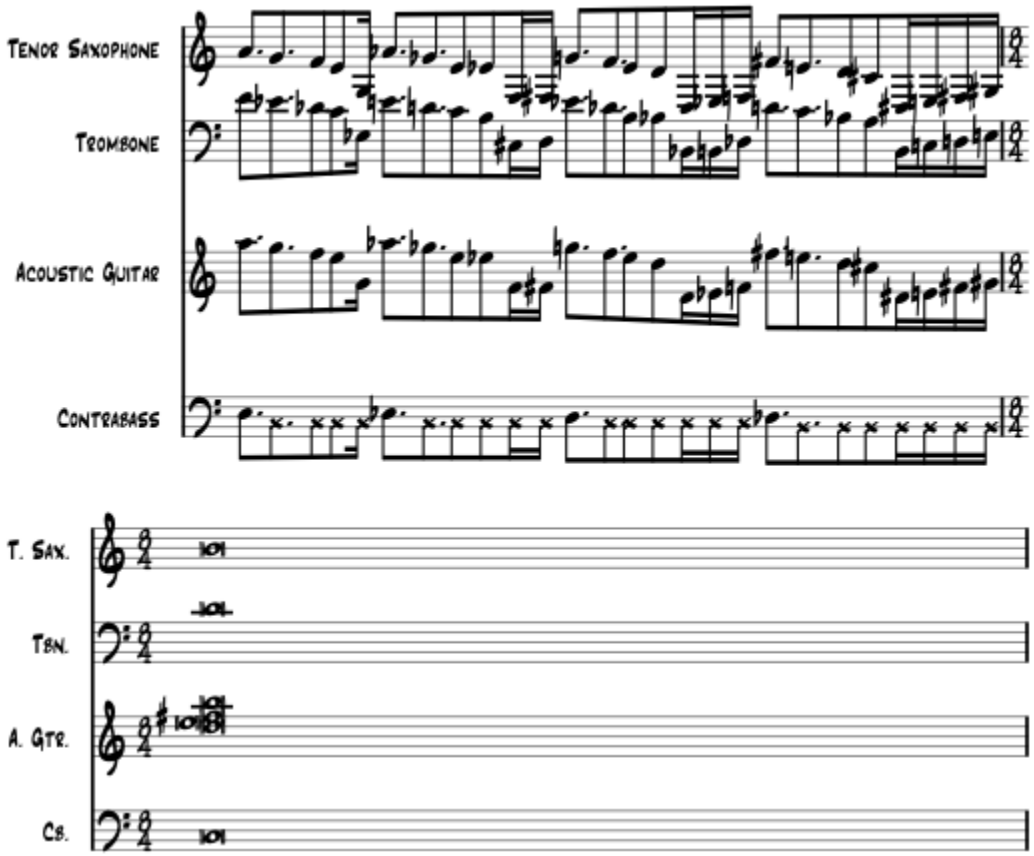
Ex. 8: Parte B

Para a *parte C*, aberta a improvisação, foi criada uma linha rítmica a partir da série básica [3.3.2.2.1]. Seguindo o mesmo procedimento para construção da uma frase rítmica, foi adicionado à célula rítmica geradora o valor [1], formando um total de quatro células rítmicas: [3.3.2.2.1]+[3.3.2.2.1.1]+[3.3.2.2.1. 1.1]+[3.3.2.2.1.1.1.1]. Construiu-se uma linha de baixo sobre a frase rítmica que se mantém constante durante todo o desenvolvimento dos solos. Toda a frase também foi considerada como sendo apenas um compasso, resultando no compasso de vinte e cinco por oito.



Ex. 9: Parte C

O *Interlúdio* foi construído com a mesma frase rítmica da *parte C*, mas apresentada a partir da criação de um desenvolvimento melódico para os metais. A linha é seguida de um longo repouso até retornar a *parte B*, seguindo para o fim da composição que é a repetição da *parte A*.



Ex. 10: Interlúdio

3. Observações

Quanto a leitura musical, observou-se que houve uma incrível capacidade de decodificação da partitura tão logo fosse compreendido o princípio de brevidade para construção das linhas: determinação da unidade, proporcionalmente, pelo menor valor envolvido no jogo polimétrico, onde o menor valor é a base do cálculo das proporções. Esse pensamento é fundamentalmente aditivo, atomista, e foi explorado por Gramani para construção dos seus estudos rítmicos. Contudo, a execução das estruturas esteve condicionada ao 'descondicionamento' dos músicos em relação à pulsação derivada das fórmulas de compasso. Apesar de serem músicos atentos aos movimentos de vanguarda na música instrumental de improvisação idiomática onde a exploração e experimentação das polirritmias é uma constante, eles tiveram a necessidade de perceber o desenvolvimento das linhas rítmicas não mais como bons apreciadores mas como executantes. Neste caso, outras formas de cognição para decodificação do processo de execução foram despertadas resultando no 'descondicionamento' no processo de percepção do pulso, levando-os a perceber o conceito de dissociação rítmica, citado anteriormente. Deve-se observar também que a forma execução do pulso em um quinteto de jazz é o *swing.* Sobre o *swing,* Gunther Schüller (1970, pg. 21) afirma que se trata de 'um aspecto rítmico que há muitos anos desafia definição'. Na tentativa de elucidar o termo, Schüller afirma que o *swing* é um

'tipo específico de acentuação e inflexão com que são tocadas ou cantadas as notas, e a continuidade – a direcionalidade horizontal – com que elas se encadeiam.' Apesar dos deslocamentos resultantes das linhas, a execução *swingada* da composição manteve-se constante trazendo dinamismo e unicidade no desenvolvimento das frases rítmicas. A composição está gravada no cd 'Colagens' do grupo MC4+[3] e está disponível para audição: http://www.coelho-music.com/2010/01/mc4-projeto-colagens/

3. Conclusão

De acordo com Costa, 'A música, enquanto potência de acontecimento, é uma máquina. Já os sistemas musicais que se configuram histórica e geograficamente são mecanismos, estruturas em que as peças adquirem funções específicas'. Os mecanismos aos quais se refere Costa compreendem a estruturação e sistematização da teórica musical, e estão a serviço da criação, da 'maquinização' musical, da 'constituição de novas "engenhocas" (que posteriormente podem até se constituir em novos mecanismos...)' (COSTA, p. 23).

A elaboração de uma 'máquina de som', um resultado sonoro a qual foi proposto, implica em um processo de criação constante, receptivo aos diferentes processos composicionais que emergem a partir destas experimentações. A linha tênue entre o estruturado e o empírico, presente durante o processo de criação, se revelou como a grande força de movimentação para o surgimento de novas propostas sonoras. A estruturação rígida como procedimento de criação não é uma ferramenta obrigatória na atividade composicional, no entanto, sua utilização conduz à consciência plena dos recursos pré-composicionais, além de um maior detalhamento das etapas do processo composicional. Para que não houvesse o risco de deixar a composição demasiadamente "engessada" estruturalmente, embora fosse pretendido, porém, ilustrar um procedimento de criação musical notadamente racional para o esboço da composição, vinculamos a binariedade entre o racional e o intuitivo, simplicidade e complexidade, associação e dissociação rítmica ao que Pignatari (1984 apud Freitas, 1995, p. 10) chama de Texto e Contexto. O autor escreve que: *"Claro que a demarcação entre os níveis só é nítida para efeitos de metalinguagem crítica e analítica; na realidade concreta, os níveis se inter-relacionam isoformicamente.* Assim, foi possível estabelecer cada processo como uma proposta singular de aplicação das estruturas polirrítmicas voltada à criação musical que abrange diferentes estilos, gêneros e instrumentações.

Notas

[1] [2.1]: Números separados por ponto(s) entre colchetes simples indicam os valores que compõem uma célula rítmica. No caso, se o valor unitário é representado pela semicolcheia, [2.1] representa a célula rítmica formada por uma colcheia e uma semicolcheia.
[2] [2]: Um número inteiro entre colchetes simples indica o valor de uma unidade de tempo. No caso, se o valor unitário é representado pela semicolcheia, [2] representa, proporcionalmente, a colcheia, [3] representa a colcheia pontuada.
[3] MC4+, *Colagens*. São Paulo: Tratore Records, 2007. 1 CD 47,77 min

Referências

COSTA, Rogério Luiz Moraes, *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação.* São Paulo, 2003. 233 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifíca Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

GRAMANI, J. Eduardo. *Rítmica*. Campinas: Minaz, 1988, 120 p. Edição bilíngüe.

_____. *Rítmica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Rítmica Viva*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

KIEFFER, Bruno, *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Movimento, 1973.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

RODRIGUES, Indioney. *O gesto pensante:* A proposta de educação rítmica polimétrica de José Eduardo Gramani. São Paulo, 2001. 366 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes da Universidade Estadual de São Paulo.

SCHULLER, Gunther. *O velho jazz: suas raízes e seu desenvolvimento musical*. São Paulo: Cultrix, 1970. 452 p.

A *MISSA JOÃO PAULO II NA BAHIA:* PROCESSOS E "ATITUDE" COMPOSICIONAIS

Marco Antônio Ramos Feitosa (UFBA)
marco.feitosa@yahoo.com

Resumo: Este trabalho apresenta uma síntese dos desdobramentos ocorridos na música litúrgica brasileira após o Concílio Vaticano II (1963), a partir de documentos e estudos relativos ao referido gênero musical e através da análise da *Missa João Paulo II na Bahia* (Op. 65, 1980), de Lindembergue Cardoso (1939-1989), na qual foram identificados os processos composicionais empregados e alguns aspectos da sua "atitude" enquanto compositor.
Palavras-chave: música brasileira, música litúrgica, missa, Lindembergue Cardoso.

The *João Paulo II na Bahia Mass*: compositional processes and "attitude"

Abstract: This work presents a synthesis of the development of Brazilian liturgical music since the Vatican II Council (1963), through documents and studies about this musical genre and the analysis of the *João Paulo II na Bahia Mass* (Op. 65, 1980), from Lindembergue Cardoso (1939-1989), in which were identified the employed compositional processes and some aspects of his "attitude" as a composer.
Keywords: Brazilian music, liturgical music, mass, Lindembergue Cardoso.

1. Introdução

Após o Concílio Vaticano II (1962-1965), em particular, quando da publicação da Constituição *Sacrosanctum Concilium* sobre a Sagrada Liturgia (1963), abriu-se o precedente para que uma série de novidades e possibilidades fosse introduzida na música litúrgica, dentre as quais se destacam o uso da língua vernácula e "a incorporação à tradição de elementos regionais, populares e folclóricos, sejam eles textos, canções, ritmos ou mesmo instrumentos musicais" (FEITOSA, 2010).

Posteriormente, a fim de esclarecer a extensão e a profundidade da reforma proposta, bem como alguns dos princípios relativos à música sacra e sua função ministerial, sobretudo no que dizia respeito às novas normas para a organização dos ritos e a participação ativa dos fiéis, outros documentos oficiais foram ainda publicados, sendo a Instrução *Musicam Sacram* (1967) o principal e mais significativo.

No Brasil, a partir da criação da Comissão Nacional de Música Sacra[1] por parte da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), uma série de estudos foi realizada em quatro Encontros Nacionais de Música Sacra (1965, 66, 67 e 68), nos quais se vislumbrava "uma música para a liturgia da Igreja do Brasil com raízes sedimentadas em nossa cultura", bem como "um canto que expressasse melhor a alma de nosso povo em suas celebrações litúrgicas" (ALBUQUERQUE et al, 2005).

Tais estudos foram reunidos num único volume intitulado *Música brasileira na liturgia*, publicado pela primeira vez em 1969, resultando num trabalho pioneiro de reflexão sobre as questões musicais propostas pelo Concílio Vaticano II, mas aplicadas à realidade brasileira. Estabeleceu-se, assim, os fundamentos sobre os quais a renovação litúrgico-musical do país deveria se apoiar, tendo por princípios básicos e orientadores I) a participação ativa dos fiéis, II) a função ministerial da música sacra e III) a criação do canto litúrgico em vernáculo, expressos, respectivamente, da seguinte maneira:

> I) Os músicos sacros deverão atender em suas novas composições estes requisitos essenciais: a participação dos fiéis, que deverá ser prevista nas novas formas de composição, e a cooperação dos corais é imprescindível.

> II) Atendam os músicos sacros à função ministerial de cada canto na ação litúrgica e se esforcem, sobretudo, para encontrar as formas de composição mais adequadas a esta mesma celebração e aos diversos intérpretes: sacerdote, ministros, salmistas, cantores, assembléia. De modo especial, estude-se qual a forma de cantilação mais concordante com a índole da recitação prosódica do nosso vernáculo.
> III) Empreendam os músicos sacros o estudo minucioso dos requisitos da prosódica portuguesa e sua aplicação nos textos litúrgicos, assimilando as exigências do vernáculo à função ministerial da música sacra a fim de termos a missa cantada solene em vernáculo no mesmo grau valorizado da latina. (ALBUQUERQUE et al, 2005).

Ainda, ao enfrentar os problemas do canto litúrgico em vernáculo e o processo de inculturação litúrgica, a mesma comissão identificou a necessidade de um estudo mais aprofundado das fontes musicais popular, indígena e folclórica e de uma busca por elementos musicais característicos da cultura brasileira, que inclusive já vinham sendo utilizados em boa parte das obras do repertório erudito. Nesse sentido, foram determinadas cinco perspectivas de abordagem desses "objetos musicais" tipicamente nacionais, considerando-os em seus aspectos a) melódicos, b) rítmicos, c) harmônicos e polifônicos, d) estéticos e formais, e e) instrumentais. Vale considerar que são essas também as diretrizes analíticas deste artigo, explicitadas em maior ou menor grau na medida em que a obra for analisada.

Associadas à inestimável contribuição dos textos de *Música brasileira na liturgia*, muitas e diferentes obras litúrgicas, em diversas partes do país, foram compostas com tais características, isto é, apresentando certa identidade cultural brasileira. E é considerável a quantidade das chamadas obras "etno-litúrgicas", especialmente as "missas étnicas", de compositores como Capiba, Carlos Fonseca, Clóvis Pereira, Cussy de Almeida, Danilo Guanais, Osvaldo Lacerda, Pedro Marinho, Pierre Sanchis e, particularmente, Lindembergue Cardoso (1939-1989), autor abordado neste trabalho.

No que concerne aos interesses deste artigo, são destacadas as suas missas[2], obras de considerável relevância na literatura musical litúrgica brasileira, especialmente, como será visto, a *Missa João Paulo II na Bahia* (Op. 65, 1980), obra de grande porte a ser aqui estudada sob as referidas diretrizes analíticas, buscando-se identificar os principais processos composicionais empreendidos e propor algumas considerações acerca da "atitude composicional" desse notável compositor baiano.

2. A *Missa João Paulo II na Bahia* (Op. 65, 1980)

Composta por ocasião da primeira e breve visita do Papa João Paulo II a Salvador, em 1980, a pedido do então Arcebispo Metropolitano, Dom Avelar Brandão Vilela (1912-1986), a *Missa João Paulo II na Bahia* se trata de uma das mais importantes obras de Lindembergue Cardoso, dada a dimensão e grande repercussão do evento nos diversos setores da mídia, inclusive, em âmbito internacional.

Sua estréia ocorreu em missa oficiada pelo referido Papa no Centro Administrativo da cidade e foi regida pelo próprio compositor, que teve sob sua direção uma imensa massa coral constituída por nada menos que 672 vozes, o que, em termos de música, caracterizou-se como um dos principais eventos na história recente da Bahia. Escrita para solistas (soprano e meio-soprano), coro misto (SCTB), percussão (agogô e atabaques) e órgão, a obra dura cerca de 20 minutos e apresenta o texto em língua vernácula, sendo estruturada em quatro movimentos: *I. Senhor*, *II. Glória*, *III. Santo* e *IV. Cordeiro.*

Ao se observar a partitura, talvez o dado que mais chame atenção seja a utilização de instrumentos percussivos incomuns numa obra litúrgica e mesmo num ambiente religioso católico, porém essenciais nos rituais de candomblé e frequentes no âmbito musical popular como, por exemplo, no samba. Os atabaques, em geral, desempenham naqueles cultos um papel que vai além do simples acompanhamento:

> O atabaque está decisivamente incluído no sistema sócio-religioso do candomblé, não apenas como instrumento musical ou objeto ritual, mas como detentor de significados fundamentais à existência do próprio culto, mantendo sua unidade litúrgica. (BIANCARDI, 2006).

É então possível fazer uma analogia entre os atabaques e o órgão, haja vista a importância de ambos em suas respectivas tradições religiosas, o que de certa maneira justifica a escolha desses instrumentos. Além disso, é possível afirmar que há uma evidente intenção por parte compositor de expressar a religiosidade do povo brasileiro e, em especial, do povo baiano, levando em consideração o sincretismo religioso e, principalmente, importantes e decisivos aspectos da sua formação cultural, no caso, as heranças africanas:

> Desde 1830, [...] as tradições africanas passaram a desempenhar um papel mais explícito e vital na cultura brasileira, permanecendo até os nossos dias como extraordinária contribuição e com notável participação na vida do povo. [...] No processo de transferência e fixação dos valores culturais africanos para o Brasil, os elementos de natureza religiosa tiveram, sem dúvida, considerável peso na estrutura social do Estado. Em nossa terra, tais valores não constituem uma contribuição social e religiosa secundária, mas, respeitados e difundidos, mantidos e preservados em sua essência, compõem o tecido social do povo baiano, não obstante as mudanças históricas profundas por que passou e ainda passa a comunidade estadual. (BIANCARDI, 2006).

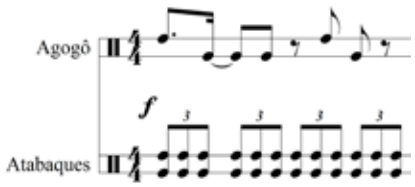
Esse é, portanto, o aspecto mais relevante de toda a obra, pois denota uma atitude ousada e audaciosa do compositor, que por um lado apresenta as riquezas culturais da sua terra e por outro respeita e se submete à tradição do gênero no qual se dispôs a compor, ou seja, não ultrapassa os limites do "bom senso". Outro aspecto interessante, recorrente em quase todos os movimentos, é a utilização de modos característicos da região Nordeste e de procedimentos composicionais tradicionais, a exemplo do fugato e do cânone, porém utilizados de maneira livre, não convencional – melhor descritos no tópico seguinte.

3. Análise

Ao se pensar numa abordagem analítica apropriada para este artigo, optou-se por uma análise genérica, isto é, por referências àquilo que há de mais interessante nos respectivos movimentos e que corresponda aos objetivos propostos, possibilitando com que toda a obra seja contemplada.

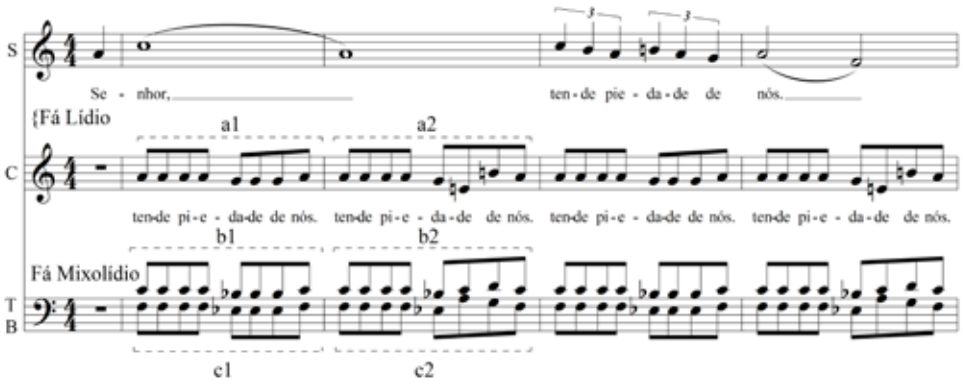
O primeiro movimento, de título *I. Senhor*, assim como todos os outros, está de pleno acordo com o Ordinário e a estrutura tradicional da Missa, pois não apresenta nada que comprometa a sua função ministerial, isto é, nada que contrarie as "condições essenciais" da música litúrgica: "expressar mais suavemente a oração, favorecer a unanimidade e enriquecer de maior solenidade os ritos sagrados" (ALBUQUERQUE et al, 2005).

Com duração aproximada de quatro minutos, este movimento apresenta uma estrutura seccional em conformidade com a estrutura tripartida da oração, em outras palavras, a forma é determinada pelo texto, procedimento muito comum na música vocal, recorrente nos outros movimentos e em outras obras litúrgicas do autor. A Introdução é marcada por grande solenidade, o que para uma missa é mais do que natural. No entanto, já no início da peça, ritmos de origem africana são executados energicamente pelos percussionistas e se repetem muitas outras vezes ao longo do movimento:



Ex. 1 – Ritmos de origem africana (c. 7).

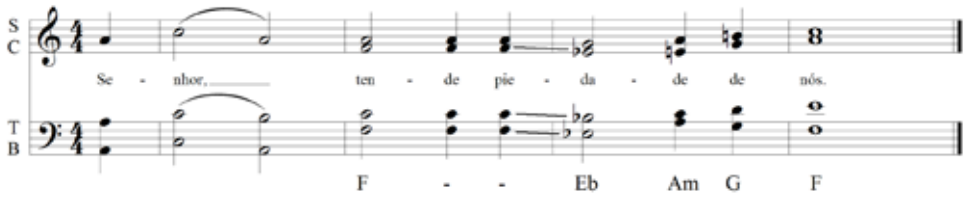
Esses ritmos constituem um elemento que chama bastante atenção em todo o movimento, pois além de sua sobressalente sonoridade, trazem em si certo contraste em relação ao coro e ao órgão, o que remete ao sagrado e ao profano. Possuem também a função de acompanhamento, mas não um acompanhamento óbvio, pelo contrário, com um alto nível de sofisticação, que resulta numa polirritmia ao serem executados simultaneamente com a seguinte textura:



Ex. 2 – Outros elementos que constituem o *I. Senhor* (c. 11-14).

No exemplo 2, no que diz respeito às alturas, ficam claros os elementos que constituem a maior parte deste movimento. O primeiro deles, uma melodia lírica cantada pelas sopranos, que é reapresentada em outros momentos com pequenas variações rítmicas (c. 39-48 e 51-70). E o segundo, os motivos (*ostinatos*) a1, a2, b1, b2, c1 e c2, em colcheias, executados pelo restante do coro, que são alternados e permutados ao longo de quase toda a peça (c. 37-44, 50, 52-65).

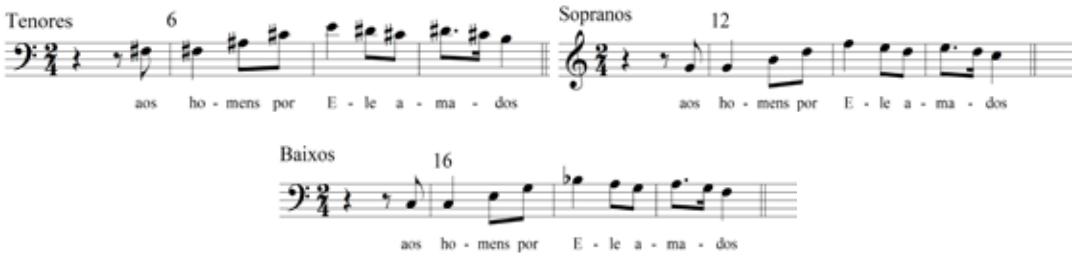
Nesse mesmo exemplo, identifica-se ainda um procedimento bastante comum na música do século XX, a mistura de modos, no caso, Lídio e Mixolídio, ambos com centro em Fá e distribuídos, respectivamente, nas vozes femininas e masculinas. Trata-se, portanto, de um modalismo não convencional ou polimodalismo, o que denota grande descompromisso por parte do compositor com aspectos importantes da tradição, outra marca característica da música do século passado. E isso se verifica em diversos trechos deste movimento, a exemplo da *coda* final:



Ex. 3 – Encadeamentos harmônicos não convencionais e paralelismos (c. 67-70).

Aqui os encadeamentos harmônicos são realizados de maneira diversa do tradicional e mesmo as regras de contraponto já não possuem tanta relevância, haja vista a incidência de paralelismos em intervalos de quintas e oitavas justas, como os discriminados. Todos esses procedimentos são também encontrados nos outros movimentos, o que contribui com a unidade e coerência de toda a obra, no entanto, o que se segue agora é preferencialmente o que cada um tem de particular.

No segundo movimento, *II. Glória*, há uma vasta presença de motivos, melodias e modos típicos da cultura nordestina, que são repetidos através de procedimentos canônicos por intervalos variáveis, como no exemplo 4, primeiro por segunda menor e depois por quarta justa:



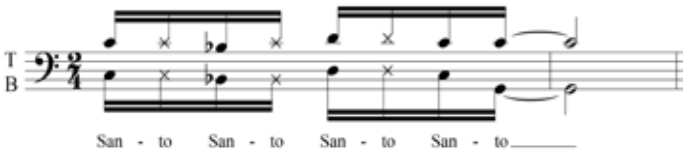
Ex. 4 – Procedimentos canônicos por intervalos variáveis (c. 6-20).

Tais arpejos de acordes com sétima menor (F#^{7}, G^7 e C^7), pertencentes ao modo Mixolídio, e os motivos explorados a partir do compasso 57, no modo Lídio, configuram novamente um quadro de mistura de modos, porém com um teor de regionalismo muito mais acentuado. Além disso, os melismas, bem como algumas resoluções melódicas, remetem ao canto gregoriano. Não por acaso, tudo isso encontra eco nas seguintes "indicações sobre intervalos preferidos e escalas usadas na expressão musical brasileira":

> a) *Os intervalos melódicos preferidos* são em geral os da música primitiva e os da música popular. São comuníssimos os de VII menor, VII, os de IV e II aumentadas.
> b) *A linha melódica*: frequentemente descendente (como no canto greco-gregoriano) e especialmente sob a fórmula cadencial do modo de mi – lá, sol, fá, mi – e variantes. Finalização de III do acorde (mediante) e na V (fuga da tônica).
> c) *Os modos e escalas*: predominantemente, o modo maior. Em ordem de importância: *hipofrígio*, com a VII abaixada; *hipodórico* (de lá a lá); *hipolídico*, com o intervalo de IV maior; (ALBUQUERQUE et al, 2005).

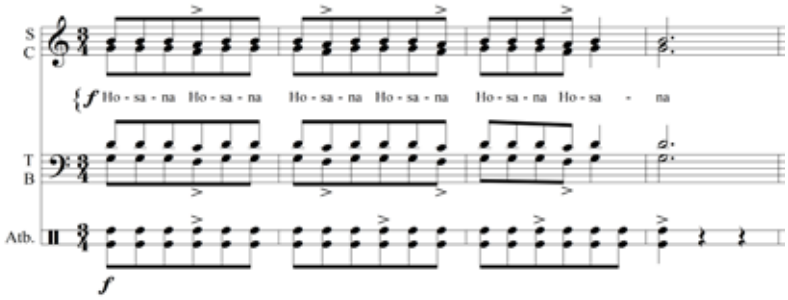
No compasso 85, tem início uma breve e inusitada seção com um fugato que termina no compasso 98, o que é também uma prática comum na música do século XX, em que geralmente "reminiscências da fuga" adquirem dimensões seccionais, a exemplo do *Concerto para Orquestra* de Bartók (quinto movimento) e da *Sinfonia dos Salmos* de Stravinsky (segundo movimento).

O terceiro movimento, *III. Santo*, apresenta um tema inicial seguido de um breve recitativo, no qual se encontra o único exemplo de notação musical contemporânea de toda a peça, onde a sílaba "to" da palavra "Santo" é falada ao invés de cantada:



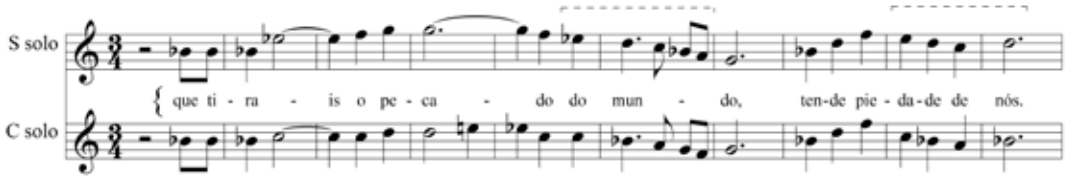
Ex. 5 – Uso de notação musical contemporânea (c. 121 e 122).

Nesse movimento também são retomados ritmos incisivos nos instrumentos de percussão, bem como cânones em intervalos variados, quando da mudança de andamento para *Vivace*, a partir do compasso 152. Além disso, na *coda* final, a defasagem das acentuações entre o coro, a percussão e o tempo da música, cria uma sensação de "flutuação métrica" bastante interessante:



Ex. 6 – Flutuação métrica (c. 207-210).

Por fim, no último movimento, *IV. Cordeiro*, não há o uso da percussão, mas há pela primeira vez a participação das solistas, que num determinado momento fazem um dueto em que se destacam os movimentos paralelos das vozes por intervalos de terças:



Ex. 7 – Terças paralelas (c. 264-273).

Esse procedimento, típico da música caipira e mais conhecido como "terças caipiras", também não é nada óbvio, pois exige do compositor habilidade e equilíbrio para decidir a "medida exata", "a dosagem", dos movimentos paralelos e não paralelos e obter essa sonoridade regional, como se lê na seguinte ponderação:

> As terças caipiras se prestam excelentemente a serem empregadas na música sacra nacional, [...] possuem uma doçura e suavidade toda especial, que se casa perfeitamente com o sentido de muitos textos religiosos [...]. Note-se, porém, que não digo "terças", mas "terças caipiras".

> Em outras palavras: não basta escrever música em terças para fazer música nacional, é preciso escrevê-la dentro da ambiência caipira e, para isso, a meu ver, é necessário também conhecer e empregar as constâncias rítmicas e, principalmente, melódicas próprias da música caipira. (ALBUQUERQUE et al, 2005).

Resta dizer que também nos dois últimos movimentos foi identificada a utilização dos modos e suas misturas, tal qual nos movimentos anteriores, sempre explorando os intervalos, arpejos e melodias característicos da música nordestina, caracterizando-se como a ideia central ou o fio condutor que permeia toda a obra.

4. Considerações Finais

A partir do trabalho realizado, foi possível verificar o uso de muitos procedimentos composicionais característicos da música do século XX, além de estabelecer relações significativas entre a obra e os textos e estudos oriundos das inovações introduzidas pelo Concílio Vaticano II, em especial, o documento *Música brasileira na liturgia*, o que não deixa dúvidas de que a obra analisada seja um exemplo significativo desse novo panorama musical litúrgico. Por outro lado, ficaram evidentes aspectos importantes da atitude composicional de Lindembergue Cardoso, que se mostra bastante versátil e ousado mesmo num âmbito composicional restrito, quer pelo texto, quer pela tradição do gênero ou mesmo pelas limitações e recomendações da Igreja. Uma atitude que não deixa de lado a beleza, que exalta e anima a identidade de um povo, valorizando as suas riquezas culturais e contribuindo considerável e sensivelmente com a sua fé e religiosidade.

Notas

[1] Dentre os membros, merecem destaque o Côn. Amaro Cavalcanti de Albuquerque (coordenador), o Pe. José Geraldo de Souza, o Pe. Nicola Vale, o Côn. José Alves e o compositor Osvaldo Lacerda.

[2] São missas de Lindembergue Cardoso: *Missa Nordestina* (Op. 3/110, 1966/1988), *Missa a 2 Vozes Femininas* (obra incompleta), *Missa Brevis* (Op. 18, 26 e 31, 1971-1974), *Réquiem em Memória de Milton Gomes* (Op. 32, 1974), *Missa João Paulo II na Bahia* (Op. 65, 1980) e *Missa do Descobrimento* (Op. 68, 1981).

Referências

ALBUQUERQUE, A. C. et al. *Música brasileira na liturgia*. São Paulo: Paulus, 2005.

BIANCARDI, E. *Raízes musicais da Bahia*. Salvador: Omar G., 2006.

CARDOSO, L. *Lindembergue Cardoso*: 31 peças para orquestra, coro, coro e orquestra, banda, música de câmera, obras didáticas. Salvador: Gráfica Universitária da UFBA, 1991.

CARDOSO, Lindembergue; CARDOSO, Lucy; NOGUEIRA, I. *Catálogo de Obras*. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, 2009.

DOCUMENTOS SOBRE A MÚSICA LITÚRGICA. São Paulo: Paulus, 2005.

FEITOSA, M. A Missa Brevis de Lindembergue Cardoso: uma análise à luz do Concílio Vaticano II. In: SIMPOM, 2010. *Anais*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010, v. 1, p. 1027-1037.

MCKINNON J. W et al. "Mass." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45872>. Acesso em: 27 mai. 2010.

MOLINARI, P. *Música brasileira na liturgia II.* São Paulo: Paulus, 2009.

PAZ, E. A. *O Modalismo na música brasileira*. Brasília: MusiMed, 2002.

A VOZ NA ÓPERA E NO TEATRO MUSICAL CONTEMPORÂNEOS: UM ESTUDO SOBRE A MULTIPLICIDADE DE TENDÊNCIAS A PARTIR DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

Marcos Vieira Lucas (UNIRIO)
m.v.lucas@uol.com.br

Resumo: Este artigo é introdutório à uma pesquisa em andamento, cujo objetivo é realizar um levantamento dos recursos vocais, dramáticos e cênicos e dos processos de estruturação formal utilizados nas óperas e teatros musicais (music-theatre) compostos a partir da segunda metade do século XX. Visando contribuir para a pesquisa musicológica sobre os gêneros vocais dramáticos e para o desenvolvimento do repertório operístico brasileiro, pretende investigar a literatura recente de ópera e music-theatre a fim de evidenciar tendências e novas possibilidades.
Palavras-chave: Técnica vocal, Ópera, Teatro Musical, Composição Musical.

The voice in Opera and in contemporary musical theatre: A study on the multiplicity of tendencies from the second half of twentieth century

Abstract: This article is an introduction to a research in progress, which aims to survey new vocal, dramatic and scenic resources as well as formal processes used in the operas and music theatre works composed from the second half of the twentieth century. Aiming to contribute to the musicological research on vocal dramatic genres and to the development of opera repertoire in Brazil, it investigates the recent literature of opera and music theatre, in order to highlight tendencies and new possibilities.
Keywords: Vocal Technique, Opera, Music Theatre, Musical Composition.

1 – A Voz na Música Contemporânea: novas possibilidades dramáticas.

Durante os primeiros decênios do século XX, e mais particularmente a partir dos anos 40, pesquisas nos campos da fisiologia da voz, da fonética e da teoria da informação surgiram em diversas partes da Europa e das Américas, informando os artistas em suas pesquisas estéticas[1] e levando ao surgimento de movimentos como a poesia sonora de Henry Chopin (1922-2008). No campo da música de concerto, estas pesquisas levaram à criação de obras seminais como a *Sequenza III* (1966) de Luciano Berio (1925 -1997), que propõe uma nova forma de virtuosismo vocal e um emprego do texto de maneira atomizada, ou ainda *Circles* (1960), que levanta novas possibilidades de integração da voz com instrumentos, precursora do que se entende hoje como o teatro instrumental. Meio século antes disso, porém, Arnold Schoenberg em seu monodrama *Pierrot Lunaire* Op.21(1911), já buscava novas formas de interação entre a voz falada e cantada, resultando no que ficou conhecido como o *sprechgesang* ou *sprechstimme*.

A voz na música contemporânea, parece ter assim se desenvolvido em inúmeras vertentes estéticas e novas possibilidades expressivas que precisam ser conhecidas pelo compositor que deseja escrever música vocal hoje. O rápido amadurecimento técnico dos cantores nos últimos cem anos parece ter acompanhado o desenvolvimento da escrita instrumental. Inúmeras obras atestam este fato, como é o caso de *Le Marteau sans Maître* (1953-5), de Boulez, obra em que a escrita vocal em nada fica atrás da instrumental em termos de virtuosismo e expressividade.

Os cantores de hoje são requisitados a cantar passagens de grande dificuldade, seja em contexto atonal ou microtonal, onde muitas vezes é necessário ter um ouvido absoluto, ou passagens em que são utilizadas técnicas extendidas diversas como canto difônico. Como diz Reginald Smith Brindle “os novos

cantores têm uma musicalidade igual a qualquer instrumentista. Eles desenvolveram um a extensão vocal, expressividade, flexibilidade timbrística e maestria em efeitos que está bem além das capacidades de seus predecessores[2].

Um dos campos de investigação nesta pesquisa será o da multiplicidade de abordagens do uso da voz em suas recentes potencialidades técnicas e expressivas. O compositor inglês Geoffrey Poole levantou algumas das formas de tratamento da voz, que utilizaremos como ponto de partida para investigação[3]. Este levantamento não pretende ser exaustivo, mas apenas apontar para algumas das possibilidades que o compositor de hoje tem a seu dispor na composição de uma obra vocal dramática:

a) Obras onde são exploradas técnicas vocais extendidas: *Sequenza III* (Berio), *Aventures* (Ligeti), *Eight Songs for a Mad King* (Maxwell Davies), *El Cimarrón* (Henze), *Vox* (Wishart). No Brasil as óperas de Jocy de Oliveira são possíveis exemplos a serem investigados.

b) Obras com tratamento eletrônico da voz: *Gesang der Junglinge* (Stockhausen) e *Visage* (Berio), *Philomel* (Babbitt). No Brasil obras de Jocy de Oliveira, Vânia Dantas Leite, Rodrigo Cicchelli, Neder Nassaro e Daniel Quaranta serão investigadas.

c) Composições baseadas na fala (*speech-based composition*), geralmente também eletrônicas: *Langue D'Ámour* (Laurie Anderson), *Iddle Cahatter* (Paul Lansky), *Different Trains* (Steve Reich) Hofsteter (*Happy Ever After*), ou ainda com vozes simuladas eletrônicamente: *He Destroyed Her Image* (Charles Dodge), a ópera *Sacra Conversazione* (Eduardo Reck Miranda).

d) Obras que exploram a variedade de gêneros e estilos vocais, o uso de dialetos e regionalismos como: a opera influenciada por jazz *Jonny Spielt Auf*, (Krenek), a peça para soprano solo *Cantos* (Rescala) e a ópera *Greek* (Turnage) que faz uso de expressões do dialeto 'cokney', do east end londrino.

2 - Formas Vocais Dramáticas na Atualidade: Conceitos, Gêneros e Temáticas

Uma importante vertente no qual a voz tem sido explorada em suas novas potencialidades e recursos expressivos é a da música vocal dramática, em particular nos gêneros da ópera de câmera contemporânea e do teatro musical (*music theatre*). Esses gêneros têm sofrido grandes transformações ao longo dos últimos cem anos – aqui tomamos a data da composição de *Pierrot Lunaire* (1911) como marco referencial e, por essa razão, parte considerável da pesquisa a qual este artigo inicia, versará sobre a recente música de cena em suas diferentes vertentes, apresentações e formatos.

Há hoje uma grande discussão e ainda pouca clareza sobre as diferenças precisas entre termos como *ópera de câmara*, *teatro musical*, *melodrama*, *monodrama*, *musical play*, *drama com música*, *musical, teatro instrumental*, *recital para cantores e instrumentistas* etc. e, desta forma, faz-se necessário investigar esta terminologia que, em muitos casos, apresenta certa inconsistência[4] procurando assim lançar uma luz sobre essas diferentes categorias, confrontando-as com a visão de seus criadores[5].

A ópera de câmara contemporânea é, em muitos sentidos, um desdobramento da ópera tradicional, podendo envolver solistas, coro e conjunto instrumental que pode variar significativamente em número de integrantes. Sua forma pode incluir a divisão em atos e cenas que, por sua vez, podem ser estruturadas em números independentes, como árias, recitativos e seções instrumentais (Aberturas, *Intermezzi* etc.) como em *The Rake's Progress* (1951), de Igor Stravinsky ou possuir uma estrutura formal mais orgânica como em *Wozzeck* (1925), de Alban Berg.

A popularidade da ópera de câmara contemporânea nas primeiras décadas do século XX deve-se não somente às dificuldades dos anos do pós-guerra em contar com produções e elencos dispendiosos, mas também à uma busca pela concisão formal e da instrumentação. Como exemplos clássicos deste gênero, podemos mencionar as três *Church Paraboles* de Benjamin Britten compostas nos anos 60, sob grande influência do teatro Nô: *Curlew River* (1964), *The Burning Fiery Furnace* (1966) e *The Prodigal Son* (1968), todas com duração de cerca de uma hora e com um efetivo de ao menos doze vozes masculinas e oito instrumentistas.

O Teatro Musical (*music theatre*) é também um gênero dramático que inicia seu desenvolvimento nos anos 60[6], período em que a ópera parecia estar em franca decadência no cenário internacional[7]. Segundo Clemments (2009), o termo é geralmente usado para caracterizar:

> Um tipo de ópera e produção operística na qual o espetáculo e o impacto dramático são mais enfatizados do que aspectos puramente musicais. [O termo] foi primeiro utilizado nos anos 60 para descrever obras músico-dramáticas de pequena escala por compositores das gerações do pós-guerra que proliferaram na Europa ocidental e América naquela década. (CLEMMENTS, 2006: p.439)

O gênero abarca inúmeras tendências diferentes, porém todas elas parecem ter em comum uma tentativa de síntese entre a música e diferentes linguagens e expressões artísticas, sejam elas visuais ou teatrais. Segundo Salzman e Désí (2008), como o conceito de *music theatre* encontra-se ainda em evolução, e possui diferentes ramificações e estilos, "é mais fácil defini-lo pelo que não é: não-ópera e não-musical". Não é ópera, pois o teatro musical não pretende a grandiosidade da ópera tradicional (em termos econômicos, técnicos e estéticos); mas também não é musical no sentido de *musical theatre* nem, por extensão, nenhuma das formas populares de teatro contendo música designadas *operetta, light opera, musical comedy, musical play, ópera comique,* ou *ópera bouffe:*

> Teatro musical é teatro musicalmente dirigido (isto é, decisivamente ligado ao tempo e organização musical) onde, pelo menos música, linguagem, vocalização e movimento físico coexistem, interagem ou estão lado a lado em algum tipo de igualdade; mas interpretado por diferentes intérpretes, e em um âmbito social diferente, das obras categorizadas normalmente como óperas (executadas por cantores de ópera em teatros de ópera) ou musicais (executados por cantores de teatro em "legítimos" teatros)[8] (SALZMAN E DÉSI, 2008: p.5, grifo dos autores).

Este gênero tem certamente precursores importantes, nas operas de câmara de Stravinsky dos anos entre guerras (*Renard*, *Mavra* e *L'Histoire du Soldat*) e nos monodramas de Schoenberg (*Erwartung*, *Pierrot Lunaire*).

No que se refere ao enredo ou temática das óperas e *music theatre* do século XX em diante, encontramos uma vasta gama de fontes. De maneira geral, destaca-se cada vez mais a figura do protagonista anti-herói vulnerável, que se vê impotente frente às pressões sociais e políticas. Aqui tomamos o *Wozzeck*,

de Alban Berg, e ainda o *Peter Grimes*, de Britten como exemplos. Ao lado dos temas ligados à mitologia e lendas, encontramos óperas de cunho político (como *Intoleranza* 1960, de Luigi Nonno ou *Olga*, de Jorge Antunes), óperas de temática religiosa (como *The Prodigal Son*, de Britten ou *Saint François D'Assisse*, de Messiaen), óperas baseadas nos clássicos da literatura (*The Tempest*, de Ronaldo Miranda ou de Thomas Ades) e até óperas que lidam com a tradição da ópera, como *Staatstheatre* (1971) de Mauricio Kagel.

O último quartel do século XX e os primeiros anos do século XXI parecem ter demonstrado um reflorescimento da música dramática nos diferentes países, após uma crise que começou a se reverter nos meados dos anos 70. O musicólogo inglês Paul Griffiths parece corroborar esta posição quando menciona que "Na época em que ele [Ligeti] compôs sua 'Opernhaus-Stück', Le Grand Macabre (1975-6), já tinha havido uma mudança na sua visão, e uma mudança também no clima musical. A era da anti-ópera já havia passado; a nova obra deveria ser, como ele declarou, uma 'anti-anti-ópera' (GRIFFITHS, 1995: p.172)" [9].

No Brasil a situação não é diferente e, em particular desde o ano 2000 têm sido produzidas inúmeras óperas e gêneros dramáticos[10]. Entre os compositores que mais têm produzido obras vocais dramáticas (ópera, *music theater*) no Brasil, desde a 2ª metade do século XX podemos citar aqui: Jocy de Oliveira, Tim Rescala, João Guilherme Ripper, Jorge Antunes, Edmundo Villani-Cortes, Ronaldo Miranda, Eduardo Guimarães Álvares e Tim Rescala.

3 - Tendências Recentes da voz na Música Vocal Dramática:

Neste estudo sobre a música dramática, iremos considerar a música não de maneira abstrata, mas em suas inter-relações com as diferentes linguagens teatrais surgidas a partir da segunda metade do século XX. Abaixo propomos uma taxonomia inicial baseada em obras representativas que pretendemos investigar:

a) Obras que exploram um continuum entre os cantores e instrumentistas como em *Circles* (Berio), que explora a integração acústica e física, ou ainda os *Eight Songs for a Mad King*, (Maxwell Davies), onde os músicos tocam dentro de gaiolas, como os pássaros com os quais conversa o demente Rei George. No Brasil as obras de Luis Carlos Czëko serão objeto de nossa investigação neste caso.

b) Obras que possuem afinidade com o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, como *Aventures* e *Nouvelles Aventures*, (Ligeti) e ainda o extremismo vocal de obras como *Vox*, ou *Anticredos*, (Wishart).

c) Obras que buscam uma re-criação do espírito de tradições étnicas ou folclóricas. Entre elas podemos citar: a ópera *Punch and Judy* de Harrison Birtwistle que apresenta influência do teatro de marionetes, algumas obras do americano Harry Parch, influenciadas pelo gamelan (Bali – Indonésia), e ainda as óperas: *Satyagraha* (Índia) de Phillip Glass, *Marco Polo* e *Tea* (ópera de Pequim - China) de Tan Dun[11].

d) Obras que possuem influência do teatro Brechtiano, como *Die Dreigroshenoper* (1928) ou *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930), de caráter didático e/ou com interação do público como *Shadowplay.* de Alexander Goehr. No Brasil investigaremos principalmente a produção de Gilberto Mendes (*Opera Aperta)* e Willy Corrêa de Azevedo.

e) Obras de Teatro Instrumental[12] que re-examinam a situação de concerto, como *Match*, (Kagel) ou *Tuba Mirum* (Wishart).

f) Obras influenciadas pelo 'Teatro Total' que incluem vários tipos de protagonistas performáticos. As *Theatre Pieces* de John Cage oferecem um modelo, como também *Licht,* de Karlheinz Stockhausen.

g) Obras compostas para o rádio e para a TV, como *A-Ronne* de Luciano Berio, ou *Amahl and the Night Visitors,* de Gian-Carlo Menotti.

h) Obras que se utilizam de elementos de multimedia, como *Writing to Vermeer*, de Louis Andriessen, ou *Strange News*, de Rolf Wallin. No Brasil investigaremos especialmente obras de Vânia Dantas Leite, Jocy de Oliveira, Tim Rescala e Tato Taborda Jr.

4 - Conclusões

O fato de existir há mais de quatro séculos é prova de que a ópera soube se adaptar às diferentes situações e necessidades, se mantendo viva e se constituindo provavelmente em um dos gêneros musicais mais complexos que existem. Por complexo aqui entendemos as diferentes facetas de uma produção operística, como libreto, direção de cena, regência e interpretação, cenários, figurinos e iluminação.

Entre as diferentes adaptações por que passou, a ópera acomodou, em sua trajetória, novas formas de emissão e técnicas vocais, fruto da pesquisa e exploração dos compositores sempre em sintonia com intérpretes abertos a novos desafios. Desta interação nasceram intérpretes com uma capacidade técnica renovada, assim como novas obras que vão ampliando significativamente a literatura musical operística.

Longe de pretender ser um levantamento exaustivo, o presente artigo – que introduz um projeto de pesquisa iniciado em 2008 na UNIRIO - teve como objetivo levantar algumas das recentes vertentes da voz e da música dramática, que podem ser hoje adotadas pelos compositores que se propõem a embarcar na composição de uma obra vocal de cunho dramático.

Notas

[1] Segundo Griffiths (1995: p.85), entre 1954 e 1956, Stockhausen assistiria às aulas de fonética dadas por Werner Meyer-Eppler na universidade de Bonn.

[2] "The new singers have a musicality equal to that any instrumentalist. They have developed a vocal range, expressiveness, flexibility in timbre, and mastery of effect which is far beyond the capabilities of their predecessors". (Brindle 1985: p.163)

[3] Apostilas da disciplina *Music Theatre* cursada no doutorado em música na University of Manchester, entre 1995 e 1999. Geofrey Poole é hoje professor emérito da University of Bristol. Tomamos a liberdade aqui, de inserir mais alguns exemplos que se adequem à taxomomia levantada por Poole, especialmente no que se refere aos exemplos nacionais.

[4] Acreditamos que parte desta dubiedade se deve ao fato de existirem obras que apresentam características híbridas.

[5] Muitas vezes os próprios compositores são inconsistentes com relação à denominação genérica de suas obras. Há, por exemplo, obras que são claramente teatros musicais embora seus compositores as chamem de óperas, e vice-versa. Em seu artigo "Il Combatimento di Orfeo e Peri", Martinelli (2009) cita o depoimento de Jocy de Oliveira sobre as suas obras dramáticas: "Chamo estas obras de 'ópera' por falta de novas terminologias (...). Na verdade acredito que elas sejam 'música-teatro', tal como elas são chamadas atualmente em outros países" (Martinelli, 2009: p.88)

[6] Salzman e Désí (2008) argumentam que o gênero *music theatre* é a "mais antiga e mais nova das formas teatrais", por suas origens interligadas ao ritual e movimento, sendo a ópera, que surge no século XVII, uma sub-categoria do primeiro.

[7] O próprio engajamento de um compositor com a ópera neste período já era suficiente para rotular o mesmo como retrógrado. É emblemática a declaração de Boulez deste período sugerindo que as casas de ópera deveriam ser todas demolidas.

[8] Music theater is theater that is music-driven (i.e, decisively linked to musical timing and organization) where, at the very least, music, language, vocalization, and physical movement exist, interact, or stand side by side in some kind of equality but performed by different performers and in a different social ambience than works normally categorized as operas (performed by opera singers in opera houses) or musicals (performed by theater singers in "legitimate" theaters).

[9] "But by the time he came to write his 'Opernhaus-Stück', Le Grand Macabre (1975-6) there had been a change in his view, and a change too in the musical climate. The age of anti-opera had passed; the new work would have to be, as he said, an anti-anti-opera".

[10] Somente em 2005, ano em que compusemos nossa ópera " O Pescador e sua Alma", constatamos a estréia de mais pelo menos oito óperas nacionais estreadas no Brasil.

[11] Neste gênero investigaremos a contribuição de óperas anteriores, sobretudo de Leos Janacek (1854-1928), cuja obra dramática pode ser considerada precursora no aproveitamento das matizes da fala na construção não somente de projeções melódicas e motívicas mas de toda a articulação formal.

[12] O conceito de *Instrumental Theatre*, é normalmente atribuído a Mauricio Kagel (1931-2008) e pode ser entendido como uma sub-categoria específica de *Musical Theatre*. Refere-se à composições que exploram sistematicamente a teatralidade da performance instrumental. Obras precursoras do gênero incluem: *Circles* (1960) de Berio, *Match* (1964), de Kagel, ou *Trans* (1971) de Stockhausen.

5 - Referências Bibliográficas

ANTUNES, Jorge. *Uma poética musical brasileira e revolucionária*. Brasília: Sistrum, 2003.

BRINDLE, Reginald Smith. *The New Music – The Avant-garde since 1945* 2a Edição. Oxford: Oxford University Press, 1987.

CLEMENTS, Andrew. *Music theatre* In: *Grove Music Online*. Disponível em: *Oxford Music Online* <http://oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/0901058>. Aceso em 23/03/2011.

GRIFFITHS, Paul. *The Modern Music and After – Directions since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

GRIFFITHS, Paul. Temperley, Nicholas. *Music Theater versus opera* In: Arnold, Denis, et al. opera.In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Disponível em *Oxford Music Online,* <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4847> Acesso em 15/03/2011.

KAGEL, Mauricio. *Tam Tam. Monologues et Dialogues sur la Musique*. Paris: Christian Bourgois, 1983.

KERMANN, Joseph. *A Ópera como Drama*. São Paulo, Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

MARTINELLI, Leonardo. *Il Combatimento di Orfeo e Peri.* In: Ópera à Brasileira. João Luiz Sampaio (org.). São Paulo, Algol, 2009.

REED, Phillip. *The Prodigal Son*. In: BBC Music Magazine, Vol 7 Nº2, October, 1998.

SALZMAN, Eric e DESI, Thomas. *The New Music Theater: seeing the voice, hearing the body*. Londres: Oxford University Press, 2008.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os Cantos da Voz – entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

WHITTALL, Arnold. *The 20th Century* In: Brown, Howard Mayer et al. Opera (i). *Grove Music Online*. Disponível em Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40726pg8> Acesso em 02/04/2011.

ESTUDO PRELIMINAR SOBRE TENDÊNCIAS NA ABORDAGEM DA FISICALIDADE NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA DE CONCERTO

Mário Del Nunzio (USP/FAPESP)
maodn1@gmail.com

Resumo: Na atuação de certos compositores da atualidade há uma acentuada preocupação criativa relacionada às potencialidades físicas e mecânicas envolvidas no fazer musical. Isso implica, por exemplo, em peças que tenham pontos centrais de seu projeto estético relacionados a considerações sobre as possibilidades, os limites do corpo do intérprete e a coreografia inerente ao ato de se tocar um instrumento musical, em obras que fazem uso do que podemos chamar de notação prescritiva ou notação de ação. No presente artigo, faremos um levantamento de tendências recentes relacionadas a esse exame da fisicalidade, de acordo com postulados estéticos e teóricos de alguns compositores.
Palavras-chave: fisicalidade; técnicas expandidas; complexidade; gesto; notação prescritiva.

Preliminary study on tendencies about physicality in contemporary concert music

Abstract: In the music of some recent composers there is a creative preoccupation related to the physical and mechanical possibilities present in music. This leads, for instance, to the composition of musical works which have as central aspects of its aesthetical project a consideration on the possibilities and the limits of the body of the performer and the inherent choreography in the act of playing a musical instrument, among others, in works which make use of a prescriptive or action notation. In this paper, we will make a survey of musical tendencies related to such an exam of physicality, especially during the last decade, using aesthetical, theoretical and analytical excerpts from some composers.
Keywords: physicality; expanded techniques; complexity; gesture; prescriptive notation.

1. Introdução

Neste artigo há apontamentos sobre uma produção musical bastante recente (da última década, especialmente) que lida com um exame aprofundado das possibilidades físicas de instrumentos e intérpretes, de um modo que traz à tona a concretude do fazer musical e o esforço físico aí presente. Tal abordagem tem feito parte da preocupação de compositores de diferentes vertentes há algumas décadas e constitui-se, na atualidade, em força motriz da produção de compositores recentes, para os quais noções como *coreografia*, *hiper-idiomatismo* e *saturação* tornam-se fundamentais, em obras que se relacionam em seu cerne com quatro aspectos:

1. Características intrínsecas do instrumento: ou seja, com um questionamento da homogeneização dos instrumentos, de modo a se buscar o que é próprio e característico à construção e concepção do instrumento, e explorarem-se as diferenças e heterogeneidades a eles intrínsecas;

2. Avaliação do modo de interação do instrumentista com o instrumento: ou seja, com uma formulação de modos de relação do intérprete com seu instrumento que alarguem as fronteiras de sua atuação (por exemplo, por meio de polifonias virtuais – controle ritmicamente independente de elementos constituintes da execução de determinado instrumento; outro exemplo seria o de peças que lidam explicitamente com uma alta demanda de energia do intérprete e que têm em seus parâmetros composicionais aspectos como o índice de atividade do intérprete);

3. Elementos mecânicos de interferência na atuação instrumental: ou seja, a utilização de objetos, que pode tanto se dar de modo absolutamente móvel (itens que possam ser usados para acionar ou alterar ressonâncias de instrumentos) quanto de modo mais fixo (como no caso de preparações), bem como a idéia de *hibridização* de instrumentos (utilização em um instrumento de partes de outro instrumento);

4. Expansão instrumental por meio do uso de processamento eletrônico em tempo.

Com isso, a noção de fisicalidade lida com a relação do intérprete com seu instrumento, a corporalidade do intérprete ao executar um instrumento, bem como as propriedades materiais desse instrumento e suas possibilidades de extensão (mecânicas e eletrônicas).

Neste artigo, após mencionarmos alguns antecedentes históricos relevantes para o desenvolvimento de tais práticas, comentaremos sobre a produção de compositores recentes, mencionando seus principais postulados teóricos e estéticos, de modo a solidificar uma base para aprofundamentos em estudos subseqüentes.

2. Apontamentos históricos

Ao tratarmos das questões que levantamos no presente artigo, torna-se quase imperativo que seja mencionada a contribuição de alguns compositores cujas obras têm servido, já há algumas décadas, para uma intensa redefinição dessa noção de fisicalidade que permeia o presente artigo e que, com isso, apresentam postulados artísticos, técnicos e teóricos em relação aos quais a produção dos compositores abordados na segunda parte do artigo reflete, aprofunda e desenvolve novas perspectivas.

Cronologicamente, podemos iniciar por Iannis Xenakis (1922-2001), cuja abordagem em algumas peças coloca o intérprete em situações limite, em termos de sua capacidade física e da quantidade de informações e ações demandadas na partitura; podemos lembrar, a título de exemplificação, do artigo de Peter Hill sobre a interpretação de peças para piano de Xenakis (Hill, 1975), no qual defende que, em alguns casos, elas precisam ser interpretadas aproximadamente, com priorização de algum aspecto em detrimento de outros, dada a impossibilidade física do intérprete realizar todas as informações contidas na partitura.

Outro nome sumamente relevante, ainda que por motivos bastante diferentes, é o de Helmut Lachenmann (1935), cuja concepção de musique concrète instrumentale lida com "os aspectos energéticos dos sons" (Steenhuisen, 2004); ainda, na musique concrète instrumentale, "categorias são primariamente delineadas não pelos parâmetros habituais, mas sim por aspectos de superfície de som ou ruído corporalmente energizados" (Lachenmann, 2004), ou seja, há uma idéia de "desmusicalizar ou tornar corriqueiros os sons musicais convencionais, supostamente sacrossantos, por revelá-los como resultados profanos dos esforços necessários para produzi-los, pela parte dos intérpretes e instrumentos" (Nonnenmann, 2005).

Seguindo cronologicamente, seria necessário apontar o papel do compositor Brian Ferneyhough: já são bastante difundidas idéias relacionadas à sua colocação dos intérpretes em situações limite, mas também podemos apontar um outro aspecto relevante – a noção de um espaço-de-eventos, comentada por Chris Dench:

> (...) Ferneyhough foi o primeiro compositor a realmente tratar o interior do envelope sonoro, a extensamente modificar eventos sonoros durante seus desdobramentos, introduzindo um conceito sem precedentes de micromorfogênese composicional. Ao considerar o domínio simplex como espaço-de-ataques descontínuo (no sentido de pontilhismo), então o domínio complexo é um espaço-de-eventos conceitualmente (se não praticamente) contínuo. (Dench, 2004)

Aprofundando essa noção de "espaço-de-eventos", o alemão Klaus K. Hübler (1956), que critica fortemente o que ele chama de "desconsideração do instrumento e de suas limitações" na "história da nova música", propõe "um modo de composição adaptado ao instrumento em questão". Esse modo de composição passaria por um "exame crítico do instrumento e um enfoque na imaginação inovadora dos potenciais concretos do instrumento", e estaria aliado a uma "produção polifônica de sons" (Hübler, 1984), ou seja, o tratamento independente de cada um dos constituintes de uma ação musical (por exemplo, no caso de instrumentos de

corda com o arco, os seriam elementos passíveis de serem tratados independentemente a pressão [velocidade] do arco, a posição de ataque, a pressão dos dedos da mão esquerda, as relações entre mão esquerda e mão direita, dentre outros).

Um outro aspecto (que pode, em certa medida, ser associado à atuação de todos esses compositores – e, de fato, remete-se a épocas prévias, desde o trabalho com piano preparado de John Cage até a utilização de tablaturas na música medieval) é a idéia de uma notação prescritiva – uma notação que não determine de antemão um resultado a ser alcançado, mas sim que dê indicações ao intérprete de como lidar com seu instrumento. Como aponta Mieko Kanno:

> A notação prescritiva pode ser comparada a uma espécie de manual de instruções. Ela nos mostra uma série de passos que nos permitem construir um todo. Quem segue as instruções nem sempre sabe a função ou a implicação de passos individuais, mas o sistema ou programa nos guia para chegar a uma (suposta) conclusão". (Kanno, 2007).

Dado que a produção aqui abordada re-examina intensamente as possibilidades do instrumentista, uma notação de caráter descritivo (ou seja, que pretenda refletir a imagem sonora de uma determinada peça musical, para a realização da qual os intérpretes são equipados com sua bagagem técnica tradicional; ou, simplesmente, uma notação que tem em alturas e ritmos seus elementos constituintes primordiais) não cumpre a função adequadamente; se a música lida com a concretude dos instrumentos, com o desenvolvimento de técnicas específicas e, especialmente, não tem necessariamente em alturas pré-estabelecidas seu material sonoro principal – ou seja, lida com ruído, variações timbrísticas e aspectos da executabilidade do instrumento – uma notação que oferece uma aproximação com os aspectos materiais do instrumento mostra-se mais consistente; além disso, cabe lembrar que a concepção estética reflete-se na notação e que uma atenção a como notar uma peça torna-se fato de relevância na música atual – ou seja, que a notação reflete opções artísticas e mesmo ideológicas, e não é de modo algum um código neutro. Ao se notar ações, há um afastamento de uma idéia de transcendência, em favor da concretude; renova-se a atenção ao gesto físico, ao esforço perpetrado pelo músico e à energia neles presentes.

3. Tendências Recentes

Nessa segunda parte do artigo, mencionaremos compositores bastante recentes cujas produções artísticas explicitam modos bastante radicais de relacionamento com o aspecto da fisicalidade no fazer musical.

O compositor e violoncelista norte-americano Frank Cox (1961) pratica o que chama de "música complexa radical"; faz parte de sua postura um questionamento contundente de paradigmas de realização do Modernismo tardio, como, por exemplo, a relação entre notação, interpretação e percepção (que de acordo com ele, seria vista no modelo Modernista como algo "livre de ruído", "transparente"), e que ele vê como uma "série de sobreposições, com conflitos voláteis entre incompatíveis" (Cox, 2002); ainda aponta para a impossibilidade de uma "execução 'ideal'", "dado que é freqüentemente impossível que todas as indicações de execução sejam executadas precisamente em qualquer execução", com a necessidade de um "novo tipo de 'pensamento corporal'" para lidar com as camadas sobrepostas de ações; isso resultaria numa valorização daquilo que "é constantemente depreciado na filosofia ocidental – o corpo físico e o movimento físico – sem

fetichizar os domínios físicos às custas do mental / ideal (o que significaria apenas inverter os termos da valoração)". (Cox, 2002). De tal modo, tem o intuito de priorizar "potenciais de desmembramento" e viabilizar um modo de "compor independentemente e quase-polifonicamente, com meios altamente racionalizados, [os] componentes individuais de produção sonora de qualquer instrumento" (Cox, 2008). Outro ponto a ser comentado em sua atuação é relacionado ao que se pode chamar de "parâmetros secundários" (ou seja, que não façam parte a princípio de domínios rítmico-harmônico-melódicos), "concebidos mais em termos de ações produtoras de som do que qualidades sonoras isoláveis", com "um amplo espectro indo desde sons complexos instáveis e processualmente transformados" até "'sons' estáveis – tanto ruídos como notas tradicionais – nos quais as ações produtoras de sons são subordinadas à meta de se produzir um resultado sonoro desejado", passíveis de serem estruturados com detalhamento semelhante ao dos parâmetros primários, de modo a "começar a utilizar os novos potenciais altamente racionalizados de notação para elucidar e trazer à luz novos potenciais de ação sonora" (Cox, 2008).

A obra do compositor norte-americano Aaron Cassidy (1976) lida eminentemente com a idéia de uma coreografia instrumental (ou seja, um detalhamento de como deve ser o comportamento corpóreo do instrumentista em relação ao instrumento) como "unidade morfológica primária" (Cassidy, 2004a), num "sistema de acordo com o qual a disposição física do corpo torna-se o determinante primário (e até mesmo único) para o material musical" (Cassidy, 2004a). Com isso, "são os estados físicos, a ligação entre o corpo do executante e o corpo do instrumento, e os gestos físicos que dirigem a superfície sonora" (Cassidy, 2004b), sendo que, em peças recentes, até mesmo as alturas são deixadas de lado (pelo uso de, por exemplo, algum tipo de *scordatura* radical, a cargo do intérprete, em peças como "The Crutch of Memory" e "The Pleats of Matter"). Outra característica relevante de seu trabalho é uma

> 'polifonia de um único instrumento', com abordagens variadas: um desmembramento de componentes da técnica de execução; uma polifonia de camadas paramétricas; uma polifonia dos elementos físicos e aurais de uma execução; uma polifonia estrutural mais ampla de objetos musicais, processos, técnicas, etc. (Cassidy, 2002).

A noção de coreografia também permeia de modo bastante relevante a produção do dinamarquês Simon Steen-Andersen, que diz que sua série de peças "Next to Beside Besides" configura-se como

> (...) uma música que usa material 100% ditado pela física do instrumento e do músico, e na qual a música torna-se uma coreografia para instrumento e músico – com som como conseqüência... Aqui a relação entre ação e resultado sonoro é invertida: o movimento não mais é um meio para realizar uma idéia sonora e, com isso, um "produto" de uma composição sonora; ao contrário, o som é o produto de uma composição de movimentos e o movimento não é mais o meio, mas o próprio objetivo. (Steen-Andersen, 2005)

Já os franceses Franck Bedrossian (1971) e Raphaël Cendo (1975) têm como um de seus alvos principais uma idéia de saturação, especialmente aplicada ao domínio dos instrumentos acústicos, de modo a "questionar a escuta de modo radical"; além disso, essa

> "distorção" é habitualmente percebida como ofensiva. Por duas razões: de início, o ideal do *belo som é* violentado. Além do mais, no campo instrumental acústico, os sons saturados são freqüentemente resultado de um excesso de energia física. Esse excesso de energia "desfigura" e "deforma" o modelo idealizado. Ele será então percebido como *subversivo*" (Bedrossian, 2008).

A produção dos dois compositores freqüentemente lida com instrumentos de certa forma *híbridos*, ou, como diz Bedrossian, com "parasitas" (por exemplo, a utilização de palhetas e boquilhas de oboé e clarineta em instrumentos de metal; a utilização de surdinas não convencionais; preparação; e processamento eletrônico ao vivo). Segundo Cendo, "o timbre é levado à sua capacidade total graças a uma quantidade de energia desproporcional e à hibridização do instrumento"; ainda aponta que algumas categorias essenciais de seu pensamento composicional são "efeito de movimentos, gestualidade exacerbada, energia abrasiva e perda de controle", de modo a trazer de volta ao instrumento "sua parte maldita e esquecida" (Cendo, 2008). Quanto à notação e interpretação de suas obras, Cendo aponta que, quando se usam modos de produção sonora cujos resultados sonoros são instáveis, como é freqüente em suas obras, a "escritura musical deve deixar um espaço à perda de controle", e afirma que a instrução principal que dá a seus intérpretes é "que ele deve interpretá-las somente com o máximo de energia possível"; por ser algo "irredutível à notação", Bedrossian fala da necessidade de uma "tradição oral" para a interpretação de tal música. (Bedrossian, Cendo & Gallet, 2008), o que implica, num primeiro momento, na necessidade incontornável do contato direto do compositor com os intérpretes.

4. Conclusões

O presente artigo configura-se num estudo preliminar de pensamentos que se relacionam à noção de fisicalidade na música atual, apontando referenciais teóricos e estéticos. Um trabalho analítico mais detalhado sobre tais compositores é uma conseqüência natural do presente levantamento.

Entretanto, um aspecto de particular relevância nessa produção e que desde já pode ser notado é o modo como ela dilui fronteiras no fazer musical – por exemplo, entre compositor e intérprete (dada a necessidade de uma aproximação, que resulta, freqüentemente, em compositores tomando parte na execução das peças), entre composição e improvisação, e, especialmente, entre trabalho mental e trabalho físico; como aponta Brice Pauset

> estamos acostumados a considerar instrumentos como servos de idéias. Parece que de um ponto de vista estritamente prático, e deixando de lado exemplos isolados, a famosa colocação de Marx condenando as falsas dicotomias a separação de trabalho intelectual e manual ainda não chegou ao mundo musical (incluindo tanto compositores quanto intérpretes). (Pauset, 2008, p. 200)

Com isso, essa música que aqui abordamos aponta para importantes modos relacionados a como essas dicotomias possam ser repensadas e reavaliadas, de modo a fortalecer uma produção musical na qual se faça presente a reflexão sobre tais fatores.

Essa lista de compositores relevantes nessa abordagem poderia incluir diversos outros nomes (por exemplo, o Berio de algumas das *Sequenzas* lidou com questões próximas às que tratamos aqui; Richard Barrett é uma referência palpável no trabalho de vários compositores citados na segunda parte do artigo; podemos, ainda, lembrar outros nomes, como os de Claus-Steffen Mahnkopf e do russo Dmitri Kourliandski), que por razão de espaço não são abordados aqui. Uma outra análise, que deve ser desenvolvida em momento posterior, é a de como esses aspectos se fazem presentes em ambientes de improvisação livre (por exemplo, na produção de músicos como Cecil Taylor, Evan Parker, Peter Brotzmann ou Peter Jacquemyn).

Agradecimentos

Esta pesquisa é realizada com o apoio da FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo nº 2008/08632-8). Agradeço ainda a Natacha Maurer pela ajuda na tradução e digitação dos textos referenciados.

Referências:

BEDROSSIAN, Franck. "La monstruosité, de l'oeil à l'oreille". In: Franck Bedrossian: de l'excès du son, Ensemble 2e2m, 2008, p. 15-20.

BEDROSSIAN, Franck, CENDO, Raphäel, GALLET, S. "De la Saturation". In: Fracnk Bedrossian: de l'excès du son, Ensemble 2e2m, 2008, p. 21-30.

CASSIDY, Aaron. 'Interconectivity and Abstraction: Metalic Dust, as a Testing Ground for Monophonic and Structural Polyphonies'. In: In: Polyphony & Complexity, Wolke, 2002, p. 147-161

_____. 'Performative Physicality nad Choreography as Morphological Determinants'. In: Musical Morphology, Wolke Verlag, 2004a, p. 34-51.

_____. "The Crutch of Memory". Disponível em: http://www.aaroncassidy.com/music/crutchofmemory.htm. [Acesso em 28 de abril de 2010]. 2004b.

CENDO, Raphäel. "Les paramètres de la saturation". In: Franck Bedrossian: de l'excès du son, Ensemble 2e2m, 2008, p. 31-38.

COX, Frank. 'Notes toward a performance practice for complex music'. In Polyphony & Complexity, Wolke, 2002, p. 70-132.

_____. 'Recoil, for Solo Cello'. In: Facets of the Second Modernity, Wolke, 2008, p.57-98.

DENCH, Chris. "Complexity and Polyphony". In Polyphony & Complexity, Wolke, 2002, p. 180-187.

HILL, Peter. "Xenakis and the Performer". In: Tempo, New Series, No. 112, Cambridge University Press, 1975, p. 17-22.

HÜBLER, Klaus K. "Expanding String Technique". In: Journal of New Music Research, Vol. 13, No. 4, Routledge, 1984, p. 187-198.

KANNO, Miekko "Prescriptive Notation: Limits and Challenges". In: Contemporary Music Review, Vol. 26, No. 2, Routledge, 2007, p. 231-254.

LACHENMANN, Helmut. "On My Second String Quartet ('Reigen seliger Geister')". In: Contemporary Music Review, vol. 23, No. 3 / 4, Routledge, 2004, p. 59-79.

PAUSET, Brice. "The Impossible and its Methods". In: Facets of the Second Modernity, Wolke, 2008, p. 197-204.

STEEN-ANDERSEN, Simon. 'Next To Beside Besides' – a re-cycle. Disponível em: http://www.simonsteenandersen.dk/eng_art-nexttobesidebesides.htm [acesso em 23 de março de 2011]. 2005.

STEENHUISEN, Paul. "Interview with Helmut Lachenmann – Toronto, 2003". In: Contemporary Music Review, vol. 23, No. 3 / 4, Routledge, 2004, p. 9-14.

BAFRIK: COMPONDO UMA ARTICULAÇÃO SUL – SUL

Paulo Costa Lima (UFBA)
paulocostalima@terra.com.br

Paulo Rios Filho (UFBA)
pauloriosfilho@gmail.com

Alex Diniz de Pochat (UFBA)
alexpochat@gmail.com

Resumo: O presente artigo relata uma experiência de construção de intercâmbio internacional na área de composição, entre a Bahia e a África, e reflete sobre o contexto de onde surge e as suas implicações para a agenda de pesquisa, através do potencial transformador representado pela elaboração de um banco de dados interativo envolvendo produções africanas e brasileiras, na internet, mas também pela transposição do espaço virtual para o real de projetos conjuntos, que incidem sobre processos de investigação ora em curso, especialmente no campo da hibridação cultural, das temporalidades e da relação entre música e movimento — tudo isso levando a novas composições, estreias e diálogos de natureza diversa. Fruto de uma nova política de editais adotada pelo setor cultural da Bahia, o projeto contribui ainda para a relativização das imagens mistificadas, da África, e estereotipadas, da Bahia, fixada em certos gêneros musicais.
Palavras-chave: composição musical, relação musical Bahia-África, internet na música

Bafrik: composing a South – South articulation

Abstract: This article presents an experience of international cultural exchange in the area of composition, involving Bahia and Africa, and reflects on its implications for the research agenda, mainly through the transformative potential represented by the elaboration of an interactive data basis with brazilian and african contributions, but also considering the transposition of projects from the virtual space to the real world and their articulation with research activities on cultural hybridization, temporalities, and the relationship between music and movement — all that leading to new compositions, premieres and all kind of dialogues. Supported by a recent orientation in cultural policy in Bahia involving public selection of projects and ideas, the project also contributes to the relativization of a mystified image of Africa and a stereotyped image of Bahia, one fixed on certain musical genres.
Keywords: musical composition, Bahia-Africa cultural exchange, Internet and music

1. A composição musical na Bahia e as perspectivas de um estreitamento das relações com a África

Impossível dissociar Bahia e África no imaginário dos baianos, ou mesmo no imaginário sobre a Bahia. Na verdade, o cotidiano da cidade de Salvador atesta com veemência a concretude dessa ligação histórica, e o impacto civilizatório intenso da África em nossa formação. Mas também é possível perceber que muitas vezes a África ocupa uma posição mítica idealizada nos discursos sobre cultura, como o lugar da origem e da autenticidade. Na verdade, a construção de um intercâmbio verdadeiro com a África de hoje, está longe de ser uma realidade entre nós.

Do ponto de vista da composição contemporânea na Bahia, o diálogo com as tradições populares espalhadas pelo território baiano sempre ocupou um lugar especial, e isso sempre significou algum nível de aproximação da herança afro-brasileira. Inúmeros exemplos marcam a trajetória de diversos compositores baianos. Lindembergue Cardoso, em 1989, numa entrevista ao jornalista Luiz Cláudio Garrido reconhece que a música contemporânea da Bahia tem características próprias:

> "Tudo isso que forma a cultura baiana, o elemento negro, o nordestino que está aqui, pois a

> Bahia é um estado do Nordeste, tem o sertão trazido pelas pessoas que vieram do interior. E juntou tudo isso com as técnicas adquiridas da música de vanguarda da Europa, que a gente tomou contato aqui na escola..."

Dessa forma, apresenta uma síntese do processo de hibridação que vivenciou, e vale observar que fala na primeira pessoa do plural — "a gente...". Refere-se a uma prática que lhe parece comum.

Em 1976, num documento intitulado "a criação artística a partir de uma nova síntese dos valores culturais autóctones", - Cf. Lima (1999) - Ernst Widmer desenha uma linha de pesquisa que busca sistematizar um caminho de investigação composicional no âmbito da relação com a cultura, pensando em elaborações estruturais e buscando fugir do nível das citações e empréstimos. Isso aconteceu quatorze anos antes da criação do programa de pós-graduação em música na UFBA.

No inicio da década de 90, o tema das relações com a rítmica do candomblé passou a ser tratado de forma frequente e explícita, já num ambiente que formalizava o estuda da música em cultura através da Etnomusicologia. Isso aconteceu especialmente através do diálogo entre Paulo Costa Lima e Gabi Guedes, exímio percussionista formado pelo terreiro do Gantois, levando à composição de um conjunto de obras que foram amplamente executadas no Brasil e em diversos países: Kyrie de Nanã op. 38 para coro, Ibejis op. 41 para flauta e clarineta e Apanhe o Jegue op. 42 para flauta e violão — Cf. CD Outros Ritmos (1996).

Essa direção de trabalho ganhou uma série de novas contribuições nos últimos anos, envolvendo obras de nomes como os de Wellington Gomes, Alexandre Espinheira, Joélio Santos, Paulo Rios Filho e Guilherme Bertissolo.

O mapeamento detalhado entre as inúmeras conexões entre música contemporânea baiana e África, no bojo de uma relação abrangente entre composição e cultura, está por ser realizado, mas há trabalhos que registram movimentos nessa direção. Data de 2001 a criação do grupo de pesquisa 'Composição e Cultura', que vem abrigando uma série de projetos desse campo: o estudo da influência da rítmica afro-brasileira, a identificação de elementos das culturas locais na obra de Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso e Fernando Cerqueira, o estudo em profundidade dos processos de hibridação em música, a investigação de movimento em música no âmbito da capoeira regional, entre outros temas — Lima (1999), Lima (2001), Castro (2007), Rios Filho (2010), Bertissolo (2011).

Apesar de todas essas possíveis conexões, o fato é que não tem existido intercâmbio com a África. Como pensam e compõem os compositores que lá residem, diretamente ligados às matrizes culturais que aportaram no Brasil e na Bahia desde o início da colonização portuguesa?

Ocorre que a Bahia vive um momento diferenciado em termos de política cultural, pois estabeleceu desde 2008 um processo de distribuição de recursos do recém-criado Fundo de Cultura a partir de editais e julgamento por mérito das propostas. A consciência da importância dos temas africanos para o processo composicional na Bahia acendeu a ideia de construção de um processo de intercâmbio entre criadores baianos e africanos, utilizando as novas ferramentas de mídia e visitas mútuas como forma de sedimentar uma direção de trabalho.

Assim nasceu a ideia do Bafrik, que, contemplado através de seleção pública, no Edital Nº 33/2008 – "Cultura Digital" do Governo do Estado da Bahia, captou o valor de R$50.000,00 para a criação e publicação do site *bafrik.com* que foi lançado em março deste ano, envolvendo compositores, instrumentistas, críticos e pesquisadores da área de música da Bahia e da África. Como uma das atividades do projeto – e marco das atividades de intercâmbio entre os dois territórios, dentro da área de composição de música de

concerto contemporânea – foi realizada uma série de atividades de divulgação e arrecadação de parcerias em continente africano, durante a viagem feita à África do Sul por dois compositores baianos, que são também os produtores do projeto – que é realizado pela OCA – Oficina de Composição Agora.[1]

2. Viagem à África: alguns relatos da primeira ação de intercâmbio

A viagem ao continente africano para apresentar o Bafrik e convocar os músicos e instituições africanos a fazerem parte do projeto foi realizada entre outubro e novembro de 2010, quando os compositores Alex Pochat e Paulo Rios Filho chegaram à África do Sul, país escolhido como ponto de partida devido a presença destacada de uma produção de música contemporânea, dentro do contexto africano.[2]

Através, principalmente, de duas palestras proferidas pelos compositores da OCA, uma na Universidade de Witwatersrand, em Joanesburgo, e a outra na Universidade de Stellenbosch, foram apresentados – para mais de quarenta compositores, instrumentistas e professores da área de música – a produção da Escola de Música da UFBA – desde a década de sessenta até a atual produção –, além dos conceitos e metas de integração do projeto.

Além da prolação da palestra, na primeira fase da viagem, em Joanesburgo, os compositores se reuniram com Cameron Harris, presidente da New Music SA (seção sul africana do ISCM), com o diretor da Orquestra Filarmônica de Joanesburgo, Shadrack Bokaba e com a diretora da área de música erudita da SAMRO – Southern African Music Rights Organisation.

Já na Cidade do Cabo/Stellenbosch, deu-se, além da citada palestra, o encontro pessoal entre os produtores do projeto e os compositores africanos Michael Blake[3] e Justinian Tamusuza[4] (que juntos a Paulo Costa Lima, formam a tríade de consultores do Bafrik). Tal encontro forneceu a oportunidade de fortalecer os fundamentos de um projeto que visa essencialmente forjar e sustentar o relacionamento musical (virtual, num primeiro momento, mas não apenas) de baianos e africanos e, ao mesmo tempo, permitir o compartilhamento de ideias para o seu suporte. Foram realizadas, ainda, reuniões com os professores Sylvia Bruinders e Michael Nixon, etnomusicólogos da Universidade da Cidade do Cabo, Profª Christine Lucia, musicóloga da Cidade do Cabo, Prof. Theo Herbst, compositor e diretor do KEMUS, centro de documentação de música contemporânea da Universidade de Stellenbosch.

Durante as duas fases da visita, pode-se notar semelhanças entre os problemas e as motivações que acometem a produção em ambos os lugares: fazer com que os compositores sejam inspirados a compor, com que os instrumentistas se motivem a tocar as músicas desses compositores e produzir espetáculos e/ou gravações com o material gerado pelos mesmos, dentre os problemas; e o interesse criativo pelas culturas locais, a ressignificação de material musical autóctone e a reflexão sobre as maneiras da sua utilização na música de concerto, dentre algumas das motivações criativas em comum.

Também é interessante que se saliente o misto de surpresa e ânimo, da parte do público das duas palestras proferidas pelos compositores/produtores do Bafrik, pelo fato de músicos de um estado brasileiro pouco conhecido (logo no continente africano!) estarem, em pessoa, propondo um projeto de tal magnitude que não conecta apenas a Bahia e o Brasil com a África, mas a própria África com a África. Nas palavras de Blake, "é estranho mas bem-vindo o fato de um grupo de compositores de fora da África – na Bahia – proverem o estímulo para conectar compositores africanos entre si" (BLAKE, 2010).

3. A ação continuada via internet e o concerto de lançamento do *bafrik.com*

O Bafrik – que representa um impulso criativo maior em direção ao intercâmbio entre os personagens de uma produção de música contemporânea da Bahia e da África –, devido às demandas de patrocínio e apoio à cultura do poder público, expressadas principalmente por meio da política pública de seleção de projetos através de editais, tomou a forma inicial de um *website*. A concepção de um projeto global de intercâmbio com compositores e músicos africanos aconteceu justamente quando se encontrava com inscrições abertas o Edital Nº 33/2008 "Cultura Digital", da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, voltado à criação ou manutenção de espaços virtuais dedicados à arte e cultura baiana.

O *bafrik.com* foi concebido, inicialmente, como um portal, repositório de um extensivo banco de dados sobre a composição de música contemporânea. Seria, assim, um espaço para a criação de perfis de compositores de música de concerto da Bahia e da África, onde cada compositor, em sua própria página individual dentro do site, pudesse disponibilizar artigos, partituras e gravações para download e/ou visualização/audição online. A lista de perfis, biografias, links para páginas pessoais, arquivos de música, partitura, fotos e artigos, constituiriam assim o repositório do *Bafrik*.

No entanto, à medida em que o projeto ia avançando em sua realização, principalmente com os primeiros encontros com os responsáveis técnicos do *bafrik.com* e após a viagem à África do Sul, mudanças fundamentais ocorreram, sobretudo no tangente a dois caminhos conceituais específicos do projeto:

1. Banco de dados e caráter estático do site: da ideia da criação de um extensivo banco de dados, numa espécie de portal, partiu-se para a construção de um ambiente online "vivo", com funções semelhantes às de uma rede social e com o emprego de ferramentas típicas de *blog*. Assim, o foco de interesse do *bafrik.com* muda de lugar, do banco de dados, em si, para o acompanhamento diário de sua construção progressiva.

2. Restrições de público-alvo: o que se estaria ganhando e o que se deixaria perder com o estreitamento e restrição do perfil de usuário desejado ao perfil do compositor? Outros músicos representariam uma subtração de possibilidades benignas e construtivas. Estar-se-ia deixando de ganhar, por exemplo, a contribuição direta de instrumentistas de ambos os lugares para a realização das ações intencionadas no mundo físico real. Até mesmo a restrição aos personagens de dentro do campo da "música erudita" foi repensada. A intenção é que caiba à própria força motriz do *bafrik.com* – que são os seus usuários cadastrados como editores, responsáveis pelo compartilhamento da informação – o desenho geral do que seja a música contemporânea de cada lugar.

Esses câmbios conceituais de perfil e funcionamento do site são a chave para a consecução do verdadeiro objetivo por detrás do *bafrik.com*: a realização continuada de projetos envolvendo os atores da música daqui e de lá. Trata-se da composição de uma ponte entre a produção musical contemporânea da Bahia e da África com o fim maior de criação conjunta de um espaço de resistência cultural, potencial emanador de energia criativa contra hegemônica. Trata-se do Sul em busca de seus próprios caminhos, quando o natural, dentro do âmbito da música de concerto feita abaixo da linha do Equador (ou para lá de Bagdá), tende a ser uma espécie de dependência estética, acadêmica e profissional à agenda europeia e norte americana. Portanto, não existe canal inicial tão efetivo para essa articulação transoceânica do que a internet; mas para o Bafrik, ela é um canal e não somente um fim em si mesma.

O segundo grande exemplo do que pode ser alcançado através do site – o primeiro sendo a visita dos produtores à África – foi o concerto que marcou o lançamento do *bafrik.com,* tendo o GIMBA – Grupo

de Intérpretes Musicais da Bahia como convidado e contando com a performance de sete obras (seis delas em estreia mundial) – quatro de compositores baianos e três de africanos (A. do Sul e Uganda). O evento foi realizado no Teatro Vila-Velha, em Salvador, no dia 22 de março de 2011, e contou com transmissão ao vivo via internet – acompanhada por uma média de vinte visitantes de várias partes do mundo.

Do ponto de vista da composição musical, a diversidade de linguagens e a desmistificação de uma África ancestral, tão idealizada na Bahia, foram o ponto alto do concerto. Dentre os temas emergidos, destacam-se: o da "África de vanguarda" (*Defense Mechanism*, de Mullins), o da "África lírica" (*...in October*, de Wicomb) e o da hibridação cultural como aparato nuclear de decisões e posturas criativas (*Fumebianas N. 1*, de Bertissolo – dialoga com a capoeira –, *Repetitive Insults*, de Lwanga – que faz uso de células rítmicas de conjuntos de tambores de Uganda – e *Bulinadas N. 2*, de Santos – que ressignifica material musical extraído de um samba do repentista baiano Bule-Bule).

4. O porvir, os projetos e o desafio Sul–Sul

À guisa de conclusão cabe esboçar uma síntese sobre a interface entre os diversos aspectos do Bafrik e a agenda de pesquisa da área de composição. Talvez o aspecto mais saliente seja, de fato, o desafio da construção de um banco de dados interativo sobre a composição musical, num âmbito específico. É o caminho mais direto para ultrapassar uma situação de lamentável escassez de informação de ambos os lados, do da Bahia e mais ainda do lado da África.

O contato com os repertórios africanos impacta diretamente processos de investigação que estão em pleno andamento no já citado Grupo Composição e Cultura. Por exemplo, a avaliação crítica da delicada construção de um quadro tipológico de estratégias de hibridação cultural dentro da composição musical, que encontra no contexto africano reverberações de grande interesse e paralelismo (ou não) com a situação brasileira.

Outra direção de fértil intercâmbio relaciona-se com a discussão sobre processos de estruturação rítmica em composição, e inclusive a delicada relação com o campo das alturas. De forma mais específica vêm surgindo discussões no campo das proporções, também sobre a construção de estruturas polimétricas, sobre a utilização da *time line* como fio condutor de polifonias diversas tanto na música étnica como na erudita, em suma, sobre aspectos diversos da noção de temporalidade.

Vale ainda mencionar o surgimento de projetos que tematizam a relação entre Brasil e África em pleno diálogo com a tradição ocidental. Tomando, por exemplo, o berimbau como referência, está em andamento um projeto que prevê a composição de obras para quarteto de cordas — com ou sem a presença do próprio berimbau – que sejam respostas compositivas à música tradicional executada pelo instrumento. O projeto é inspirado no *Bow Project*, desenvolvido por Michael Blake, voltado para o mesmo tipo de resposta, só que à música feita com os ancestrais do berimbau brasileiro, nas tribos Xhosa. O projeto Bafrik complementará o ciclo, da parte dos compositores brasileiros. Assim, Brasil e África dialogarão em torno do tema da música de berimbau, no âmbito das possibilidades criativas da tradição europeia (com as possíveis linguagens dos compositores participantes e com a presença do quarteto de cordas).

Surgem, na verdade, diversas possibilidades de diálogos criativos entre grupos de compositores daqui e de lá, lastreando o caminho do intercâmbio. Planeja-se para o primeiro semestre de 2012 a realização

de um Seminário de pós-graduação voltado para a análise de obras de compositores africanos. Espera-se que o mesmo aconteça com músicas brasileiras por lá.

O Bafrik trata, dessa forma, numa visão abrangente e sintética, da construção de novas formas de articulação, e de empoderamento, a partir do 'livre comércio' de ideias e músicas entre o Sul e o Sul. Brasil e África constroem juntos uma ferramenta que simboliza muito mais do que um extensivo banco de dados ou uma despretensiosa ferramenta virtual de socialização entretenedora. O Bafrik representa a construção de poder autônomo engajada não no poder, em si mesmo, mas na possibilidade de uma produção musical de ponta, reflexiva e antropofágica, introspectiva e difusora, regional e cosmopolita, mas desapegada quanto às vigilâncias históricas, estéticas, acadêmicas e profissionais do centro.

Notas

[1] A OCA – Oficina de Composição Agora é um grupo de produção e difusão de arte contemporânea – especialmente a música – formado por compositores, em sua maioria. Fundada em Salvador, em 2004, como grupo de composição e interpretação de música contemporânea, em 2006 ganha o status de associação e passa a atuar como uma das principais vias de promoção da música de concerto na Bahia.

[2] Apesar de o foco inicial estar voltado a cinco países do continente africano – A. do Sul, Gana, Uganda, Nigéria e Etiópia –, a África do Sul é, de longe, o que apresenta uma produção de música de concerto mais expressiva em quantidade, infraestrutura e recursos humanos. A Nigéria estava dentro dos planos iniciais dos produtores, dentro da mesma viagem, mas algumas dificuldades com a obtenção de visto de entrada no país fez com que os planos para Lagos ficassem para uma próxima oportunidade. Não obstante, o contato com uma série de compositores nigerianos continua estabelecido, principalmente em torno da figura do compositor Ayo Oluranti, doutorando em composição musical na Universidade de Pittsburg.

[3] Michael Blake é um compositor sul africano e professor de composição de alto renome em todo o continente.

[4] Justinian Tamusuza é um compositor e etnomusicólogo ugandense, professor de música na Makerere University.

Referências:

BERTISSOLO, Guilherme. *Música Impura: capoeira, música e movimento no seio da criação musical contemporânea*. Salvador, 2011. Projeto de Tese em Composição Musical. UFBA.

BLAKE, Michael. *Short Report on the Bafrik Project*. Cidade do Cabo, 2010. Relatório de atividades de projeto. FUNCEB.

CARDOSO, Lindembergue. Entrevista de Luis Claudio Garcia em 24/05/1989. Salvador. Jornal. Correio da Bahia.

CASTRO, Ângelo. *O Pensamento Composicional de Fernando Cerqueira*. Salvador: Quarteto Editora, 2007.

LIMA, Paulo Costa. *Composition and Cultural Identity in Bahia*. *SONUS*, Boston, vol. 21, pp. 61, 2001.

LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: Copene, 1999.

RIOS FILHO, Paulo. *A hibridação cultural como horizonte metodológico para a criação de música contemporânea*. Digital. CD XXXXXXXXX. 1996.

RIOS FILHO, Paulo. *A hibridação cultural como horizonte metodológico para a criação de música contemporânea*. Salvador, 2010. Dissertação de Mestrado em Composição Musical. UFBA.

PARTICIOGRAMA E INDEXOGRAMA: TOPOLOGIA E DINÂMICA DAS PROGRESSÕES PARTICIONAIS

Pauxy Gentil-Nunes (UFRJ)
pauxygnunes@gmail.com

Resumo: *Particiograma* e *indexograma* são estruturas gráficas projetadas para visualização de progressões particionais (*Análise Particional* – Gentil-Nunes 2009). O particiograma apresenta o inventário de partições disponíveis e eventualmente utilizadas em um trecho musical, constituindo taxonomia exaustiva do campo, e ao mesmo tempo sua configuração topológica. O indexograma apresenta a progressão temporal dos índices de aglomeração e dispersão, explicitando a estrutura dinâmica dos movimentos particionais. Ambos contribuem para a formulação de jogos criativos e analíticos, com aplicação no trabalho de composição.
Palavras-chave: Análise Particional, Partições de Inteiros, Técnicas de Composição.

Partitiogram and Indexogram: topology and dynamics of partitional progressions

Abstract: *Partitiogram* and *indexogram* are graphical structures designed for visualization of partitional progressions (*Partitional Analysis* – Gentil-Nunes 2009). Partitiogram shows the inventory of disposable and eventually used partitions in a musical excerpt. It constitutes a exhaustive taxonomy of the field, and also its topological configuration. Indexogram displays the temporal progression of agglomeration and dispersion indexes, showing the dynamic structure of partitional movements. Both are contributing to formulation of creative and analytical games and are applicable to composition.
Keywords: Partitional Analysis, Integer Partitions, Compositional techniques

1. Introdução

A Análise Particional (Gentil-Nunes 2009) origina-se como campo de conhecimento musical a partir da aproximação entre a teoria das partições (ver Andrews 1984, p. xv) e corpos teóricos desenvolvidos durante o século XX (ver Gentil-Nunes 2009, p. 4 e 5; não sendo no entanto restrita a aplicação a outros corpos teóricos, sejam eles já constituídos historicamente, ou ainda por serem definidos, por exemplo, em um trabalho criativo). Esta aproximação se deu gradualmente (Gentil-Nunes 2003, 2004, 2005a, 2005b, 2006a, 2006b, 2009).

A teoria das partições trata das "*sequências finitas de inteiros positivos cuja soma é* ***n***" (Andrews, *id. ibid.*). Por exemplo, o número cinco tem sete partições, ou formas de representação através de soma de inteiros (5, 4+1, 3+2, 3+1+1, 2+2+1, 2+1+1+1, 1+1+1+1+1). Segundo Andrews, "*toda vez que uma divisão de algum objeto em sub-objetos é realizada, a palavra partição provavelmente aparecerá*" (*id. ibid.*). Considerada desta forma, a teoria das partições trata de uma das atividades mais importantes para o ser humano: a contagem, que representa as relações sociais, fundada na divisão de bens (vasos, cabras, dólares – ver Gentil-Nunes 2006a). O uso das partições é cotidiano e constitui, juntamente com a habilidade de contar, um fato social inerente às sociedades complexas (*id. ibid.*).

O trabalho do compositor articula, da mesma forma, estas relações, na medida em que a música, como outras atividades humanas, precisa ter suas etapas de produção coordenadas para viabilizar sua realização. Sendo uma atividade coletiva, traz marcas, em seu processamento, das várias relações estabelecidas entre seus agentes (pessoas, instrumentos, palavras, dedos), muitas delas codificadas através de números. Faz parte do trabalho do compositor a escolha sobre a distribuição e funcionamento das configurações de produção. Conseqüentemente, das partes e ações que se deflagrarão a partir dela.

O campo de ação da Análise Particional é constituído na observação destas relações, categorizadas dentro de dois grupos – as relações de colaboração e as relações de complementaridade ou contraposição. Esta observação realiza-se sob o ponto de vista da virada lingüistico-pragmática do segundo Wittgenstein (1952, 1956; ponto de vista caracterizado aqui pela contextualização, primazia da ação e significância do aprendizado – ver também Williams 1999). Estes dois grupos são denominados, de forma mais genérica de *relações binárias*, divididas em relações de aglomeração e dispersão (*a, d* – ver Gentil-Nunes 2009, p. 33-38).

Este ponto de vista restringe (pelo menos até agora) a aplicação da Análise Particional somente à observação da produção (*poiesis*) – escolhas do compositor, inscritas na partitura ou em ações derivadas. Exclui, portanto, a consideração do resultado sonoro e da escuta, muitas vezes em relação indireta ou nula com as práticas de produção, como bem assinala Nattiez (2005, p. 241-248).

A distribuição das relações binárias entre os atores envolvidos em uma realização musical é o que constitui as configurações particionais (ou, mais simplesmente, as partições) de um determinado meio de produção, uma vez que as partes nada mais são que sub-unidades de colaboração ou aglomeração interna, enquanto que a multiplicidade delas corresponde às contraposições internas ou relações de dispersão. Um quarteto de cordas, por exemplo, apresenta 11 partições possíveis, definidas por todas as suas combinações relacionais internas. Esteja ciente ou não destas possibilidades, todo compositor, em suas inscrições, estará inevitavelmente se movimentando por estas 11 categorias, que constituem o *conjunto-léxico* (Gentil-Nunes 2009, p. 16) de possibilidades para uma configuração com quatro partes.

Os procedimentos técnicos envolvidos no processo tradicional de formação do compositor (contraponto, harmonia, instrumentação) utilizam-se destas mesmas configurações, de forma subliminar, sem, no entanto, aterem-se à possibilidade de uma taxonomia exaustiva de suas possibilidades, o que surpreende. A construção de algumas taxonomias exaustivas, dentro do cenário da teoria musical recente (por exemplo, Forte 1973 e Morris 1987, p. 23), mostrou-se um caminho produtivo para o desenvolvimento de novos procedimentos composicionais. Um dos objetivos da Análise Particional é fornecer uma taxonomia exaustiva das configurações particionais, ensejando a formulação de novos *jogos criativos* (Gentil-Nunes 2009, p. 31-32).

O uso de jogos criativos formulados a partir da análise particional fundamentou a estruturação de diversas obras musicais (Carvalho 2004, Dantas 2004, Gentil-Nunes 2007, 2011).

Duas estruturas gráficas foram projetadas para a apresentação das diversas configurações particionais e de suas relações – o particiograma e o indexograma (Gentil-Nunes 2009, p. 38 e 52, respectivamente).

2. Particiograma

Cada partição apresenta um par de índices, correspondente à sua distribuição interna entre relações de aglomeração e dispersão. Desta forma, é possível e conveniente criar um espaço onde a cada partição corresponde um ponto de coordenadas (*a, d*).

O particiograma é constituído a partir desta plotagem. Assim, representa a taxonomia exaustiva de todas as possibilidades de configuração relativas a um determinado número de partes (*n*). Além disso, apresenta também a topologia do campo, na medida em que as posições das partições no gráfico exprimem a maior ou menor proximidade relativa em termos de equilíbrio entre as relações de aglomeração e dispersão (Figura 1).

Neste sentido, ele difere ligeiramente de uma estrutura importante da teoria das partições, chamada de Reticulado de Young (*Young's lattice*), que é o conjunto de todas as partições referentes a um determinado número, ordenadas pela relação de inclusão de seus diagramas de Young (ver Andrews e Eriksson 2004, p. 108). O particiograma, apesar de ser semelhante a um reticulado de Young em essência, adiciona a informação topológica e métrica ao gráfico (distância entre partições), além de incluir outras ordenações parciais que não somente a de inclusão.

O espaço definido pelo particiograma apresenta as partições em áreas bem definidas, referentes a procedimentos composicionais já conhecidos, dependendo do tipo de particionamento escolhido. Dentro do particionamento rítmico, por exemplo, derivado do trabalho de Berry (1976), é possível perceber que a área referente às polifonias (quadrante noroeste) é bem mais populada e menos diferenciada que a área correspondente às partições 'massivas' (quadrante sudeste).

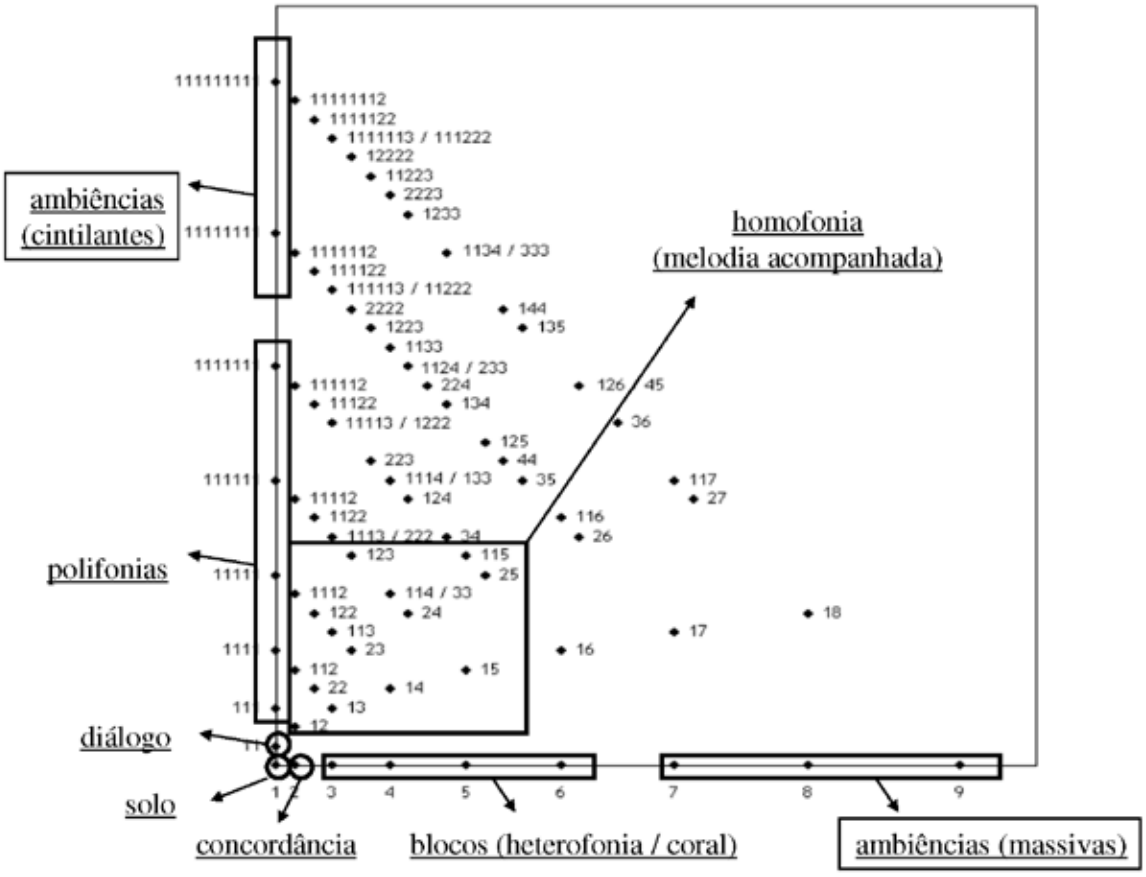


Figura 1 – Particiograma para n ≤ 9 (Gentil-Nunes 2003, p. 48). Concepção original do presente autor. Gráfico-base gerado pelo programa PARSEMAT (Gentil-Nunes 2004)

A progressão temporal de partições encontradas em uma inscrição musical (partitura, por exemplo) dá margem ao desenho de trajetórias no particiograma (Figura 2), que configuram um perfil de movimento, dependendo das áreas do gráfico em que se desenvolvem e dos intervalos métricos maiores ou menores entre suas partições contíguas. Este perfil pode ser usado como fonte para tipologias de procedimentos, categorizando seções ou mesmo conjuntos de peças. Desta forma, pode ser uma ferramenta importante para a análise estilística (ver Gentil-Nunes 2005a, onde são comparados quartetos de Beethoven, Schoenberg e Webern a partir dos perfis de suas trajetórias no particiograma).

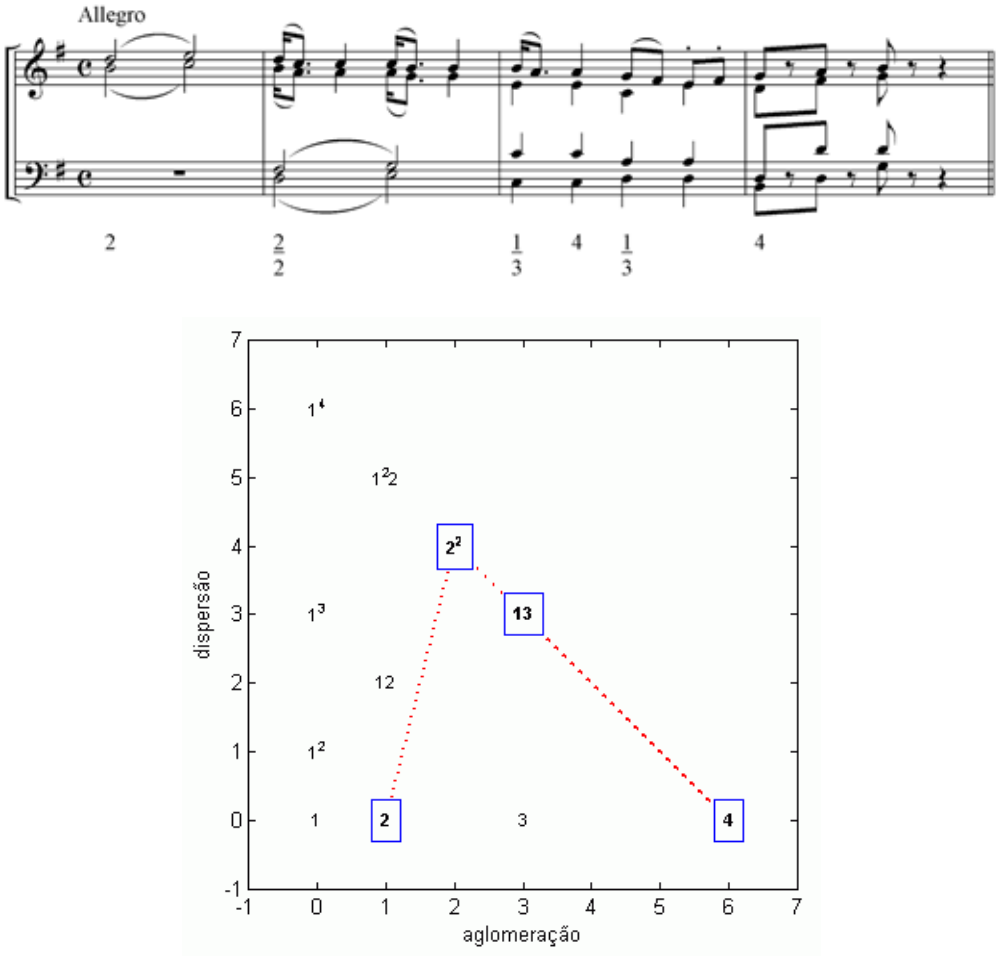


Figura 2 - Mozart, *Eine Kleine Nachtmusik*, K. 5, excerto: particiograma. Concepção original do presente autor. Gráfico gerado pelo programa PARSEMAT (Gentil-Nunes 2004).

Foi observado que grande parte da estruturação particional, dentro da esfera rítmica, é organizada a partir de seqüências definidas de movimento, que recorrem, formando padrões bastante previsíveis. O estudo deste tipo de organização ainda é incipiente.

2. Indexograma

A apresentação das trajetórias no particiograma pode se, algumas vezes, confusa e embaralhada, devido à natureza oscilante dos movimentos e a closura do espaço. É necessário, para se ter uma visão dinâmica das progressões particionais, de um gráfico que confronte as mudanças com a linha temporal.

O indexograma apresenta a linha de cada índice (aglomeração e dispersão) em separado, contra a linha do tempo (Figura 3). Uma vez que ambos os índices são sempre positivos, é feita uma arrumação espelhada para o índice de aglomeração, na parte inferior do gráfico. Desta forma, os índices podem ser avaliados de acordo com a distância que mantém do eixo central. De forma conveniente, os movimentos que se formam na interação das duas linhas resultantes são expressivos e podem ser lidos com facilidade, de acordo com o comportamento que adotam.

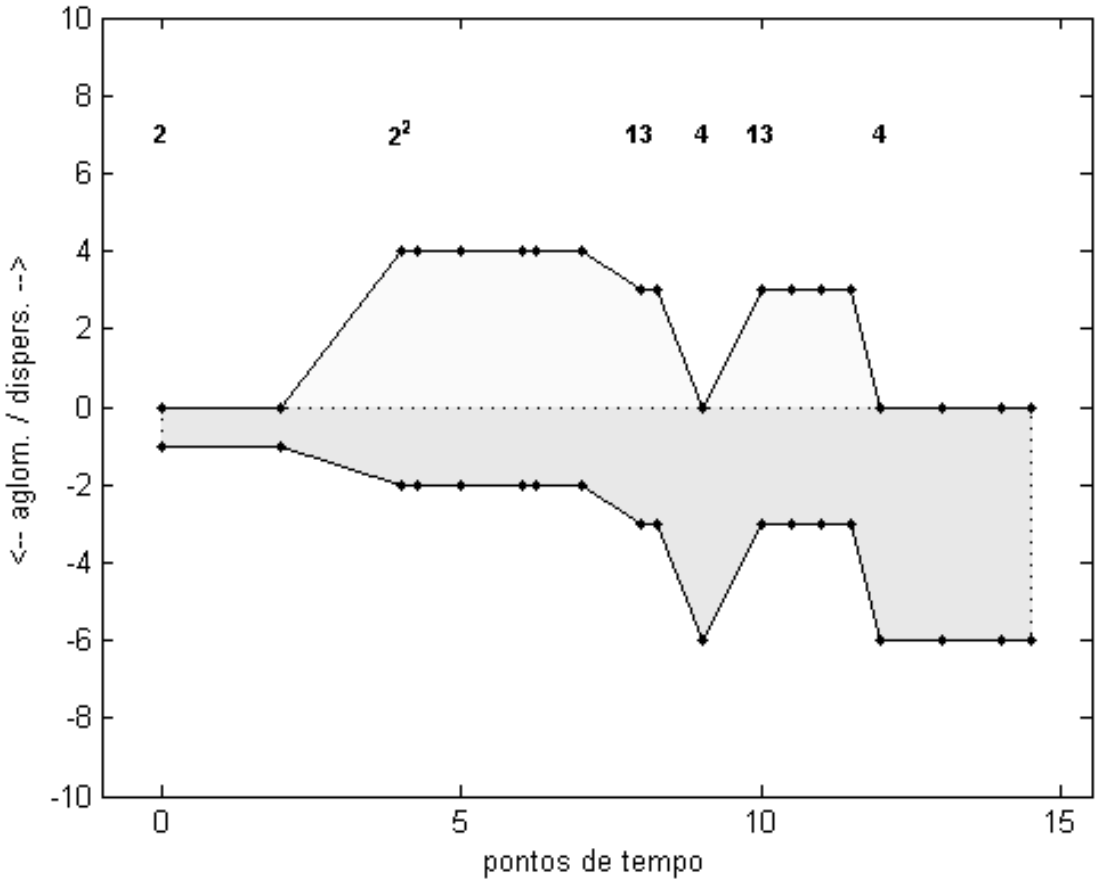


Figura 3 – Mozart, *Eine Kleine Nachtmusik*, K. 5, excerto: indexograma. Concepção original do presente autor para este trabalho. Gráfico gerado pelo programa PARSEMAT (Gentil-Nunes 2004).

O delineamento das linhas leva à formação de '*bolhas*', que são os movimentos de arco dos índices, iniciando e terminando em posições próximas ao eixo central. Estes movimentos formam áreas poligonais, que parecem ser importantes na estruturação do movimentos dos índices (ver Gentil-Nunes 2009, pp. 85, 88, 94). Os padrões recorrentes, que normalmente coincidem com pontos de segmentação encontrados em outros tipos de análise, parecem sempre coincidir com os limites deste tipo de estrutura.

A análise feita a partir do indexograma é levada a cabo através da busca de padrões nos contornos delineados pelos índices. Estes padrões são reconhecíveis como desenhos recorrentes, uma vez que o ordenamento semelhante dos movimentos particionais leva à semelhança geométrica também. Estas recorrências permitem a análise paradigmática dos elementos gráficos (Figura 3, onde as letras **d** e **c** indicam diferentes tipos de comportamento dos índices (*a, d*) – respectivamente, *redimensionamento* e *concorrência*; ver Gentil-Nunes 2009, p. 38-52.).

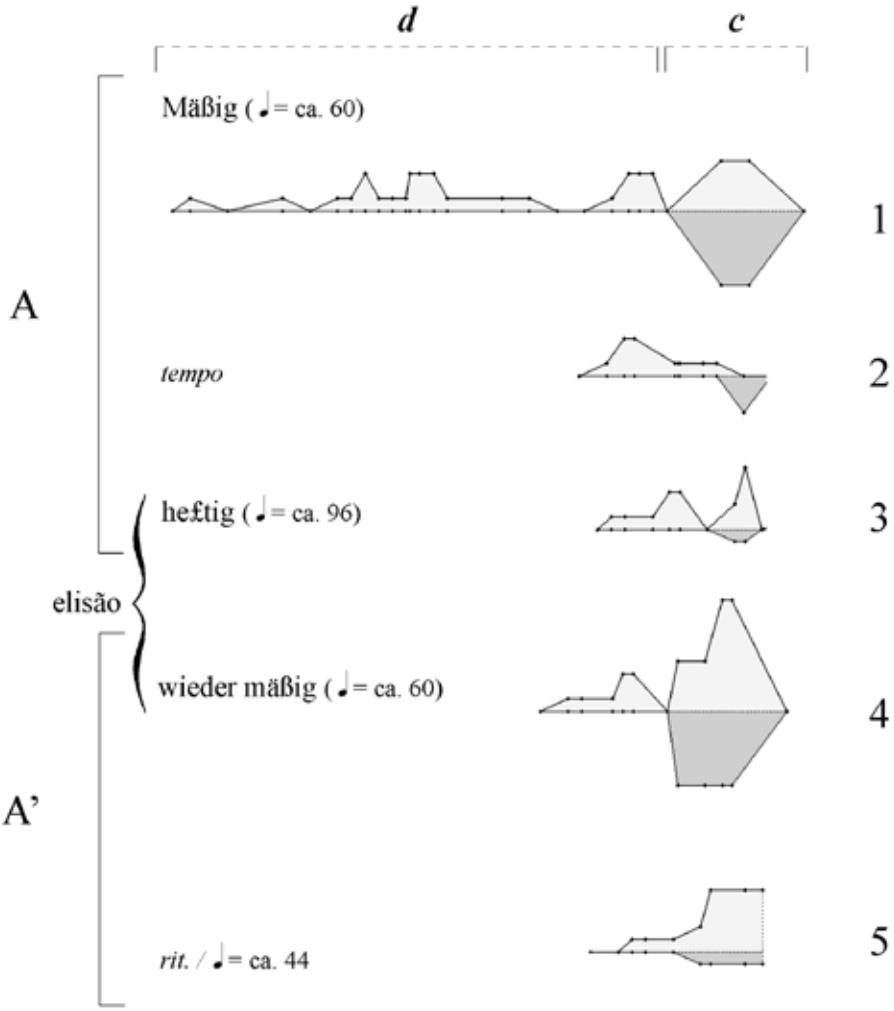


Figura 4 – Webern (1913), *Seis Bagatelas para Quarteto de Cordas*, op. 9, I: instâncias do mesmo sintagma particional, coincidentes com mudanças de andamento e agrupados em duas seções. Concepção original do presente autor.

Referências:

ANDREWS, George. *The theory of partitions*. Cambridge: Cambridge University, 1984.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1976.

CARVALHO, Alexandre. *Rondó*. Quarteto de madeiras (2 flautas, 2 clarinetas). Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

DANTAS, Paulo. *Aparência*. Percussão múltipla e piano. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University, 1973.

GENTIL-NUNES, Pauxy e CARVALHO, Alexandre. Densidade e linearidade na configuração de texturas musicais. *Anais do IV Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFRJ.* Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

GENTIL-NUNES, Pauxy. *PARSEMAT - Parseme Toolbox Software Package.* Rio de Janeiro: Pauxy Gentil-Nunes. 2004. Disponível em http://sites.google.com/site/pauxygentilnunes/parsemat

GENTIL-NUNES, Pauxy. O discurso das partições: três pequenas análises. *Cadernos do X Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005a.

GENTIL-NUNES, Pauxy. Partições e música: uma pequena resenha. *Anais do XV Congresso da ANPPOM*. Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005b.

GENTIL-NUNES, Pauxy. *Funções sociais dos números e composição de música de concerto*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006a.

GENTIL-NUNES, Pauxy. Parsemas e o método de Fux. In: *Revista Pesquisa e Música*. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 2006b v. 1**,** p. 38-47.

GENTIL-NUNES, Pauxy. *Análise particional: uma mediação entre composição musical e a teoria das partições*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2009.

GENTIL-NUNES, Pauxy. *Baile*. Flauta, piano e *notebook*. Rio de Janeiro: ABM, 2007.

GENTIL-NUNES, Pauxy. *Trio*. Saxofones soprano e tenor, guitarra elétrica e percussão múltipla. Rio de Janeiro: ABM, 2011.

MORRIS, Robert. *Composition with pitch classes: a theory of compositional design*. New Haven: Yale University, 1987.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

WEBERN, Anton. *Seis bagatelas para quarteto de cordas*. Quarteto de cordas (2 violinos, viola, violoncelo). Viena: Universal, 1913.

WILLIAMS, Meredith. *Wittgenstein, mind and meaning: toward a social conception of mind*. London: Routledge, 1999.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução de Marcos G. Nontagnoli. Petrópolis: Vozes, 1945 / 2009.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Remarks on the foundation of mathematics*. Tradução de G. E. M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell, 1956 / 2001.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A DIMENSÃO ESTÉTICA DO PROCESSO DE COMPOSIÇÃO

Pedro Carneiro (UEFS)
paoc@uol.com.br

Resumo: A tradição musicológica de orientação analítica postula uma compreensão racional da música, em que parâmetros de natureza subjetiva são rejeitados em nome da objetividade. No entanto, poéticas contemporâneas, em particular a música eletroacústica, colocam uma série de questões em que parâmetros de ordem subjetiva não podem ser ignorados. Recorrendo-se a John Dewey e Gilles Deleuze, pretende-se desenvolver a idéia de que, as novas tecnologias, ao possibilitarem uma paridade entre os momentos da produção e recepção, fazem emergir a dimensão estética envolvida no processo.
Palavras-chave: composição musical, estética do processo de composição, produção e recepção.

Considerations on the aesthetic dimension of the compositional process in music

Abstract: The tradition of musicological analytic postulates a rational understanding of music, in which subjective criteria are rejected in the name of objectivity. However, contemporary poetics, in particular electroacoustic music, put a series of questions in order parameter of that subjectively cannot be ignored. Resorting to John Dewey and Gilles Deleuze is intended to develop the idea that new technologies, by allowing a moment of parity between production and reception, they emerge from the aesthetic dimension involved on the process.
Keywords: musical composition, aesthetics of the compositional process, music reception.

A força da tradição musicológica de orientação analítica alicerça-se no pressuposto de uma compreensão racional e positiva da música, isto é, na idéia de que apenas partindo-se de procedimentos precisos e rigorosamente definidos pode-se chegar a um entendimento real e verdadeiro da música. Nos termos dessa tradição, qualquer parâmetro de natureza subjetiva é rejeitado em favor e em nome da objetividade. No entanto, várias poéticas contemporâneas, em particular a música eletroacústica, colocam uma série de novas questões a partir das quais pensar o processo de composição no âmbito da escuta torna-se fundamental e incontornável, em linhas gerais, as novas tecnologias, ao possibilitarem uma paridade entre os momentos da produção e da recepção ou, se preferir, entre os momentos da composição e da fruição, fazem emergir a importância da dimensão estética envolvida no processo de composição, sobre isso, levantaremos algumas considerações com base no pensamento de John Dewey e Gilles Deleuze.

A reflexão sobre a arte no pensamento de John Dewey, desde o início pressupõe uma continuidade entre os momentos da produção e da recepção. Para Dewey, referindo-se ao momento da recepção como um modo de padecer, a arte une as relações de fazer e padecer em sua forma, a energia de ida e de vinda que possibilita que uma experiência seja uma experiência. O fazer é artístico quando, as qualidades da natureza do resultado percebido no processo de criação controlam a produção. A ação de produzir, quando conduzida pela intenção de produzir alguma coisa, gozada na experiência imediata do perceber, faz emergir qualidades que uma atividade não controlada ou espontânea não possui. O artista, em seu processo de trabalho, incorpora a si próprio a atitude daquilo que percebe[1]

Esta correspondência e continuidade, entre os momentos da produção e da recepção, se estende à fruição artística. A dinâmica que envolve 'produção' e 'recepção' no processo de formação da obra de arte é a mesma do processo de fruição. Observa Dewey que é mais difícil para o fruidor entender a relação íntima envolvida entre o fazer e o padecer, somos inclinados a acreditar que o fruidor apenas absorve aquilo que se encontra numa forma acabada, no entanto, o processo de fruição envolve atividades comparáveis e similares

às da criação. Não se deve confundir receptividade com passividade, trata-se de um processo que ocorre a partir de vários atos de resposta que vão se acumulando, voltados para uma culminância objetiva.[2]

Ao salientar que receptividade não se confunde com passividade, Dewey toca em um ponto fundamental. Quando o momento da recepção se reduz a um momento de pura contemplação ou passividade, então, a experiência estética não se completa. Para que esta seja completa, o momento da recepção precisa consistir de uma série de atos que vão se acumulando na direção da integralização da experiência. Nos termos de Luigi Pareyson, "receptividade que se prolonga em atividade", visto que "receber" e "desenvolver" reúnem-se em um único gesto no momento da fruição. Uma dinâmica que, ao se fundar na "adoção do ritmo do objeto", não apenas atualiza uma "ressonância do objeto em mim", como também revela uma sintonia com o mesmo, quando o agir se dispõe a receber e o falar se dispõe a ouvir, ou seja, a atividade ocorre em função da receptividade[3]. Quando isso não acontece, então o momento da recepção, nos termos de Dewey, não passa de reconhecimento. Sobre recepção e reconhecimento, considera ele que a diferença entre os dois é imensa. O reconhecimento, em suas palavras, é uma 'percepção detida' anterior à oportunidade e possibilidade de um livre desenvolvimento. É verdade que no reconhecimento se encontra o princípio de um ato de percepção, no entanto, no âmbito desse princípio, desse começo, não é possível o desenvolvimento de uma percepção completa e plena da coisa reconhecida. É percepção detida na medida em que está a serviço de qualquer outro propósito. Como em um estereótipo, no reconhecimento recaímos sobre um esquema anteriormente formado. O reconhecimento implica um esquema previamente formado. Aqui é suficiente atualizar o objeto presente segundo tal esquema como se estivéssemos diante de um padrão reconhecido. A percepção é mais complexa, se sobrepõe e substitui o mero reconhecimento. Na percepção a consciência emerge com mais força, torna-se mais presente e vívida, opera um ato de atividade reconstrutora. Este ato envolve a cooperação e coordenação de todos os elemento motores, ainda implícitos e não exteriorizados, do mesmo modo que envolve à coordenação e cooperação do somatório de todas as idéias acumuladas que possam contribuir para que o novo quadro em formação se complete. O mero reconhecimento não é suficiente para despertar uma consciência forte e vívida. Não existe resistência suficiente entre o antigo e o novo, que possibilite a consciência da experiência que é tida. Nas palavras de Dewey, "até um cão que ladra e move alegremente a cauda ao ver seu dono está mais plenamente vivo ao receber seu amigo do que um ser humano que se contenta com o simples reconhecimento"[4].

A análise musical – enquanto uma forma de 'percepção detida' da música – é algo que não ultrapassa o limiar do reconhecimento. Os modelos de análise musical que trabalham a partir da afirmação absoluta do texto da partitura, do pressuposto de sua auto-suficiência, ao considerar que o sentido que importa é tão-somente o que advém de sua organização interna – sempre anterior a qualquer experiência –, ao focar e não ultrapassar as invariantes estruturais do texto da partitura, o ponto de chegada desses modelos de análise musical nunca será mais do que o *reconhecimento* de um padrão estabelecido de antemão. A estrutura da partitura, aquilo passível de ser mensurado ou quantificado, é a única coisa a ser descrita – reconhecida, reapresentada – pelo analista. No contexto de tal compreensão teórica, a música propriamente dita jamais poderia ser fruída, circunstância em que, necessariamente, interfeririam os elementos sem freio da experiência, irredutíveis a qualquer forma de *stásis*. Acontece que estes, os elementos sem freio da experiência, no contexto da postura analítica, devem ser evitados, para que a análise musical se realize como uma "ciência". No âmbito dessas questões, consideramos a necessidade de se mudar o foco do texto da partitura, enquanto estrutura imutável, para a dinâmica – *caosmótica* – da experiência estética. Não podemos esquecer que a compreensão

da música não existe fora de seu acontecimento, de sua situação pragmática, onde a escuta – sempre informada por uma cooperação que envolve todos os elementos de forma dinâmica – atualiza uma experiência estética em sua totalidade. É nesse contexto que, recorrendo a Gilles Deleuze, gostaríamos de apresentar as noções de diferença e repetição, onde a análise musical, enquanto "percepção detida", irá aparecer como um modo de "repetição do mesmo".

O problema da diferença e repetição é algo que Deleuze tomou emprestado de Friedrich Nietzsche, mais precisamente da idéia do "eterno retorno". Na dinâmica do eterno retorno, o ser não se opõe ao devir, a identidade não se opõe à diferença. Tais oposições emergem na filosofia da representação – inaugurada por Platão – quando considera que o devir deve ser reabsorvido no ser, que o múltiplo deve ser submetido à unidade, e a diferença à identidade.

Na leitura que Deleuze faz de Nietzsche, há uma relação muito íntima, intrínseca, entre o ser e o devir. Mas isso não quer dizer que é o ser, enquanto portador de uma identidade, que retorna. Na dinâmica do eterno retorno não é o mesmo – fundado em uma identidade – que retorna, ao contrário, é sempre o diverso, o múltiplo, o diferente. Como sugere Foucault comentando a leitura que Deleuze faz de Nietzsche, "o ser é o revir da diferença sem que haja diferença na maneira de dizer o ser"[5].

Comentando sobre tais questões, observa Roberto Machado que a idéia do 'eterno retorno' representa o ápice do antiplatonismo de Nietzsche, bem como de sua critica à filosofia da representação que busca a superação do mesmo e do semelhante, em favor do que difere, ou do mesmo que difere, do mesmo produzido pela diferença, ou pela vontade de potencia. Situando-o na esteira de uma tradição que remonta à Duns Scot e Espinosa, Deleuze reconhece em Nietzsche o momento mais alto da ontologia através de uma leitura do 'eterno retorno' como "o ser unívoco que se diz da diferença ou, ainda mais fundamentalmente, da interpretação de que no eterno retorno o ser unívoco não apenas é pensado, mas efetivamente realizado"[6].

É a noção de eterno retorno – compreendida nos termos de um antiplatonismo e de uma crítica à filosofia da representação – que alimenta a idéia da repetição como algo que não se opõe à diferença, mas à representação. A repetição – enquanto movimento livre de qualquer mediação – é algo percebido no singular, ao passo que a representação – sempre mediada – é algo da ordem do genérico, do universal, do abstrato. Nesses termos a repetição é única e, em razão dessa singularidade, ela nunca retorna como um mesmo, a repetição de uma nota musical, por exemplo, nunca será igual à primeira. O retorno do mesmo – possível apenas num plano abstrato – supõe uma seleção prévia de alguns elementos, um processo de mediação que, necessariamente, arranca da repetição sua singularidade, dessa forma, sua lógica não é mais a da repetição propriamente dita – compreendida no âmbito concreto de uma singularidade – mas a da representação – alicerçada na mediação e abstração das singularidades. Ocorre que a representação opera relacionando conceito e objeto: em sua lógica o conceito – ou representação – é algo que emerge a partir dos traços gerais e semelhantes entre os objetos. Não há outro modo de representar a não ser a partir da promoção do que é genérico e da abstração do que é singular, o *re* de representação significa a repetição do que é semelhante, ou seja, significa a repetição do mesmo, nos termos de Deleuze, "o prefixo RE, na palavra representação, significa a forma conceitual do idêntico que subordina as diferenças"[7]. É no âmbito dessas questões que a repetição – definida nos termos de sua singularidade – não se opõe à diferença, mas sim à representação. Segundo Deleuze, o mundo afirmado da diferença é escamoteado pela representação. A representação só reconhece um centro, uma única e fugidia perspectiva e, desse modo, possui uma falsa profundidade, mesmo porque, ela não move nem mobiliza nada, mas apenas mediatiza tudo. De outro modo, o movimento supõe uma enorme

pluralidade de centros, perspectivas superpostas, pontos de vista imbricados, coexistência de momentos que desmontam, em sua essência, a representação[8].

Ao refletir a cerca da noção de diferença, gostaríamos de aproximar Dewey de Deleuze, e sugerir que o que o primeiro chama de experiência, o segundo chama de diferença, melhor dizendo, a experiência, nos termos em que é compreendida por Dewey, é a situação que possibilitaria – ou configuraria – o retorno do diferente, como este é apresentado por Deleuze.

Como vimos, para Dewey, o pensamento é algo que brota da experiência, um *acontecimento* decorrente de uma situação em condição de conflito e resistência. Sob tal situação, retomando as palavras de Dewey, "aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação qualificam a experiência com emoções e idéias, de maneira tal que emerge a intenção consciente". Ocorre que com freqüência a experiência que se vive é incompleta, "as coisas são experienciadas, mas não de modo tal que se componham em *uma* experiência". Isso acontece porque há distração e dispersão, com isso, o fosso entre o que desejamos e o que alcançamos permanece, o que observamos e o que pensamos não se irmanam, dessa forma, "começamos e logo nos detemos, não porque a experiência haja alcançado o fim em vista do que foi iniciada, mas por causa de interrupções estranhas, ou por qualquer letargia interna"[9]. Para Dewey, só há experiência de fato quando o material experienciado segue seu curso – sem desvios – até sua realização completa.

Para Deleuze, a experiência da diferença é crucial "toda vez que nos encontramos diante de ou em uma limitação, diante de ou em uma oposição, devemos perguntar o que tal situação supõe". Isso, segundo ele, supõe um certo formigamento, um pluralismo de diferenças não domadas, selvagens e livres, "um espaço e um tempo propriamente diferenciais, originais, que persistem através das simplificações do limite e da oposição"[10].

Retomando a questão da incompletude da experiência referida por Dewey, nos termos de Deleuze, poder-se-ia dizer, é o que leva a uma indiferença, ou melhor, é o que não passa de indiferença. Esta possui dois aspectos: o primeiro é o de um "abismo indiferenciado", de um "nada negro", um "animal indeterminado"; o segundo é o de um "nada branco", de uma "superfície tornada calma em que flutuam determinações não-ligadas, como membros esparsos, cabeças sem pescoço, braços sem ombro, olhos sem fronte"[11]. Aqui, não apenas o indeterminado é totalmente indiferente, como também as determinações flutuantes são igualmente indiferentes umas em relação às outras. A experiência incompleta – ou indiferença – não permite o retorno do diferente, só o retorno do mesmo.

Nos termos de Dewey, a experiência em seu sentido vital, só se define nas situações em que podemos *determinar* que "aquela *foi* uma experiência". A unidade da experiência, quando se distingue – ou quando se determina – como um acontecimento notável, lhe confere seu nome. Assim, em relação a um prato num restaurante, por exemplo, se este se distingue como "uma lembrança memorável do que pode ser a comida", podemos então *determinar* que "aquela *foi* uma experiência". Ora, segundo Deleuze, "a diferença é este estado em que se pode falar d'A determinação". Observa ainda que "a diferença é este estado de determinação como distinção unilateral. Da diferença, portanto, é preciso dizer que ela é estabelecida ou que ela se estabelece, como na expressão 'estabelecer a diferença'."[12].

Voltando a Dewey, ele salienta que "*uma* experiência de pensamento tem sua qualidade estética própria (...), nenhuma atividade intelectual será um acontecimento integral (*uma* experiência), a menos que seja integralizada pela mencionada qualidade. Sem ela o pensar é inconclusivo."[13]. Para concluir, o estético, de forma alguma, pode ser separado ou ignorado da experiência intelectual, esta para ser completa deverá

apresentar cunho estético. “O que distingue uma experiência como estética é a conversão das resistências e das tensões, das excitações que em si próprias são tentações para a dispersão, em um movimento dirigido para um término inclusivo e satisfatório”[14]. Como vimos, com Deleuze a diferença emerge com a determinação, essa determinação é algo que se dá com – o que Dewey chama – a “qualificação da experiência”. Esse é, a nosso ver, o ponto de intersecção entre os dois autores. Ora, atualizar as relações que qualificam a experiência com emoções e idéias é pensar, pensamento esse, nunca é demais salientar, que brota do âmbito da dimensão estética da experiência.

Notas

1 Dewey, A arte como experiência. In: *Os Pensadores Vol. XI*, 1980, p.99.
2 Dewey, *Op. cit.*, 1980, p.104.
3 Pareyson, *Estética: teoria da formatividade*,1993, p.59.
4 Dewey, *Op. cit.*, 1980, p.102.
5 Focault *apud* Machado, *Deleuze e a filosofia* 1990, p. 86.
6 Machado, *Deleuze e a filosofia,* 1990, p. 95.
7 Deleuze, *Diferença e Repetição* 1988, p. 106.
8 Deleuze, *Op. cit.* 1988, p.106.
9 Dewey, *Op. cit.* 1980, p. 90.
10 Deleuze, *Op. cit.* 1988, p. 97.
11 Deleuze, *Op. cit.* 1988, p 63.
12 Deleuze *Op. cit.* 1988, p.63 a 64.
13 Dewey, *Op. cit.* 1980, p. 91.
14 Dewey, *Op. cit.* 1980, p.99.

Referências:

DEWEY, John. A arte como experiência. In: *Os Pensadores Vol. XI.* São Paulo: Abril Cultural, 1980. Capítulo III.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição.* São Paulo: Graal, 1988.

MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia.* Rio de Janeiro: Graal, 1990.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade.* Petrópolis: Vozes, 1994.

COMPOSIÇÃO DE OBRA ORIGINAL A PARTIR DA MODELAGEM SISTÊMICA DO *PONTEIO Nº 13* DE CAMARGO GUARNIERI

Pedro Miguel de Moraes (UFCG)
pedromiguelmusica@hotmail.com

Liduino José Pitombeira de Oliveira (UFCG/UFPB)
pitombeira@yahoo.com

Resumo: Este artigo demonstra a elaboração de um sistema composicional, a partir da modelagem do *Ponteio Nº 13*, de Camargo Guarnieri, com o objetivo de planejar e compor uma obra original para piano, intitulada *Ponteio Nº 3*. Esse processo foi aplicado com o intuito de permitir um equilíbrio entre originalidade e conservação de características estilísticas associadas a parâmetros musicais específicos. A análise, dessa forma, foi utilizada como um subsídio fundamental para a elaboração de algoritmos simbólicos que permitiram compor uma obra original a partir de um modelo estrutural previamente existente.
Palavras-chave: Modelagem sistêmica, Sistemas Composicionais, Camargo Guarnieri, Ponteio Nº 13.

Composition of an original work based on the systemic modelling of Camargo Guarieri's Ponteio *No. 13*

Abstract: This article demonstrates the development of a compositional system,from the modeling of the Camargo Guarnieri's Ponteio No.13,in order to plan and compose an original piece for piano entitled Ponteio No. 3. This process was applied in order to allow a balance between originality and conservancy of stylistic characteristics associated with specific musical parameters. The analysis thus was used as a support for the development of fundamental symbolic algorithms, which allowed the composition of an original work from a structural model previously existing.
Keywords: Systemic Modeling, Compositional Systems, Camargo Guarnieri, Ponteio Nº 13.

Neste trabalho examinamos a lógica de construção do Ponteio Nº 13, de Camargo Guarnieri, com o objetivo de realizar uma modelagem sistêmica, que nos permita compor uma obra original baseada nos mesmo princípios sintáticos. Esta modelagem consistirá no exame da macroestrutura (forma), da textura e das estruturas melódica, rítmica e harmônica.

A macroestrutura do *Ponteio Nº 13* consiste em um ABA', havendo conectores entre as seções e entre os dois períodos a1 e a2, contidos em A, como mostra a tabela 1. A peça é inteiramente construída a partir de três camadas: a primeira, mais aguda, consiste em uma linha melódica; na camada intermediária encontram-se arpejos sobre tríades acrescidas de notas ornamentais; nos graves, a terceira camada traz uma linha de baixo que, na maioria das vezes, se desenvolve por movimentos cromáticos descendentes. A modelagem do sistema do *Ponteio Nº 13* levará em consideração as características apresentadas por cada uma dessas camadas e as relações que nascem da interação entre as mesmas.

1-5	6-7	8-13	14-15	16-23	24-25	26-30	31-32
A				**B**		**A**	**Coda**
a1	K1	a2	K2	b	K3	a1'	

Tabela 1: Macroestrutura do *Ponteio Nº 13*.

É nossa hipótese de modelagem que as melodias da camada superior foram construídas prioritariamente a partir da escala diatônica de sol bemol maior, embora cada período apresente acréscimos de notas em relação a esta escala. Na figura 1, pode-se observar a quantidade de notas das linhas melódicas de cada período que pertencem à escala de sol bemol maior, bem como a quantidade de notas estranhas a essa escala. No período a1, das 19 notas, 16 pertencem à escala de sol bemol maior incompleta (sem o Dó bemol).

No período a2, das 22 notas, 20 pertencem à escala de sol bemol maior incompleta (sem o Fá natural), e no período b, das 30 notas, 23 pertencem a essa mesma escala.

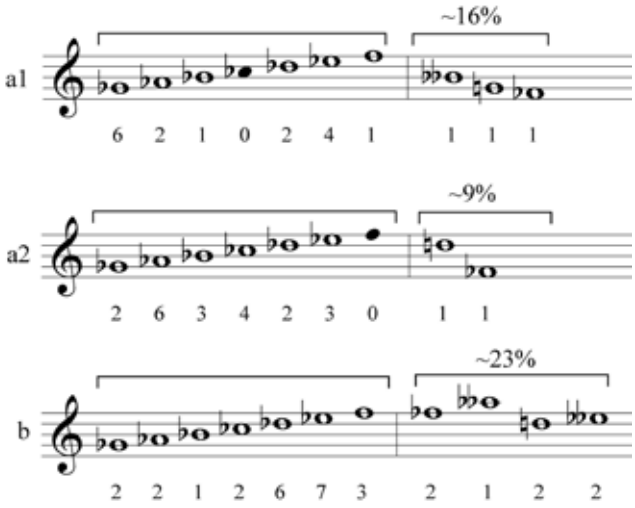


Figura 1: Quantidades de notas da escala de sol bemol maior em a1, a2 e b

A linha melódica da camada superior é construída sobre padrões rítmicos que apresentam recorrência durante a peça, e que podem, através de uma sistematização, ser utilizados para a modelagem do parâmetro ritmo. Foram identificadas nessas linhas melódicas cinco células rítmicas (t, x, y, -y e z), mostradas na tabela 2.1, que, quando combinadas entre si, geram os oito padrões mostrados na tabela 2.2. O y com o sinal negativo indica retrogradação rítmica.

t x y -y z 	**a** t + y **a'** t + z **a''** -y + y **b** t + x **c** x + z **c'** x + y **c''** -y + z **d** 2x
Tabela 2.1: Células rítmicas da camada superior.	Tabela 2.2: Padrões originados pela combinação de células rítmicas.

A camada intermediária consiste de arpejos tríadicos, às vezes de tétrades, acrescidos de notas ornamentais, e que apresentam o mesmo contorno e padrão rítmico (quatro colcheias e duas semínimas) por toda a peça, com exceção dos compassos 5-7, 25 (que estão nas zonas de conexão) e na coda, que, naturalmente, para dar sentido de finalização, apresenta certo grau de diferenciação em relação ao restante da peça.

A camada mais grave, o baixo, traz, na maior parte do tempo, uma linha cromática descendente, com notas longas, como pode ser visto na redução do baixo da seção A, mostrada nas figuras 3.1 e 3.2. Na seção B, apesar de apresentar, nos momentos iniciais, saltos sequenciais de quartas, típicos da harmonia diatônica de prática comum, para usar um termo de Piston (1987, p.457), o baixo, também segue o princípio utilizado nas linhas da seção A, que é o de uma movimentação por graus conjuntos, com economia de movimento, como pode ser visto na figura 3.3.

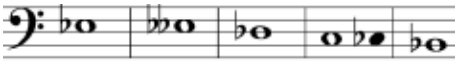


Figura 3.1: Baixo no período a1.

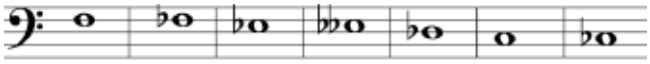


Figura 3.2: Baixo no período a2.

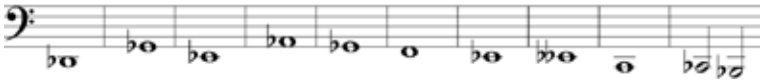


Figura 3.3: Baixo na seção B.

A estrutura harmônica é predominantemente cromática com o uso abundante de mistura modal. Utilizamos nesse trabalho os conceitos de mistura modal definidos em ALDWELL (1989, p.503-522): mistura primária (empréstimo de uma tonalidade homônima), mistura secundária (alteração da terça das funções principais) e mistura terciária, que Aldwell denomina de mistura dupla (alteração da terça dos acordes emprestados da tonalidade homônima). O movimento parcimonioso das "vozes" produz a transição cromática entre os acordes produzindo uma sintaxe complexa. Ressaltaremos alguns trechos da estrutura harmônica, que servirão de modelo para a elaboração do sistema composicional. As notas que não se enquadram diatonicamente na estrutura harmônica foram explicadas através do uso de notas ornamentais, cujas definições se baseiam preferencialmente em KOSTKA (1994, p.174-202). As notas ornamentais que não se enquadram nessa classificação são rotuladas de notas livres (L).

As figuras 4 e 5 mostram uma redução textural de dois diferentes trechos do *Ponteio Nº 13*, onde as três camadas foram verticalizadas e as notas ornamentais colocadas em um contexto secundário. Os diagramas, na parte superior dessas figuras, explicitam como o movimento parcimonioso de algumas das "vozes" combinado com a estase de outras, produz uma estrutura harmônica complexa. Vale salientar que, embora a obra inicie e conclua em um acorde de mi bemol menor, a mistura modal é melhor visualizada se contextualizarmos a harmonia na tonalidade relativa (Sol bemol maior).

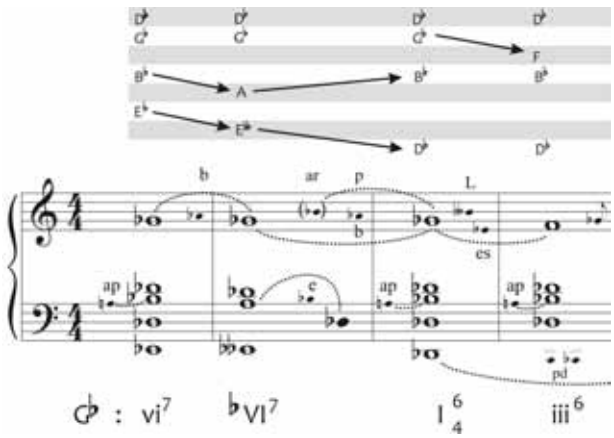


Figura 4: Análise harmônica do início do *Ponteio Nº 13.*

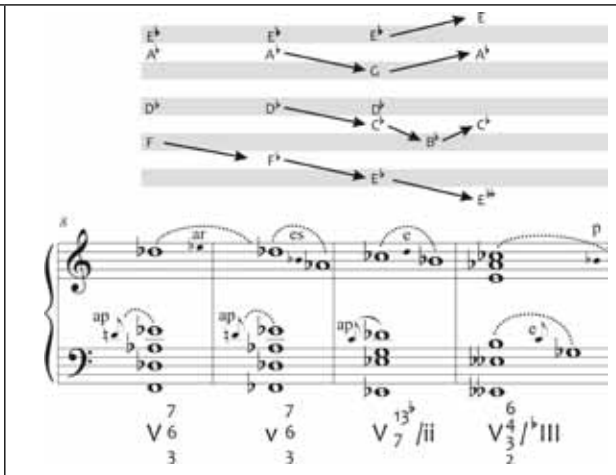


Figura 5: Análise harmônica do Início do período a2 do *Ponteio Nº 13.*

O *Ponteio Nº 13* tem as seguintes características:

a. A forma é A B A', sendo a parte A subdividida em dois períodos. As seções apresentam conectores transicionais.

b. A textura apresenta três camadas com funções distintas. A camada superior contém uma linha melódica que, no período a1 é construída a partir da escala de Sol bemol maior, faltando o 4º grau, no período a2, também utiliza essa mesma escala, porém faltando o 7º grau, e na seção B, apresenta a escala de Sol bemol maior completa. As notas estruturais da linha melódica se adequam simultaneamente a esta grade escalar e ao discurso harmônico subjacente. A camada intermediária, consiste de arpejos contínuos, com contorno descendente, construídos a partir de uma figuração rítmica que é regular (quatro colcheias e duas semínimas) durante toda a obra, exceto nos conectores K1, K3 e na coda. A camada inferior consiste em uma linha de baixo, com notas longas (em relação às notas das demais camadas), que se movimenta, na maioria das vezes, por graus conjuntos descendentes.

c. A estrutura rítmica da linha melódica, da camada superior, pode ser compreendida como a justaposição de cinco células rítmicas que geram oito padrões, os quais são livremente combinados. As estruturas rítmicas dos períodos a1 e a2 se assemelham nos gestos iniciais, em contraste com o período b.

d. O vocabulário harmônico consiste de tríades (maiores, menores, aumentadas e diminutas) acrescidas de sétimas, nonas e décimas-terceiras. A sintaxe harmônica utiliza misturas e as vozes se conectam parcimoniosamente. O ritmo harmônico é de um acorde por compasso, com exceção dos últimos compassos dos períodos a1, a1' e b, onde ocorrem dois acordes, e do primeiro compasso da coda, onde quatro acordes distintos são utilizados. O processo harmônico dos conectores é similar ao que ocorre nos períodos, tendo dois desses conectores (K2 e K3) um ritmo harmônico de dois acordes no segundo compasso.

e. Todas as linhas são enriquecidas com o acréscimo de notas ornamentais, predominantemente, escapadas, escapadas por salto, bordaduras e interpolações, na camada superior, e apojaturas, na camada intermediária.

A partir dessas características, definimos um sistema composicional que nos permitiu planejar e compor uma obra original baseada nos mesmos princípios lógicos estruturais. Esse sistema é definido em detalhes na tabela 3. O planejamento focalizará na estrutura, textura, ritmo, harmonia e notas ornamentais.

DEFINIÇÃO 1	A forma da peça é A B A', com coda e conectores entre todos os períodos, sendo a seção formada por mais de um período.
DEFINIÇÃO 2	A textura é dividida em três camadas: [1] Camada superior: linha melódica, construída a partir de uma escala maior ou menor, que é incompleta, nos períodos da seção A, tendo cada período a exclusão de um dos graus da escala. Na seção B, a escala é mostrada completa. As notas estruturais da linha melódica se adequam à harmonia subjacente. O vocabulário harmônico é explicitado na Definição 5. Nos conectores há maior liberdade no uso das alturas. [2] Camada intermediária: arpejos com um contorno constante, ascendente ou descendente, construídos a partir de uma figuração rítmica, que é regular durante os períodos e pode apresentar livremente irregularidades, durantes os conectores. As notas do arpejo são definidas pela estrutura harmônica (Definição 5). [3] Camada inferior: uma linha de baixo, com notas longas (em relação às notas das demais camadas) que se movimenta, na maioria das vezes, por graus conjuntos, ascendentes ou descendentes. As notas do baixo se relacionam com o vocabulário harmônico, explicitado da Definição 5.
DEFINIÇÃO 3	A estrutura rítmica da linha melódica da camada superior é construída a partir da combinação de um certo número de células rítmicas que geram um número definido de padrões, os quais, embora livremente combinados, garantem similaridade entre os períodos das seções A e contraste com os períodos da seção B.
DEFINIÇÃO 4	Notas ornamentais são utilizadas de forma econômica e ocorrem predominantemente nas camadas superior e intermediária.
DEFINIÇÃO 5	O vocabulário harmônico consiste de tríades (maiores, menores, aumentadas e diminutas) acrescidas de sétimas, nonas e décimas-terceiras. A sintaxe harmônica utiliza misturas e as vozes se conectam parcimoniosamente. O ritmo harmônico é predominantemente de um acorde por compasso, ocorrendo poucos casos de mais de um acorde em posições determinadas durante o planejamento. O processo harmônico empregado nos conectores será similar ao dos períodos.

Tabela 3: Sistema Composicional baseado no Ponteio Nº 13

A estrutura da obra original, intitulada *Ponteio Nº 3*, é idêntica ao *Ponteio Nº 13* de Guarnieri, mostrada na tabela 1. A textura consiste de três camadas:

[1] Camada superior: linha melódica, construída a partir de uma escala de Sol maior, que é incompleta, nos períodos da seção A, tendo o período a1, a exclusão do 7º grau e o período a2, a exclusão do 3º grau. Na seção B, a escala de Sol maior é mostrada completa com o acréscimo do 3º grau da escala de sol menor. A construção da linha melódica é feita em completo sincronismo com o planejamento harmônico definido posteriormente.

[2] Camada intermediária: arpejos com um contorno constantemente ascendente, construídos a partir da figuração rítmica mostrada na figura 6. Esta figuração é regular durante os períodos e pode apresentar livremente irregularidades, durantes os conectores. As notas do arpejo são escolhidas em completo sincronismo com o planejamento harmônico.

[3] Camada inferior: uma linha de baixo, que se movimenta, na maioria das vezes, por graus conjuntos descendentes. As notas da linha do baixo dependem do planejamento harmônico.

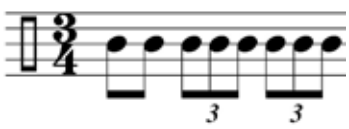


Figura 6. Padrão rítmico utilizado nos arpejos da camada intermediária.

A estrutura rítmica da linha melódica da camada superior é construída a partir da combinação de cinco células que geram oito padrões rítmicos, mostrados na tabela 4.

Tabela 4.1: Células rítmicas da camada superior.

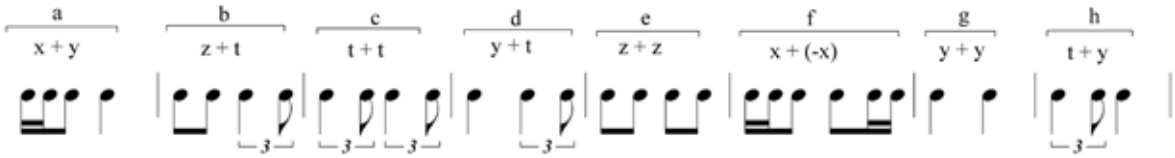


Tabela 4.2: Padrões originados pela combinação de células rítmicas.

A harmonia utiliza livremente misturas (primária, secundária e terciária) e as vozes se conectam predominantemente de forma parcimoniosa. O vocabulário consiste, em sua maioria, de tríades (maiores, menores, aumentadas e diminutas) com acréscimo de sétima, nonas e décimas-terceiras. Durante a construção das linhas horizontais, serão utilizadas escapadas, notas de passagem, bordaduras, retardos e suspensões na camada superior e notas de passagem na camada intermediária.

O primeiro passo da elaboração composicional consiste em construir o esqueleto harmônico da obra, no formato coral a quatro ou cinco vozes, que configure um sintaxe rica em mediantes cromáticas e ao mesmo tempo se conecte, em grande parte, parcimoniosamente. Para isso se deve utilizar uma grade com três camadas: uma voz fica na camada superior, duas ou três na camada intermediária e uma voz na camada inferior. A figura 7 mostra um trecho do coral elaborado nessa primeira fase.

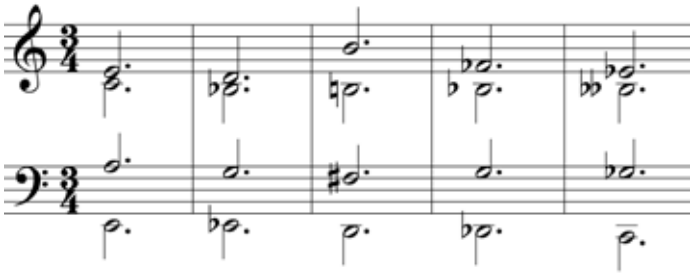


Figura 7: Trecho do coral elaborado na fase de planejamento do *Ponteio Nº 3*

O segundo passo consiste em construir a linha melódica da camada superior levando em consideração três critérios: [1] a escala de sol maior, que é incompleta nos períodos a1 e a2 e completa no período b (adicionam-se notas estranhas à esta escala em um percentual que não ultrapasse 30%); [2] a estrutura rítmica, discutida anteriomente, observando-se que existe similaridade de gestos nos períodos da seção A e contraste com o período da seção B; [3] estrutura harmônica definida pelo coral construído na fase anterior. A figura 8 mostra o esqueleto coral e a linha melódica da camada superior do período a1

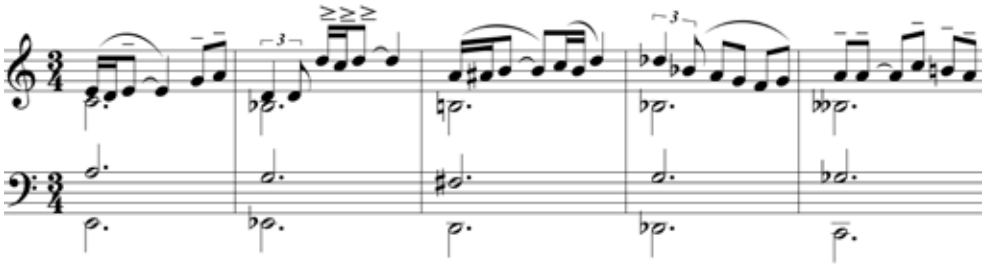


Figura 8: Linha melódica da camada superior e estrutura harmônica do período a1

O terceiro passo consiste em construir a camada intermediária, com base na harmonia e com o acréscimo de notas de passagem. No último passo, as camadas são justapostas no formato de escrita pianística e são feitos ajustes finos. A figuras 9 mostra a primeira página do *Ponteio Nº 3.*

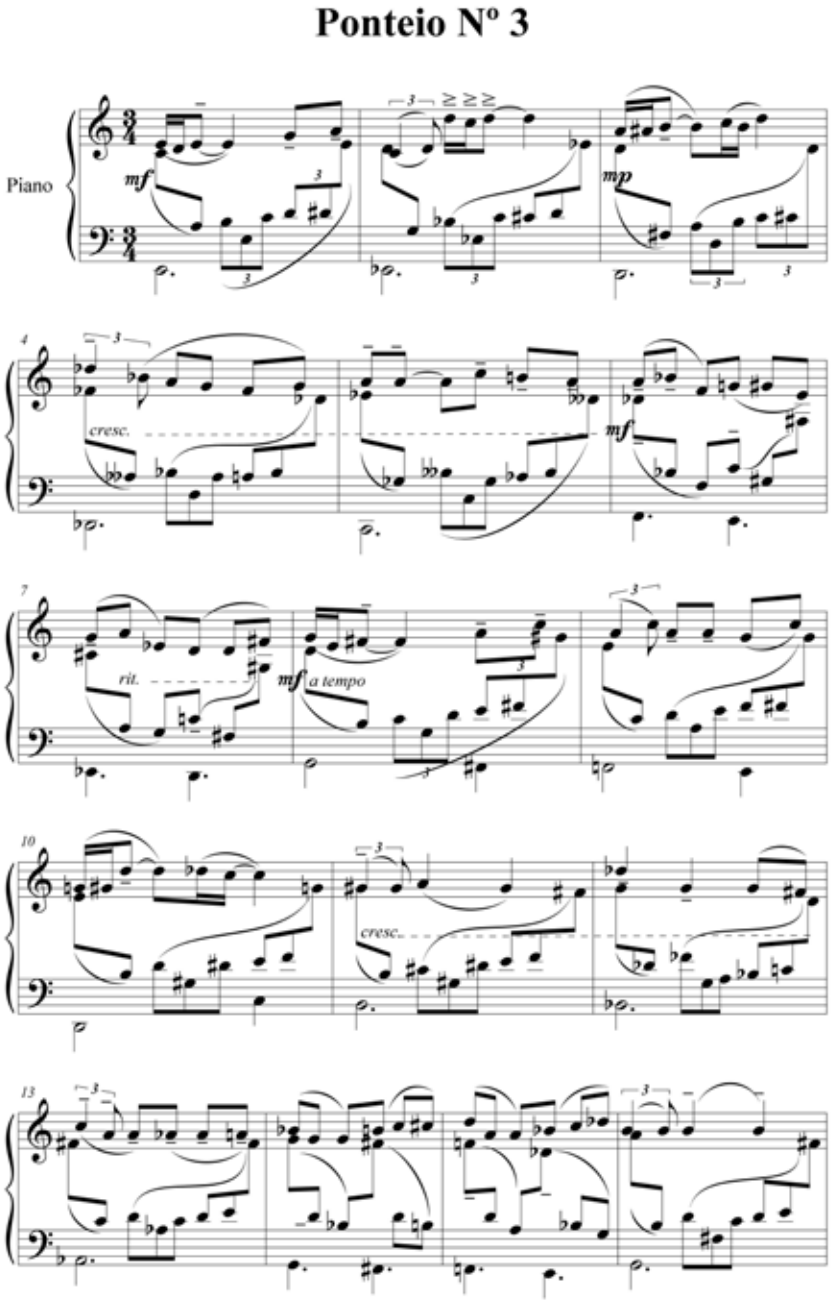


Figura 9: Página inicial do *Ponteio Nº3.*

Referências:

ALDWELL, Edward e Carl Schachter. *Harmony and Voice Leading.* 2ª Ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1989.

KOSTKA, Stefan e Dorothy Payne. *Tonal Harmony.* 3ª Ed. New York: McGraw-Hill, Inc.,1994.

PISTON, Walter. *Harmony.* 5ª Ed. New York: W.W. Norton, 1987.

O ISOMORFISMO ENTRE TRANSTORNOS PSICOLÓGICOS E GESTOS MUSICAIS NA COMPOSIÇÃO DE "POÇO DOS DESEJOS"

Pedro Miguel de Moraes (UFCG)
pedromiguelmusica@hotmail.com

Liduino José Pitombeira de Oliveira (UFCG/UFPB)
pitombeira@yahoo.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo demonstrar o processo composicional e o planejamento macro e microestrutural da obra "Poço dos desejos", para violão solo, revelando como a manifestação de um transtorno obsessivo-compulsivo (TOC) serviu de subsídio teórico para a geração e estruturação isomórfica de gestos composicionais. A partir de um único gesto tricordal que se expande, no decorrer da peça, em seus superconjuntos, e de um planejamento da taxa de variação da dinâmica, busca-se retratar o nível de tensão associado a esse transtorno.
Palavras-chave: Gestos musicais, transtorno obsessivo-compulsivo (TOC), planejamento composicional.

The isomorphism between psychological disorders and compositional gestures for the composition of "Poço dos Desejos"

Abstract: This article aims at presenting and discussing the compositional process and design, with respect to its micro- and macro-structure, used to write "Poço dos Desejos", for solo guitar, revealing how the manifestation of an obsessive-compulsive disorder (OCD) was used as theoretical basis for isomorphically generating and structuring its compositional gestures. From a single trichodal gesture that expands during the piece, in its supersets, and a planning of the dynamics changing rate of, we seek to depict the level of tension associated with this disorder.
Keywords: Musical gestures, obsessive-compulsive disorder (OCD), compositional design.

A obra "Poço dos desejos" foi escrita a partir de gestos musicais que, associados a duas situações descritas em um quadro clínico patológico, retratam um distúrbio mental denominado TOC. O TOC (Transtorno Obsessivo-Compulsivo) está classificado no DSM-IV (Manual Diagnóstico de Doenças Mentais da Associação Americana de Psiquiatria, 4ª Edição) como um transtorno de ansiedade, sendo caracterizado pela ocorrência de obsessões e/ou compulsões. TORRES AR & SMAIRA SI (2001, p.6) definem a obsessão como "pensamentos, impulsos ou imagens mentais recorrentes, intrusivos e desagradáveis, reconhecidos como próprios e que causam ansiedade ou mal-estar relevantes ao indivíduo, tomam tempo e interferem negativamente nas suas atividades e/ou relacionamentos".

Já as compulsões são, segundo HOUNIE e SAMPAIO ET AL (2007, p.83), "comportamentos ou atos mentais que o indivíduo é levado a executar voluntariamente, em resposta a uma obsessão, para reduzir a ansiedade e o mal-estar ou para prevenir algum evento temido". Havendo inúmeros tipos de obsessão (TORRES&SMAIRA, 2001, p.7), tais como de contaminação, somáticas (aparência física), pensamentos obsessivos neutros (palavras, sons, músicas, imagens...), a elaboração dos gestos musicais da obra em estudo tomou como caso a obsessão agressiva, definida pelas mesmas autoras como "fobias de impulsos: medo de ferir, matar ou prejudicar alguém sem querer, de se matar, fazer algo proibido ou embaraçoso." (ibid).

Macroestrutura da obra

A peça "Poço dos desejos" é dividida em três movimentos: Letárgico, Febril e Assombro. Estes estão associados, de maneira programática, a uma narrativa psicológica que retrata a caracterização de um transtorno mental. Esta caracterização é construída da seguinte maneira: a um gesto musical em forma de ostinato é associada uma obsessão agressiva, e como consequência desta "obsessão", surge um novo gesto associado à compulsão, que conclui o primeiro movimento ("Letárgico"). O segundo movimento da obra, "Febril", traduz com sua plangência o sofrimento do indivíduo, que se questiona sobre ter ou não executado uma compulsão. "Assombro", o último movimento, dá continuidade ao caráter de delírio da seção central e é o retorno dos dois gestos iniciais (obsessão-compulsão), confirmando a idéia de "ciclo de difícil rompimento em que, paradoxalmente para sentir-se melhor, o indivíduo se escraviza", (TORRES AR & SMAIRA SI, 2001, p.6).

Planejamento microestrutural

O primeiro movimento, intitulado "Letárgico", apresenta um ostinato construído a partir da classe tricordal [012][1] e contém uma indicação de alteração na frequência de uma de suas notas ("pitch bend"), o que gera certa instabilidade sonora. Esse gesto inicial, que é mostrado na figura 1, busca retratar o que foi descrito anteriormente como obsessão, assim justificado pelo seu caráter persistente e incômodo. A dinâmica associada a este gesto varia entre dois níveis de intensidade bem distantes, o que é mostrado no quadro da Figura 5: a variação de dinâmica, dada pela diferença entre a maior e a menor dinâmicas de um trecho, acontece em intervalos de tempo cada vez menores. Esse aumento da velocidade de variação também gera certo aumento de tensão e instabilidade, características já presentes no gesto inicial, e representa uma obsessão que acomete um indivíduo de maneira cada vez mais constante, até que este é levado a executar uma compulsão, representada pelo gesto que surge no compasso 38, e atinge seu ápice a partir do compasso 39 (Ver figura 11). Esse gesto tem como característica marcante sua intensidade, causada pela dinâmica (***f***), tessitura (as seis cordas do instrumento são utilizadas), e principalmente pelo uso do pentacorde [01234], que confere elevada densidade ao trecho. Dessa maneira, o segundo gesto (compulsão), mostrado na figura 2, revela certa agressividade, que foi desencadeada por uma obsessão de mesma natureza. A relação estabelecida entre os gestos associados à obsessão e à compulsão se evidencia nos aspectos rítmico (uma colcheia seguida de duas semicolcheias) e harmônico ([012] e seu superconjunto [0123]), embora o segundo gesto (compulsão) sofra modificações posterirores através de simplificação rítmica e adição da classe intervalar 06 ao conjunto cromático, como mostra a figura 3.

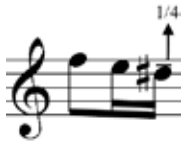


Figura 1: Primeiro gesto, associado à obsessão.

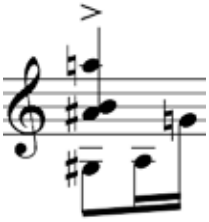


Figura 2: Segundo gesto, associado à compulsão.

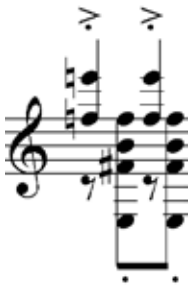


Figura 3:Modificação do segundo gesto.

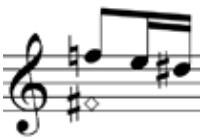


Figura 4: Acréscimo de uma classe de nota ao tricorde [012].

Compassos	3	6	1	6	1	4	1	3	1	2	2	1	1	1
Dinâmica	***ppp***	<	***f***	>	***p***	<	***f***	>	***p***	<	>	<	>	< >

Figura 5: Quadro da variação de dinâmica.

Entre os gestos que representam a obsessão e a compulsão, há uma zona de transição marcada pelo aumento de tensão sonora. Ao tricorde [012] do primeiro gesto é adicionada mais uma classe de nota, transformando-o em um [0123], como mostra a figura 4. Essa classe de nota acrescentada (Fá#), aparece gradualmente com maior frequência, assim como ocorreu com a variação de dinâmica, mostrada na figura 5. Esse aumento da ocorrência, bem como o fato de a própria densidade-número (BERRY, 1987, p. 209) do [0123] ser maior do que a do [012], gera um aumento de tensão que leva a um gesto que precede a compulsão, tocado nos graves. Esse gesto também está inserido no contexto cromático do gesto associado à obsessão, como mostra a figura 6.

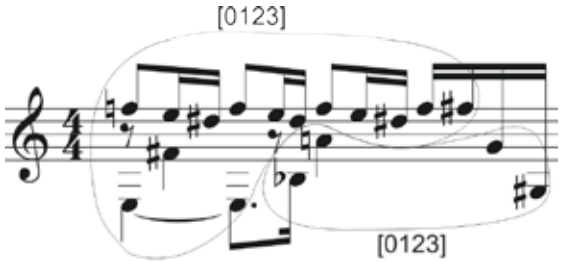


Figura 6: Gesto de transição.

"Febril", a parte central, é a mais densa da peça por trazer constantemente o pentacorde [01234], e, no ápice do movimento, o cluster hexacordal [012345], mostrado na figura 7, que explora a capacidade máxima do instrumento em termos de quantidade de notas, considerando que o violão possui seis cordas. Esse movimento tem uma abordagem mais melódica do que o primeiro, embora, em certos momentos, estruturas verticais de grande densidade sejam atingidas. A idéia de sofrimento é retratada pela expressividade contida nos grandes saltos, pela natureza densa do material sonoro (subconjuntos do cluster e ele próprio), e pelo andamento de 65 bpm, como mostra a figura 8. Esse sofrimento, que é associado à "... dúvida sobre ter ou não feito o ato tão temido" (TORRES&SMAIRA, 2001, p.7), cria referência a este "ato temido" pelo uso de sonoridades que são superconjuntos do [012], o qual gerou o gesto inicial associado à obsessão. A lembrança, ou falsa lembrança, do ato é representada pela transformação do gesto inicial (obsessão) em algo mais denso ([01234]), cheio de tensão (segundo gesto, ou compulsão), como mostra a figura 9. "Febril" não tem um fim claramente delimitado, se conectando sem interrupção ao último movimento através do primeiro gesto da peça (obsessão).

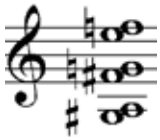


Figura 7: Cluster [012345].

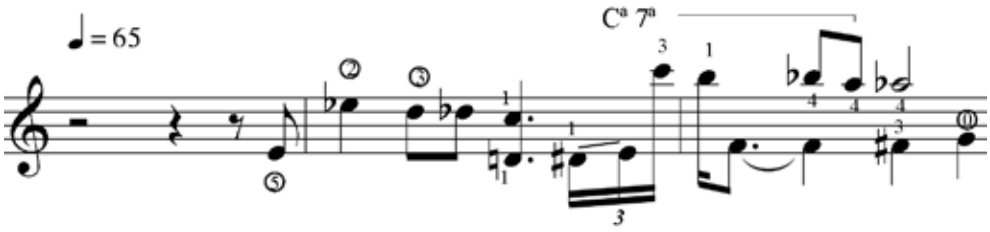


Figura 8: Início do segundo movimento, que retrata o sofrimento.

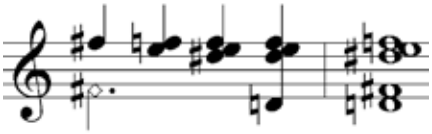


Figura 9. Referência aos gestos de obsessão e compulsão associada à lembrança do ato.

O último movimento, "Assombro", se inicia sem interrupção e consiste no retorno da dualidade causa-efeito retratada no movimento inicial. Ao primeiro gesto, modificado pela técnica de aumentação, isto é, pelo aumento da duração das figuras, se sobrepõe uma melodia de caráter bastante plangente construída sobre as notas da escala de mi menor, que dá continuidade à ideia de sofrimento representada em "Febril". Após a apresentação dessa linha melódica, o ostinato sofre uma aceleração até chegar à situação original, desencadeando a compulsão (segundo gesto), e confirmando o "ciclo de difícil rompimento em que, paradoxalmente para sentir-se melhor, o indivíduo se escraviza", (ibid.). O segundo gesto é agora tratado com grande agressividade, que é explicitada pelos sons percussivos tirados do tampo do instrumento, como mostra a figura 10.

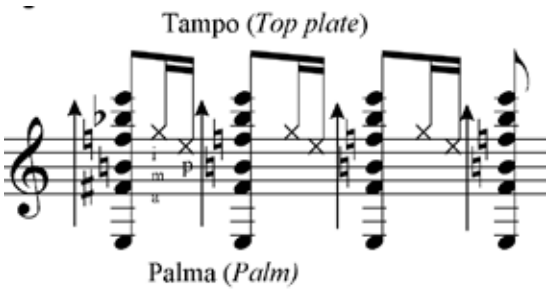


Figura 10. Modificação do segundo gesto no último movimento.

Conclusão

A obra "Poço dos desejos", cuja segunda página é mostrada na figura 11, foi escrita com a intenção de retratar um distúrbio mental denominado TOC (Transtorno Obsessivo-Compulsivo). Essa retratação foi possível pela associação de dois gestos musicais a dois eventos definidos no quadro clínico desse transtorno,

que são a obsessão e a compulsão. Sendo esta última uma consequência da primeira, o gesto musical a ela associado mantém similaridades rítmicas e harmônicas com o primeiro gesto, como meio de se estabelecer essa relação de causa-efeito, que é o cerne do transtorno, entre os dois gestos. A macroestrutura da obra como um todo (ABA') também reflete uma característica descrita no quadro clínico, que é o caráter cíclico do transtorno. Dessa maneira, é possível observar que as características do distúrbio influenciaram desde a microestrutura (gestos) até a macroestrura (forma).

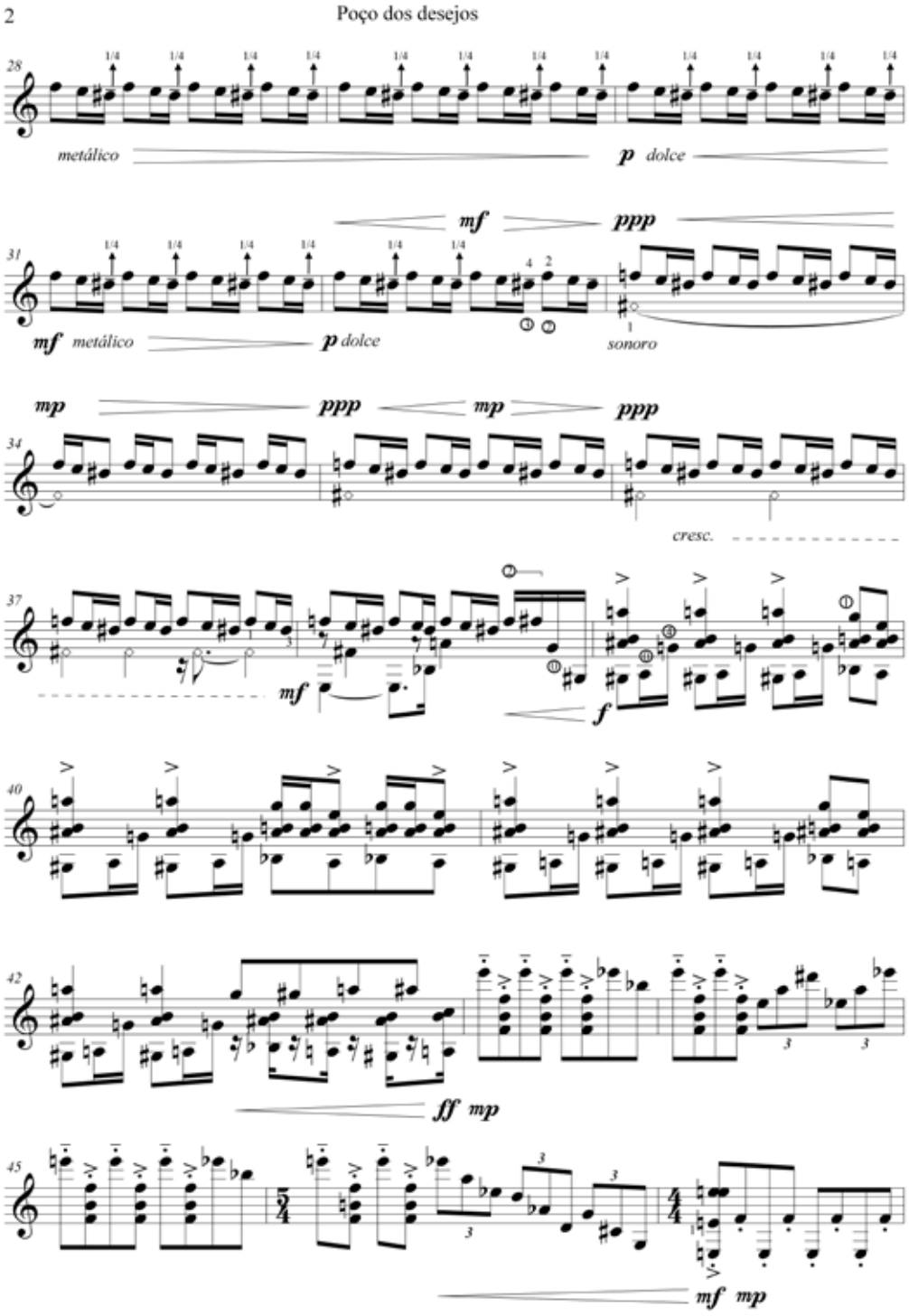


Figura 11. Segunda página de "Poço dos desejos".

Notas

[1] Neste trabalho, utilizamos, para designar determinada classe de conjuntos de classes de notas (*set class*), sua forma prima entre colchetes, ao invés da terminologia de FORTE (1973). Assim, por exemplo, em vez de 3-1, utilizamos [012], para designar a inteira paleta de conjuntos relacionados por transposição e inversão ao tricorde 012.

Referências:

American Psychiatric Association. Diagnostic and Statistical Manual of mental Disorders. Fourth edition, Washington, D.C. American Psychiatric Press, 1994.

BERRY, W. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.

FORTE, A. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

HOUNIE e SAMPAIO ET AL, Ana G. Hounie, Aline Sampaio, Ygor Ferrão, Maria Conceição do rosário campos, Rachel Chilvaquer, Maria Eugênia de Mathis, Antonio Carlos Lopes, Maria Alice de Mathis, Christina Hajaj Gonzáles, Anita Taub, Marcos Salem Vasconcelos, André A. A. Seixas, Antonio Reis de Sá Júnior, Euripedes Miguel. Estado atual da clínica psiquiátrica do transtorno compulsivo obsessivo. Revista Latino Americana de Psicopatologia Fundamental, Ano X, n. 1, mar/2007.

TORRES AR, SMAIRA SI. Quadro clínico do transtorno obsessivo- compulsivo. Revista Brasileira de psiquiatria, 2001, p.6-7.

AGON: O ÚLTIMO BALÉ DE STRAVINSKY

Roberto Votta (USP)
robertovotta@usp.br

Paulo de Tarso Salles (USP)
ptsalles@usp.br

Resumo: Este artigo apresenta um breve olhar sobre o período que compreende a composição do balé *Agon* de Igor Stravinsky. Traça um panorama geral sobre a obra, circunstâncias de sua criação e aponta algumas características presentes tanto na música como na coreografia assinada por George Balanchine. O artigo ainda propõe uma célere análise de alguns processos composicionais na dança *Bransle Double*, um dos movimentos do balé.
Palavras-chave: Agon, Stravinsky, Serialismo, Análise musical, Balanchine.

***AGON:* The last ballet of Stravinsky**

Abstract: This article presents a brief look at the period that the composition of the ballet *Agon* by Igor Stravinsky. It presents a general overview on the work, circumstances of its creation and points out some features present both in music and choreography signed by George Balanchine. The article also proposes a rapid analysis of some compositional processes in dance *Bransle Double*, one of the movements of ballet.
Keywords: Agon, Stravinsky, Serialism, Musical Analysis, Balanchine.

1. Introdução

Stravinsky iniciou a composição de *Agon* em Dezembro de 1953, e após algumas interrupções, finalizou o que seria seu último balé em Abril de 1957. Estes anos na carreira de Stravinsky representam um momento de transição de uma linguagem diatônica, para uma linguagem baseada nas técnicas da música serial, e a própria composição contém diversos elementos que demonstram esta fusão de linguagens. Alguns movimentos remetem ao diatonicismo de seu período neoclássico, enquanto outros, em especial os movimentos centrais, são compostos com princípios da musica serial.

Agon é um balé para 12 bailarinos com coreografia de George Balanchine que não tem um enredo definido, sendo identificada como um conjunto de diferentes movimentos de danças. Entre os estilos que compõem o balé, Stravinsky utiliza danças próprias da corte francesa do século XVI como o *Bransle Simple*, o *Bransle Gay* e o *Bransle Double*.

A palavra *Agon* vem do grego antigo e ao longo do tempo adquiriu diversos significados, em geral ligados a disputa, luta e competição, muitas vezes relacionados à literatura e as tragédias clássicas da Grécia antiga. Joel Trapido, no artigo *The Language of the Theatre: I. The Greeks and Romans*, escreve "o concurso ou *Agon*, realizado em conexão com festivais religiosos, fazia parte da vida grega muito antes da emergência do drama" (TRAPIDO, 1949: p. 22), neste contexto podemos apontar um significado mais próximo de uma reunião, assembléia ou mesmo um conjunto de pessoas que se agrupam para um determinado fim. Ainda segundo Trapido, entre os sentidos atribuídos à palavra *Agon*, estavam o de concurso musical, competições de ginástica e concursos de dança e a partir de 334 A.C. passou a indicar possíveis concursos teatrais. O autor André Malta Campos menciona em seu livro *O resgate do cadáver* que o termo *Agon* é empregado 29 vezes em Homero, sendo 23 vezes na Ilíada e 6 vezes na Odisséia, "em todas as ocorrências indica ajuntamento, de naus, de Deuses e, principalmente, de varões[1]", neste último caso, "o termo é empregado sempre para

designar a reunião de homens que pretendem participar de (e assistir a) uma série de competições" (CAMPOS, 2000: p. 45). Em termos gerais podemos entender *Agon* como uma competição ou contenda de importância considerável.

2. Sobre o balé *Agon*

O balé *Agon* é considerado por muitos críticos como o ápice da produção conjunta entre Stravinsky e Balanchine, e foi a última obra desta parceria. Stravinsky começou a compor o balé no final de 1953, fazendo anotações correspondentes a fanfarra inicial e tendo em mente a utilização de danças da corte francesa do século XVI, segundo Francis Routh, a inspiração para trabalhar com estes estilos de danças veio após Stravinsky observar uma gravura de dois trompetistas tocando um *Bransle* no livro "*Apologie De La Danse*" do autor Francês do século XVII François de Lauze (ROUTH, 1975: p. 89).

Em Fevereiro de 1954, Stravinsky deixa de lado este projeto para compor *In Memorian Dylan Thomas*, uma breve, porém profunda canção em memória de seu amigo Dylan Thomas, morto no inicio daquele ano. Em agosto do mesmo ano Balanchine vai a Los Angeles em turnê com a companhia *New York City Ballet*, e Stravinsky aproveita a oportunidade para definir os detalhes da retomada da composição de *Agon*, Balanchine cita algumas passagens dos encontros com o compositor:

> "Stravinsky e eu nos encontramos para discutir detalhes do balé. Além das danças de corte, nos decidimos incluir danças tradicionais do balé clássico como o *pas de deux* e outras formas mais familiares. Com certeza, nenhum de nós imaginamos que seriam transcritos ou reproduzidos estilos tradicionais, tanto em termos musicais, como na própria coreografia. A história foi apenas o ponto de partida.
> Nós discutimos sobre os tempos e foi decidido que a coisa toda não teria mais que 20 minutos. Stravinsky sempre parte as coisas ao essencial. Conversamos sobre quantos minutos a primeira parte deveria ter, para termos tempo para o *pas de deux* e as outras danças. Nós contraímos o projeto tanto quanto foi possível." (BALANCHINE, 1985: p. 2-3) Tradução do autor.

Como resultado destes encontros Stravinsky faz algumas anotações sobre a coreografia imaginada para determinadas danças (Fig. 1), estes esboços não contém nenhuma anotação de caráter musical, apenas desenhos e dados gerais sobre a coreografia propriamente dita, os esboços completos podem ser encontrados junto aos arquivos de Stravinsky na Fundação Paul Sacher em Basel, na Suíça (Sacher No. 213-638 ao 642).

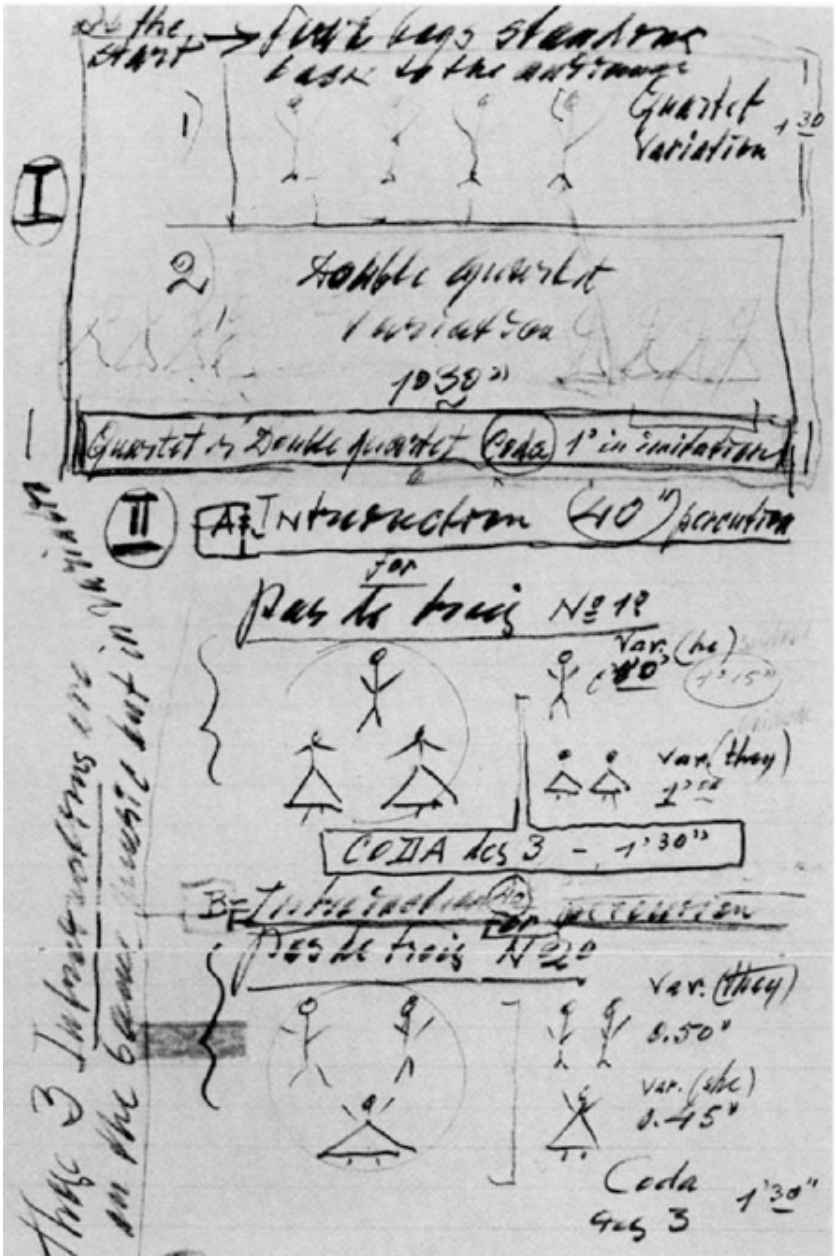


Figura 1: Trecho das anotações de Stravinsky sobre a coreografia do balé *Agon*.

3. Stravinsky, *Agon* e o serialismo

Como foi dito anteriormente, *Agon* é um trabalho de transição do período de composições neoclássicas de Stravinsky, para suas últimas composições baseadas no serialismo. Durante quase toda a década de 1950, Stravinsky flertou com as técnicas de composição da música serial.

Teve contato com a obra de Pierre Boulez em 1951 e manteve estreito relacionamento com o compositor francês durante um breve período de tempo (STRAUS, 1997: P. 10). Compôs a *Cantata,* entre 1951 e 1952 e o *Septet,* entre 1952 e 1953 já utilizando procedimentos da música serial (BABBITT, 1964: p. 8), iniciou os primeiros esboços de *Agon* no final de 1953, interrompe o trabalho em 1954 para compor *In Memorian Dylan Thomas,* na qual desenvolve a composição a partir de uma série de 5 notas (Fig. 2), compõe *Canticum Sacrum* em 1955 e finaliza *Agon* em 1957.

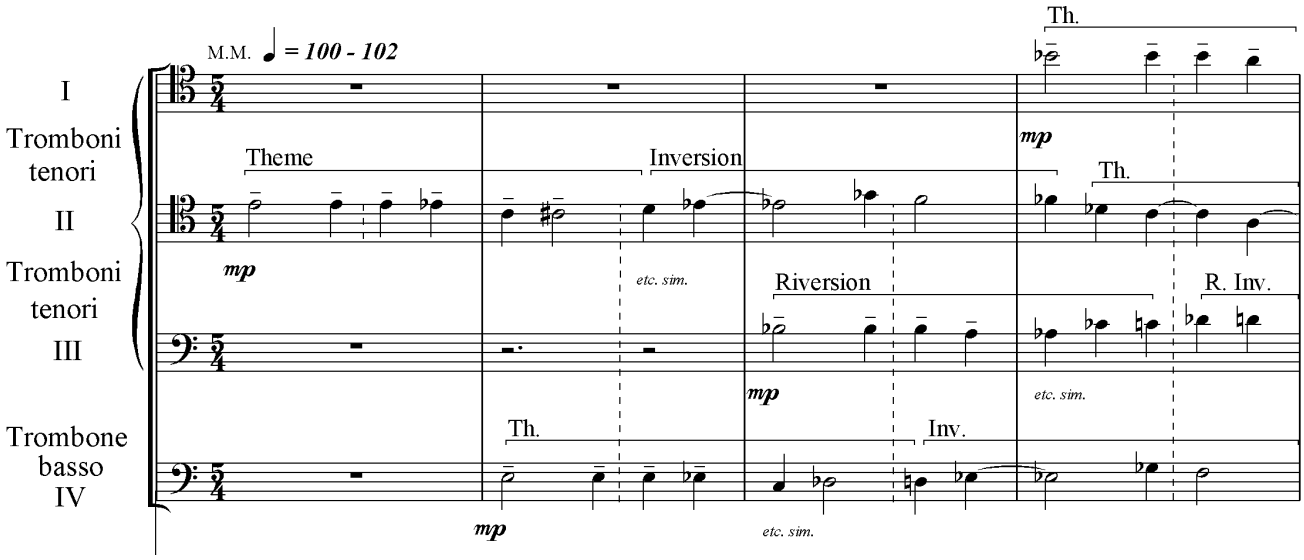


Figura 2: Série original (Theme) e as diferentes exposições utilizadas em *In Memorian Dylan Thomas* de 1954.

Um dos movimentos de *Agon* chama a atenção pela complexidade do tratamento serial dado pelo compositor. No *Bransle Double* Stravinsky apresenta uma série completa de 12 notas (Fig. 3) compostas por 2 hexacordes utilizados nos movimentos anteriores, faz uso extensivo de contraponto e aplica uma maior interação entre os instrumentos em relação ao *Bransle Simple* e *Bransle Gay*, além de utilizar elementos rítmicos presentes nos *Bransles* anteriores, estas características tornam o *Bransle Double* o ápice desta sucessão de *Bransles*, e conseqüentemente de toda a obra. Os *Bransles* são as danças que compõem o *Second Pas-de-Trois*[2].

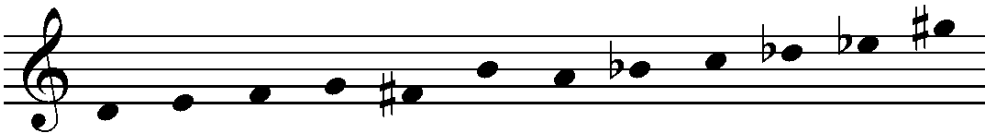


Figura 3: Série utilizada na dança *Bransle Double* de *Agon*.

Assim como o *Bransle Simple*, o *Bransle Double* possui a forma ternária, com a seção A predominantemente contrapontística e a seção B orientada mais harmonicamente. Desde o inicio do movimento, os 2 hexacordes utilizados são ouvidos simultaneamente. Os primeiros e segundos violinos apresentam o hexacorde 1, utilizado anteriormente no *Bransle Simple* (A – C – D – E@ – E$ – F), ou [9, 0, 2, 3, 4, 5] das classes de alturas, enquanto o trombone e o trompete solo apresentam o hexacorde 2, trabalhado no *Bransle Gay* (A – B@ – B$ – D@ – D$ – E) ou [9, t, e, 1, 2, 4], dois hexacordes relacionados. No final do compasso 337 os primeiros e segundos violinos passam a apresentar o hexacorde 2 transposto uma sexta maior acima, concluindo no compasso 339. No compasso 344 os solos de trombone e trompete são repetidos, desta vez com acompanhamento diferenciado e acréscimo instrumental na seção das cordas, os hexacordes são distribuindo em três níveis e Stravinsky desenvolve a escrita instrumental gerando movimento timbrístico com a variação entre *pizzicato* e arco das cordas. As partituras desta seção estão no anexo do artigo.

Para realçar a entrada da seção B no compasso 352, Stravinsky utiliza um conjunto instrumental diferente – duas flautas, dois clarinetes, clarinete baixo e piano – remetendo ao conjunto instrumental do *Bransle Gay*. No inicio da seção B, Stravinsky alterna os dois hexacordes apresentados anteriormente. Em principio são expostas as notas D – E – F – G ou [2, 4, 5, 7], tocadas pelo piano e pelas flautas e acompanhadas por um breve ataque em *pizzicato* nas cordas, no compasso 352. Este evento é seguido por quatro notas A – B@ - C – C# ou [9, t, 0, 1], extraídas em partes do hexacorde 2, tocadas pelas cordas em *pizzicato* no compasso 353. Estes dois tetracordes (D – E – F – G e A – B@ – C – C#) são os dois tetracordes fonte das duas ordenações da escala octatonica, uma sonoridade bastante familiar para Stravinsky[3].

Durante todo o *Bransle Double* Stravinsky trabalha diferentes possibilidades de elaboração dos hexacordes e da série de 12 notas como um todo, estabelecendo uma nova linguagem em seus trabalhos até meados da década de 1960. Os últimos movimentos de *Agon* porém, são citações muitas vezes literais dos movimentos iniciais, de caráter modal e diatônico.

4. Considerações finais

O artigo apresenta brevemente algumas considerações sobre um período de transição na produção de Stravinsky, na qual o compositor passa a experimentar técnicas da musica serial, e traça um panorama geral da composição que representa este período transitório, *Agon*. Examinamos as circunstâncias e eventos relacionados ao inicio da produção do balé, alguns detalhes do processo criativo em parceria com Balanchine e algumas observações sobre a evolução do termo *Agon*, proveniente do Grego antigo. Analisamos rapidamente como o compositor trabalha o material musical, fazendo observações pontuais sobre o tratamento melódico de um dos movimentos mais significativos da obra, o *Bransle Double*.

Agon é uma obra de profunda diversidade técnica na produção de Stravinsky e, obviamente, muitos outros aspectos poderiam ser tratados com a devida profundidade, porém para os propósitos deste artigo, acredito que as rápidas passagens abordadas conseguem expor e transmitir a complexidade que a obra carrega. Uma obra que representa um marco tanto do ponto de vista musical, com as novas técnicas desenvolvidas por Stravinsky, como também para o balé contemporâneo, por se tratar de uma produção repleta de intersecções de diferentes referências históricas e musicais.

Notas

[1] Segundo definição do dicionário Soares Amora (AMORA, 2008): va.rão *sm* 1. Individuo do sexo masculino; homem; 2. Homem respeitável; *adj* 3. Do sexo masculino.

[2] Termo francês geralmente associado a uma dança dentro do balé onde há interação entre três bailarinos. No caso de *Agon*, o *Bransle Simple* é coreografado por dois homens, o *Bransle Gay* é coreografado por uma mulher e o *Bransle Double* é coreografado por dois homens e uma mulher.

[3] Ver TOORN, 1986: p. 130.

Referências

AMORA, Antonio Soares. *Minidicionário Soares Amora da Língua Portuguesa*. 6.ed. São Paulo: Saraiva, 1999.

BABBITT, Milton. Remarks on the Recent Stravinsky. *Perspectives of New Music*, Vol. 2, No. 2, pp. 35-55, Spring - Summer, 1964.

BALANCHINE, George & MASON, Francis. *101 Stories of the Great Ballets*. Garden City: Anchor Books Edition, 1989.

CAMPOS, André Malta. *O resgate do cadáver*: O último canto d'*A Ilíada*. São Paulo: Humanitas FFLCH/ USP, 2000.

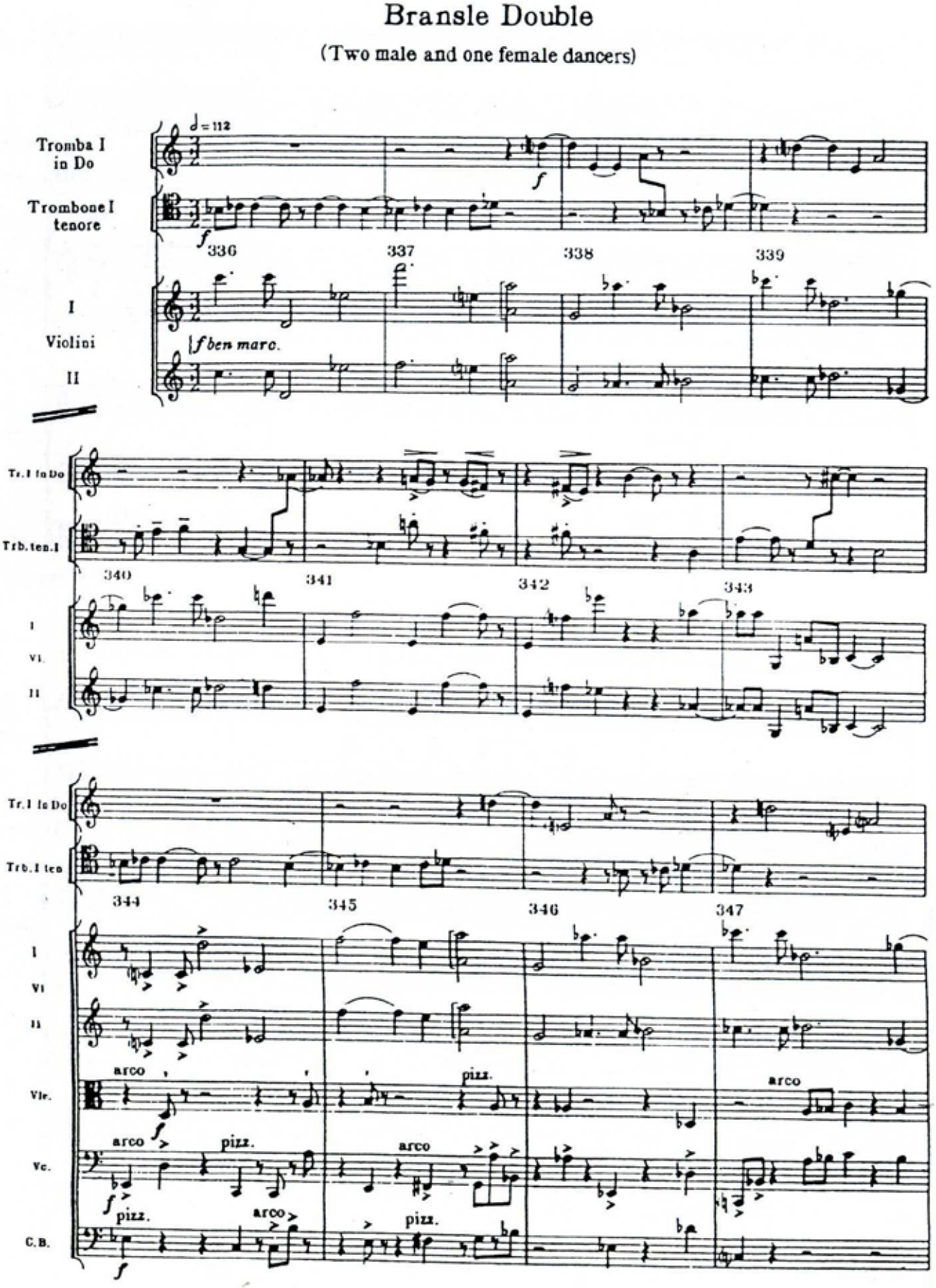
ROUTH, Francis. *Stravinsky, The Master Musicians*. London: J.M. Dent & Sons LTD, 1975.

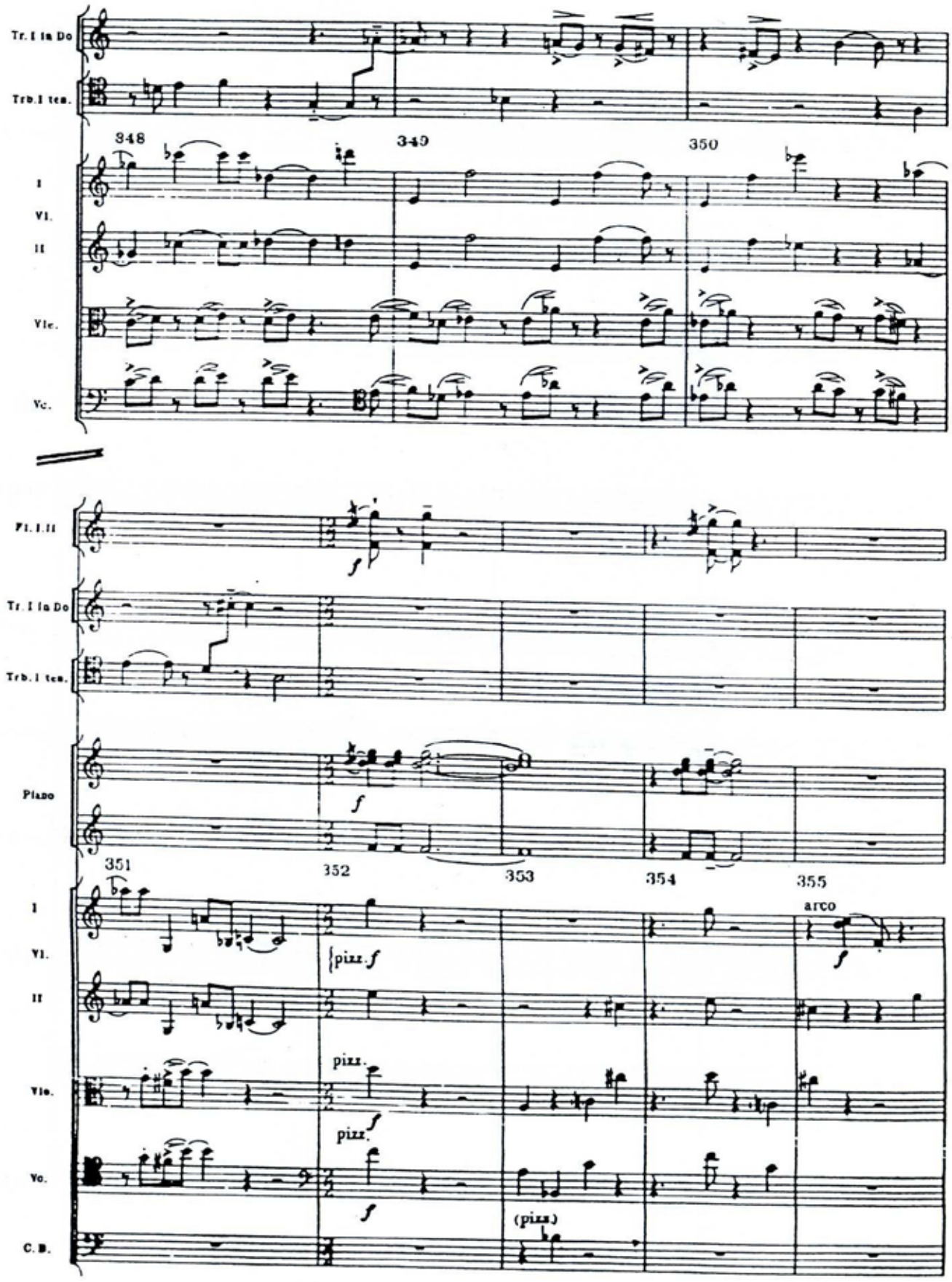
STRAUS, Joseph N.. Babbitt and Stravinsky under the serial "regime". *Perspectives of New Music*, Vol. 35, No. 2, PP. 17-32, Summer, 1997.

TOORN, Peter van der. Octatonic Pitch Structure in Stravinsky. In: *Confronting Stravinsnky: Man, Musician and Modernist.* Edited by Jann Pasler. Berkeley: University of Califórnia Press, pp. 130-56, 1986.

TRAPIDO, Joel. The Language of the Theatre: I. The Greeks and Romans. *Educational Theatre Journal*, Vol. 1, No. 1, pp. 18-26, Oct., 1949.

Anexo


Bransle Double
(Two male and one female dancers)
Tromba I in Do
Trombone I tenore
I
Violini
II
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
Vla.
Vc.
C.B.
arco
pizz.


Tr. I in Do
Trb. I tce.
348
349
350
I
VI.
II
Vle.
Vc.
Fl. I. II
Tr. I in Do
Trb. I tce.
Piano
351
352
353
354
355
I
VI.
II
Vle.
Vc.
C. B.
pizz.
arco
(pizz.)

RELAÇÕES DIALÓGICAS NO PRIMEIRO MOVIMENTO DO *CONCERTO DE CÂMARA* DE GYÖRGY LIGETI

Thayane de Oliveira Ferreira (UFMG)
correioth@gmail.com

Oiliam José Lanna (UFMG)
oiliamlanna@gmail.com

Resumo: A partir do pressuposto de que o dialogismo é um fenômeno concernente à produção de toda obra musical, este artigo pretende realizar um levantamento de algumas das relações dialógicas presentes no primeiro movimento do *Concerto de Câmara* de György Ligeti, evidenciadas através da apropriação crítica do problema serial, da concepção formal bartokiana, do cânone mensurado de Ockeghem, do timbre de movimento experimentado no estúdio de música eletrônica e através de referências a tendências centrais da linguagem composicional ligetiana, como a micropolifonia e a música mecânica.
Palavras-chave: György Ligeti, *Concerto de Câmara*, dialogismo, música textural.

Dialogical relations in the first movement of the *Chamber Concerto* by György Ligeti

Abstract: Starting from the assumption that dialogism is a phenomenon pertinent to the production of musical works, this article surveys some of the dialogical relationships present in the first movement of the *Chamber Concerto* by György Ligeti. These dialogical relationships are made evident by Ligeti's critical appropriation of the serial problem, his Bartók-inspired formal conception, the mensuration canon of Ockeghem, the timbre of movement experienced in the electronic music studio and the central references and tendencies of Ligeti's compositional language, such as micropolyphony and mechanical music.
Keywords: György Ligeti, *Chamber Concerto,* dialogism, textural music.

1. Dialogismo na obra musical

Este artigo tem como premissa a orientação dialógica inerente a todo discurso. A partir das reflexões bakhtinianas sobre o dialogismo e da amplitude desse conceito no domínio da Análise do Discurso, o que aqui se busca é uma aproximação, uma transposição para o domínio dos estudos musicológicos do conceito de dialogismo constitutivo da linguagem. Este primeiro conceito de dialogismo refere-se ao pressuposto de que "todos os enunciados no processo de comunicação são dialógicos" (FIORIN, 1996, p. 19), o que significa dizer, referindo-se ao modo de funcionamento da linguagem, que um enunciado se constitui a partir de outros enunciados. O enunciado, por sua vez, é uma unidade real de comunicação, dotado de sentido, destinatário e intenção, de tal modo que, por um lado, é uma réplica e, por outro, é uma unidade que se constrói a partir de uma expectativa de resposta.

Tal como ocorre com um enunciado, uma obra musical é constituída por um concerto de multivozes, considerando o amplo diálogo que estabelece com o contexto em que se insere e cujos fios dialógicos a permeiam, sendo a maneira como cada obra estabelece esse diálogo o que lhe confere sua singularidade. Na concepção da obra musical, operam sobre a mesma o contexto de sua contemporaneidade, a tradição musical e as expectativas geradas pela atuação da obra no mundo. Assim como um enunciado, uma obra "espera sempre uma compreensão responsiva ativa, constrói-se para uma resposta, seja ela uma concordância ou uma refutação" (Op. cit., p. 32).

Com esse entretecido de fios dialógicos coincide a abordagem da forma musical do compositor György Ligeti, segundo a qual

> o sistema da forma musical e de suas transformações na História pode ser comparado a uma imensa rede que se estende no curso do tempo: cada compositor continua a tecer a rede gigante de um determinado lugar, criando emaranhados e nós novos que serão, por sua vez, continuados ou afrouxados e tecidos de um outro modo pelo próximo. Há lugares onde o tecido não continua, mas é, ao contrário, rasgado: ele é retomado em seguida com novos fios e de um novo ponto aparentemente desligado da estrutura prévia do tecido. Mas, se observado com mais afastamento, percebe-se um fio quase transparente se enrolar sem que se note os rasgões: mesmo o que parece desprovido de relação e de tradição entretém uma ligação secreta com o passado (LIGETI, 2001, p. 152, tradução nossa).

Tomando como referência a imagem da rede dialógica, é aqui apresentada uma abordagem do primeiro movimento do *Concerto de Câmara* para treze instrumentistas (1969-1970) de György Ligeti, a fim de mapear a pluralidade de vozes presentes no texto musical, vozes referentes a tendências centrais da linguagem ligetiana ou oriundas da tradição musical européia.

2. Concepção da forma musical

Segundo o musicólogo Célestin Deliège, a crítica da época teria feito referência exaustivamente ao *Concerto de Câmara,* especialmente ao primeiro movimento, como música aleatória, tendência composicional à qual Ligeti parece nunca ter se filiado (DELIÈGE, 2003, p. 501). Ao contrário, numa discussão (1958) com Harald Kaufmann em torno da música serial, Ligeti chega a algumas conclusões que acabariam por influenciar sua concepção da forma musical. Partindo do pressuposto de que quanto mais integral a pré-formação das relações seriais, maior a entropia da estrutura resultante, e considerando o nivelamento da forma na música serial próximo ao da música aleatória, Ligeti opta pelas propriedades que acreditava serem aquelas efetivamente determinantes da resultante sonora, em vez de investir em métodos composicionais através dos quais poderia controlar essas propriedades não mais que parcialmente ou ao acaso (BERNARD, 1987, p. 209). Por esse motivo, Deliège aborda a questão da apropriação crítica do problema serial por Ligeti enquanto um "não-serialismo", o qual "deve ser entendido no sentido da *filosofia do não* de Bachelard: uma negação por excedente de um estado de coisas cujas bases – ou ao menos seu espírito – são conservadas" (DELIÈGE, 2003, p. 501).

Se o diálogo com a música serial pode ser estabelecido através da apropriação crítica ou negação de um pensamento sobre a concepção da forma, a presença de outras "vozes" é bastante evidente na estruturação formal do primeiro movimento. Observa-se, nele, uma significativa coincidência com a estruturação formal da fuga do primeiro movimento da *Música para cordas, percussão e celesta* (1936) de Béla Bartók, coincidência que se estabelece num nível próximo ao da citação. Em ambos os movimentos, há uma lenta evolução dos materiais constitutivos da textura em direção a um ponto culminante – um longo Mi bemol – sustentado em amplo registro de oitavas, articulando a estrutura formal a partir da proporção áurea.

3. Tipos texturais

Considerando a relação que Célestin Deliège estabelece entre a já citada aleatoriedade, apontada pela crítica a propósito do *Concerto de Câmara* e as "diferentes velocidades de fluxo" presentes especialmente

no primeiro movimento (DELIÈGE, 2003, p. 510), levando em conta considerações de Michael Searby (1989) a respeito dos tipos texturais presentes nessa obra como um todo e recorrendo ao exame da partitura do primeiro movimento, mapeamos dois tipos texturais principais, excluindo os fragmentos melódicos que despontam em vários momentos do movimento e a textura coral que se segue ao ponto articulatório mencionado na seção anterior. Se por um lado, a presença desses dois últimos pontua uma fase da linguagem composicional ligetiana caracterizada pela intenção de elaborar texturas menos densas do que aquelas presentes em passagens de textura micropolifônica, como as de *Atmosphères,* possibilitando o uso de harmonias mais claramente perceptíveis e uma maior percepção das linhas individuais, a predominância dos dois tipos texturais principais coloca o *Concerto de Câmara* num lugar da culminância em relação a características de linguagem centrais da obra ligetiana (SEARBY, 1989, p. 34): a micropolifonia e a música mecânica.

3.1. Textura Micropolifônica

Na micropolifonia Ligeti faz uso do cânone saturado, elaborado basicamente a partir de uma densa superposição de vozes, cujas linhas melódicas são geralmente constituídas de intervalos de segundas maiores e menores, de duração elástica, gerando um *cluster* cromático que é capaz de anular a identidade das linhas individuais e que coopera para a percepção de uma massa sonora complexa de caráter estático, dotada de transformações texturais bastante lentas. O termo *estático* é empregado muitas vezes por Ligeti ao se referir à micropolifonia. Para o compositor,

> a característica formal dessa música [micropolifônica] é parecer estática. A música parece estar imóvel, mas isso é meramente uma ilusão: dentro dessa imobilidade, dessa qualidade estática, há mudanças graduais: eu poderia pensar aqui numa superfície de água na qual uma imagem é refletida; então essa superfície de água é gradualmente perturbada e a imagem desaparece, mas muito, muito gradualmente. Subsequentemente a água se acalma novamente e nós vemos uma imagem diferente. Isso é, claro, meramente uma metáfora ou associação (LIGETI *apud* HÄUSLER, 1998, p. 390, tradução nossa).

Interessante notar que, em depoimento gravado em documentário (FOLLIN, 1993), Ligeti emprega a mesma imagem referente à superfície da água, referindo-se à música de Ockeghem e fazendo um cotejamento com sua própria linguagem. Para o compositor, tanto na polifonia de Ockeghem quanto em sua micropolifonia encontramos uma aparente discrepância entre o que é ouvido e o que está anotado na partitura, posto que, se a resultante sonora parece estática para a percepção – ou dotada de transformações muito lentas –, um olhar mais atento para a escritura revela "as construções 'secretas'" que "sustentam a cúpula da forma" (LIGETI, 2001, p. 157). Quanto a essa aparente contradição, Michel observa que, se por um lado esses elementos não devem ser percebidos separadamente, exceto em casos pontuais, de acordo com a intenção do compositor, por outro lado cada detalhe é importante para a construção de uma estrutura global determinada pela combinação desses microcomponentes (MICHEL, 1985, p. 219).

Em Ockeghem, um exemplo de complexidade da escrita canônica é representado pela *Missa Prolationum*, na qual o compositor trabalha as vozes superpondo diferentes velocidades, procedimento sugerido pelo próprio título da obra. Num tratamento canônico desse tipo, o *cânone mensurado*, as relações entre as vozes podem ser simples – de aumentação ou de diminuição –, complexas ou estabelecidas através

da combinação de vários processos, relações estas que podem ser indicadas "mediante a anteposição de dois ou mais sinais mensurais a uma única melodia escrita" (GROUT & PALISCA, 2007, p. 196). No caso da *Missa*, todas as seções são construídas em cânones duplos mensurais, como se observa, apenas para citar um exemplo, nos compassos iniciais do *Kyrie I.* Tratamento semelhante pode ser encontrado na textura inicial do primeiro movimento do *Concerto de Câmara*, se considerarmos a submissão da mesma série de alturas a diversas subdivisões da unidade de tempo, cuja superposição acaba por diluir a percepção da pulsação e gera uma grande densidade temporal devido à quantidade significativa de ataques por segundo, ocasionando sua fusão numa superfície fluida e flutuante, tal como essa textura se revela na escuta.

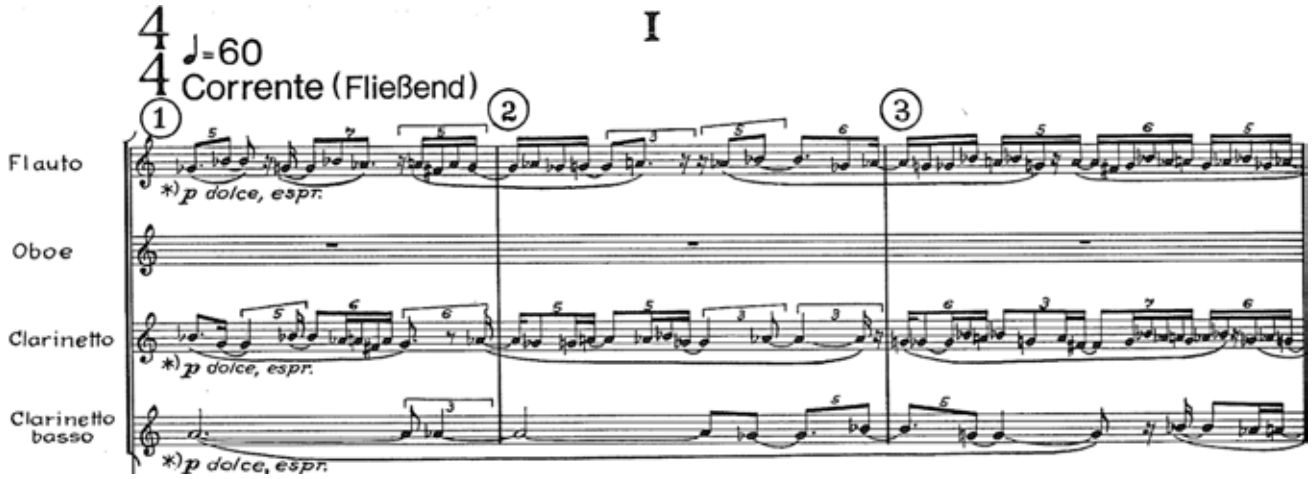


Fig. 1: Textura micropolifônica nos compassos 1 a 3 do primeiro movimento do *Concerto de Câmara*.

3.2. Texturas Mecânicas

Da textura micropolifônica, que se estende do compasso 1 ao 19, passa-se a outro tipo textural, anunciado nos compassos 7 e 18, o qual está relacionado a uma outra faceta importante da linguagem ligetiana, denominada *música mecânica*. Ligeti relaciona sua obsessão por padrões mecânicos, entre outros fatores, à leitura, em sua infância, de um conto de Gyula Krudy, cujo enredo consiste na história de uma viúva que, apesar de viver numa casa repleta de relógios e outros instrumentos de medição tiquetaqueando sem parar, assistia ao melancólico decorrer do tempo sem que nada ocorresse na história (LIGETI *apud* CLENDINNING, 1993, p. 193). Esse tipo textural, que predomina desde o compasso 19 até se diluir num trinado que precede o ponto articulatório no compasso 38 e parece dialogar com o concerto clássico, no que se refere ao uso desse ornamento para sinalizar o final da cadência, foi descrito por Clendinning (Op. cit., p. 194-195) como uma textura composta pela superposição de vários padrões de ataques muito curtos em diferentes velocidades. Aqui, uma aproximação com o conceito de *mobilidade não-evolutiva* de Dante Grela nos pareceu possível. Esse conceito se refere ao efeito que é produzido à medida em que uma sequência de eventos sonoros não é direcionada para fora do campo inicial, geralmente reduzido, do qual se originou, como ocorre, por exemplo, com o *ostinato* (GRELA, 1989, p. 34-35). No entanto, se a configuração rítmica do padrão permanece imutável, aproximando-se da reiteração de padrões rítmicos dentro de um campo restrito de alturas, a resultante sonora obtida pelas mudanças muito graduais de altura, seja pela adição ou supressão de uma ou outra nota, além das eventuais transformações timbrísticas, revelam, no caso ligetiano, uma lenta evolução textural.

Quanto aos tipos mecânicos presentes no *Concerto de Câmara* como um todo, Michael Searby (1989, p. 31) distingue dois tipos texturais: o primeiro tipo, relativo à articulação *senza tempo*, o mais rápido possível, que este autor relaciona a uma possível "versão 'granulada' do desenvolvimento em *cluster*", dialogando, portanto com a própria textura micropolifônica, e a que Deliège relaciona, por exemplo, a uma *cadenza* de Rapsódia Húngara, de Liszt (DELIÈGE, 2003, p. 510), e o segundo tipo, formado pela interação simultânea de várias linhas regulares individuais com subdivisões diversas de unidades de tempo.

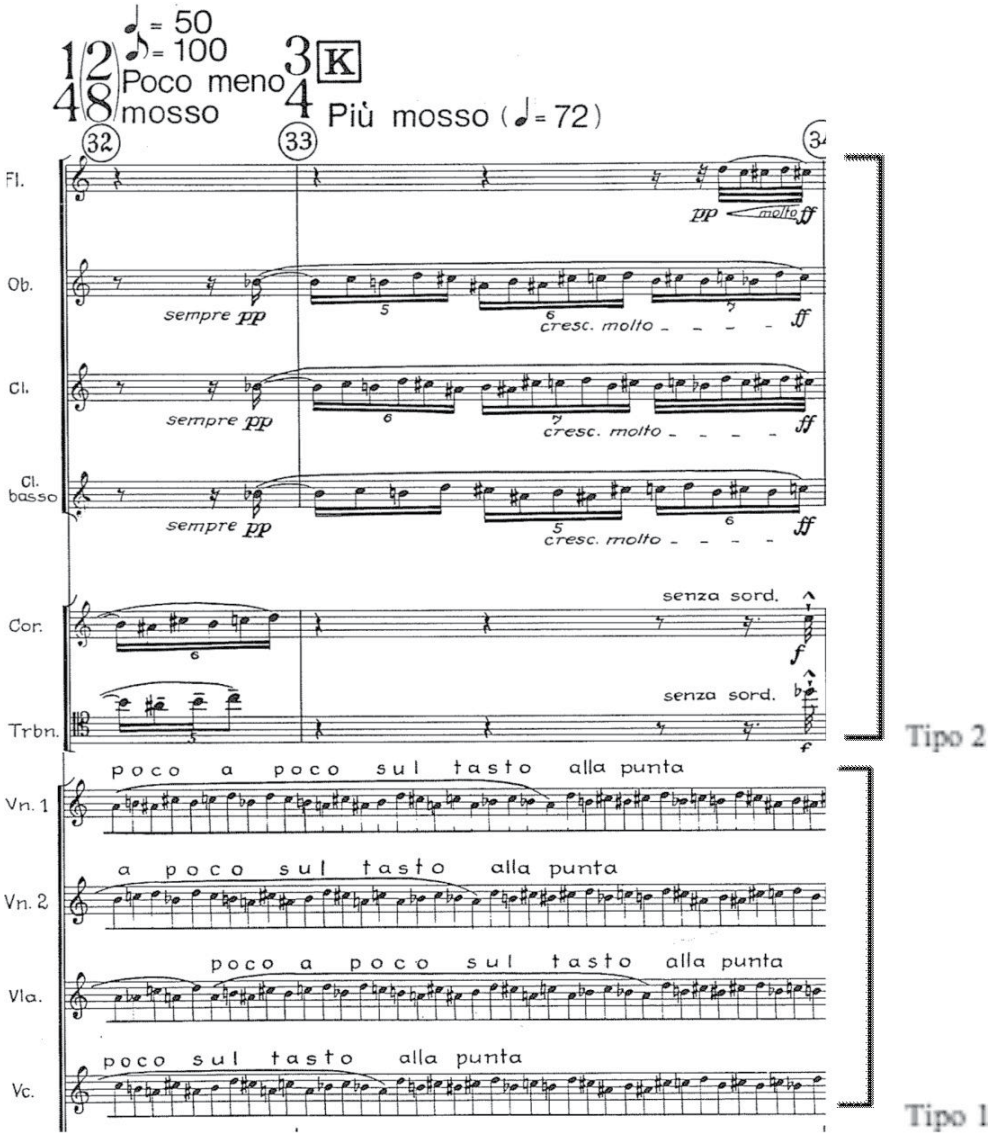


Fig. 2: Recorte da superposição de dois tipos texturais mecânicos nos compassos 32 e 33 do primeiro movimento do *Concerto de Câmara*.

3.3. O timbre de movimento e a catalisação dos tipos texturais

As contradições que se estabelecem entre o que se escuta e o que se lê em uma partitura ligetiana, mencionadas nas seções anteriores, tiveram, na transposição para a orquestra de um fenômeno experimentado no estúdio eletrônico à ocasião da colaboração de Ligeti com Koenig na elaboração de *Essay* (1957), um importante "elemento catalisador" (CATANZARO, 2005, p. 1254). O timbre de movimento, ou

Bewegungsfarbe, foi a forma como Koenig nomeou um fenômeno através do qual se obtém não somente um efeito de simultaneidade dos ataques que de fato são sucessivos, como também uma nova qualidade sonora, ao lidar com durações inferiores ao limite de fusão que corresponde a um vigésimo de segundo. Isso significa que um fenômeno rítmico – uma sequência sonora muito rápida de valores inferiores ao limite de fusão – se transforma em fenômeno timbrístico, de modo que o ritmo não é mais percebido como movimento, mas como estado estacionário (LIGETI, 2001, p. 187).

A transposição do fenômeno do timbre de movimento do estúdio eletrônico para a orquestra acabou ainda por implicar em intensificação timbrística, posto que os instrumentos produzem sons complexos, diferentes dos sons sinusoidais habitualmente empregados nas composições eletrônicas da época. Ligeti tinha a intenção de compor para orquestra utilizando esse fenômeno enquanto meio voluntário de expressão, a fim de obter transformações conscientes da textura e não flutuações fortuitas como ele tinha observado em obras do século XIX – embora não se tivesse consciência desse fenômeno nessa época –, como no final da *Walkyrie* de Wagner, onde o timbre de movimento não passa de um sub-produto da orquestração (LIGETI, 2001, p. 199). Uma aplicação consciente do timbre de movimento pode ser encontrada, apenas para citar um exemplo, no terceiro compasso da figura 1, em que os intervalos entre treze dos trinta e nove ataques catalogados neste compasso se encontram abaixo do nível de fusão. O timbre de movimento será ainda mais complexo em diversos outros trechos, que contam com a superposição de diversos tipos texturais, já individualmente muito densos.

4. Considerações Finais

Se, em alguns momentos, "a voz do outro" se apresenta com certa evidência no primeiro movimento do *Concerto de Câmara*, como no emprego do característico Mi bemol enquanto elemento articulatório da forma, em outros momentos está a tal ponto integrada, diluída, que, à semelhança do que ocorre em um texto literário, incorpora-se ao discurso, na busca de novos sentidos. No caso do primeiro movimento do *Concerto de Câmara,* conforme demonstramos, o "não-serialismo", a aproximação formal com a *Música para cordas, percussão e celesta* de Bartók, a assimilação de características do cânone mensurado de Ockeghem, a transposição do fenômeno do timbre de movimento do estúdio eletrônico para a música instrumental, as referências a tendências centrais da própria linguagem do compositor – a micropolifonia e a música mecânica – compõem um fino tecido de relações dialógicas, uma incorporação de vozes diversas no processo de concepção da linguagem musical ligetiana.

Referências

BERNARD, Jonathan W. Inaudible structures, audible music: Ligeti's problem and his solution. *Music Analysis*, Vol. 6, Nº 3, p. 207-236, out. 1987.

CATANZARO, Tatiana Olivieri. Do descontentamento com a técnica serial à concepção da micropolifonia e da música de textura. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XV, 2005, Rio de Janeiro. *Anais do XV Congresso da ANPPOM*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2005, p. 1246–1255.

CLENDINNING, Jane Piper. The pattern-meccanico compositions of György Ligeti. *Perspectives of new music,* Vol. 31, Nº 1, p. 192-234, 1993.

DELIÈGE, Célestin. *Cinquante ans de modernité musicale:* de Darmstadt à l'Ircam - contribution historiographique à une musicologie critique. Sprimont : Mardaga, 2003.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FOLLIN, Michel. *Ligeti*: Portrait Documental. Autores: Judit Kele, Michel Follin, Arnaud de Mezamat. Coprodução: Abacaris Film, Artline Films, La Sept Arte, RTBF, Magyar Televizio, Productions du Sablier, Centre Georges Pompidou. 64 min. 1993. Disponível em: http://ubu.artmob.ca/video/Follin-Michel_Gyorgy-Ligeti-un-portrait_1993.avi Acesso em: 13 out. 2008.

GRELA, Dante. Introduccion al estudio de la obra de Edgar Varèse. *Serie 5,* Rosario, p. 33-48, set. 1987.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

LANNA, Oiliam José. *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*. Orientadora: Profª. Drª Maria Sueli de Oliveira Pires. 2005. 178 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

LIGETI, György. *Kammerkonzert* (partitura) orquestra. Mainz: Schott, 1974.

_____. *Neuf Essais sur la Musique*. Genève: Contrechamps, 2001.

_____; HAÜSLER, Josef. An interview with Josef Hausler. In: SCHUWARTZ, E.; CHILDS, B (Eds.). *Contemporary Composers on Contemporary Music*. New York: Da Capo Press, 1998.

MICHEL, Pierre. *György Ligeti:* compositeur d'aujourd'hui. Paris: Minerve, 1985.

SEARBY, Michael. Ligeti's Chamber Concerto – summation or turning point? *Tempo*, New Series, Nº 168, p. 30-34, mar. 1989.

GESTO NA *SONATA PER PIANOFORTE* (2001) DE BERIO[1]

Valéria Bonafé (USP)
valmcb@uol.com.br

Resumo: Apesar de ser sua peça para piano solo de maior fôlego, a *Sonata per pianoforte* de Berio, composta em 2001, parece ainda não ter alcançado tanta notoriedade quanto a *Sequenza IV*. Um olhar mais aprofundado sobre a *Sonata* nos permite verificar que a peça condensa diversas estratégias composicionais características de Berio e se apresenta, assim, como uma espécie de relicário da escrita desse compositor. Nesse artigo, nos restringiremos ao comentário da noção de gesto na *Sonata.*
Palavras-chave: Análise musical, Luciano Berio, *Sonata per pianoforte,* gesto na música.

Gesture in Berio's *Sonata per pianoforte* (2001)

Abstract: Despite being his solo piano work of greatest scope, Berio's *Sonata per pianoforte*, composed in 2001, doesn't seem to have achieved as much notoriety as the his Sequenza IV. A closer look at the Sonata allows us to verify that the piece brings together several of Berios's characteristic compositional strategies and thus presents itself as a sort of a reliquary of his musical resources. In this article we will focus on the notion of gesture in the *Sonata*.
Keywords: Musical analysis, Luciano Berio, *Sonata per pianoforte,* gesture in music.

1. Sobre a noção de gesto em Berio

Num dos poucos artigos dedicados ao comentário da *Sonata,* o musicólogo alemão Reinhold Brinkmann – a quem a *Sonata* é dedicada – apresenta uma análise do material harmônico da peça a partir de alguns rascunhos de Berio. No fim do seu artigo, num breve comentário a respeito da forma na *Sonata,* Brinkmann afirma:

> "Esta é uma música onde gesto é mais importante que altura e harmonia. [...] Esta observação confirma que a categoria formal central que governa os trabalhos vocais e teatrais de Berio: gesto, é também uma chave para entender sua música instrumental da maturidade" (BRINKMANN, 2005, p. 485*, trad. nossa*).

A categoria de *gesto* tem sido recorrentemente utilizada na bibliografia musical mais recente, com diferentes enfoques. Entre as abordagens mais comuns, encontram-se: aquelas que se fixam sobre a relação entre gesto e movimento corporal – gesto do intérprete sobre o instrumento, ação física –, diretamente ligadas a aspectos da técnica instrumental (também há aqui uma vasta bibliografia dedicada à música feita com auxílio de diferentes interfaces analógicas ou digitais); aquelas que se ocupam em aproximar as noções de gesto e de signo – gesto enquanto elemento de significação, que está em lugar de algo –, principalmente a partir de leituras que se apóiam na semiótica; e ainda aquelas que compreendem por gesto as marcas características de um determinado período, estilo ou autor – gesto como entidade publicamente identificada, como personagem historicamente reconhecido –, definindo territórios e léxicos específicos.

Na bibliografia analítica de peças de Berio, é freqüente o uso da noção de gesto compreendida dentro desses termos. Nas *Sequenze* (1958-2002), por exemplo, há um forte apelo à fisicalidade do gesto, explorando em profundidade a relação entre intérprete e instrumento que resulta num virtuosismo latente. Já nos trabalhos para voz ou naqueles que se relacionam com a teatralidade, a noção de gesto ganha força enquanto signo, enquanto elemento que remete a escuta a significados externos ao discurso musical, como é o caso

explícito da *Sequenza III* (1965). Finalmente, em composições como *Voci* (1984), que dialogam com a música de culturas tradicionais, a noção de gesto aflora enquanto marca característica de um determinado estilo. Porém, na *Sonata* de Berio, Brinkmann se refere à idéia de gesto como *categoria formal*, isto é, compreendida dentro do campo da criação e da análise musical, como elemento de estruturação e inflexão da forma.

No ensaio *Du geste et de Piazza Carità* (1983), escrito em 1961, Berio constrói a idéia de gesto como elemento central da expressão musical, conferindo a ele a capacidade de recuperação de sentido que teria, de certa maneira, sucumbido ao caráter esotérico do serialismo integral. Para Berio, haveria uma relação indissociável entre gesto e história, que conferiria ao gesto um potencial *comunicativo*. A partir dessa constatação, Berio aponta uma aproximação entre as categorias de gesto e *signo*. Tal qual o signo, no gesto pode-se encontrar uma dimensão sintática, semântica e pragmática. Porém, Berio aponta que enquanto o signo *significa*, o gesto *exprime*. Assim, o gesto pode ser compreendido como "o signo que se faz expressão" (1983, p. 42, *trad. nossa*). Para explicar melhor a distinção entre signo e gesto, Berio faz ainda uma aproximação entre as idéias de gesto e de *mito*. Segundo Berio, é a presença do *mito* que marca a distinção entre signo e gesto: tal qual o mito, o gesto não *significa* mas *exprime*. A aproximação com a idéia de mito também resvala na maneira como ambos são estruturados: tal qual o mito, o gesto se apresenta como uma rede de sentidos, como composto, como estrutura complexa e condensada. Haveria, portanto, um paralelo entre a percepção do mito e do gesto tanto no que se refere à sua estrutura – na medida em que ambos conjugam múltiplas dimensões – quanto à sua relação com a percepção, como expressão imanente. Para Berio, se um gesto é esvaziado de suas possibilidades míticas, de suas *estruturas intermediárias*, ele tende a se degenerar em *símbolo,* em estrutura codificada e cristalizada, onde a expressão cai ao nível da comunicação banal. Assim, para Berio, o gesto seria um elemento bem delimitado e de estrutura complexa (composta por diversas estruturas intermediárias), que carrega um potencial comunicativo e expressivo. A necessidade de mantê-lo como uma estrutura suficientemente aberta, capaz de se remodelar segundo cada contexto, confere ao gesto um caráter *processual*. Para Berio é fundamental o estabelecimento de um processo de construção e desconstrução permanente dos gestos no interior de cada obra. Compreendido nesses termos, o gesto seria para Berio um elemento essencial para a constituição de sua poética.

2. Gesto na *Sonata*

A *Sonata* é construída a partir de um número limitado de gestos que são introduzidos, paulatinamente, no começo da peça. O quadro abaixo sintetiza esse conjunto de gestos iniciais e apresenta, de maneira sucinta, as características gerais de cada um, além do número do compasso onde aparecem pela primeira vez.

	Gesto Z – nota repetida (Sib4), baixa velocidade, ritmo constante: c.1
Blocos verticais	Gesto A – curtos e secos: c.3 Gesto B – longos: c.6 Gesto C – fluxo em movimento rápido: c.12 Gesto D – perfil direcional, alta velocidade, ritmo constante: c.14
Linhas horizontais	Gesto E – perfil em ziguezague, alta velocidade, ritmo constante: c.15 Gesto F – notas repetidas, alta velocidade, ritmo constante: c.79 Gesto G – melodia fragmentada pela distribuição na tessitura (pontilhismo): c.26

Fig. 1 – Gestos mapeados no início da *Sonata*

Nesse artigo, trabalharemos especialmente com um desses gestos, nomeado Z, ilustrando de que maneira é possível realizar uma leitura gestual dentro da *Sonata*. O gesto Z[2], o primeiro a ser introduzido na *Sonata,* é caracterizado pela repetição lenta e regular de uma mesma nota, mais especificamente, de um Si@4[3], que tem sua ressonância garantida pelo uso do pedal tonal:

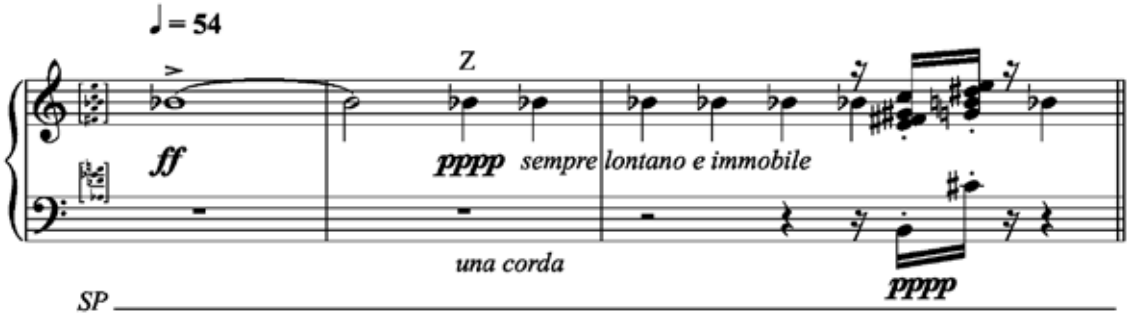


Fig. 2 – Gesto Z, c.1 a c.3.

O gesto Z pode ser descrito como um elemento de repetição que evoca a sensação de permanência e estabilidade. Em torno dele serão articulados os demais gestos da peça. Segundo Brinkmann, "sua função é tanto servir como fator unificador e manter a integridade da peça, quanto formar uma oposição dramática com os eventos que o cercam" (BRINKMANN, 2005, p. 481, *trad. nossa*). O gesto Z compartilha certas característica com a idéia de *ostinato.* Na definição do The New Grove, *ostinato* é "um termo usado para se referir à repetição consecutiva de um padrão musical enquanto outros elementos estão em transformação" (SCHNAPPER in SADIE, 2001, p. 782, *trad. nossa*). O ostinato foi um gesto explorado de diversas maneiras ao longo da história da música, seja como elemento destinado ao baixo, seja como estrutura rítmica ou harmônica. Entre tantos possíveis exemplos, uma referência mais próxima à *Sonata* de Berio parece ser *Le Gibet*, a segunda peça de *Gaspard de la Nuit*, de Ravel, que também se inicia com a lenta repetição de uma nota Si@ que se consolidará como um ostinato durante toda a peça e que, de maneira similar à *Sonata*, será submetido à sobreposição de blocos de acordes. Lembrar de referências como essa, caracterizadas pela presença do ostinato, contribui para o esclarecimento da relação entre gesto e história proposta por Berio em *Du geste et de Piazza Carità* (1983). As obras carregam o gesto do *ostinato*, e este, por sua vez, carrega em si a memória dessas obras. O gesto carrega uma história, que se atualiza quando este se faz presente. A partir dessa perspectiva, é possível dizer que a *Sonata*, ao fazer uso de um elemento (gesto Z) que compartilha das características de um gesto tão carregado de sentido como o ostinato, permite inserir o ouvinte numa dimensão espaço-temporal que se descola do presente, conduzindo o ouvinte a um espaço mítico, como se *flashes* da história da música atravessassem sua escuta. Porém, parece importante questionar o que significa se aproximar de um gesto de ostinato, típico do repertório tonal numa obra desprovida de qualquer pretensão de revitalização da tonalidade. O fato é que na *Sonata* o gesto do ostinato é refeito a partir de um novo referencial, o referencial do próprio gesto. Isso significa dizer que o gesto Z não se comporta somente como uma estrutura abstrata de ostinato, onde o evento sonoro é reduzido à uma mera função, por exemplo, de manutenção da coerência formal da peça. Na *Sonata,* o gesto Z, ao se estruturar a partir da reiteração de uma única nota, situada num registro específico, isto é, um Si@4, coloca em evidência o próprio som e agrega, assim, à sua dimensão de significação e de sentido formal, o movimento concreto do gesto, seu potencial

sonoro. De maneira crítica, Berio se utiliza de um gesto historicamente catalogado, atualizando-o num novo contexto. Como resultado, o que se observa no início da *Sonata* é justamente um conflito entre o gesto Z e os demais gestos que o cercam, fazendo com que o gesto Z oscile entre os planos de figura e fundo, gerando um movimento de deslocamento constante.

O gesto Z sofre diversas alterações no decorrer da *Sonata*. No início da peça são configuradas duas camadas simultâneas: a camada I é estável e tem um material fixo, o gesto Z; a camada II é mais dinâmica, sendo composta pelos demais gestos, apresentados paulatinamente. A percepção de duas camadas bem delimitadas no início da peça é reforçada pelo desencontro rítmico que há entre ambas: enquanto o gesto Z, caracterizado pela repetição de semínimas, constitui uma primeira camada de pulsação regular, os demais gestos são introduzidos com certa autonomia, não se submetendo à regularidade de Z e criando uma segunda camada mais fluida. Porém, em alguns momentos, surgem breves pontos nodais entre as duas camadas, atingidos pela convergência rítmica entre o gesto Z e os demais gestos, fazendo com que as camadas entrem, provisoriamente, em "fase". Um primeiro exemplo dessa situação pode ser observado em c.6 e c.8, quando o gesto B converge com a pulsação do gesto Z gerando um ponto nodal entre as camadas I e II. Em c.7 e c.8 um novo ponto nodal é estabelecido através do encontro rítmico dos gestos A e Z. Um choque um pouco mais acentuado ocorre no primeiro tempo de c.12 onde, pela primeira vez, o gesto Z tem sua pulsação interrompida pela introdução inesperada do gesto C que, com dinâmica *ff*, rompe com a sonoridade em *pianíssimo* característica do início da *Sonata*. Porém, observando com maior detalhe, nota-se a presença marcante da nota Si@4 como parte de três dos cinco blocos harmônicos que compõem o gesto C. De certa maneira, o gesto Z se dilui no interior do gesto C, retomando sua pulsação regular já no segundo tempo do mesmo compasso. A figura abaixo exemplifica os pontos nodais acima descritos:

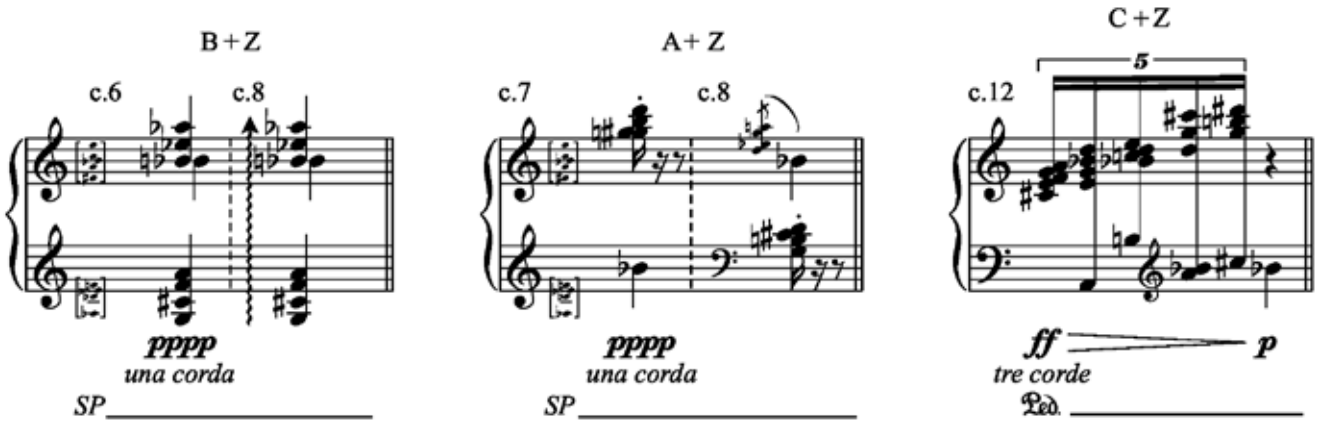


Fig. 3 – Pontos nodais entre as camadas I e II: convergência entre o gesto Z e os gestos A, B e C.

Após esses breves "curto-circuitos" com os gestos A, B e C, o gesto Z sofre uma modificação estrutural realmente significativa em c.14 onde, pela primeira vez, o pulso regular em semínimas é alterado com a introdução de uma semínima pontuada. Deslocamentos do pulso similares a esse serão observados no decorrer de toda a *Sonata*. Em c.21, por exemplo, o pulso é novamente desacelerado com a introdução da nota Si@4 como uma mínima. Já em c.19, é possível observar a situação contrária quando a nota Si@4 é apresentada como uma colcheia. Essas modificações são relevantes pois quebram com a regularidade rítmica característica do gesto Z no início da peça. A partir desse ponto, o gesto Z incorporará o jogo de permanência e impermanência de um mesmo pulso, criando zonas mais ou menos regulares.

A divisão da textura em duas camadas distintas também será modificada gradativamente. Até c.28, são apresentados os gestos de A, B, C, D, E e G, de maneira bastante clara e espaçada. A partir de c.29, a camada II tende a se complexificar, sobrepondo e aproximando temporalmente os diferentes gestos. Pouco a pouco, a camada I torna-se menos nítida e as duas camadas passam a se misturar com maior freqüência. Pontos nodais como aqueles observados no início da *Sonata* começam a ocorrer em maior quantidade e o gesto Z passa a ser diluído gradativamente. Esse processo culminará na completa dissolução da camada I a partir de c.76 onde o gesto Z, que persistia de maneira ininterrupta em todo o trecho inicial da *Sonata,* sucumbe definitivamente à interferência do gesto E.

Porém, uma nova configuração do gesto Z passa a se estruturar a partir de c.89 quando o gesto F, caracterizado pela repetição de uma mesma nota em ritmo constante e em alta velocidade, repousa sobre uma nota Si@4*,* remetendo-se imediatamente ao gesto Z. Os gestos F e Z possuem características muito similares: ambos tratam da repetição de uma mesma nota e são marcados pela regularidade de durações. Porém, enquanto o gesto Z trabalha com figuras de longa duração, o gesto F concentra-se em grupos de fusas. Em c.89 ocorre então uma modulação entre os gestos F e Z, resultando num gesto composto por características figurais tanto de F quanto de Z. Uma situação peculiar de transição entre os gestos F e Z pode ser observada em c.146 e c.147. Esses dois compassos constituem o ponto conclusivo de uma transição maior entre diferentes gestos que ocorre no trecho compreendido entre c.137 e c.147. Essa transição entre gestos coincide ainda com uma transição formal já que o trecho em questão também marca o fim da primeira parte da *Sonata* (c.001 – c.147), conduzindo à segunda parte da peça. Dentro dessa transição, entre c.137 e c.145, a nota Si@4 é articulada repetidas vezes em sobreposição a outros gestos. Em c.146 todo o movimento gestual converge para a nota Si@4 que se estabiliza sobre o gesto F. Em seguida, através de uma indicação de *rallentando* a nota Si@4 é conduzida novamente ao gesto Z. Também é relevante observar que, entre c.137 e c.147, a nota Si@4 (grafada como Lá#4) permanece sustentada pelo pedal tonal, tendo sua ressonância amplificada.

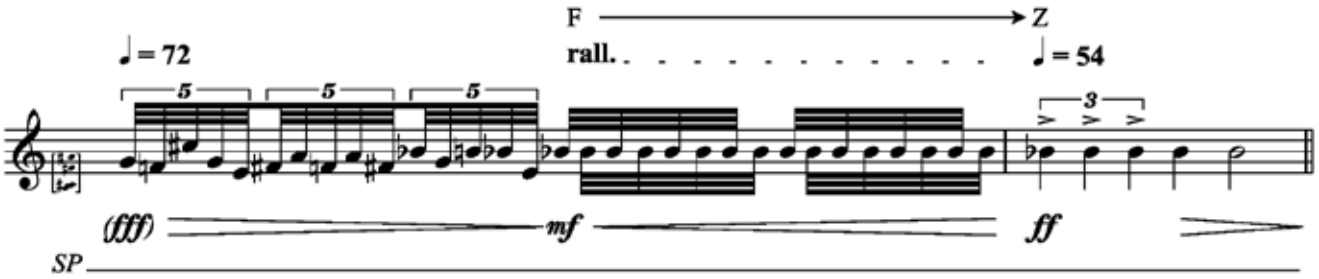


Fig. 4 – Transição entre os gestos F e Z, concluindo a transição formal entre a primeira e a segunda parte da *Sonata,* c.146 e 147.

O gesto Z estará praticamente ausente na parte central da *Sonata* (c.148 – c.285). Essa ausência é reforçada pela eliminação do Si@4 como nota sustentada pelo pedal tonal. A figura abaixo mostra, a critério de exemplo, uma das poucas exceções onde certa memória do gesto Z é recuperada na parte central da peça. Aqui, ele se desenrola sobre blocos verticais, modulando-se, assim, à uma característica figural própria ao gesto B. Esse momento condensa, portanto, características figurais do gesto B (bloco vertical com durações longas) e do gesto Z (nota repetida e pulsação regular):

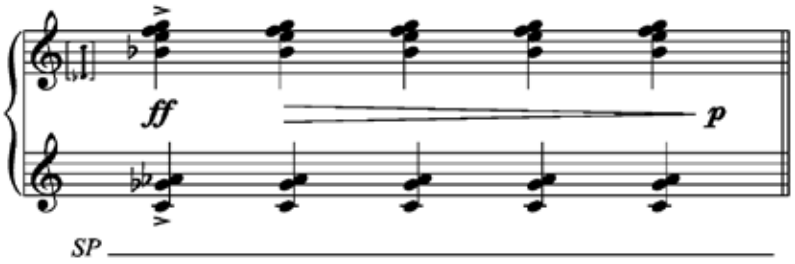


Fig.5 – Modulação entre os gestos B e Z, c.162.

Na terceira e última parte da *Sonata* (c.286 – c.337) o gesto Z volta a ganhar espaço, porém ainda modulado pelo gesto F. O choque entre esses dois gestos, ocorrido em c.89, teria provocado uma guinada irreversível na história energética do gesto Z que, até o fim da *Sonata*, voltaria a se desenrolar somente sobre figuras de alta velocidade. É importante observar que a partir de c.286, já no início da terceira parte da *Sonata,* a nota Si@4 volta a integrar o conjunto de notas sustentadas pelo pedal tonal, permanecendo até o fim da peça como uma nota de grande ressonância.

3. Conclusão

A Sonata é construída a partir de um conjunto limitado de oito gestos (A–G, Z). Num primeiro momento, esses gestos são apresentados de maneira bastante individualizada, isto é, claramente distanciados entre si, gerando um discurso inicial fraturado. Após essa primeira apresentação, o que se percebe é o processo de inter-relação entre os gestos. A peça passa a ser marcada pela preponderância ora de um, ora de outro, e pelos choques e modulações entre os diferentes gestos. Nesse artigo caracterizamos o gesto Z e verificamos de maneira sintética sua atuação na *Sonata,* passando por algumas de suas interseções com outros gestos. Uma análise como essa, expandida a todos os gestos, permite observar que o drama da *Sonata* reside na capacidade dos gestos iniciais se moldarem mais ou menos facilmente no desenrolar da peça. Há, portanto, um constante embate entre a definição do projeto pré-composicional – estruturação de um conjunto de gestos bem definidos – e as necessidades (ou tendências) processuais e locais. Através da compreensão da atividade gestual da peça, isto é, da história energética de cada gesto – que inclui a maneira como cada um deles atua, deforma e é deformado – são demarcados vincos e fissuras na forma. Como vimos, o próprio seccionamento da *Sonata* numa estrutura tripartite é, em grande parte, norteado por relações de presença ou ausência do gesto Z. Um análise mais extensa de todos os gestos e de suas inter-relações contribui em larga medida para a compreensão da estruturação da forma musical na *Sonata.*

Notas

[1] Este artigo integra nossa pesquisa de mestrado realizada com apoio da FAPESP, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda.

[2] Os gestos foram nomeados por ordem de aparição na peça, partindo da letra A. Esse gesto, porém, por constituir, inicialmente, uma camada independente que assiste a introdução dos demais gestos, foi nomeado Z.

[3] Adotamos o sistema americano para indicação do registro onde o Dó central é chamado de Dó4.

Referências

BERIO, Luciano. Du geste et de Piazza Carità. *Contrechamps*, Paris, n° 1, pp. 41-45, 1983.

_____. *Sonata* per pianoforte solo (2001). UE 31 873, ISMN 979-0-008-06642-9. Universal Edition, 2001.

BRINKMANN, Reinhold. Luciano Berio's Sonata per pianoforte solo or The disclosures of a sketch page. In: VIKÁRIUS, Lásló e LAMPERT, Vera (Ed.). *Essays in honor of László Somfai on his 70th Birthday*. Oxford: Scarecrow Press, 2005, pp. 481-485.

OSMOND-SMITH, David. *Berio*. New York: Oxford University Press, 1991.

SCHNAPPER, Laure. Ostinato. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove: Dictionary of music and musicians*. Segunda Edição. New York, Oxford University Press, 2001, vol. 18, pp. 782-785.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMA EM PEÇAS DE CARÁTER ABERTO DE CAGE E STOCKHAUSEN

Valério Fiel da Costa (UFPB)
fieldacosta@gmail.com

Resumo: Discute-se aqui a função de alguns fatores de invariância em propostas musicais consideradas extremas do ponto de vista da possibilidade de desdobramentos morfológicos, a saber: a "música intuitiva" de Karlheinz Stockhausen e a prática do "musicircus" de John Cage, ambas propostas durante os anos 60. Realiza-se uma reflexão sobre o papel de estratégias de invariância no contexto, em especial em Cage, demonstrando que, a despeito de uma retórica pautada na eliminação do autor, suas peças de caráter indeterminado dependem de decisões composicionais para se cumprir.
Palavras-chave: John Cage, Karlheinz Stockhausen, Estratégia de Invariância, Indeterminação em Música, Musicircus.

Considerations on Form in open works from Cage and Stockhausen

Abstract: One might discuss here the function of some factors of invariance in musical proposals considered extreme from the point of view of the possibility of morphological developments, namely the "intuitive music" by Karlheinz Stockhausen and the practice of "Musicircus"by John Cage, both proposed during the sixties. We held a reflection on the role of strategies of invariance in the context, especially in Cages, showing that, despite a rhetoric based on the author's disposal, his indeterminacy pieces depend on compositional decisions to comply themselves.
Keywords: John Cage, Karlheinz Stockhausen, Strategies of Invariance, Indeterminacy in Music, Musicircus.

1. Introdução

Este artigo pretende apresentar de forma sucinta alguns resultados referentes à minha tese de doutorado: *Da Indeterminação à Invariância: Considerações sobre Morfologia Musical a Partir de Peças de Caráter Aberto*, cujo objeto principal foi o estatuto da indeterminação frente às demandas da forma. O tema aparentemente paradoxal que busca vincular a noção de forma a uma música baseada em partituras gráficas, instruções diretas e regras de improvisação, se justifica pela assunção de que o processo de conformação morfológica de qualquer peça musical depende de ações variadas e o seu resultado final enquanto objeto de performance, enquanto algo que soa de determinada maneira e não de outra, depende de que se qualifique tais ações. A partitura, num contexto como esse, de fato pode representar pouco enquanto garantia de resultados, uma vez que sua relação com aquilo que soa não é imediata – ela não é solfejável. Assim, faz sentido afirmar que a referência notacional é insuficiente e que outras estratégias devem entrar em cena para que aqueles elementos morfológicos considerados essenciais não deixem de figurar enquanto parte do resultado. Ao conjunto de medidas que visam garantir resultados sonoros específicos, chamei de estratégias de invariância.

2. *intuitive music, musicircus* e o clichê

A principal referência para o estudo da indeterminação em música foram os escritos de John Cage a respeito de seu processo composicional, propostos em diversos textos e em especial no *Experimental Music* de 1957, publicado na coletânea de escritos *Silence* (1961), e que marca o período de experimentação no qual o autor cria suas primeiras peças de caráter grafista que demandam do intérprete, em alguma medida, participação criativa. Seriam indeterminadas as obras que se apresentassem de alguma maneira "em aberto",

solicitando para o seu "fechamento" o arbítrio do intérprete que atuaria, nesse caso, como uma espécie de co-autor. A respeito do papel do compositor nessa nova música, Cage postulara: "me tornei um ouvinte e a música algo a ser ouvido" (CAGE: 1973, p.7). O que significava que a mesma partitura poderia gerar inúmeras respostas musicais diferentes e que estas dependeriam de respostas únicas realizadas por cada indivíduo que se dedicasse à sua execução. Uma vez que o compositor não controlava o processo de conformação morfológica da peça, ele poderia nivelar-se com a audiência e ser apresentado à sua própria obra como algo que frui pela primeira vez.

Pierre Boulez deixou-se arrematar pela idéia de que o intérprete poderia ter uma participação mais ativa, menos dependente da partitura, mais de acordo com suas idiossincrasias e de que tal prática poderia trazer vantagens expressivas ao contexto da música contemporânea. No entanto, preocupado com o efeito da retórica cageana sobre os jovens compositores europeus, empenhou-se em redefinir os objetivos de tal prática. No texto *Alea* (1964), depois de realizar uma severa crítica àquilo que caracterizou como "acaso por negligência" (BOULEZ: 1964, p.42), direcionada veladamente a Cage, empenhou-se em propor diversas maneiras de lidar com a idéia de emancipação do intérprete do jugo da partitura, sem que com isso se perdesse o controle sobre o projeto composicional. Para deixar clara a diferença entre as abordagens, adotou o termo *música aleatória* como referência (termo inadequado pois dá a entender que o resultado musical seria, ou deveria ser, imprevisível; o que não era o caso).

Karlheinz Stockhausen foi mais longe e propos, durante os anos 60, o conceito de *música intuitiva* na sua série de poemas-roteiros de performance, *Aus den Sieben Tagen* (Dos Sete Dias) (1968), na qual ao invés de partituras, os intérpretes deviam gerar "intuitivamente" situações sonoras obedecendo a instruções poéticas como a da peça *Durações Corretas*: *Toque um som/ toque-o por tempo bastante/ até sentir/ que deve parar// Toque um som novamente/ toque-o por tempo bastante/ até sentir/ que deve parar// E assim por diante// Pare/ quando você sentir/ que deve parar// Mas, independentemente de tocar ou parar/ Mantenha-se ouvindo os outros// Ou melhor/ toque enquanto os outros estão ouvindo// Não ensaie.*

O projeto máximo dessa música residia na idéia de que, a partir de estímulos como esse, o intérprete não teria outra saída que passar ao largo de todo e qualquer sistema pré-estabelecido. Ao não remeter-se a uma partitura tradicional, o intérprete estaria apto a produzir uma música nova. Numa palestra proferida sobre o assunto em 1971, o compositor define o clichê como altamente indesejável nesse tipo de prática: "É claro que às vezes surge lixo. O primeiro sinal disso é quando aparecem materiais pré-formados, citações, quando você lembra de situações que já conhece". (Stockhausen: 1989, p.121). Não se trata, portanto, de deixar o intérprete livre para escolher o seu caminho dentro da música intuitiva. Parte-se do pressuposto de que o músico tende a atender à demanda intuitiva recorrendo a elementos reconhecíveis. Uma série de estratégias extra-notacionais são necessárias para garantir que o projeto se realize. Em nenhum momento chega a se configurar, enquanto proposta, a perda do controle sobre o resultado. O musicólogo belga Celestin Deliége discute o caráter impositivo da presença do compositor na performance de música intuitiva observando que Stockhausen funciona ao mesmo tempo como disparador de processos, catalisador e inibidor, ou seja, como um *filtro estetizante* e como *presença censurante* (Deliège: 1971, p.167).

Cage, por sua vez, lidava com a idéia de que sua música serviria como modelo de uma sociedade anárquica onde apesar de ninguém dar ordens a ninguém, tudo correria bem: "Aonde eu queria chegar, acho que nunca chegarei, que eu considero que seja o ideal, é numa situação em que ninguém diz a ninguém o que fazer e na qual tudo soa perfeitamente bem mesmo assim" (Cage, apud Kostelanetz: 2003, p.74).

O compositor sempre fez questão de afirmar que sua música se realizaria plenamente caso os intérpretes assumissem uma atitude disciplinada. Para reforçar tal proposta, evocou diversas vezes a relação entre sua música e o estudo do Zen Budismo.

> A doutrina que estamos expressando é a de que cada ser e cada corpo, ou seja, cada ser não-sensciente e cada ser sensciente, é Buda. Esses Budas estão todos, cada um deles, no centro do Universo. Eles estão em interpenetração, eles não obstruem uns aos outros. Essa doutrina, à qual eu verdadeiramente aderi, foi o que me fez avançar da maneira como avancei. E isso trouxe adesões e conflitos e tornou possível para mim usar o trabalho das pessoas de maneiras que elas não tinham a intenção de usar. Essa doutrina da não obstrução significa que eu não queria impor meus sentimentos a outras pessoas. Daí o uso de operações de acaso, indeterminação, etc, não definição de padrões, ou de quaisquer idéias ou sentimentos de minha parte, para que estes centros sejam livres para serem os centros. (Cage, apud Kostelanetz:2003, p.211)

A doutrina da desobstrução postulada pelo compositor como sendo uma consequência de sua relação com os ensinamentos zen foi levada às suas últimas consequências na prática do *Musicircus* (1967) – praticamente no mesmo período em que Stockhausen experimentava suas primeiras obras de música intuitiva – que consistia num agrupamento, no mesmo local, de diversos grupos musicais executando seus repertórios típicos sem se preocupar ou deixar-se influenciar pelos grupos adjacentes.

O clichê no musicircus encontra-se aparentemente neutralizado, mesmo considerando que se trata de uma atividade que, por princípio lida exclusivamente com clichês, com informações pré-definidas, oriundas dos grupos convidados. Nesse caso se espera uma resultante geral, uma malha sonora definida enquanto fluxo de interpenetração de objetos acabados: um sistema cujos elementos internos seriam obras que se deixariam des-territorializar dentro do fluxo perdendo sua identidade original. Teria sido por simples saturação que Cage resolveu o problema que Stockhausen tentara resolver através da submissão de seus intérpretes a sua presença censurante e filtro estetizante.

3.A regência do musicircus

Estudos recentes, elaborados depois da morte do compositor (1992) reivindicam uma abordagem crítica da obra e da retórica cageanas, buscando analisá-las confrontando os enunciados – aquilo que o autor afirma sobre sua obra – com seus respectivos desdobramentos musicais. Tal nova onda de reflexões a respeito das idéias de Cage tem contribuido para uma revitalização das discussões a respeito do papel da sua obra no contexto do estudo da forma. Entre elas podemos destacar o livro *The Music of John Cage* (1993) de James Pritchett, e as coletâneas de artigos: *John Cage Composed in America* (1994) de Marjorie Perloff e Charles Junkerman e *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950* (2001) de David Patterson.

Discuto brevemente a reflexão proposta por Charles Junkerman a respeito do Musicircus no artigo intitulado "*nEw/ foRms of living together": The Model of Musicircus,* um artigo que faz parte da coletânea *John Cage Composed in America* e que trata do musicircus enquanto modelo de sociedade anárquica relevando as contradições entre a noção de desobstrução, interpenetração e liberdade postulada por Cage e o modo como uma situação de musicircus realmente funciona. Foi elaborado como parte das atividades de homenagem ao compositor na Universidade de Stanford ocorridas em 1992. Na ocasião o compositor criou uma variação do Musicircus que batizou de "House Full of Music". A diferença é que os grupos deveriam estar espalhados pelos recintos da universidade de modo que para ouvir o todo fosse necessário caminhar pelos corredores do instituto de música.

Analisando objetivamente o que seria o musicircus em termos de resultado sonoro, temos que este, assim como qualquer peça proposta enquanto indeterminada, requer certo nível de disciplina para cumprir sua função. Dentro de uma situação como essa não é impossível que determinados indivíduos resolvam interagir com seus colegas ao lado; ou pode acontecer que, depois de determinado tempo, o resultado sonoro se torne pouco representativo da idéia *de interpenetrabilidade e desobstrução* que estão na base de tal experiência: isso pode ocorrer quando vários grupos, por coincidência, começam a tocar coisas parecidas ou quando, pelo contrário, a situação se torna tão caótica que não seja mais possível identificar as fontes individuais dentro do fluxo. Qualquer uma dessas situações destruiria o *musicircus* naquilo a que se propõe como objetivo maior: fornecer ao ouvinte um modelo viável de convivência *anárquica* (Junkerman:1994, p.61) e, acrescentamos, naquilo que musicalmente é almejado. Para evitar que o *musicircus* se tornasse algo pouco representativo daquilo que se espera, foram usados, em 1992, diversos regentes (chamados por Cage de *utilities*) para garantir que o todo soasse como o esperado (Junkerman:1994, p.40).

Mais do que uma situação neutra ou caótica ou uma simples oportunidade de se vivenciar a situação do indivíduo frente a uma multidão, o musicircus pode ser apreendido, portanto, em termos morfológicos. Ele possui limites que precisam ser levados em consideração para que não se perca enquanto forma e é necessário elaborar estratégias no trato com os intérpretes que garantam um resultado musical válido. Uma proposta musical, independente de sua notação, independentemente da forma como se dá a relação entre partitura e resultado sonoro – se mais ou menos imediata – ou seja, independentemente de ser considerada indeterminada ou não, pode se configurar enquanto objeto de contornos morfológicos reconhecíveis mesmo que estes contornos sejam vagos ou mutáveis, pois para além do fato notacional operam diversas outras formas de garantir que o projeto composicional, tomado como algo morfologicamente definido ou a definir, se concretize.

4. A Fragilidade da Obra Musical e as Estratégias de Invariância

A obra musical, morfologicamente falando, é frágil, porque nada garante que as indicações presentes numa partitura ou em qualquer outra forma de orientação, serão suficientes para que o projeto composicional se realize. Para tanto são incluídas, a todo momento, novas estratégias de invariância. Entendo por estratégia de invariância todo esforço no sentido de diminuir a probabilidade de que determinados itens musicais considerados essenciais ao projeto composicional deixem de figurar do resultado final. Essa definição compreende as diversas formas de notação musical: partituras, gráficos, instruções, dados impressos uma fita ou midia digital; compreende ações afirmativas que visem estimular determinado efeito: escolha criteriosa de intérpretes, direção de ensaios e performance, todo tipo de regra transmitida oralmente; e compreende ainda formas de controle de caráter intersubjetivo ou social tais como influência, reputação, repetição de modelos considerado válidos, observância de regras estilísticas definidas por especialistas, etc. Trata-se, estritamente falando, da expressão do desejo da parte do autor de que certos itens sejam repetidos, de alguma maneira e em algum nível, de performance a performance.

O problema que tanto Stockhausen quanto Cage tiveram que enfrentar durante os anos 60 diz respeito à insegurança inerente à abordagem indeterminista. Verificou-se logo que não seria conveniente dispensar o intérprete de qualquer compromisso com a forma sob a pena de sacrificar os objetivos de uma prática que pretendia não somente propor um problema conceitual, mas que visava a uma nova música. Queixas sobre o mau funcionamento da relação entre intérprete e proposta abundam nos escritos e entrevistas de Cage. A respeito da estréia do seu *Concert for Piano and Orchestra*:

> Num dado momento, uma das madeiras começou a citar Stravinsky... acho que a Sagração. Você pode olhar a parte que dei a ele que nunca achará nada parecido nela. Ele estava sendo selvagem – não tocando o que estava diante dele, mas qualquer coisa que vinha à sua cabeça. Eu tentei em meu trabalho me libertar de minha própria cabeça. Eu esperava que as pessoas aproveitassem essa oportunidade para fazer o mesmo (Cage, apud Kostelanetz: 2003, p.73)

Ou outra célebre frase: "Eu preciso encontrar um jeito de dar liberdade às pessoas sem que elas se tornem idiotas, de modo que esta liberdade as enobreça. Como farei isso?" (Cage:1969, p.136), a respeito de uma execução da peça para orquestra *Atlas Eclipticalis* pela Filarmônica de Nova York. Por outro lado, é também comum encontrarmos como parte da retórica cageana afirmações como esta:

> Quando está claro que a pessoa que está fazendo o trabalho o está fazendo não apenas no espírito da composição, mas de maneira a libertar-se de suas escolhas, aí eu acho que não há diferença quanto ao que seja o resultado, porque não estamos realmente interessados em resultados. Resultados são como mortes. O que nos interessa são as coisas acontecendo, e mudando, não tornando-se fixas (Cage, apud Kostelanetz: 2003, p.102).

Que nos leva a uma importante estratégia de invariância largamente utilizada por Cage e que se expressa na frase a seguir:

> Dar liberdade ao intérprete individual me interessa cada vez mais. (esta liberdade) Dada a indivíduos como David Tudor, claro, gera resultados que são extraordinariamente belos. Quando essa liberdade é dada a indivíduos sem disciplina e que não partem – como digo em vários textos – do *zero* (por *zero* entendo a abstenção em relação aos seus gostos e desgostos), que não são, em outras palavras, indivíduos mudados, mas que permanecem como indivíduos com seus gostos e desgostos, daí, claro, dar liberdade não tem interesse nenhum (Cage apud. Kostelanetz: 2003, 67).

Cage busca resolver em parte o problema da insegurança quanto ao resultado morfológico realizando uma escolha criteriosa de intérpretes, assim como Stockhausen apoiou suas experiências mais extremas do ponto de vista da forma, no seu próprio grupo de intérpretes, o *Stockhausen Ensemble*. Está em jogo nesse tipo de estratégia de invariância a influência direta do compositor frente aos resultados através de seu exemplo enquanto intérprete, da familiaridade/ proximidade dos intérpretes com o repertório, da direção de performance e, no médio-longo prazo, da produção de uma série de precedentes autorizados que poderão ser usados como modelos para outros intérpretes.

Um engenhoso exemplo de uso de estratégias de invariância seriam as instruções da peça *Music Walk* (1958). Trata-se de folhas transparentes contendo pontos dispersos a serem sobrepostas a outras que contém linhas. Dessa sobreposição surgem desenhos que podem servir como guias para se criar uma partitura. As sugestões são: escolher um ou mais pianos e, se quiser, adicionar pessoas tocando rádios; As regras são: os pontos representam eventos sonoros e, as linhas, diferentes categorias de apresentação destes; 4 categorias podem ser interpretadas por sons de rádio ou de piano. A operação de acaso, aliada à definição a priori do modo de interpretação de cada linha da partitura que virá gera, inevitavelmente, como resultado, uma sequência de eventos com perfil aleatório.

É sintomático que esta peça tenha sido proposta logo após a estréia da problemática peça *Concert for Piano and Orchestra* da qual e possível recolher inúmeras queixas do autor quanto ao mau uso das liberdades propostas pelo grafismo generalizado de sua partitura. Depois de tal experiência, Cage passa a

investir de forma mais sistemática em estrategias de invariância buscando impor ao intérprete situações onde suas escolhas pessoais, mesmo que equivocadas, não destruam a integridade sonora de suas obras.

5. Conclusão

Dessa forma concluímos que uma abordagem pautada na noção de estratégia de invariância e não simplesmente na relação mais ou menos imediata estabelecida entre proposta notacional e resultado musical pode servir como mote para incluir no campo da análise formal uma série de obras que, por terem sido enquadradas no status de indeterminadas, pareciam inviáveis do ponto de vista da apreensão da forma.

Vimos brevemente que nas obras de Cage operam-se determinadas expectativas formais e que uma série de providências extra-notacionais são necessárias para garantir que o projeto composicional se cumpra, ao contrário do que se esperava de uma postura tipicamente cageana, constantemente reafirmada por seus textos e textos de comentadores, onde a obra, o resultado, não seria relevante e que a figura do controle deveria ser evitada a qualquer custo. Na realidade temos que a postura cageana não se difere muito, no que diz respeito à expectativa quanto a resultados, daquela stockhauseniana. A diferença é que o compositor alemão se coloca objetivamente como fator de incitação, catalisação e filtragem de resultados. No caso de Cage as estratégias de invariância se encontram dissimuladas pela sua retórica que discute o intérprete em termos transcedentalistas, a situação de performance em termos ideológicos – enquanto modelo de sociedade anárquica –, a função do compositor enquanto um "ouvinte" que deve surpreender-se com o resultado de sua própria música e da obra enquanto paradigma a superar. Na realidade, como vimos, há expectativas formais, há estratégias de invariância e tudo isso contribuiu para que a música de Cage mantivesse, além da sua integridade teórico-conceitual, uma integridade formal capaz de ser apreendida em termos de um projeto claramente delimitado.

Referências bibliográficas

BOULEZ, Pierre. Alea. In *Perspectives of New Music*, Vol.3, N°1, pp.42-53.

CAGE, John. *A Year From Monday: New Lectures and Writings by John Cage*. Middletown – Connecticut: Wesleyan University Press, 1969.

_____. Silence: Lectures and Writings by John Cage. Middletown – Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

DELIEGE, Celestin. Indetermination et Improvisation. In *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* Vol.2, N°2 (Dec. 1971), pp.155-191.

KOSTELANETZ, Richard. *Conversing With Cage.* New York: Limelight, 2003.

PERLOFF, Marjorie e JUNKERMANN, Charles. John Cage Composed in America. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *On Music: Lectures & Interviews compiled by Robin Maconie*. London: Marion Boyards, 1989.

PLANEJAMENTO COMPOSICIONAL A PARTIR DE REFERENCIAIS EXTRA-MUSICAIS E INTERTEXTUAIS

Weskley Roberto da Silva Dantas (UFCG)
weskley.dantas@gmail.com

Liduino José Pitombeira de Oliveira (UFCG/UFPB)
pitombeira@yahoo.com

Resumo: Este artigo descreve o planejamento composicional da obra para quarteto de metais, intitulada *Pioneiros da Borborema*, a partir do conceito de referenciais associativos de Gauldin. Elementos culturais, tais como obras artísticas ligadas ao campo da música e da escultura, bem como aspectos históricos relacionados ao surgimento e ao desenvolvimento da cidade de Campina Grande (PB), são utilizados como referenciais estéticos na elaboração do planejamento composicional dos parâmetros musicais.
Palavras-chave: Referenciais associativos, planejamento composicional, Campina Grande.

Compositional planning based on extra-musical and intertextual references

Abstract: This paper describes the compositional design of a piece for brass quartet, titled *Pioneiros da Borborema*, through the concept of Gauldin's referential association. Cultural elements, such as artistic works from the fields of music and sculpture, as well as historical aspects related to the foundation and development of the city of Campina Grande (PB), are employed as aesthetic references in the elaboration of a compositional planning of the musical parameters.
Keywords: Referential association, compositional design, Campina Grande.

1. Considerações Gerais

O impulso inicial para a composição da obra *Pioneiros da Borborema,* para quarteto de metais (Trompete em B#, Flugelhorn, Trombone tenor e Trombone baixo), surgiu como a ideia de mencionar referências à cidade de Campina Grande, localizada na serra da Borborema, na Paraíba.

Nos esboços iniciais, ainda anteriores a uma fase de planejamento propriamente dita, procuramos extrair elementos relacionados à cultura da cidade que pudessem ser manipulados musicalmente. Neste trabalho utilizaremos o conceito de referenciais associativos de GAULDIN (1999, p.32), que são estruturas que se relacionam com significados extramusicais, musicais ou ainda com gestos inseridos em outros momentos dentro da própria obra original. Foi nossa intenção nos restringirmos ao parâmetro altura e, como ponto de partida, verificamos as potencialidades contidas no hino da cidade, cujo refrão é mostrado na figura 1.

As classes de alturas[1] utilizadas nesse refrão são: 0,2,4,5,6,7,9 e B. Essas classes de notas foram agrupadas de maneira a formar dois tetracordes (0245 e 679B), que coincidentemente possuem a mesma forma prima (0135)[2]. Dessa maneira obtivemos a única classe de conjuntos de classes de notas utilizada na obra.[3]

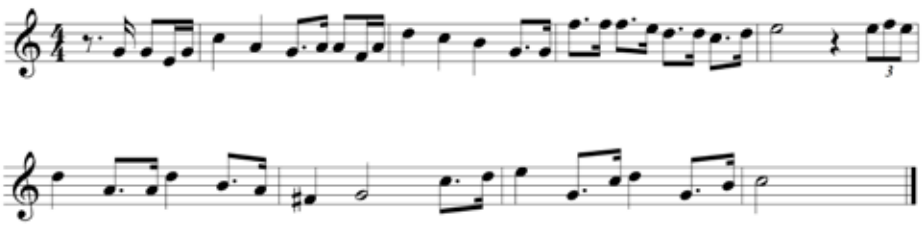


Figura 1: Refrão do Hino de Campina Grande

2. Planejamento Composicional

Para o planejamento composicional da obra, tomamos como ponto de partida as estátuas dos "Pioneiros da Borborema", situadas às margens do Açude Velho, na cidade de Campina Grande. Nessa escultura estão representados um tropeiro, um índio e uma catadora de algodão. O tropeiro simboliza o comércio e a resistência do povo campinense; o índio, a origem primitiva da cidade; e a catadora de algodão representa o acentuado desenvolvimento industrial gerado pelo ciclo algodoeiro. Dessa forma, decidimos compor a obra em três movimentos, cada um representando um dos elementos da escultura.

2.1. Primeiro movimento: Tropeiros

Os tropeiros eram viajantes que tiravam seu sustento do comércio. Eles traziam mercadorias para vender na cidade de Campina Grande, que era uma cidade próspera para o comércio devido à sua localização geográfica. Nesse primeiro movimento o aspecto de rotina das relações comerciais é representado musicalmente através de ostinatos. Assim como as relações comerciais são referenciadas através dos ostinatos, a prosperidade de tais relações é simbolizada pelo aparecimento gradual de novas classes de notas, através de um procedimento denominado invariância transpositiva (STRAUS, 2000, p.71-72)[4], mostrado na figura 2, onde duas classes de notas de um tetracorde são conservadas após a transposição. Evidentemente, esse procedimento não modifica a única classe de conjunto de classes de notas utilizada na obra (0135).

O movimento teve o planejamento textural[5] mostrado da figura 3. Para este movimento foi pensada uma analogia com a trajetória de um empreendimento comercial, dividida em três etapas. Na primeira etapa, o empreendedor (analogia com os tropeiros) não obtém quase nenhum lucro, mantendo-se no mesmo patamar. A segunda etapa é aquela na qual o empreendimento está começando a se estabelecer como parte da vida comercial da cidade. Há um leve crescimento e os lucros, apesar de ainda pequenos, começam a surgir. Na terceira etapa, a empresa está completamente inserida no contexto sócio-econômico da cidade e os lucros não param de aumentar.

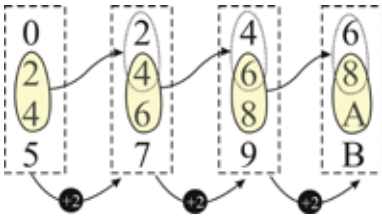


Figura 2: Invariância transpositiva

Figura 3: Planejamento textural do 1º movimento

Durante a primeira fase, o labor inicial é representado através de um ostinato. Nesta etapa temos apenas o conjunto de classes de notas 0245, que através do procedimento de invariância transpositiva, chega à segunda etapa com o tetracorde 2467. As classes de notas 6 e 7, que não pertenciam ao tetracorde anterior, simbolizam o início dos lucros. Em seguida, se segue nova transposição (4689) e mais um pequeno momento de estagnação. No fim da segunda etapa, voltam a aparecer os "lucros" (68AB), graças ao surgimento das classes de notas A e B. Na terceira e última fase, novas classes de notas surgem a cada três compassos e, após duas transposições que conservam duas classes de notas do tetracorde anterior, surge uma terceira e última transposição, que representa a prosperidade plena dos negócios através do aparecimento de três novas classes de notas somadas a um crescimento na textura e na dinâmica (figura 4).

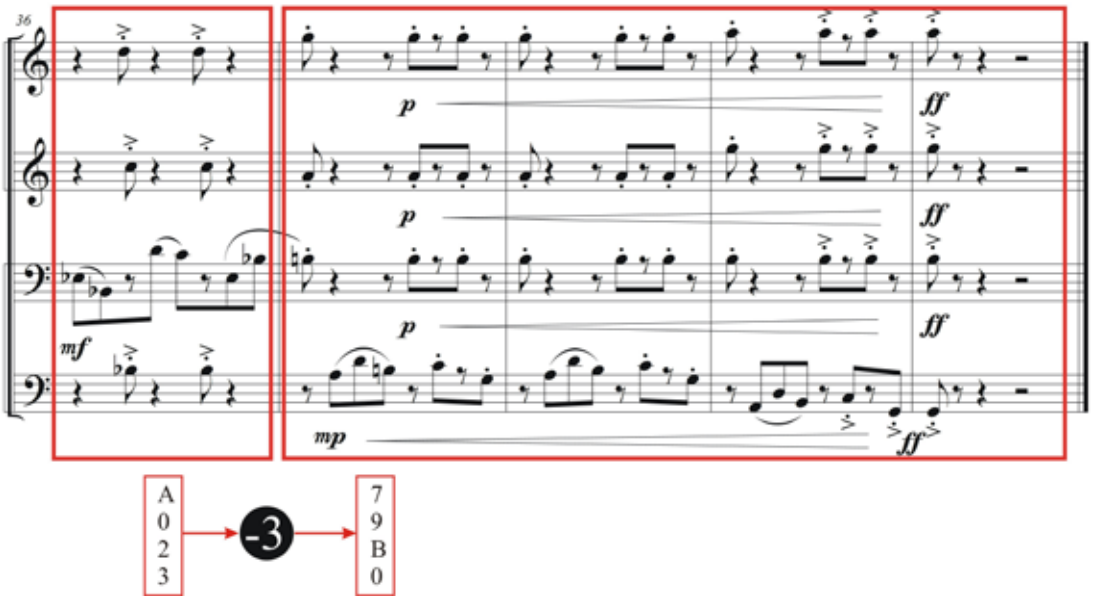


Figura 4: Final do 1º movimento

2.2. Segundo movimento: Índios Cariris

Para o segundo movimento, Índio Cariris, que representam a origem primitiva da cidade, utilizamos apenas os dois tetracordes que foram encontrados a partir das classes de notas presentes no refrão do hino oficial da cidade (0135 e 0245) e suas respectivas inversões (79B0 e 78A0). Associamos o tetracorde 0135 (forma primitiva de todos os tetracordes utilizados nesse movimento) ao homem natural, primitivo e à natureza. Por sua vez, o tetracorde 0245, inversão do 0135 (T_5I), é associado ao homem civilizado e aos seus processos de colonização e controle da natureza. Os demais tetracordes (79B0 e 78A0) são utilizados como elementos transicionais entre os tetracordes principais (0135 e 0245).

Os tetracordes foram organizados de acordo com o diagrama da Figura 5, onde a classe de nota 0 se evidencia como nota comum a todos, e, os tetracordes progridem sempre no sentido horário, obedecendo ao ciclo estabelecido pelo diagrama. A progressão cíclica representada na Figura 5, é uma maneira de aludir à forma de relação que os Índios mantinham com a natureza. Uma relação de subsistência regida pelo "relógio biológico da Terra", ou seja, os Índios retiravam da natureza somente aquilo que precisavam e encontravam-se à mercê dos fenômenos naturais.

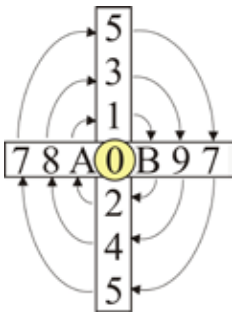


Figura 5: Gráfico de progressão

Esses tetracordes também fornecem o material para um gesto[6] melódico que perpassa todo o movimento, o qual consiste basicamente na alternância, em alguns momentos, e no uso simultâneo, em outros momentos, entre gestos verticais constituídos pelos tetracordes e pelo gesto melódico, cuja estrutura rítmica é mostrada na Figura 6. À esta estrutura se encaixam as classes de alturas tetracordais[7]. Os gestos melódicos formados por esse processo são submetidos, no decorrer do movimento, a procedimentos de transformação melódica tais como retrogradação, aumentação e interpolação.

Figura 6: Estrutura rítmica dos gestos melódicos do segundo movimento

O movimento se divide em três seções: A, B e C. Na seção A, gestos melódicos, construídos pela fusão da estrutura rítmica mostrada da Figura 6 com as classes de alturas dos tetracordes, se alternam com blocos verticais formados por esses mesmos tetracordes. Todas as mudanças de tetracorde seguem o ciclo mostrado no diagrama da Figura 5, com uma exceção: o tetracorde 0245, que representa o homem civilizado, é omitido e utilizado como bloco vertical somente na seção B, a qual consiste em uma textura coral formada pelo uso concomitante do gesto melódico mencionado na seção A com blocos verticais livremente conectados. Na seção C, os blocos verticais são praticamente eliminados (ocorrendo apenas no compasso 68 e na coda final) e a textura consiste basicamente na intersecção dos gestos melódicos. O planejamento textural desse movimento é mostrado na Figura 7.

Um elemento timbrístico importante que deve ser mencionado é o uso de sordinas durante a maior parte do movimento. Este uso foi inspirado pelo próprio significado da palavra "Cariri", palavra oriunda dos vocábulos, de origem Tupi, *Kiriri* (triste) e *Keririm* (calar, estar sereno, silêncio e tristeza) (DIAS, 1965, p.37).

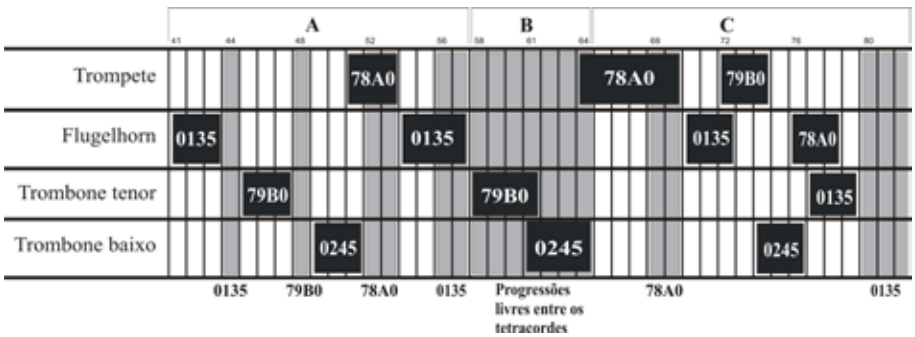


Figura 7: Planejamento textural + progressão de acordes

2.3. Terceiro movimento: Catadora de Algodão

Este último movimento representa o ciclo algodoeiro da cidade. Campina Grande foi, durante a primeira metade do século XX, a segunda maior produtora de algodão do mundo, estando atrás apenas de Liverpool, Inglaterra. Por essa razão Campina ficou conhecida como a "Liverpool brasileira". Tal fato é representado musicalmente através de uma citação dos Beatles ("The long and winding road"). A melodia citada foi filtrada através da paleta da classe de conjunto de classes de notas utilizada – [0135] (Figura 8). Esse procedimento consiste em converter as notas da melodia original, que não pertencem ao conjunto 679B (integrante da classe [0135]), para a nota mais próxima desse conjunto. Assim, por exemplo, como o Dó não pertence a essa classe de conjuntos, ele é convertido para o Lá, uma vez que o Si, mesmo sendo a nota mais próxima, foi previamente utilizada. Como uma forma de estreitar a relação entre o termo "Liverpool brasileira" e os gestos musicais presentes neste movimento, aplicou-se à citação um ritmo típico do nordeste brasileiro, o baião (Figura 10).

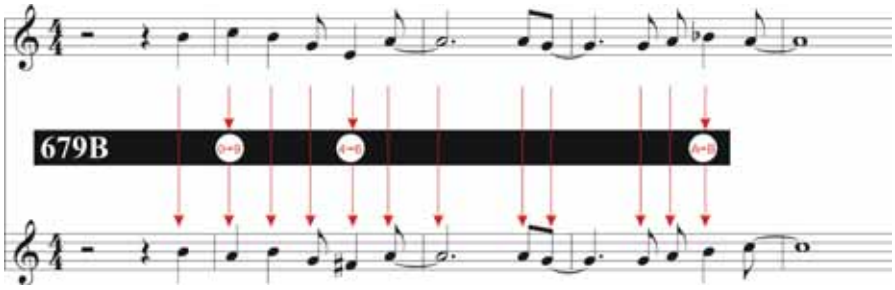


Figura 8: Filtro conversor aplicado à melodia intertextual

Figura 9: Ritmo brasileiro (baião) aplicado à citação

Durante o ciclo do algodão, outro fator que foi de extrema relevância para o desenvolvimento da cidade foi a chegada do trem. O trem facilitou o acesso à Campina, aumentando assim a importância da cidade e consolidando-a como pólo algodoeiro. Muitas pessoas vieram para Campina em busca de emprego, devido a sua importância econômica na região. A chegada do trem é expressa através da citação da melodia da obra "O trenzinho do caipira", de Heitor Villa-Lobos. A melodia foi alterada através de remetrificação e de um procedimento de transformação melódica denominado interpolação, o qual consiste em inserir notas no texto original (Figura 10).

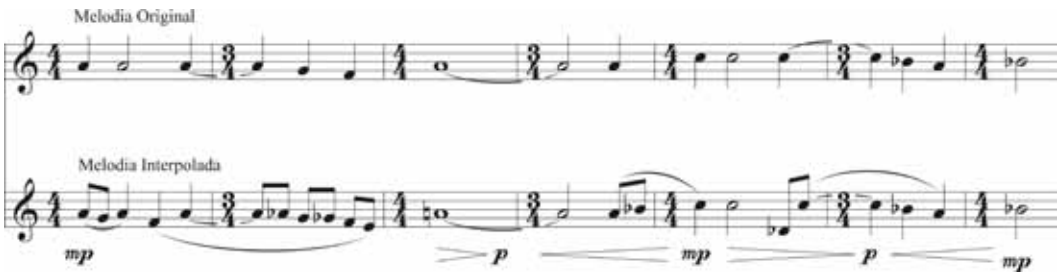


Figura 10: Trecho da citação de "O trenzinho do caipira" original e interpolada

O preenchimento gradual da textura, bem como a aplicação de células rítmicas típicas do baião, onde as figuras são diminuídas gradativamente gerando um ritmo mais frenético, são utilizados na intenção de representar o alto crescimento demográfico ocorrido na época.

Por fim, o ciclo algodoeiro atinge seu ponto máximo e começa a declinar. A decadência do ciclo do algodão é representada de três maneiras: diminuição do andamento (de 120bpm para 60bpm), esvaziamento textural e linhas melódicas predominantemente descendentes.

Neste último movimento podemos observar a presença constante de referenciais associativos, tanto na forma de citações de outros autores (Beatles e Villa-Lobos) como na forma de citação de fragmentos da própria obra (os compassos 159-160-161-162 são uma rememoração dos compassos 23-24-25-26; os compassos 162 e 171 remetem ao compasso 72, e; os compassos 165-166-167-168 são uma aumentação retrógrada do compasso 151).

Notas

[1] Denominamos classes de alturas, ou classes de notas, o conjunto das dozes notas da escala cromática sem consideração de registro, de tal forma que se fique restrito no âmbito de oitava. As classes de alturas podem ser representadas por números inteiros de 0 a 11, onde 0=Dó, 1=Dó♯ e assim por diante. Para evitar erros de leitura, o Si bemol e o Si natural são representados por A e B, respectivamente. As classes de notas podem ser agrupadas formando o que denominamos conjuntos de classes de notas, que são, segundo STRAUS (2000, p.30), uma coleção desordenada de classes de notas. Um maior aprofundamento sobre esses tópicos pode ser encontrado em STRAUS (2000).

[2] Para que se defina o conceito de forma prima é necessário antes que se defina forma normal, que é, segundo STRAUS (2000, p.31) a maneira mais compacta de se escrever um conjunto de classes de alturas. A forma prima, segundo STRAUS (2000, p.49) é a forma normal mais compacta à esquerda e que se inicia com 0. Nesse trabalho, quando necessário, utilizaremos a forma prima, entre colchetes, para designar as classes de conjuntos de classes de notas ao invés da classificação de Allen FORTE (1973).

[3] Uma classe de conjuntos de classes de notas agrupa todos os conjuntos de classes de notas que têm o mesmo conteúdo intervalar e que, portanto, se relacionam por operações de transposição e inversão.

[4] A invariância transpositiva ocorre quando uma ou mais classes de alturas se conservam quando um conjunto de classes de alturas é submetido a uma operação de transposição. Por exemplo, ao transpormos uma tríade aumentada (0 4 8) por um intervalo de terça maior (4 semitons) observamos que todos as classes de alturas se conservam (4 8 0), ou seja, há invariância máxima.

[5] O planejamento textural é uma forma de organizar um plano pré-composional focalizando no parâmetro textura, ou seja, a textura é distribuída previamente por meio de diagramas, permitindo ao compositor visualizar a estrutura da obra. Margaret WILKINS (2006, p.38-42) aborda de maneira detalhada o planejamento da textura de uma obra através de gráficos que delineam a distribuição dos gestos de forma visual, sem uma preocupação com os parâmetros altura e ritmo.

[6] Utilizamos a definição de ZAMPRONHA (2005) para o conceito de gesto no âmbito da composição musical: "With regard to musical composition, gesture comes to be understood as a sound materiality movement that generates a delimited configuration recognizable by listening as a unit. This unity is closely associated to signification inside a work." Denonimanos de gestos horizontais aqueles que se desenvolvem linearmente no tempo, como uma linha melódica, e de gestos verticais aqueles que ocorrem simultaneamente, como um acorde.

[7] Classes de alturas tetracordais são simplesmente tetracordes formados por classes de alturas.

Referências

DIAS, Gonçalves. *Dicionário da Lingua Tupi.* Rio de Janeiro: Livraria São José, 1965.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music.* New Haven: Yale University Press, 1973.

GAULDIN, Robert. "Reference and Association in the Vier Lieder, Op.2, of Alban Berg". *Music Theory Spectrum* V.21, Nº 1 (Spring, 1999), p.32-42.

STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*, 2nd Ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2000.

WILKINS, Margaret. *Creative Music Composition: the Young Composer's Voice*. New York: Routledge, 2006.

ZAMPRONHA, Edson. 2005. "Gesture In Contemporary Music - On The Edge Between Sound Materiality And Signification". In: *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, (artigo 9). Disponível em http://www.sibetrans.com/trans/trans9/zanpronha.htm>. [consultado em 19 de Junho de 2011]

Educação Musical

- Saberes e processos de apreensão/transmissão musical em espaços virtuais: resultados de uma pesquisa
  Adelson Scotti (UFU) 245
- Aulas de música na escola regular: contribuições para o desenvolvimento sócio-educacional de alunos em situação de vulnerabilidade social.
  Ademir Adeodato (UFRJ) 251
- A formação musical de crianças e jovens em uma orquestra: um estudo a partir das narrativas das famílias
  Adriana Bozzetto (UFRGS) 258
- Reflexões acerca do ensino de música escolar: trabalhando com multiplicidades
  Adriana do Nascimento Araújo Mendes (UNICAMP) 264
- Criação musical como possibilidade de desenvolvimento e aprendizagem: uma reflexão a partir da prática educativa
  Aline Lucas Guterres (UFRGS) 268
- O que os Jovens do Ensino Médio aprendem de música ao escutá-la em seu dia a dia
  Állisson Popolin (UFU) 275
- A educação musical e a prática socioassistencial no Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos para crianças e adolescentes de 06 a 15 anos na cidade de Parnamirim
  Andersonn Henrique Araújo 282
- Curso Preparatório para a Prova de Aptidão em Música da UFSCar: uma proposta de modelo para cursos de Educação Musical a distância
  André Garcia Corrêa (UFSCAR) 289
- Apreciação musical: um processo ativo na musicalização de adultos
  Andréa Cristina Cirino 296
- Improvisação livre mediada por dispositivos tecnológicos: reflexões para a educação musical
  Beatriz de Macedo Oliveira (UFU) 303
- Educação Musical: Repertório Significativo e Diversidade
  Carla Irene Roggenkamp (UEPG) 310
- O ensino musical brasileiro voltado às bandas: reflexões e críticas
  Carlos Afonso Sulpicio (UNESP) 316

- Representando a docência vou me fazendo professora: um estudo com estagiárias de licenciatura em música
  Cláudia Ribeiro Bellochio (UFSM) 321
- Submersos: paisagens sonoras, escuta sensível
  Claudio Avanso Pereira (UFPR) 328
- Ensino de Música na Educação Básica: uma investigação em escolas públicas do Rio Grande do Sul
  Cristina Rolim Wolffenbüttel (UERGS) 335
- Possibilidades de Mercado de Trabalho para Egressos dos Cursos de Bacharelado em Violão: um estudo em duas IES Brasileiras
  Cristina Tourinho (UFBA) 341
- Introdução aos Recursos Tecnológicos Musicais
  Daniel Gohn (UFSCAR) 346
- O que os jovens estudantes dizem sobre música? Um estudo em andamento
  Daniela Oliveira dos Santos (UFU) 352
- Aprendizagem de Violão em um curso de Licenciatura em Música a Distância: um estudo de caso
  Edgar Marques (UFBA) 357
- Considerações sobre a formação musical do professor generalista
  Eliane Hilario da Silva Martinoff (USCS) 361
- Capacitando para a inclusão: a formação de professores como agentes da educação musical de pessoas com deficiência visual
  Fabiana Fator Gouvêa Bonilha (UNICAMP) 368
- Complexidade e diversidade de olhares em projeto de extensão universitária com foco em educação musical no município de Mesquita, RJ
  Fábio do Carmo de Sá (UFRJ) 374
- Educação musical online: um estudo sobre as sociabilidades pedagógico-musicais constituídas em ambientes virtuais de aprendizagens musicais
  Fernanda de Assis Oliveira Torres (UFU/UFRGS-CAPES) 381
- Trabalhos em parceria nos anos iniciais do Ensino Fundamental: conquistas e desafios
  Gislene Natera Azor (UFSC) 387
- Interação e acolhimento à diversidade na Educação Musical a distância
  Isamara Alves Carvalho (UFSCAR) 393
- O hipertexto na construção de disciplinas de um Curso de Licenciatura em Música a Distância
  Jordana Pacheco Eid (UNB) 399
- Crítica a uma concepção referencialista de linguagem sobre música, na perspectiva da pragmática wittgensteiniana
  José Estevão Moreira (UNIRIO) 405

- Percepção Musical e desenvolvimento de estratégias em sala de aula: uma experiência com alunos da graduação da UNICAMP
  Cristiane H. Vital Otutumi (UNICAMP/FAPESP) 412

- Reflexões sobre a diversidade de problemas emocionais que podem interferir na prática musical do adolescente em cumprimento de medida socioeducativa
  José Fortunato Fernandes (UNICAM/UFMT) 419

- Reflexões sobre a diversidade e a multiplicidade da Performance do Idoso no ambiente musical
  Kátia Milene Lima da Conceição (UNESP) 425

- A Música Popular como ferramenta essencial na disciplina Piano Complementar
  Liliana Harb Bollos (Faculdade Campo Limpo Paulista) 431

- Sobre ensinar música na educação básica: um estudo sobre as representações de licenciandos em música
  Luciana Del-Ben (UFRGS) 437

- A música nas comunidades teuto-brasileiras: Wilhelm Schlüter e o manual *Es Tönnen die Lieder...*
  Luciane Wilke Freitas Garbosa (UFSM) 444

- *Vai dar samba:* práticas e processos musicais em cenas do filme de animação infantil
  Luísa Vogt Cota (UFU) 451

- Manifestações musicais em recreios escolares: um estudo comparativo com crianças de seis a dez anos
  Maíra Andriani Scarpellini (UFU) 458

- A improvisação idiomática a partir da rítmica de José Eduardo Gramani
  Marcelo Pereira Coelho 465

- Escutas cotidianas de música e juventudes contemporâneas
  Margarete Arroyo (UNESP) 473

- Música no PAS sob a perspectiva de programas e provas
  Maria Cristina de Carvalho Cascelli de Azevedo (UNB) 480

- Educação, ciências sociais e comunicação em interlocução com a música e educação musical: resultados parciais de uma pesquisa
  Maria Guiomar de Carvalho Ribas (UFPB) 486

- A Técnica Vocal no Coral Infantil da UFRJ e sua Influência no Padrão Técnico do Cantor Lírico Procedente deste Grupo
  Maria José Chevitarese de Souza Lima (UFRJ) 492

- A inserção da disciplina “produção cultural e empreendedorismo” nos cursos técnicos do conservatório estadual de música Lorenzo Fernândez
  Maria Odília de Quadros Pimentel (Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernândez) 499

- O ensino/aprendizagem de música em Uberlândia-MG de 1915-1930
  Murilo Silva Rezende (UFU) 506

- História da Música como oportunidade para o Desenvolvimento Humano
  Paulo Castagna (UNESP)..... 512
- A canção como brinquedo: um estudo de caso
  Pedro Paulo Salles (USP) 518
- Ensaio coral a distância (ECaD) ou tele-ensaio: uma nova forma de organização de trabalho e uma nova ferramenta pedagógica para o canto coral?
  Rita de Cássia Fucci-Amato (USP)..... 526
- Improvisação na Educação Musical: Fundamentações teóricas e implicações na transformação da percepção
  Rodrigo Augusto Báez Rojas (USP) 533
- Harmonia e contraponto na universidade: produção ou reprodução?
  Rogério Luiz Moraes Costa (USP) 539
- Educação a distância: Diversidade de campo de formação pedagógico-musical
  Simone Braga (UFBA) 544
- Primeiro de abril: um jogo entre um jogo, entre um jogo...
  Teca Alencar de Brito (USP)..... 550
- Práticas, formas e estratégias para aprender na Oficina de Pífano da Universidade de Brasília – categorias do processo de aprendizagem
  Valéria Levay Lehmann da Silva (UNB) 555
- Articulação pesquisa-ensino-extensão no estágio supervisionado em música
  Vilma de Oliveira Silva Fogaça (UFBA)..... 562
- Dimensões do ensino criativo em atividades de composição musical na escola básica
  Viviane Beineke (UDESC)..... 568

SABERES E PROCESSOS DE APREENSÃO/TRANSMISSÃO MUSICAL EM ESPAÇOS VIRTUAIS: RESULTADOS DE UMA PESQUISA

Adelson Scotti (UFU)
adelsonscotti@yahoo.com.br

Resumo: A proposta desse artigo é divulgar os resultados relacionados à pesquisa de mestrado intitulada *Violão.org*: saberes e processos de apreensão/transmissão da música no espaço virtual. Inicialmente é exposto um breve resumo sobre os passos percorridos na dissertação. Logo em seguida são apresentados os resultados obtidos com a pesquisa e, por fim, algumas considerações finais sobre a importância da utilização dos recursos tecnológicos no ensino da música.
Palavras-chave: violão.org, fórum de violão, saberes musicais, apreensão/transmissão musical.

Knowledge and processes of musical apprehension/transmission in virtual spaces: results of a survey

Abstract: The purpose of this paper is to disseminate research results related to Masters entitled *Violão.org*: knowledge and processes apprehension/transmission of music in virtual space. Initially exposed is a brief summary of the steps taken in the dissertation. Soon after the results are presented with the research and, finally, some final thoughts on the importance of using technology in the teaching of music.
Keywords: violão.org, guitar forum, musical knowledge, musical apprehension/transmission.

1. Introdução

Os avanços tecnológicos estão alterando cada vez mais as formas das pessoas se relacionarem e vivenciarem a música. É comum perceber no dia-a-dia, pessoas ouvindo música com seus fones de ouvido, ou gravando ou tirando uma foto em um mesmo aparelho de telefone celular. Encontra-se na *Internet* e à disposição das pessoas, um universo musical constituído de músicas de diferentes formas, épocas e estilos. Nesse contexto, as pessoas usam a *Internet*, se relacionam e decidem por querer ouvir e/ou produzir, divulgar músicas, e/ou apreender/transmitir materiais musicais disponibilizados por esse meio.

O acesso a esses conteúdos musicais acontece de maneiras diversas, seja através de sites especializados ou buscas em sites como *Yahoo* ou ainda pela iniciativa das pessoas em se reunirem em comunidades virtuais que acontecem na *Internet*. Os fóruns eletrônicos de discussão, quadros de avisos eletrônicos bem como os chats são alguns exemplos de comunidades virtuais.

O fórum *Violão.org* é uma dessas comunidades que oferece a seus frequentadores conteúdos específicos sobre o violão de concerto. Entender como essas pessoas, ao participarem dessa comunidade, assimilam conteúdos musicais foi o mote da pesquisa de mestrado intitulado *Violão.org*: saberes e processos de apreensão/transmissão da música no espaço virtual, defendida na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). A proposta da dissertação era entender que saberes e processos de apreensão/transmissão da música podem ser desvelados no fórum *Violão.org*. O objeto de estudo da pesquisa se constituiu dos saberes e processos de apreensão/transmissão musicais praticados pelos participantes e moderadores da comunidade virtual *Violão.org*. O objetivo geral da investigação foi desenvolver um estudo visando desvelar os saberes e processos de apreensão/transmissão musical desenvolvidos nesse espaço virtual.

2. Metodologia

Para compreender o potencial educativo desenvolvido no fórum *Violão.org*, o estudo se fundamentou na abordagem qualitativa de pesquisa e o método de investigação utilizado foi o estudo de caso.

O trabalho se desenvolveu em três etapas. A primeira constou de uma revisão bibliográfica. A segunda referiu-se aos métodos de coletas de dados contando com a cooperação dos membros e moderadores do fórum *Violão.org*. O objetivo nessa coleta de dados estava em entender como os participantes e moderadores observam os saberes e processos de apreensão/transmissão musical ocorridos no fórum e, da mesma forma, como a presença das tecnologias auxilia nesses processos.

Aos membros do fórum, foi disponibilizado um questionário contendo questões abertas e fechadas. A aplicação do questionário ocorreu no período de 16/12/2009 a 10/01/2010. Ao final desse período, foi obtido um total de 31 respostas, o que significou naquele momento, por volta de 1% (um por cento) dos membros cadastrados no fórum. Aos moderadores, o procedimento utilizado foi uma entrevista. Foram realizadas duas entrevistas, sendo que uma aconteceu de forma presencial com Samuel Huh e a outra aconteceu de forma virtual com Fábio Zanon.

Contou ainda nessa segunda etapa com a utilização de uma cena virtual, ou seja, um episódio que aconteceu no fórum. O objetivo da cena virtual estava em descrever e conduzir uma análise do conteúdo a partir do caminho percorrido por uma mensagem postada no fórum e ainda destacar durante esse percurso, os modos de participação e intervenção ocorridos, desvelando os processos de apreensão/transmissão da música ali identificados.

A terceira e última etapa referiu-se ao sistema de análise dos dados e à dinâmica da interpretação dos mesmos. Para tanto, as técnicas de interpretação se basearam na análise de conteúdo e a triangulação dos dados coletados a partir de diferentes fontes (questionário, entrevista e cena) e procedimentos.

3. Dos resultados da pesquisa

A pesquisa procurou desenvolver um estudo visando desvelar saberes e processos de apreensão/transmissão musical desenvolvidos no fórum *Violão.org*. Para isso, o estudo buscou conhecer o espaço, as razões que levam os participantes e moderadores a viverem experiências musicais assim como interpretar o que dizem sobre as ações de conhecer, aprender e ensinar no espaço do fórum.

Foi possível concluir, dessa forma, que o *Violão.org*, no âmbito de uma comunidade virtual, é uma ferramenta interativa que tem como principal meio de comunicação a postagem de mensagens. Levy (1999) diz que a internet proporciona um verdadeiro dilúvio de informações, um "transbordamento caótico" que depende de seus frequentadores organizar e escolher o que consumir. Nesse sentido, o conteúdo discutido no espaço do fórum correspondeu a uma variedade grande de abordagens e está disponível a quem se interessar. O papel de selecionar o conteúdo a ser apreendido, até recentemente destinado ao professor, foi transferido de mãos como uma forma de libertação, dependendo única e exclusivamente das necessidades de consumo de cada usuário.

Ainda no âmbito das postagens, através das trocas de mensagens entre os participantes foi possível reconhecer um processo de diálogo interativo e cooperativo. A partir desse processo foi possível

identificar diferentes formas de apreensão/transmissão entre quem lê, aprecia, faz reflexões e quem escreve, concordando assim com Lunkes; Selli; Prates (2008) e Rettori; Guimarães (2004, p. 307), quando afirmam que as tecnologias digitais proporcionam novas possibilidades de transmissão de informações em que todos os participantes são emissores e transmissores. Isso permite concluir que em muito as características de ação e cooperação entre os membros do fórum são frutos da própria comunidade virtual na medida em que é formada por um grupo de pessoas cujo objetivo é a troca de experiências referentes à música e ao violão clássico em amplas possibilidades.

Vale ressaltar nesse momento que os ambientes virtuais como o espaço fórum propiciam outros conhecimentos que vão além dos objetivos do *Violão.org* descritos acima. Inicialmente, os saberes musicais disponibilizados a partir do proposito de criação do fórum, relatado pelos respondentes no questionário assim como os relatados na cena versam sobre os assuntos relacionados à lutheria e seus luthiers, à história do violão, assim como os assuntos referentes à carreira profissional de um violonista. De acordo com o questionário, os frequentadores do *Violão.org* percebem o fórum como um local onde há oportunidades para desenvolver processos de apreensão e transmissão do conhecimento musical, e ainda na visão de Demo (2004) de reconstrução de conhecimentos sejam eles musicais e/ou não.

A partir desse viés foram identificados os saberes tecnológicos, ou seja, os não musicais que, de forma geral, estão relacionados à utilização de meios como a *Internet* e dispositivos informacionais e comunicacionais. Por exemplo, a partir da manipulação e exploração das informações armazenadas nas diversas mídias, o ato de seguir os links disponibilizados pelos membros requer um conhecimento prévio para quem for segui-los ou até mesmo o conhecimento básico de manipulação das ferramentas do sistema operacional existente na máquina de cada participante. Segundo Palloff; Pratt (1999, p. 103) as pessoas vão aprendendo a interagir com objetos técnicos. A simplicidade do layout do ambiente virtual possibilita que os participantes aprendam a utilizar a tecnologia enquanto participam. Ainda, autores como Laurenti (2000); Moran (1993); Valente (1999), dizem que a Internet proporciona às pessoas a possibilidade de agir, interagir e explorar informações contribuindo para a construção de conhecimentos.

Para Assmann (2000), o processamento das informações armazenadas nas diversas mídias possibilita a articulação de saberes e permite caracterizar como processos não lineares relacionados aos de produção, divulgação, bem como de apreensão/transmissão ligados às explorações da *Internet* e dos dispositivos informacionais e de comunicação. Para o autor, as novas tecnologias da informação ampliam o potencial cognitivo do ser humano possibilitando mixagens cognitivas complexas e cooperativas. Nesta direção, o fórum serve a diferentes propósitos e permite ser um espaço que proporciona aos participantes caminhos para organizar um material referente ao violão e/ou disponibilizar material para que os frequentadores possam construir um direcionamento ou um ponto de partida em suas pesquisas. Para alguns membros, o espaço do fórum é uma possibilidade para motivações seja no sentido de estudar o violão, contribuir com reflexões ou ampliar a apreciação musical.

Mas, seja qual for o motivo, o *Violão.org* representa para seus frequentadores um ambiente com possibilidades reflexivas e ações educativas musicais, ou seja, as mensagens ou os tópicos ao serem postados, permitem aos seus participantes ler, parar para pensar e enviar suas respostas no momento apropriado. As postagens são armazenadas e não são deletadas. Dessa forma, os membros podem simplesmente acessar e ver rapidamente quais são as novas mensagens e deixar para lê-las e respondê-las quando for conveniente.

Quanto à veracidade dos conteúdos disponibilizados através das postagens, a prática de checagem das informações mantida pelos membros, seja levantando dados referentes à obra violonística de um compositor, atualizando os links de vídeos ou dados biográficos, por exemplo, gera credibilidade para a comunidade do fórum. Aliás, as atividades de colaboração e cooperação segundo os dados coletados pelo questionário são fundamentais em um processo educativo musical, para seus respondentes.

As ações educativas musicais sobre conhecer, aprender e ensinar no *Violao.org* foram relatadas pelos participantes do questionário como ações cotidianas. As respostas mostraram que para conhecer e aprender no fórum bastava simplesmente ler as mensagens. Entretanto, também foi relatado que é preciso saber filtrar essas informações e esse filtro poderia ocorrer em momentos distintos. Um, durante a leitura no próprio fórum, que nesse caso os motivos vão desde quem está escrevendo ou o que está sendo escrito, ou ainda os assuntos que realmente interessam ao membro. Em outro momento, a filtragem poderia ocorrer a partir da exploração do tema. A abordagem desses conteúdos musicais na *Internet* vem de uma multiplicidade de canais de contato e formas diversas de problematizar as informações. A forma de como assimilar e seguir com a informação representa um ato para reflexão, cabendo a cada frequentador construir o percurso do seu aprendizado.

De forma semelhante, ensinar no espaço do fórum também é uma ação cotidiana. De acordo com os respondentes do questionário, para ensinar no espaço do fórum basta responder às mensagens. Esse entendimento vai ao encontro dos estudos de Anastasiou (1998) ao dizer da relação direta entre as ações de apreender e ensinar.

A partir da cena discutida na pesquisa foi possível lançar um olhar mais contextualizado sobre alguns saberes e processos e destacou o entendimento de que os recursos tecnológicos entram na relação entre o individual, o grupal e o social nos processos de apreensão/transmissão de conhecimentos. Concorda-se com Moran (2000), quando diz que na medida em que avançam as tecnologias de comunicação virtual, o conceito de presencialidade também se altera. Nesse conceito as interações espaço-temporais tornam-se mais livres e abertas. Facilitam contatos entre pessoas que estão em espaços diversos. Nessa direção, os processos de apreensão/transmissão se modificam em relação ao presencial, tendo em vista a flexibilidade e a dinâmica do tempo e do espaço virtual, modificando o conceito de aula e professor como se conhece no ambiente presencial. Sendo assim foi possível interpretar que o fórum apresenta características de um espaço que permite vislumbrar alguns aspectos de um local rico para o desenvolvimento de um paradigma educativo-musical emergente.

Entretanto é importante citar o entendimento de alguns participantes do questionário acerca das imagens e experiências que têm em relação à escola tradicionalista com processos que se caracterizam muitas vezes por manter rígidos programas de organização do ensino e aprendizagem visando formar uma base mínima e comum de conhecimentos específicos. Por outro lado, algumas respostas apontaram considerações dos participantes que desenvolvem aprendizagens de forma mais flexível, por causa dos interesses, pelas possibilidades de recursos do ambiente virtual, por causa da diversidade de conhecimentos e experiências próprias sem esperar a palavra final de um orientador. Os autores Maturana; Varela (2001) e Santos (2001) sinalizam para essa direção, ao dizerem que a partir de um paradigma educacional emergente é possível abrir novos caminhos, diferentes da visão linear de ensino.

Especificamente sobre aulas de violão pela *Internet*, os dados levaram a concluir que essa modalidade poderia ser uma boa opção, dependendo, todavia do que cada membro deseja com essas aulas.

Caso o interesse esteja ligado em aulas de violão clássico, é essencial uma qualidade mínima de áudio e vídeo, necessitando assim de um investimento maior na aquisição de equipamentos por parte dos interessados e uma banda larga de alta capacidade. Exemplos de aulas por videoconferência foram relatados pelos pesquisadores Mendes; Braga (2007), Braga; Ribeiro (2008) e Gohn (2009). Algumas das dificuldades encontradas por esses autores estavam o problema na banda de transmissão, por resultarem atrasos e congelamento da imagem, ruídos e distorções de som. Os obstáculos para essas aulas ainda parecem grandes, porém, na medida em que a tecnologia avança surgem novas possibilidades e as pesquisam tendem a se intensificar.

4. Considerações finais

Mesmo tendo um cenário tecnológico que caminha lentamente, a Educação Musical brasileira vem buscando utilizar de alguma forma os recursos disponíveis atualmente. O primeiro capítulo da dissertação buscou expor a produção intelectual em que a Educação Musical aparece apoiada de alguma forma pelas tecnologias. No entanto, as pesquisas na área ainda merecem uma atenção especial por parte dos educadores musicais ao compreenderem que: a) as tecnologias digitais permitem reconhecer que infinidades de informações podem se transformar em saberes quando as pessoas conseguem colocar sentido; b) os sentidos são construídos por meio de processos que implicam uma rede de relações e possibilidades de interações de diálogos cooperativos a partir de linguagens que destacam imagens, sons, textos escritos, movimento; c) as pessoas, quando conectadas às redes, podem utilizar de variados processos de apreensão/transmissão da música; d) os participantes de uma comunidade virtual apreendem/transmitem, de acordo com seus interesses, significados de mensagens, acontecimentos, saberes, a partir de suas relações com outras mensagens.

Nessa perspectiva, os educadores poderão ter elementos mais concretos para pensar em concepções educativas musicais numa abordagem em rede, por exemplo, visando desenvolver cursos e atividades que superem a visão hierárquica e linear dos conteúdos musicais, além de debater sobre as possibilidades de reorientações de metodologias a serem construídas no percurso do ensino e aprendizagem musicais. Os educadores musicais poderão discutir, a partir dos resultados dessas pesquisas, as práticas e processos pedagógico-musicais que contemplem um cenário educativo musical potencializado, de um ambiente mais dinâmico, vivo e complexo.

O leque de possibilidades para apreensão/transmissão da música com a ajuda das tecnologias é grande, tornando-se importante o aumento dessas pesquisas por parte dos educadores musicais uma vez que a utilização desses recursos por parte dos jovens é uma realidade e não tem mais volta. Portanto, estar instrumentalizado para situações educativas com esse tipo de abordagem significa ir se preparando para os novos desafios que estão por vir.

Referências:

ANASTASIOU, L. G. C. *Metodologia do Ensino Superior*: da prática docente a uma possível teoria pedagógica. Curitiba: IBPEX, 1998.

ASSMANN, Hugo. A metamorfose do aprender na sociedade da informação. *Revista Ciência da Informação*, Brasília, v. 29, n. 2, p.7-15, mai / ago, 2000.

BRAGA, Paulo D. A.; RIBEIRO, Giann M.. Resultados preliminares de um curso de violão a distância. In: *Anais* do XVII Encontro Nacional da ABEM, São Paulo, 2008.

DEMO, Pedro. *Professor do futuro e reconstrução do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2004.

GOHN, Daniel. *Educação musical a distância*: proposta para ensino e aprendizagem de percussão. São Paulo, 2009. 190f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo,

LAURENTI, M. E. A. A Internet na educação a distância. *Revista Lúmen*, v. 6, n. 13, dez. 2000. Edição especial.

LEVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LUNKES, Luciana; SELLI, Maribel Susane; PRATES, Camila Camargo. Interações em Ambiente Virtual de Aprendizagem. *Informática na Educação: Teoria & Prática*, Porto Alegre, v.11, n.2, p. 113-124, jul./dez. 2008.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento*: as bases biológicas da compreensão humana. São Paulo: Pala Athena, 2001.

MENDES, Giann; BRAGA, Paulo. Estrutura de programa e recursos tecnológicos num curso de violão a distancia. In: *Anais* do XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), São Paulo, 2007.

MORAN, J. M. A escola do amanhã: desafio do presente-educação, meios de comunicação e conhecimento. *Revista Tecnologia Educacional*, v. 22, jul. / out. 1993.

MORAN, José Manuel. Ensino e aprendizagem inovadores com tecnologias. *Informática na Educação: Teoria e Prática*. Revista do Programa de Pós-graduação em Informática na Educação, Porto Alegre: UFRGS, v. 3, n. 1, p. 137-144, set. 2000.

PALLOFF, R. e PRATT, K. *Building Learning Communities in Cyberspace*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers, 1999.

RETTORI, Annelisse; GUIMARÃES, Helen. Comunidades virtuais de aprendizagem – CVAs: uma visão dos ambientes interativos de aprendizagem. *Revista da FAEEBA*, Salvador, v. 13, n. 22, p. 305-312, jul./dez., 2004.

SANTOS, Regina Márcia Simão et al. Perspectivas pós-modernas no pensamento pedagógico-musical: o caso do curso básico de música para professores sob a ótica do rizoma. In: *Anais* do XIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Belo Horizonte, v. 2, p. 668-691, 2001.

VALENTE, J. A. *O computador na sociedade do conhecimento*. Campinas: Unicamp/Nied, 1999.

AULAS DE MÚSICA NA ESCOLA REGULAR: CONTRIBUIÇÕES PARA O DESENVOLVIMENTO SÓCIO-EDUCACIONAL DE ALUNOS EM SITUAÇÃO DE VULNERABILIDADE SOCIAL.

Ademir Adeodato (UFRJ)
ademirsax@yahoo.com.br

Resumo: Relata uma pesquisa que vem sendo realizada em uma escola da rede municipal de ensino de Vitória (ES). Busca investigar como o ensino de música na escola regular pode contribuir na inclusão e desenvolvimento sócio-educacional de alunos em situação de vulnerabilidade social. As investigações se pautam em referenciais da Educação Inclusiva, das Teorias do Cotidiano e da Educação Musical. A metodologia utilizada foi classificada como "Estudo de Caso Qualitativo" e serviram de base para o estudo dados coletados por meio da análise documental, da observação participada e de entrevistas.
Palavras-chave: pesquisa em música, educação musical, inclusão sócio-educacional, música no cotidiano.

Music classes in regular schools: contributions to the social and educational development of students in social vulnerability

Abstract: Reports a study that is being held at a school in the municipal schools in Vitória (ES). Investigates how the teaching of music in regular schools can contribute to inclusion and social and educational development of students in a situation of social vulnerability. Investigations are guided on references of Inclusive Education, Theories of Everyday Life and Music Education. The methodology used was classified as "Qualitative Case Study" and served as a basis for studying data collected through documentary analysis, participatory observation and interviews.
Keywords: music research, music education, social and educational inclusion, music in everyday life.

1. Introdução

Na última década percebeu-se um crescimento na quantidade de pesquisas que investigaram as práticas de ensino de música na escola regular brasileira. De acordo com Verber (2009) os objetivos desses trabalhos giram em torno de cinco perspectivas: a primeira delas focaria o estudo das políticas de inserção do ensino de música na escola regular; a segunda, analisaria as formas como o ensino de música é concebido pela comunidade escolar; a terceira vertente visaria descrever como essas práticas são desenvolvidas; a quarta tendência analisaria a formação e a atuação dos professores na educação básica; e por fim, a última vertente é composta pelas propostas e perspectivas teórico-metodológicas construídas com o objetivo de ampliar, orientar, e/ou fundamentar o trabalho de professores.

O levantamento acima indica uma ausência de trabalhos que analisam as possibilidades do ensino musical contribuir para a inclusão sócio-educacional no contexto da escola regular, uma vez que a maior parte dos estudos realizados com este foco, tem direcionado a análise para fora dos espaços escolares. No entanto, tal assunto é de extrema relevância para todas as áreas de conhecimentos presentes no contexto da educação básica, em virtude do compromisso internacional assumido pelo Brasil ao ser signatário da Declaração de Salamanca em 1994 – onde o país comprometeu-se em construir um sistema educacional inclusivo (BRASIL, 1994). Com a aprovação da Lei 11.769/2008 - que torna obrigatório o ensino de música na educação básica – os educadores musicais brasileiros são desafiados a se inserirem mais amplamente nestas discussões e a aprofundamento os estudos sobre as possíveis contribuições da educação musical no processo de inclusão educacional.

O termo "necessidades educacionais especiais" não mais se restringe aos indivíduos com deficiências físicas, mas engloba também as necessidades de ordem não orgânicas, ou seja, cognitivas,

emocionais e sociais (BRASIL, 2001). Autores como Oliveira, Baizerman e Pellet (1992) chamam a atenção para se refletir sobre as necessidades educacionais especiais apresentadas por alunos em situação de grande exposição a riscos sociais. Em geral, por não apresentarem uma necessidade educacional mais visível, os mesmos são tidos como "normais" e acabam não recebendo um acompanhamento mais específico. Assim, fatores como violência, tráfico e a pobreza, influenciam negativamente no aprendizado destes alunos e contribuem no surgimento de um estima de incapacidade intelectual que dificulta o seu processo educativo (KUENZER, 2002).

Inserindo-se neste contexto, esta pesquisa objetiva investigar como o ensino de música na escola regular pode contribuir para a inclusão social e educacional de alunos em situação de vulnerabilidade social.

2. Desenvolvimento da Pesquisa

A presente pesquisa foi dividida em três fases: uma exploratória; uma pesquisa de campo, e; uma análise qualitativa dos dados. Assim, a presente pesquisa apresenta uma metodologia que pode ser classificada como Estudo de Caso Qualitativo (VEBER, 2009). Nesta abordagem, procura-se identificar, analisar de forma objetiva e subjetiva os dados, através, não apenas da ótica do pesquisador, mas, também do grupo pesquisado (GIL, 1999),

O primeiro estágio da pesquisa foi realizado junto à Secretaria Municipal de Educação e consistiu na realização de um levantamento de dados sobre a implementação do ensino de música da rede municipal de Vitória (ES). A análise dos dados apontou que a proposta iniciou-se em janeiro de 2006 por meio da efetivação de quatro professores licenciados em música que foram lotados no órgão central da Secretaria de Educação. Estes profissionais tiveram como atribuições formular uma proposta de educação musical para as escolas do município de Vitória (ADEODATO et al, 2010). Dentre as ações implementadas por esta equipe estão as aulas de música que são desenvolvidas em contra turno no Programa de Educação em Tempo Integral. Atualmente são atendidos nestas aulas cerca de 4350 alunos. O estudo que será relatado neste artigo focará a análise nestas ações.

A "Educação em Tempo Integral" do Município de Vitória vem sendo desenvolvida desde 2006 e se insere nos apontamentos feitos no Art. 34 da LDB 9.394/96, que estabelece a ampliação do tempo de permanência do aluno na escola. A proposta busca a potencialização de diversos espaços formativos através de experiências multidimensionais que contemplem aspectos pedagógicos, sociais e artísticos (ADEODATO et al, 2010). O programa atende alunos de 3 a 15 anos e prioriza o atendimento aos que estão em situação de vulnerabilidade social. Essa situação, quase sempre, está relacionada a privações de ordens diversas ou ao não atendimento das necessidades básicas, tais como: baixas condições socioeconômicas, pobreza, falta de saneamento básico, desemprego, violência, etc. (ADEODATO et al, 2010).

Após o levantamento destes dados tiveram início os momentos de observação das aulas de música e da realização das entrevistas. O método de observação utilizado foi a Observação Participada. Esta técnica refere-se "a uma observação em que o observador poderá participar, de algum modo, nas atividades do observado, mas sem deixar de representar o seu papel de observador" (ESTRELA, 1994, p. 35).

Em função do foco da pesquisa, a escola escolhida para o estudo foi a EMEF Ronaldo Soares que fica localizada no Bairro Conquista, Vitória, ES. Esta comunidade é formada por famílias com renda variando entre um e dois salários mínimos por mês e originou-se de um processo de invasão do manguezal que ocorreu

nos anos 70. Embora atualmente apresente melhores condições de infra-estrutura (ruas asfaltadas, linhas de ônibus, escola, etc.) o local é marcado por um alto índice de violência, pobreza e tráfico de drogas. A escola participa do "Programa de Tempo Integral" e assim, tem acesso a aulas de música.

A turma escolhida para o estudo constitui-se de alunos com faixa etária entre 9 a 11 anos[1]. As observações foram realizadas no período de setembro a dezembro de 2010. Foram levantadas informações sobre a organização, os objetivos, os conteúdos e os recursos utilizados durante as aulas de música. O processo foi registrado em vídeo e para tal, foi gravada uma aula por semana, com duração de 1 (uma) hora, totalizando 12 (doze) horas de gravação.

Posteriormente, a estas observações foram realizadas entrevistas semi-estruturadas. Para Triviños (1987), esta técnica parte de certos questionamentos básicos, que, em seguida, oferecem possibilidades de novas interrogativas na medida que se recebem as respostas dos entrevistados. Esta fase objetivou obter informações a respeito do desenvolvimento escolar, de como os sujeitos envolvidos no processo vêm as aulas de música e também, verificar os desdobramentos destas atividades no espaço escolar. No total foram entrevistados vinte pessoas, sendo: dois membros da equipe diretiva; três professores (dois regentes e um de música); cinco familiares, e; dez alunos.

3. Análise preliminar dos dados

Pautando-se nos apontamentos de Albarello, et al (1997), esta pré-análise dos dados tem buscado identificar por meio da análise qualitativa e da triangulação das informações levantadas nas entrevistas, nas observações e na revisão de literatura deste trabalho, como o aprendizado musical tem influenciado no processo de inclusão e no desenvolvimento sócio-educacional do grupo de alunos observados.

Indivíduos em estados de exclusão social podem desenvolver uma imagem negativa de si, de seu valor humano, ou uma descrença sobre a importância do seu lugar social (CATÃO, 2007)**.** Este processo excludente pode gerar um isolamento simbólico e/ou concreto que impedem o desenvolvimento pessoal. A reflexão sobre como os comportamentos e expectativas de professores e alunos contribuem no surgimento do fracasso escolar, têm sido analisadas pelas teoria das representações sociais (MAZZOTTI, 2008).

Os depoimentos coletados nas entrevistas os quais serão transcritos a seguir, nos dão indícios de que a música pode contribuir para a desconstrução de um estigma de incapacidade intelectual que em geral é atribuído aos alunos de classe menos favorecidas.

> Aula de música?É claro que é importante sim. Eles estão fazendo o maior sucesso. Já se apresentaram em vários lugares. Eu deixo eles tocarem a flauta na hora da aula. Tá tão lindo. Eu já percebi que quando eles tocam aqui na escola, os outros meninos nem acreditam que são eles. Depois que acaba a apresentação eles vão lá e ficam perguntando pra eles como é que faz isso, como toca aquilo. Aí então os meninos do integral se sentem o máximo né, mas pra eles é bom, pois ajuda na auto estima e estimula a querer aprender mais. **(**Professora Regente, da 3ª série[2]).

> [...] eu não sei o que tem na música, mas tem alguma coisa, afinal, todo mundo gosta de música!! Estas crianças não aprendem nada, me dói o coração falar isso. Ainda mais agora no final do ano, a impressão que dá, é que todo nosso esforço foi em vão. Mas ao ver aqueles meninos tocando, juntos, tão lindo, reanimou todo mundo aqui na escola. Eu confesso que na hora que eu vi eles tocando, pedi a deus para que este seja o caminho deles, que a música seja a porta que vai tira-los da pobreza, do crime, ou mesmo das drogas (Coordenadora de tempo integral).

A ressignificação dos saberes musicais adquiridos na escola a partir das vivências que têm fora dela, é percebida na fala de alguns alunos.

> O dia que eu mais gosto é o dia de tocar o tambor de congo[3]. Lá na ilha[4] os "véi" "fica" tocando um tambor igualzinho, do jeito que o professor "ensinô". Eu já até sei tocar um pouco, então o professor me pede pra ajudar os outros que ainda não sabem. Tem que sentar em cima, assim óh, e tem que bater com força, se não num dá nem pra ouvir. Tem hora que a mão dói, mas eu num paro não, "guento" até a música "acabá" (João aluno da 3ª série).

> Eu toco flauta, tambor e surdo também. Tem "vez" que eu toco corneta, mas tem hora que não sai som, aí eu não gosto não. Ah, tem casaca[5] também!!!Eu toco "direto", tem que fazer assim, oh, ralucôco, ralucôco, ralucôco. É "facinho"! No surdo a gente toca Funk, o professor "ensinô", é "manero" ele deixa a gente cantar as música "intera", a professora num gosta não, mas ele deixa assim mesmo (José aluno da 4ª série)

De acordo com Souza (2004), a relação que as pessoas estabelecem com a música é um importante aspecto do processo de educação musical. E assim, como é no cotidiano que nos constituímos, a autora indica ser de suma relevância a busca pela compreensão do contexto social e cultural dos alunos. Esta investigação nos daria indícios mais significativos para analisarmos as relações estabelecidas por estes sujeitos com a música.

A observação das aulas indicou que era recorrente durante as atividades a utilização de um repertório baseado nas vivências musicais dos alunos. Ao ser questionado sobre este aspecto o educador musical aponta que,

> Eu uso tudo o que eles gostam!Tem gente que me critica, mas eu não ligo. A gente fica aqui, insistindo para os aluno tocarem uma música, vamos dizer assim, boa. Mas eles não gostam, tocam com má vontade e pra cantar é um custo. Aí você experimenta colocar um Funk, um Sertanejo Universitário, ou mesmo uma música que tá tocando na novela, aí então a alegria é geral. Eles cantam e tocam a aula inteira. Não é questão de se render à mídia não, a questão é se aproximar do mundo deles, afinal, os amigos e a família deles ouvem estas músicas. Negar isso, é negar a cultura deles. É impossível que isso não tenha nenhum valor **(educador musical do tempo integral**).

Green (2005) ao analisar a forma como é privilegiada um determinado tipo de música (música erudita) em detrimento de outra (música popular ou de massa), aponta o surgimento de padrões musicais ideologicamente impostos por determinados grupos. Segundo a autora, esta relação impositiva tende a acentuar as diferenças entre os alunos, uma vez que privilegia as vivências musicais de grupos mais bem favorecidos socialmente.

De Certeau (1994) aponta que é um erro supor que o consumo que os sujeitos fazem dos produtos da cultura de massa são práticas passivas às imposições do mercado. O autor escreve que "(...) é sempre bom lembrar que não se deve tomar as pessoas por idiotas (DE CERTEAU, 1994, p 194). O que nos é apontado com esta afirmação é a ideia de que no consumo dos bens culturais e materiais, sempre existem re-significações imprevisíveis e incontroláveis que de certa forma modificam as pretensões mercadológicas originais.

De acordo com Kleber (2006a) quando os conhecimentos musicais transmitidos a um determinado grupo estão ligados às práticas sociais dos mesmos, isto faz com que as vivências musicais tornem-se ainda mais significativas, o que conduz a um maior engajamento dos sujeitos no processo.

> Eu gosto sim, no dia da música eu nunca falto!O professor é legal, deixa a gente brincar com os "instrumento" tudo. Aí ele manda a gente parar, mas ninguém para. Ele "num" grita não!! Então a gente aproveita e fica tocando do nosso jeito. Ele deixa a gente dançar e tocar do nosso jeito. A gente canta um monte de música "manera". (Pedro aluno da 3ª série)

A próxima transcrição nos indica as influências das atividades musicais não só na escola, mas também na vida extra-escolar dos alunos.

> Isso meche não é só com a escola não, é com a comunidade inteira, teve pai que pegou dois ônibus lotados, andou num sei quanto a pé, tem gente que veio até de bicicleta, pra ver esses meninos tocarem. Eles não estavam acreditando quando eu falei que eles iriam tocar. Teve um que disse que só acreditava vendo, e ele veio pra ver. Foi tão bonito, ele deu um abraço tão apertado no filho. A gente fica feliz quando vê isso aqui na escola, por que em geral, os pais só vêm aqui pra gente reclamar e falar as coisas erradas que os filhos deles fazem. Nós vamos marcar uma confraternização e passar o vídeo para os pais assistirem aqui na escola. A mãe do Gabriel tem que ver isso, ela tem que acreditar que aquele menino tem jeito (Professora regente da 4ª série).

Isso nos aponta que o ensino de música pode não somente contribuir para a desconstrução do estereótipo de incapacidade intelectual, mas também de ampliar as expectativas em relação ao sucesso profissional e pessoal dos alunos.

> ... dizem que ele foi até tocar na UFES. Parece que "tocô" congo e flauta também. Vê só!Foi aí que eu vi que ele leva jeito. Ontem mesmo ficou o dia inteiro soprando aquela flauta no meu ouvido. Parece que esta semana o professor ensinou uma música nova, mas não dá pra entender ainda qual é não!!!. Eu gosto que ele estuda música, quem sabe assim ele não vira alguém na vida?(Pai do aluno João 4ª série)

A importância de se refletir sobre a democratização do acesso ao aprendizado musical é despertada em algumas falas. Embora reconheça-se que o aprendizado musical possa se dar em diferentes contextos, por meio de vivências não formais, entendemos que os mesmos não são equivalentes para todos os sujeitos, já que dependem de condições socioculturais individuais (PENNA, 1991). Assim, o ensino de música deve estar presente na escola pública, que por sua abrangência é o espaço ideal para promover o acesso a todas as classes (PENNA, 1991).

> Bem, o bom de ser na escola é que "tá" tendo "direto". Ele gosta de música. Já tinha até tentado aprender na igreja, mas o rapaz parece que "arrumo" um emprego e não tá podendo mais ensinar, não. Depois tava indo todo sábado numa escola lá em São Pedro, longe pra caramba, mas cabô também. Agora essa aula aí parece que "vingo", pelo menos "diz" que não vai parar." (mãe de José aluno da 4ª série).

Alguns relatos mostram como as atividades musicais podem influenciar nos relacionamentos estabelecidos entre os diferentes alunos.

> (...) o Renato é o aluno mais difícil de lidar, ninguém atura ele. Todo mundo aqui sabe o que ele passa em casa, a gente fica comovido, tenta ajudar, mas tem hora que a paciência se esgota, nós somos humanos. [...] eu percebi que os próprios colegas evitam e desprezam ele, isso faz com que ele fique cada vez pior. Mas no dia da apresentação, eu fiquei emocionada de ver a Ingredi sorrindo pra ele. Eles estavam tocando o mesmo instrumento, sabe, eu fiquei tão emocionada, por que eu vi na expressão do rosto dele que ele estava feliz de verdade, como eu nunca vi antes. Eu não tenho dúvida que isso aconteceu por causa da música!!Eles ficaram ali, tocando, sorrindo e se olhando. (Coordenadora do tempo integral).

As lutas e as dificuldades percebidas nos espaços escolares frente ao processo de inclusão educacional são reflexos dos desafios também enfrentados na sociedade no combate às praticas excludentes. Dialeticamente, as conquistas obtidas nos espaços escolares também influenciarão as lutas pela superação das lógicas da exclusão. O desafio da inclusão numa sociedade que costumeiramente neutraliza as diferenças é bastante complexo. Porém, tendo em vista o papel determinante da cultura escolar na vida do sujeito, a busca da convivência na diversidade e o respeito às diferenças nos espaços escolares, é uma necessidade urgente.

Notas

1 As turmas são organizadas com faixas etárias mistas (6 a 8 anos, 9 a 11 anos e a partir de 12 anos).
2 Os nomes que serão mencionados são pseudônimos os quais serão usados para preservar a imagem dos alunos.
3 Estilo musical folclórico característico do estado do Espírito Santo.
4 Refere-se a um bairro chamado "Ilha das Caieiras". Local marcadamente influenciado pelas tradições do Congo.
5 Instrumento de madeira escava e bambu. Possui uma cabeça (carranca) esculpida. Típico do do congo capixaba.

Referências:

ADEODATO, Ademir.; LIMA, Alba J. S.; LANGE, Larissa S. Projeto Vitória Musical - caminhos para a implementação do ensino de música na Rede Municipal de Vitoria (ES). In: E*ncontro Anual da ABEM.* Goiania, Goias. Anais. Goiania: ABEM, 2010. p. 735 a 745.

ALBARELLO, Luc et al. *Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva, 1997.

BRASIL. *Declaração de Salamanca e linha de ação sobre necessidades educativas especiais*. Coordenadoria nacional para a integração da pessoa portadora de deficiência. Brasília, DF, 1994.

_____. *Diretrizes Nacionais para a Educação Especial na Educação Básica*. Secretária de Educação Especial. Ministério da Educação. Brasília. MEC/SEESP, 2001.

CATÃO, Maria de Fátima Fernandes Martins. Ser Humano – o ser dos afetos: sócio historicamente construído. In: Catão, M. F. F. M. *Análise psicológica de problemas sociais concretos*: proposições analíticas. Relatório de Pesquisa de Pós-Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano:* artes de fazer. 11. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1994

ESTRELA, Albano. *Teoria e prática de observação de classes: uma estratégia de formação de professores.* 4. ed. Porto: Porto Editora, 1994.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 1999.

GREEN, Lucy. *Meaning, autonomy and authenticity in the music classroom***.** London: Institute of Education, University of London, 2005.

KLEBER, Magali. *A prática de educação musical em ONGs***:** dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro. 2006. 334 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006a.

KUENZER, Acácia Zeneida. Exclusão includente e inclusão excludente, a nova forma de dualidade estrutural que objetiva as novas relações entre educação e trabalho. In: LOMBARDI, J.C.et al. (org.).*Capitalismo, trabalho e educação***.** Campinas: Autores associados, 2002.

MAZZOTTI, Tarso. *Confluências teóricas*: representações sociais, sociolinguística, pragmática e retórica. Revista múltiplas leituras, v.1, n. 1, p. 90-106, jan. / jun. 2008

MOREIRA, Antônio Flávio Barbosa & CANDAU, Vera Maria. *Educação escolar e cultura(s):* construindo caminhos. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, maio/agosto de 2003. Disponível em www.scielo.br. Data de acesso 25 novembro de 2010.

OLIVEIRA, Walter de; BAIZERMAN, Michel, & PELLET, Lea. *Street children in Brazil and their helpers*: Comparative Views os Aspiration and the Future. International Social Work, 35, 163-176. (1992).

PENNA, Maura. *Reavaliações e buscas em musicalização.* São Paulo: Loyola, 1991.

SOUZA, Jusamara. *Educação musical e práticas sociais.* Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 10, 7-11, mar. 2004.

TRIVIÑOS, Augusto Nibaldo Silva. *Introdução a pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 1987.

VERBER, Andréia. *Ensino de música na educação básica: um estudo de caso no projeto escola pública integrada – EPI, em Santa Catarina*. Porto Alegre: UFRGS, 2009. 166f. Dissertação (Mestrado) – programa de pós graduação em música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009. Porto Alegre, 2009.

A FORMAÇÃO MUSICAL DE CRIANÇAS E JOVENS EM UMA ORQUESTRA: UM ESTUDO A PARTIR DAS NARRATIVAS DAS FAMÍLIAS

Adriana Bozzetto (UFRGS)
bozzetto@portoweb.com.br

Resumo: Esta pesquisa, em andamento, versa sobre o projeto educativo das famílias de crianças e jovens que aprendem música em uma orquestra propondo discutir as expectativas e o papel da família na aprendizagem musical dos filhos. O presente estudo, a partir dos depoimentos orais das famílias e dos alunos participantes da orquestra, já aponta para a compreensão de que a família exerce um papel ativo como interlocutora do projeto musical que seus filhos participam. São famílias que precisam reinventar a rotina cotidiana para que os filhos possam continuar participando da orquestra, um espaço de formação musical que está focado na formação de futuros músicos profissionais.
Palavras-chave: formação musical, orquestra de iniciantes, narrativas de família, projeto educativo.

The musical education of children and young people in an orchestra: a study from the narratives of families

Abstract: This research, in progress, focuses on the educational project of the families of children and young people who learn music in an orchestra proposing to discuss the expectations and the role of family in the musical learning of their children. This study, based on oral testimonies of families and students participating in the orchestra, already points to the realization that the family plays an active role as an interlocutor of the musical project that their children participate. These are families who need to reinvent the daily routine so that children can continue participating in the orchestra, a space of musical training that focuses on training future professional musicians.
Keywords: music education, beginner's orchestra, family narratives, educative project.

1. Introdução

A presente pesquisa, em andamento, versa sobre o projeto educativo das famílias de crianças e jovens que desenvolvem formação musical intensiva em uma orquestra, procurando discutir o papel da família, as expectativas, a participação dos pais como interlocutores na aprendizagem musical dos filhos, entre outras questões.

O projeto da orquestra iniciou como uma proposta de inserção social através da música (o projeto foi idealizado pela Secretaria de Justiça e do Desenvolvimento Social, criada pelo governo do estado do Rio Grande do Sul, e foi desenvolvido pela Federação das Associações de Municípios do Rio Grande do Sul com a colaboração de diversos parceiros), em um edital de processo seletivo ao ingresso do aluno e permanência no grupo. Esses alunos, oriundos de escolas públicas, passaram por um processo de seleção para ingressar nesse grupo, recebem uma bolsa de estudos e ensaiam quatros tardes por semana.

A pesquisa procura analisar, em uma perspectiva sociológica, como o espaço familiar opera para que as crianças e jovens permaneçam no grupo desenvolvendo sua formação musical, apoiada nos estudos de Lahire (2008), Singly (2007), Gayet (2004), Papadopoulos (2004) e Setton (2002; 2010). O trabalho é construído a partir da abordagem qualitativa de pesquisa compreendendo entrevistas com as famílias e alunos participantes da orquestra.

O interesse pela participação e investimento das famílias na educação musical dos filhos vem me acompanhando ao longo de minha atuação como docente na área de educação musical. Tanto no ensino particular de música quanto em escolas específicas a família sempre esteve presente em minhas inquietações. Cada aluno trazia uma expectativa, um tipo diferente de investimento familiar. Ao longo de anos ensinando,

percebi o quanto o papel da família é ativo, tanto em casos de "sucesso" na aprendizagem musical quanto nos casos de desistência e desinvestimento.

No Brasil, os trabalhos investigativos de Gomes (2009), Kleber (2006) e Pichoneri (2006) se destacam para a compreensão do tema de pesquisa em andamento. Especificamente na área de educação musical, Gomes (2009), ao estudar quatro gerações de uma família de músicos no Brasil, revelou processos de transmissão e aprendizagem musicais vividos, buscando compreender, dentre outras questões, o projeto educativo da família em estudo. Sobre a temática relacionada à questão do dom ou talento musical inato, tema recorrente em algumas das entrevistas realizadas em seu estudo, o autor teceu suas reflexões "com base nas explicações e compreensões sociológicas, dando ênfase à importância de se considerar as oportunidades de acesso à aprendizagem musical geradas em família e em sociedade" (GOMES, 2009: 188).

Kleber (2006), a partir de sua pesquisa em dois contextos urbanos brasileiros onde são desenvolvidas práticas inclusivas de educação musical, ressalta o que chamou de "rede família" ao apontar que essa "se reflete, nos depoimentos dos entrevistados, como a representação de um núcleo social imantado da capacidade de proteger, de encaminhar, de estimular o desenvolvimento da criança e do jovem" (KLEBER, 2006: 114).

Em sua pesquisa situada no campo da sociologia do trabalho e da educação, Pichoneri (2006) teve como objetivo "analisar o processo de formação profissional dos músicos que compõem a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, buscando compreender a articulação desta formação com as condições e possibilidades de inserção no mercado de trabalho" (PICHONERI, 2006: 01). A partir das considerações sobre o papel da família na formação do músico, Pichoneri (2006) constatou "a pertinência de se considerar o contexto social familiar como bastante relevante para a construção de uma carreira musical". Conforme a autora, essa "relação pode ser considerada característica de uma profissão artística, especialmente na música, mas, no contexto brasileiro, se reveste de importância ainda maior, pois a família assume grande responsabilidade no sentido de possibilitar a concretização desta formação" (PICHONERI, 2006: 40). Em sua pesquisa, a família apareceu nos depoimentos dos entrevistados como uma das instituições que se destacam no processo de tornarem-se músicos. Pichoneri (2006: 30) destaca o papel da família "enquanto agente propiciador de uma formação musical", chamando atenção para a importância da figura materna na concretização dessa formação.

Nos três trabalhos citados, relevantes para o delineamento do presente estudo, a família é ativa no processo de formação musical dos filhos, abrindo novas possibilidades de pensarmos seu lugar na educação musical em qualquer espaço de aprendizagem, seja na própria família, em orquestras ou em projetos sociais.

2. Sobre o conceito de família

O entendimento de família, nesse estudo, não é o de um modelo único, mas dinâmico, que considera essa instituição em sua pluralidade de configurações. Conforme a literatura sobre o assunto, essas configurações familiares não são homogêneas e esse "caráter processual da família nos obriga a pensá-la não mais em termos de modelos, mas, sim, de dinâmicas" (COSTA, 2009: 360).

Setton (2002) considera a família "como um importante elemento na determinação dos destinos pessoais e sociais, nas trajetórias educacionais e profissionais dos sujeitos" chamando atenção para a

"heterogeneidade de configurações familiares, a diversidade de recursos e posicionamentos sociais, bem como a diversidade de comportamentos e relações que podem estabelecer com as outras instâncias socializadoras", como a escola e as mídias (SETTON, 2002: 112). Em artigo recente, onde destaca as contribuições de Pierre Bourdieu sobre a sociologia das práticas de cultura, Setton (2010) situa a família como:

> (...) uma primeira instância socializadora, responsável pela transmissão de um patrimônio econômico e cultural. É nela que a primeira identidade social do indivíduo é forjada (*habitus* primário). De origem privilegiada ou não, a família transmite para seus descendentes um nome, uma cultura, um estilo de vida moral, ético e religioso. Não obstante, mais do que os volumes de cada um desses recursos, cada família é responsável também por uma maneira singular de vivenciar esse patrimônio (SETTON, 2010: 24).

No caso do campo de estudo em questão, é possível dizer que a "relação educativa deve também ser situada no contexto do conjunto das relações da criança, especificamente com os mais próximos, nas fronteiras da família, como os avôs por exemplo" (MONTANDON, 2005: 493).

Desde a entrada no campo até o presente momento, percebo as configurações familiares ampliadas, o que Kleber (2006) chama de ir além do modelo tradicional, ou seja, quando avós e irmãos vão aos ensaios da orquestra para levar os alunos geralmente de ônibus, de modo a cuidar dos mesmos em uma rotina semanal que compreende quatro tardes de ensaio, aulas de instrumento e teoria musical por semana. Por outro lado, há famílias com quem já conversei em diversos momentos e situações, e que se estruturam no chamado modelo tradicional "pai-mãe-filhos".

De acordo com os autores citados, compreendo a família contemporânea em estudo moldada por diversas forças, multifacetada, em que seu papel na educação e formação dos filhos está constantemente em negociação e confrontamento com outras instituições socializadoras, seja a escola ou as mídias. Portanto, a família "não pode ser explicada nem compreendida por uma única problemática ou pensada como uma realidade geral" mas, sim, "como objeto transversal, aglutinador de fatores simultâneos de influência na sua constituição, funcionalidade e simbolização" (COSTA, 2009: 360).

3. O que é ter um projeto educativo

Gayet (2004), ao lançar a questão sobre o que é ter um projeto educativo, traz como algumas das primeiras respostas que vem dos pais quererem assegurar a felicidade de seu filho. No entanto, o autor concebe que essa noção de "felicidade" é imprecisa e depende, antes de tudo, da representação que os pais fazem disso:

> Antes mesmo do nascimento da criança, os pais elaboram um projeto educativo. Esse projeto é mais ou menos consciente e mais ou menos realista. Ele oscilará, de acordo com os diversos tipos de pais, entre alguns princípios elementares e um verdadeiro programa de formação. Esse projeto se adaptará à personalidade da criança e à sua evolução ou, então, será de uma rigidez inflexível. Entre essas posições extremas, todas as nuances são permitidas (GAYET, 2004: 72, tradução nossa[1]).

Qual é, então, o projeto educativo das famílias das crianças que estão na orquestra? Quais as concepções dessas famílias sobre o lugar da aprendizagem musical dos filhos no projeto educativo? Gayet (2004) faz um levantamento de alguns estudos advindos de pesquisas, como o de Lahire (1995), mostrando

que os pais de meios populares são suspeitos, muitas vezes injustamente, de falhar nas tarefas educativas. No entanto, o autor chama atenção ao fato que "os meios modestos partilham cada vez mais com as outras camadas sociais os mesmos princípios de civismo tais como o respeito, e as mesmas esperanças para com a escola percebida como a única possibilidade restante de promoção social" (GAYET, 2004: 82).

Lahire (2008), ao discutir sobre o improvável sucesso de crianças pertencentes a famílias de meios populares, desmistifica o mito da omissão parental. O mito ao qual o autor se refere poderia ser definido como se vivêssemos:

> (...) em uma sociedade na qual os pais não 'conversam mais com seus filhos', não têm 'mais tempo' ou 'mais vontade' por causa de suas ocupações profissionais, onde os círculos familiares se tornam 'cada vez mais instáveis', com mães solteiras, famílias 'implodidas' pelos divórcios, separações e situações econômicas 'precárias' (LAHIRE, 2008: 13).

Em quase todas as famílias investigadas, o autor revela que os pais, "qualquer que seja a situação escolar da criança, têm o sentimento de que a escola é algo importante e manifestam a esperança de ver os filhos 'sair-se' melhor do que eles" (LAHIRE, 2008: 334). O autor chama atenção ao fato de que "o microscópio sociológico possibilita descobrir a relativa heterogeneidade daquilo que imaginamos ser homogêneo", exemplificando, nesse caso, a família (LAHIRE, 2008: 39).

Nesse sentido, o indivíduo não tem, senão, características próprias de personalidade, mas é um indivíduo moldado por forças sociais e daqueles com quem convive na vida cotidiana. O que poderia ser característica de uma pessoa enquanto única, enquanto indivíduo, precisa ser configurada como, também, um amálgama do grupo social ao qual pertence e com o qual vai formando sua própria personalidade.

Segundo Lahire (2008), "a criança constitui seus esquemas comportamentais, cognitivos e de avaliação através das formas que assumem as relações de interdependência com as pessoas que a cercam com mais frequência e por mais tempo, ou seja, os membros de sua família". No entanto, a criança "não 'reproduz', necessariamente e de maneira direta, as formas de agir de sua família" mas, sim, "encontra sua própria modalidade de comportamento em função da configuração das relações de interdependência no seio da qual está inserida" (LAHIRE, 2008: 17).

Se pensarmos que o sucesso ou insucesso na aprendizagem musical depende, também, das forças micros sociais que escapam à compreensão e ao poder do professor e da instituição escolar, sendo produzidos e legitimados no espaço da vida e da rotina familiar da criança e do jovem, teremos uma outra possibilidade de entender o que Lahire (2008) chama as diferenças internas que podem e devem ser investigadas na família. Ao analisar a profissão de músico e a complexidade dessa formação, Papadopoulos (2004) atesta que esse processo de formação envolve, também,

> (...) um aprendizado preliminar de saberes e de técnicas muito específicas, que começa desde a primeira infância e se alimenta da imagem do artista excepcional. (...) Entretanto, contrariamente ao que veicula o imaginário coletivo, a tecnização e a complexidade institucional da formação dos músicos, notadamente os profissionais, mostram que o 'dom' e a 'vocação' não têm um papel central. É o contexto social (família, ambiente social, condição de formação) que é determinante (PAPADOPOULOS, 2004: 09, tradução nossa[2]).

4. O campo empírico e alguns resultados

De novembro de 2010 a abril de 2011 realizei entrevistas com alunos e familiares, totalizando 28 alunos e 27 famílias, pois dois integrantes são irmãos. Em sua maioria, essas entrevistas foram realizadas nas casas dos alunos, onde pude conhecer o contexto familiar mais de perto, a situação econômica, como os alunos se deslocam, os longos trajetos percorridos de ônibus até o local de ensaio, tendo em vista que a maioria dos alunos reside distante do centro de Porto Alegre, onde acontecem os ensaios da orquestra.

O primeiro momento de entrevistas possibilitou conhecer a atividade profissional dos pais, grau de escolaridade, religião, raça, o local de moradia, a renda familiar além de discutir temas como mudanças na rotina familiar desde que o filho ingressou na orquestra, práticas pedagógicas familiares, práticas culturais familiares, gosto e hábitos de escuta musical, projetos futuros para os filhos e outros temas que cada entrevista revelou importantes para serem aprofundados e discutidos.

Em sua condição socioeconômica similar, algumas famílias já apontaram nesse primeiro momento em campo algumas diferenças internas (Lahire, 2008), como a forma com que lidam com os filhos. Observando momentos de apresentações da orquestra, pude encontrar pais que se preocupam em estar presencialmente nas primeiras filas, mostrando aos filhos que estão assistindo, aplaudindo, vibrando e mostrando a emoção que sentem enquanto apreciam vê-los no palco. Nos ensaios, a presença de mães e avós é mais frequente, mas nos eventos sociais e concertos a família amplia, possibilitando a presença de pais e irmãos.

As múltiplas configurações familiares representativas de meu objeto de estudo apresentam alunos com pais separados, outros com mães presentes, porém a figura paterna ausente, outros ainda que vivem com os avós e são criados por eles. Está presente, também, representantes da formação nuclear familiar, ou seja, "uma família composta de um homem, uma mulher e seus filhos e que vivem na mesma moradia" (SINGLY, 2007: 31).

O presente estudo, a partir dos depoimentos orais das famílias e dos alunos participantes da orquestra, já aponta para a compreensão de que a família exerce um papel ativo como interlocutora do projeto musical de seus filhos. São famílias que se desdobram para que os filhos possam continuar participando da orquestra, um espaço de formação musical que está focado na formação de futuros músicos profissionais.

As famílias desses alunos têm sonhos, expectativas de que os filhos "vençam", mas possuem ideias claras que o caminho para a profissionalização é árduo, incerto, e que exige privações. Questionam diversos aspectos do projeto em que os filhos aprendem música, estão atentas às transformações que o tempo de socialização em grupo provoca e desejam que a família participe mais e seja mais considerada em projetos como esse.

Embora os alunos apontem sua motivação e envolvimento com a orquestra, colegas, professores e com a aprendizagem musical, sentem-se muitas vezes cansados, pois devem dar conta da rotina escolar, geralmente pela manhã e, imediatamente, seguirem para o ensaio da orquestra, que acontece quatro tardes por semana. Em diversos momentos precisam dormir no trajeto de deslocamento e reinventar o tempo, reconfigurar a rotina familiar, criar estratégias de sobrevivência e continuar lutando para que permaneçam nesse grupo, vulneráveis que estão por se tratar de um projeto em que o estudo e a dedicação ao instrumento contam como a matéria prima do espetáculo.

Notas

[1] Avant même la naissance de l'enfant, les parents élaborent un *projet éducatif*. Ce projet est plus ou moins conscient et plus ou moins réaliste. Il oscillera, selon les variétés de parents, entre quelques principes élémentaires et un véritable programme de formation. Il s'adaptera à la personnalité de l'enfant et à son évolution ou bien il sera d'une rigidité inflexible. Entre ces positions extrêmes, toutes les nuances sont permises.

[2] (...) un apprentissage préalable de savoirs et de techniques très spécifiques, qui commence dès la prime enfance et se nourrit de l'image de l'artiste exceptionnel. (...) Néanmoins, contrairement à ce que véhicule l'imaginaire collectif, la technicisation et la complexité institutionnelle de la formation des musiciens, notamment professionnels, font que le 'don' et la 'vocation' n'y jouent pas un rôle central. C'est le contexte social (famille, environnement social, conditions de formation) qui est déterminant.

Referências:

COSTA, Lívia Fialho da. Notas sobre formas contemporâneas de vida familiar e seus impactos na educação dos filhos. In: NASCIMENTO, Antonio Dias; HETKOWSKI, Tânia Maria (Orgs.). *Educação e Contemporaneidade*: pesquisas científicas e tecnológicas. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 355-371.

GAYET, Daniel. *Les Pratiques Éducatives des familles*. Paris: PUF, 2004.

GOMES, Celson Henrique S. *Educação Musical na Família*: as lógicas do invisível. Porto Alegre, 2009. 214f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

KLEBER, Magali Oliveira. *A Prática de Educação Musical em ONGs*: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro. Porto Alegre, 2006. 355f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LAHIRE, Bernard. Sucesso escolar nos meios populares: as razões do improvável. 3. ed. São Paulo: Ática, 2008.

MONTANDON, Cléopâtre. As práticas educativas parentais e a experiência das crianças. *Educação e Sociedade*: Revista de Ciência da Educação, Campinas, n. 91, p. 485-507, 2005.

PAPADOPOULOS, Kalliopi. *Profession musicien*: un "don", un héritage, un projet? Paris: L'Harmattan, 2004.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Músicos de orquestra*: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes. Campinas, 2006. 120f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Campinas.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. Família, escola e mídia: um campo com novas configurações. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.28, n.1, p. 107-116, 2002.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. Processos de socialização, práticas de cultura e legitimidade cultural. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v.15, n.28, p. 19-35, 2010.

SINGLY, François de. *Sociologia da Família Contemporânea*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

REFLEXÕES ACERCA DO ENSINO DE MÚSICA ESCOLAR: TRABALHANDO COM MULTIPLICIDADES

Adriana do Nascimento Araújo Mendes (UNICAMP)
aamend65@gmail.com

Resumo: Este trabalho tece considerações sobre a importância da música na vida dos indivíduos e, também, sobre os possíveis espaços de aprendizagem musical. A seguir, apresenta o espaço escolar como um importante local de difusão do conhecimento musical e aborda questões sobre o tipo de ensino que deve ser feito em escolas. Enfatiza, então, a necessidade do educador musical trabalhar com uma multiplicidade de aspectos musicais, respeitando as experiências que os alunos trazem para a escola.
Palavras-chave: música na escola, ensino musical escolar, música e cotidiano.

Considerations about teaching music at schools: working with multiplicity

Abstract: This paper considers the importance that music has to the life of each person, and also considers the possible places of learning music. Next, it presents the school as an important place of spreading musical knowledge and it deals with issues about the kind of musical teaching it should be done at schools. Then, it emphasizes the need of the music educator to work with a multiplicity of musical aspects, respecting the experiences that students bring to school.
Keywords: music at schools, general music, music and daily life.

1. A importância da música na formação dos indivíduos

A expressão musical é uma das formas de expressão artística inerentes ao ser humano. Desde os primórdios da humanidade, o ser humano se expressa utilizando sons, não apenas para a comunicação, mas também para funções ritualísticas e para o seu divertimento. Segundo concepção estudada pela professora Vanda Freire (1992), arte e sociedade são conceitos inseparáveis, razão pela qual música e sociedade também o são. Freire, para quem a arte em geral, a música e a educação são possíveis instrumentos para a transformação individual e social, faz uma análise histórica empregando a classificação que Alan Merriam elaborou para as funções sociais da música em 1964, ou seja: expressão emocional; prazer estético; divertimento; comunicação; representação simbólica; reação física; imposição de conformidade a normas sociais; validação das instituições sociais e dos rituais religiosos; contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura; e contribuição para a integração da sociedade. Para Freire, em certo sentido, a sociedade depende da música, que inquestionavelmente exerce funções de natureza social.

A ideia de que a música exerce funções sociais e de que é instrumento de transformação da sociedade, justifica sua relevância para a formação integral do indivíduo e, consequentemente, determina a importância da transmissão de conhecimentos musicais entre as pessoas.

2. Formas de se aprender música

O aprendizado musical ocorre de maneira diversificada e pode-se aprender música de modo informal[1], não-formal[2] e formal. Desde o útero da mãe, a criança está em contato com sons, ruídos e músicas. No decorrer de sua vida, a aprendizagem informal se realiza conforme ela vá sendo exposta a sons do cotidiano,

como toques de celulares, jingles de propagandas, sons ambientes em elevadores, lojas e supermercados, músicas de trilhas sonoras de filmes e novelas etc. Ela também pode aprender música em espaços não-formais de ensino em grupos que cantam ou tocam, como, por exemplo, ao participar de uma escola de samba, de uma banda de rock, de um grupo folclórico, entre outros. E, ainda, certamente pode entrar em contato com a música de uma forma mais sistematizada, por meio do ensino formal, em escolas especializadas de música, em escolas de educação básica que tenham aula de música, em grupos corais, fanfarras, bandas, com professores particulares de instrumentos etc.

No entanto, indubitavelmente, a escola de educação básica é o espaço institucionalizado com maior possibilidade de difusão dos conhecimentos para todos. Por intermédio da escola, especialmente da escola pública – aquela a que todos têm direito de acesso – é possível difundir-se os saberes considerados mínimos para a formação de um indivíduo nas diversas áreas de conhecimento, como a linguagem, as ciências exatas, humanas e biológicas, os estudos relacionados ao corpo, os estudos éticos e, ainda, aqueles ligados à cultura e às manifestações artísticas.

3. O ensino musical em escola de educação básica

As diversas matérias ensinadas na escola não têm o objetivo de formar especialistas em cada uma delas. Por exemplo, não se ensina matemática na escola com o intuito de formar gênios da matemática. Na verdade, todas as pessoas têm direito a serem expostas a uma larga gama de conhecimentos que integrarão sua formação para a vida em sociedade, sem que exista a expectativa implícita de que se tornem especialistas em um campo específico. A oportunidade de acessar os mais diversos saberes deve ser oferecida, até mesmo para que interesses pessoais sejam despertados e para que o indivíduo busque então se especializar em um dado conhecimento.

O mesmo deve ser dito em relação ao ensino musical escolar: não se ensina música na escola para formar necessariamente grandes intérpretes, compositores ou regentes. O objetivo do ensino musical neste espaço formal de transmissão de saberes é possibilitar o contato sistematizado de todos os alunos com um conhecimento da humanidade, que é parte de sua cultura, de sua vida, e que contribui para sua formação integral e educação estética, permitindo-lhes despertar para os caminhos que a aprendizagem musical oferece.

Visto que o ensino musical é importante para a formação integral do indivíduo e que a escola de educação básica – em especial a escola pública – é o espaço formal com maior possibilidade de democratização da difusão dos conhecimentos acumulados e produzidos pela sociedade, podemos perceber a relevância do ensino musical escolar. Em outras palavras, a escola é o local onde um maior número de pessoas pode ter acesso ao conhecimento musical, fundamental à composição dos saberes que irão formar o indivíduo em sua plenitude.

Quanto mais a Educação Musical for incentivada desde os níveis mais iniciais da formação de crianças, principalmente se for inserida em escolas de educação básica, mais este ensino poderá contribuir para a formação geral do indivíduo. Note-se que, conforme Penna (1994), o sistema educacional brasileiro enfrenta o desafio de promover um real acesso ao saber, à cultura e à arte. E, em relação à Educação Musical, acrescenta que precisa:

> ... buscar, como objetivo último, promover uma participação mais ampla na cultura socialmente produzida, preparando o aluno para que se torne capaz de apreender criticamente as várias manifestações musicais disponíveis em seu ambiente (PENNA, 1994, p. 23).

4. Conteúdos musicais a serem ensinados na escola regular: necessidade de se considerar a diversidade e multiplicidade musical e social

Tendo-se em mente que a música é um conhecimento específico que pode e deve ser encarado dessa forma no espaço escolar, e que o Brasil atravessa um momento de valorização da implementação de música na escola através da Lei 11.769/2008, vale perguntar quais os conteúdos a serem ensinados nesse espaço formal de transmissão de conhecimentos. A resposta a esta pergunta, por seu turno, precisa considerar uma série de elementos.

Para começar, é essencial levar em consideração o discurso musical dos alunos: tudo aquilo que eles trazem de suas vivências diárias. Nas palavras de Swanwick (2003), a "conversação musical, por definição, não pode ser nunca um monólogo". Todo aluno chega à escola já familiarizado com a música, ainda que não a tenha percebido como conhecimento passível de análise metodológica. Compreender o desenvolvimento individual de cada um, seu grau de autonomia e de curiosidade é um passo fundamental para uma Educação Musical escolar eficaz, que encontra, na diversidade de culturas presentes nas escolas e nos elementos do cotidiano trazidos pelos alunos, conteúdos ricos, complexos e estimulantes.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais, uma orientação oficial que busca apontar diretrizes para o educador brasileiro, enfatizam também a necessidade de se trabalhar com a vivência do aluno como ponto de partida para o trabalho. Neste sentido, Penna (1999) alerta que as indicações são para que se considere a diversidade de manifestações musicais, superando a dicotomia entre erudito e popular, partindo-se da vivência do aluno e de sua relação com a música popular e a indústria cultural para, a partir daí, ampliar-se a qualidade de sua experiência estético-musical.

A Educação Musical escolar não deve se pautar por uma proposta de ensino tradicional, focada em teoria musical para a aprendizagem de um instrumento. O ensino tradicional inicia-se pela transmissão de conceitos teóricos antes que o aluno possa explorar a vivência musical, muitas vezes priorizando uma compreensão intelectual e inibindo ou desestimulando uma vivência sonora e corporal mais ampla.

A Educação Musical escolar tampouco deve compactuar com conceitos, hoje bastante questionáveis, como os de alunos sem "talento" ou "dom" para a música. Esses conceitos precisam ser objeto de uma releitura para que se entenda que, na verdade, no espaço escolar estamos lidando com alunos que, muitas vezes, não tiveram a oportunidade de ampliar suas competências musicais pelas mais diversas situações. Mas, uma vez que eles tenham essa oportunidade, certamente despontarão potencialidades ainda não exploradas.

Na realidade da educação básica, é preciso ressaltar, ainda, a importância de incorporar-se progressivamente os conhecimentos que estão sendo agregados à área com relação ao trabalho de inclusão escolar. Este requer adaptações de materiais e conteúdos, além de um incessante estudo por parte do educador musical.

Assim sendo, a Educação Musical escolar deve partir do trabalho com elementos do cotidiano concebidos no âmbito da diversidade cultural existente nas escolas, utilizando-se de sons, ruídos e também do silêncio, dentro de uma perspectiva de repertório diversificado, para que o aluno possa adquirir progressivamente

elementos que ampliem seus conhecimentos musicais, envolvendo inclusive os aspectos de execução, criação e apreciação[3] abordados por Swanwick.

Notas

[1] De acordo com Park, Fernandes e Carnicel (2007), educação informal é toda a aprendizagem que ocorre sem que, para tanto, haja qualquer planejamento prévio e específico. São os comportamentos adquiridos em função do meio familiar, do convívio com amigos e no trabalho, ou os conhecimentos captados de forma assistemática e individual em espaços públicos, ou mesmo institucionalizados. É o processo que se realiza ao longo da vida, de forma contínua, permanente e não organizada, que será ou não enriquecido com conversas, exemplos de outros, as experiências da vida real, produzindo resultados poderosos que, por serem apreendidos de modo inconsciente, são tidos como comuns e naturais.

[2] O termo educação não-formal é em geral definido em oposição à educação formal-escolar, sendo a que tem papel suplementar e o objetivo de ampliar as experiências escolares. É a educação organizada e estruturada, não obrigatória, cujo conteúdo de aprendizagem será adaptado com flexibilidade ao caso concreto. O conceito incorpora preocupações com a mudança ou a transformação social. (PARK, FENANDES e CARNICEL, 2007).

[3] Em sua obra "Music, Mind and Education"(1988), o pedagogo musical inglês Keith Swanwick descreve uma de suas pesquisas, feita junto com a professora June Tillman, na qual coletou composições de 745 crianças com idade de 3 a 11 anos visando compreender melhor a natureza da experiência musical. Observou que alguns comportamentos eram esperados dentro de uma mesma faixa etária e eram possíveis de serem detectados através das composições. Este trabalho resultou no estabelecimento da Teoria Espiral de Desenvolvimento Musical, na qual eles estabelecem critérios claros, fundamentados numa mesma base teórica, os quais possibilitem avaliar os produtos musicais advindos da composição, execução e apreciação. Argumentam que, a partir daí, o educador musical teria condições de propiciar um desenvolvimento equilibrado através de três maneiras de se relacionar com música – composição, execução e apreciação.

De acordo com Swanwick, as modalidades de conhecimento musical de criação (composição e improvisação), apreciação e execução tornam-se formas através das quais podemos compreender a natureza do desenvolvimento musical. O autor fala ainda de conhecimentos sobre música (conhecimentos literários, teóricos e de aquisição de habilidades), que complementam as três modalidades anteriormente citadas.

Referências:

FREIRE, Vanda L. B. *Música e Sociedade***:** uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música. Rio de Janeiro: 1992. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA (MEC). *Parâmetros curriculares nacionais para o ensino fundamental,* Arte, 2ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, vol.6.

PARK, Margareth Brandini, FERNANDES, Renata Sieiro, CARNICEL, Amarildo (orgs.). *Palavras-chave em educação não-formal*. Campinas: Unicamp/CMU, 2007.

PENNA, Maura. O desafio necessário: por uma educação musical comprometida com a democratização no acesso à arte. *Cadernos de Estudo* – Educação Musical. São Paulo: Atravez, novembro de 1994, n. 4/5, pág. 15-29.

_____. Discutindo o ensino de música: os PCN para os 3º e 4º ciclos e sua visibilidade. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 8, 1998, Recife. *Anais...* Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1999. pp. 61-72.

SWANWICK, Keith. *Music, mind and education.* London: Routledge, 1988.

_____. *Ensinando música musicalmente.* São Paulo: Moderna, 2003.

CRIAÇÃO MUSICAL COMO POSSIBILIDADE DE DESENVOLVIMENTO E APRENDIZAGEM: UMA REFLEXÃO A PARTIR DA PRÁTICA EDUCATIVA

Aline Lucas Guterres (UFRGS)
alinelguterres@gmail.com

Profa. Dra. Leda de A. Maffioletti (UFRGS)
leda.maffioletti@gmail.com

Resumo: Este artigo é um relato de experiência que enfoca o processo de criação realizado por duas alunas de 10 e 12 anos, de uma escola municipal de artes da região metropolitana de Porto Alegre. A atividade teve como objetivo compor uma música com estrutura de início, meio e fim, registrando-a de modo que possa ser lembrado posteriormente. Os procedimentos da professora limitou-se a encorajar e acompanhar o desenvolvimento do trabalho com o olhar voltado ao modo como as alunas enfrentaram o desafio que a atividade envolve. Embasam o trabalho os seguintes autores: Maffioletti (2005), Kratus (1991), Piaget (1976) e Chaves (2010). Este trabalho se insere no objetivo mais geral da educação musical, que pretende construir uma prática educativa tendo a composição como possibilidade de desenvolvimento do aluno e aprendizagem musical.
Palavras-chave: composição musical, educação musical, processo de aprendizagem.

Musical creation as the possibility of learning and development: a reflection from the educational pratice

Abstract: This article is an experience that focuses on the creation process performed by two students of 10 and 12 years in a municipal school of arts in the metropolitan region of Porto Alegre. The activity aimed to compose a song structure with beginning, middle and end, registering it so that it can be remembered later. The procedures for the teacher merely encourage and support the development of work with an eye toward the way the students faced the challenge that the activity involves. Underpin the work the following authors: Maffioletti (2005), Kratus (1991), Piaget (1976) and Chaves (2010). This work falls within the more general goal of music education, which aims to build an educational practice with the composition as a possibility for student development and learning music.
Keywords: music composition, music education, the learning process.

1. Introdução

Criar uma composição musical é um desafio. Desafiar nosso aluno é uma estratégia para envolvê-lo em uma aprendizagem significativa. Conforme a literatura atual da educação musical, a composição é uma atividade que vem sendo valorizada, havendo um consenso entre os educadores sobre sua importância no desenvolvimento musical do aluno (Beineke, 2008). O trabalho relatado a seguir faz parte de um estudo preliminar que analisa as possibilidades da composição musical no desenvolvimento geral do aluno. Participam desse estudo duas alunas, NAT, 10 anos, e ADA, 12 anos, que frequentam aulas de teclado em uma Escola Municipal de artes situada na região metropolitana de Porto Alegre. A proposta desenvolvida baseia-se inicialmente nos estudos de John Kratus no que se refere à identificação das estratégias empregadas pelas crianças em momentos de exploração e estruturação da composição musical.

Com a finalidade de estudar as possibilidades da composição musical no desenvolvimento geral do aluno será adotado o conceito de composição de Maffioletti (p.110, 2005) que considera o processo de elaboração da composição. Este processo compreende explorações, construções e reconstruções das idéias musicais. Sendo assim, não faz distinção entre improvisação e composição musical.

Em minha prática docente diversas vezes pude perceber que a composição é uma atividade desafiadora e significativa para os alunos. Entretanto, questionava-me de que forma essa atividade poderia contribuir no desenvolvimento musical do aluno: que operações mentais estariam envolvidas no fazer

musical? Neste relato não respondo todos os questionamentos, mas percebo como um caminho para a análise das composições dos alunos e os elementos envolvidos no processo de composição que torna uma atividade significativa e desafiadora. Como docente enxergo a composição musical como uma atividade desafiadora para o aluno, uma estratégia pedagógica para proporcionar uma aprendizagem significativa de música, dos conteúdos musicais, contribuindo para um desenvolvimento musical e geral do aluno. O sujeito ao enfrentar uma nova situação, ao realizar interação entre sujeito e objeto, constrói uma leitura da situação por meio da lógica que já foram construídos por experiências anteriores. As novas situações ajudam a construir novos instrumentos de assimilação que permitem interpretar outra situação (ver PIAGET, 1989, p. 120). A composição como atividade criadora sempre se encontra em uma nova situação, que vai se construindo conforme o desenvolvimento e conhecimento do aluno.

2. Composição Musical

A composição musical pode ser compreendida de diferentes maneiras. Podemos encontrar diversos conceitos para composição musical e diversos estudos sobre os processos de composição musical. Conforme Arnold Schoenberg "a composição é acima de tudo a arte de inventar uma idéia musical e apresentá-la de maneira conveniente" (SHOENBERG *apud* CHAVES, 2010, p. 85).

Celso Loureiro Chaves em seu artigo "Por uma pedagogia musical" acredita estarem implicado pressupostos que são compromissos da área de composição musical no território acadêmico. Defende idéias que são interessantes de aplicar na análise dos processos de composição de crianças e adolescentes. Para ele a atividade de composição musical pode ser entendida como um "processo de tomada de decisões" que está presente em três territórios: decisões ideológicas, decisões estéticas e decisões pontuais.

A tese de doutorado de Leda Maffioletti chamada de "Diferenciações e integrações: o conhecimento novo na composição musical infantil" enfoca os processos de pensamento que ocorrem durante a composição. Conforme a autora, a peculiaridade da sua pesquisa encontra-se em refletir com profundidade acerca das questões epistemológicas do tema.

Maffioletti define o conceito de composição como:

> atividade musical realizada pela criança que consiste em provocar sons, imprimindo sobre eles algum tipo de organização. [...] não faz distinção entre improvisação e composição, porque compreende o processo de elaboração da composição [...] as explorações, as construções e as reconstruções das idéias do seu autor (Maffioletti, 2005, p. 110).

A autora realiza experimentos com seus sujeitos de pesquisa baseada na noção de "composição em tempo real". As crianças realizam, em sua pesquisa, a composição a partir da indicação de "fazer uma música como tu gosta, ou acha que fica bem". Para Maffioletti, fazer esta proposta ao sujeito significa encorajá-lo a encontrar, por ele mesmo, "uma maneira de imprimir significado aos sons de sua composição". Acredita ser possível pesquisar sobre o desenvolvimento da composição musical através do surgimento do novo, "como surgem as novidades", que, para ela, é o oposto de estudar cada elemento da composição. Por isso seu foco de atenção requer identificar a construção de interdependências. Ou seja, compreender que a formação de cada nível de desenvolvimento requer a reconstrução e reorganização das aquisições anteriores para que possam,

juntamente com os conhecimentos novos, formar uma nova totalidade. O objetivo da tese era encontrar razões que possibilitassem compreender como surge o conhecimento novo na composição musical infantil.

Conforme Maffioletti (opcit. p. 17) "o desenvolvimento musical não tem sentido sem a compreensão das ligações que se formam e possibilitam à criança a construção dos conhecimentos novos". O desenvolvimento da composição musical ocorre mediante a gradativa construção de uma visão de conjunto, de totalidade por parte das crianças sobre suas composições.

3. Contexto Escolar

Este relato de experiência é acerca das aulas de teclado que ministro em uma Escola Municipal de Artes na região metropolitana de Porto Alegre/RS. Esta escola oferece aulas de teatro, dança, música e artes visuais para alunos entre 4 a 16 anos de idade. Para este segundo semestre existe um projeto de integração das quatro linguagens artísticas que resultará em uma apresentação em dezembro. Esta apresentação consiste em uma peça teatral com o tema "A Branca de Neve e os vários anões", e todos os alunos estão envolvidos na sua criação. As artes visuais produzirão os cenários, a dança coreografias para a peça, o teatro a interpretação da historia e a música realizará uma abertura, um meio e um fechamento para a apresentação.

Nesse ano, a partir de uma visita ao museu da UFRGS onde visitamos a exposição "Música, Ciência e Tecnologia", busquei provocar um olhar diferenciado sobre música nos alunos. Começamos a observar os diferentes timbres do teclado, experimentar melodias em diferentes timbres, pensando na estética da música. Nesse mesmo período recebemos um pedido da escola para participar da apresentação de final de ano, onde estariam envolvidos os alunos da dança, do teatro, das artes visuais e da música. Para os alunos de teclado foi pedido que participassem de uma cena do teatro cujo tema seria a floresta da peça da Branca de Neve.

As aulas de teclado possuem uma hora e meia no turno da manhã e uma hora no turno da tarde. Há três grupos de alunos de teclado na escola. As aulas são realizadas em duplas ou trios. Especificamente as aulas das meninas ADA e NAT, que serão tratadas nesse relato, possuem uma hora e meia, uma vez por semana no turno da manhã. Elas iniciaram seus estudos em teclado no início do ano de 2010. Já realizam pequenas leituras melódicas e rítmicas.

Proposta de atividade:

A fim de integrar os alunos de teclado no projeto da escola propus a eles que realizassem uma peça musical. A música seria composta por três grupos de estudantes de teclado. Cada grupo seria responsável por um dos movimentos da música. Grupo A (10 anos e 12 anos); Grupo B (13 e 9 anos); Grupo C (13, 13 e 10 anos). O movimento deveria possuir uma estrutura básica constituída por início, meio e fim.

Objetivos da atividade de composição:

Oportunizar um momento de criação e exploração do instrumento em aula; proporcionar a experimentação e construção da prática do registro musical justificando sua importância; possibilitar a manifestação das idéias musicais;

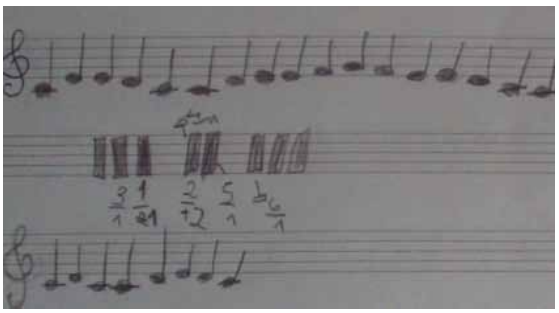


Imagem do registro musical

4. Descrição das condutas dos alunos

Primeiro dia

O grupo A, principalmente a aluna NAT estava bastante motivada e produtiva. Elas iniciaram prontamente a composição e se desenvolveram mais rapidamente, em comparação com os outros grupos. Entretanto a minha influência pode ter sido mais decisiva neste grupo. Incentivei as meninas a comporem pensando o que estaria acontecendo na floresta. Trazendo questões como "Que sons a floresta possui?". Pedi para assistirem a um filme em casa que tivesse cenas de floresta e observassem as músicas e os sons que acompanhavam a cena. Elas citaram alguns filmes que possuíam floresta nas cenas e resolveram que estaria acontecendo uma reunião de animais na mesma. Questionei, então, "por que estavam reunidos?". As meninas responderam que era para ajudar o coelho que teria caído em um buraco. Não sabiam como começar a compor. Propus escolherem um timbre no teclado. Cada uma escolheu dois timbres e começaram a experimentar. NAT criou uma seqüência de notas que simbolizava, conforme ela, os passos do coelho até cair no buraco. ADA não sabia como fazer sua composição, estava tímida. Começou a usar os sons de animais que o teclado possuía. Propus então que realizassem uma parte de pergunta e resposta. Assim ADA foi soltando-se na sua criação. Começou com poucas notas, curtas e graves. Ela estava do lado esquerdo do teclado. NAT soltava-se mais fazendo o coelho cair no buraco, sair do buraco. Em escala descendente e ascendente.

Segundo dia

As meninas trouxeram seu teclado de casa para poderem mostrar as melodias criadas com os timbres criados e escolhidos em casa. Observo que cada uma trouxe seu teclado também para poderem usar um teclado, pois a escola possui apenas um teclado para as aulas.

Cada uma havia criado duas melodias diferentes para acrescentar à música. Com as frases musicais inventadas em casa deram continuidade à composição acrescentando melodias diferentes. Dedicaram-se um bom tempo a explorações do tipo pergunta e resposta de forma livre.

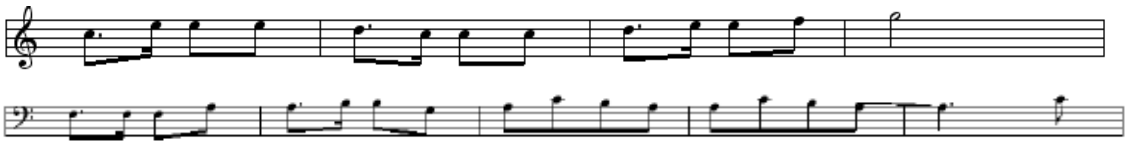
Nat e Ada pareciam se divertir ao montar a música. Neste dia criaram uma história que acontecia na floresta onde o leão, o coelho, entre outros animais eram os personagens. Elas criaram esses personagens e uma ação no enredo. Em certo momento da história aconteceu uma reunião de animais. O diálogo que os animais realizavam entre si era representado pelos diferentes timbres. Agora a composição já tinha início, meio e fim. A estrutura da história e dos acontecimentos musicais ficou da seguinte maneira: na primeira parte o coelho caiu em um buraco após uma caminhada. A caminhada foi representada por notas curtas e silêncios

entre as notas em escala descendente. A parte do meio foi a reunião dos animais, onde eles conversavam sobre estratégias de salvar o coelho. Parte era rica em improvisações (um bom tempo de exploração), com perguntas e respostas dos animais da floresta, com explicação de timbres, sons de animais e notas graves. Por fim o coelho foi salvo e saiu do buraco em escala ascendente. A composição ficou muito longa. Registraram e gravamos a composição e cada uma se propôs a estudá-la em casa para apresentar conforme a proposta da escola.

Terceiro dia

Durante a aula de teclado do turno da manhã, as alunas irmãs NAT (10 anos) e ADA (12 anos) estavam chateadas com sua composição sobre a floresta e não conseguiam lembrar de toda a música, pois seu registro estava incompleto. Realizaram várias tentativas ao teclado, lembraram de boa parte da música. NAT e ADA reclamavam uma da outra por não terem anotado toda a música, apenas partes dela. ADA reclamava que NAT não estava executando uma parte da música e que precisava do outro teclado para executar a sua parte. NAT criticava ADA por não saber mais as suas criações e partes da música onde executavam frases de perguntas e respostas. Em um dos diálogos surgiu a reclamação de que não poderiam ser inventadas na hora as perguntas e respostas. Trocamos de atividade, passando a executar repertório individual das alunas. Ao perguntar quem gostaria de mostrar seus estudos, ADA tomou a iniciativa. Realizou suas leituras e execução musical, e nesse momento chamei sua atenção para melodia e o acompanhamento das músicas. O seu repertório individual é composto de: melodia folclórica registrada no livro Canções do Mundo de Viviane Beineke chamada Tuula Tuula Wakati; e uma peça do livro de Cecília França criado durante a dissertação de mestrado dos seus sujeitos de pesquisa, que desenvolve leitura musical das Claves de Sol e Fá e teclas pretas. Na primeira peça, trabalhamos com leitura e dedilhado, figuras pontuadas, colcheias, solfejo acompanhamento para a mão esquerda. Ao iniciar o repertório da aluna NAT, conversamos sobre os timbres que ADA escolheu para suas músicas. Conversei sobre os parâmetros sonoros e realizei perguntas para ver se entenderam. Começamos a falar sobre a composição denominada "A Reunião dos Animais" e as meninas comentaram que não estavam gostando da sua música, que não sabiam mais como juntar as partes e insinuaram que era de criança, infantil. Ao brincarem no teclado com os timbres encontraram um timbre diferente que gostaram e começaram a desenvolver células rítmicas e pequenas frases. Percebi que era um bom momento para a seguinte proposta:

Elas teriam 10 min para desenvolver uma música sobre o tema livre e que tivesse um início, um meio e um fim. Ficaram muito motivadas com o desafio. As meninas estavam encantadas com o timbre chamado *Woodpipe* e chamaram a "música de astronauta" inicialmente. Passados os 10 min, percebi que estavam em pleno desenvolvimento da música e resolvi deixar o tempo necessário para terminarem. Durou cerca de 18 minutos o tempo total de composição. Não realizei muitas interferências, apenas guiava, perguntando "esse será o início? Ta e agora, como continua?" Ao terminarem, faltavam poucos minutos para a aula terminar. Pedi para que registrassem a sua nova música. NAT se concentrou de uma forma intensa e escreveu toda a música. Eu não acreditei que terminassem neste dia. O envolvimento maior foi da menina NAT, que se empenhou em deixar muito clara a nova partitura. "Porque depois sai um erro e a música fica errada." Frase da aluna NAT referindo-se à parte da composição anterior que não foi registrada. Abaixo, algumas frases criadas pelas alunas:



5. Reflexão

Pode-se observar que diversos fatores estão envolvidos na atividade de composição musical, inclusive na ação do professor frente aos acontecimentos do processo composicional. Os objetivos propostos pela atividade foram alcançados: criar, manifestar, registrar e explorar. Percebe-se este alcance através de frases como: "Para a música não ficar errada", "o coelho que caiu no buraco". As informações musicais também denunciam, como por exemplo, as escalas descendente e ascendente, timbres, sons graves e células rítmicas.

Conseguir identificar momentos importantes do processo de composição para guiar a proposta de atividade sem interferir na criação do aluno. Percebo que é um desafio ao professor. Becker defende a idéia do professor pesquisador, conforme ele:

> Assim como o cientista no laboratório, ele [o professor] inventa e implementa ações que produzem novos fenômenos cognitivos, avalia os fenômenos observados, cria novas compreensões desses fenômenos. Ele põe à prova conhecimentos existentes. (BECKER, 2010, p. 13)

As tomadas de decisões no processo de composição são ilustradas com as respostas das meninas ao serem questionadas "Essa é a primeira parte? O que vem depois?" como, por exemplo, respostas do tipo: "Eu sou primeiro, depois é a Ada, depois nós duas, depois sou eu".

Pode ser observado, principalmente na última aula, um crescimento de fatores como tomadas de decisões, preocupação com a tonalidade da música, preocupação com a estética da música e uma significação do registro musical. Uma célula rítmica prevaleceu durante o desenvolvimento da composição e tornou-se o motivo da música. Percebe-se o envolvimento das alunas e a motivação ao tentar resolver esse desafio proposto. Percebe-se também a influência do repertório e o conteúdo trabalhado em aula com as células rítmicas criadas na nova composição.

Esta atividade e análise da mesma ainda estão em andamento. Considero importante possuir um olhar atento ao processo de composição para futuramente conseguir analisar as operações mentais envolvidas neste processo. A própria composição e a notação realizada pelas alunas são campos a serem analisados.

É importante possuir um olhar atento ao processo de composição para, futuramente, conseguir analisar as operações mentais envolvidas neste processo. Conseguir observar essas operações e proporcionar atividades desafiadoras aos alunos é oportunizar momentos de aprendizagem significativa. A atividade de composição deve ser avaliada de forma cuidadosa e com o olhar do professor voltado para o desenvolvimento geral e musical do aluno.

6. Referências:

BEINEKE, Viviane. A composição no ensino de música: perspectivas de pesquisa e tendências atuais. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 20, 19-32, set. 2008.

BEINEKE, Viviane. Canções do mundo para tocar. Florianópolis: Cidade Futura, 2001. V.1

BECKER, Fernando, MARQUES, Tania Beatriz Iwaszko (Org.). Ser Professor é ser pesquisador. Porto Alegre: Mediação, 2010.

CHAVES, Celso Loureiro; Por uma pedagogia da composição musical. In.: FREIRE, Vanda Bellard Freire (Org.) Horizontes da pesquisa em música. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

MAFFIOLETTI, Leda A. Diferenciações e integrações: o conhecimento novo na composição musical infantil. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, (Tese de Doutorado) 2005, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. Feito à mão. Criação e performance para o pianista iniciante. Belo Horizonte: Halt Gráfica, 2008.

KRATUS, John. Characterisation of the composicional satrategies used by children to compose a melody. Canadian Music Educator Special ISME, 1991. p. 95-103. Special ISME Research Editora, Vancouver, December 1991.

PIAGET, J. R. Garcia (1989). Lógica y epistemologia genética. In.: Hacia de uma lógica de significaciones. 2 ed. Barcelona: Gedisa. 1997.

O QUE OS JOVENS DO ENSINO MÉDIO APRENDEM DE MÚSICA AO ESCUTÁ-LA EM SEU DIA A DIA

Állisson Popolin (UFU)
allissonprofessor@hotmail.com

Resumo: Este artigo é apenas um recorde de pesquisa de Mestrado, em andamento, que tem por finalidade desvelar o que jovens estudantes do Ensino Médio aprendem de música em suas escutas do dia a dia, partindo do pressuposto da Educação Musical que se aprende música escutando-a, tendo em vista que a experiência musical mais recorrente entre os jovens atualmente é a escuta de música. O objetivo deste trabalho é apresentar a metodologia de Grupo Focal e a avaliação do mesmo como instrumento de levantamento de dados da pesquisa em um projeto piloto.
Palavras-chave: Escuta de música, Educação Musical, Grupo Focal, Projeto Piloto.

What the High School Youth learn music in their everyday listening

Abstract: This article is a research outline for Master's in progress, which aims to unveil what young high school students learn music in their day to day eavesdropping on the assumption of Music Education you learn music by listening to the In order that the musical experience more recurrent among young people is currently listening to music. The aim of this paper is to present the methodology of focus group and evaluation of it as a tool for gathering data in a research pilot project.
Keywords: Listening to Music, Music Education, Focus Group, Pilot Project.

Introdução

Não é novidade que a música está presente em quase todos os momentos da vida dos jovens sendo de grande importância para os mesmos. Atualmente a forma mais recorrente de experiência musical entre os jovens é a escuta de música. Sendo assim, já que os jovens escutam tanta música, gastando horas e horas nessa atividade, e que de acordo com estudos em Educação Musical a aprendizagem musical ocorre informalmente através das experiências musicais cotidianas, em especial a escuta de música, o que esses jovens aprendem, em termos de conhecimentos musicais, em suas escutas de música no dia a dia?

Essa é a questão problema da pesquisa de Mestrado, em andamento, e para atingir seu objetivo proposto que é de se investigar o que os jovens aprendem de música ao escutá-la, a presente pesquisa de natureza qualitativa será, segundo os objetivos exploratória e dentre os procedimentos técnicos para o levantamento de dados, um deles serão os "Grupos Focais" (GATTI, 2005) em que o foco de discussão serão as experiências cotidianas desses jovens relativas à escuta de música.

O objetivo deste trabalho é apresentar a técnica metodológica de "Grupos Focais" (GATTI, 2005) utilizada no projeto piloto da pesquisa de Mestrado e avaliar como este procedimento metodológico é útil para os objetivos da pesquisa.

Experiência da escuta de música e aprendizagem musical

É pressuposto nos estudos contemporâneos da Educação Musical que se aprende música vivenciando música. A escuta é uma experiência em que se tem contato direto com a música e que possibilita a construção do conhecimento musical (HENTSCHKE; DEL BEN, 2003: 180). Para Swanwick (2003: 94),

a "aprendizagem é o resíduo da experiência". E, segundo o autor, a experiência, ou vivência musical se dá através da atividade de "Apreciação" (escuta de música). Atividades de vivências musicais estão propostas no chamado modelo CLASP (SWANWICK, 1979). Neste modelo de educação musical as atividades principais, "Composição", "Apreciação" (englobando a escuta) e "Performance", coordenariam o processo de aprendizado que seria auxiliado pela Literatura e Aquisição técnica. Ainda, o mesmo autor faz analogia do aprendizado musical com o aprendizado da linguagem, dizendo que a "vivência auditiva e oral" vem em primeiro lugar no aprendizado da linguagem e que do mesmo modo deve ser com o aprendizado da música, através do "ouvir" (SWANWICK, 2003: 68, 69), enfatizando deste modo, a experiência de escuta de música.

Escuta de música e sua importância na vida dos jovens

Vários estudos apontam que a atividade de escutar música ocupa um lugar central na vida dos jovens (BEHNE, 1997; BOAL PALHEIROS, 2004; BOAL PALHEIROS e HARGREAVES, 2003; HARGREAVES, 1999, 2005; NORTH, HARGREAVES e O'NEILL, 2000; REIS e AZEVEDO, 2008; SOUZA e TORRES, 2009; TARRANT *et al.,* 2000). De acordo com estudo feito por NORTH; HARGREAVES e O'NEILL (2000), escutar é a atividade principal de envolvimento dos jovens com a música e o consumo de gravações ganhou grande amplitude chegando à marca dos bilhões. Segundo pesquisa realizada por Tarrant *et al.* (2000) 68% dos jovens investigados disseram que dispendem a mesma quantidade de tempo ouvindo música com amigos ou sozinhos, 27,8% ouviam música apenas sozinhos e 3,7% ouviam principalmente com os amigos. Um resultado similar encontra-se na investigação de Boal Palheiros (2004) em que ouvir foi a atividade musical mais mencionada - 55% dos jovens ouviam música todos os dias e 29,2% ouviam quase todos os dias. Nesse mesmo sentido, Lamont *et al.* (2003) constatou que os estudantes passavam 13 horas por semana ouvindo música. Corroborando com estes dados, pesquisas nacionais também mostram o quanto a atividade de escutar música é comum entre os jovens. Reis e Azevedo (2009) destaca que a principal forma de vivência musical dos jovens se dá através da escuta de música, resultado encontrado em 92,8% dos participantes. Em outra investigação, Caimi (2009) aponta que seu estudo com quase 400 estudantes do ensino médio, 81,3% escutam música em casa sozinhos todos os dias, contra 24,6% que escutam música 2-3 vezes por semana em casa com amigos e 22,1% escutam na casa de amigos. Referente ao tempo gasto escutando música, 7,3% desses jovens gastam menos de 1 hora por semana, contra 27,5% que gastam de 1 a 7 horas por semana, 16,2% de 7 a 14 horas, 17,4% de 14 a 21 horas, 14% de 21 a 28 horas, 17,6% mais de 28 horas.

A relevância desta pesquisa no meio acadêmico da Educação Musical está em poder contribuir para discussões sobre o ensino e a aprendizagem de música em contextos formal, informal e não formal. Essa investigação deverá possibilitar o desenvolvimento de propostas para outros fundamentos teóricos e práticos da Educação Musical com ênfase nos saberes pedagógico-musicais que emergem da cultura jovem e da relação jovens e músicas na atualidade. Enfim, para que a música não seja mais tratada "de maneira pouco imaginativa e fora de contato com os interesses dos alunos" (HARGREAVES, 2005: s/p), mas que também a Educação Musical tenha consonância com os conhecimentos técnico-musicais e sócio-músico-culturais construídos pelos estudantes nas suas experiências musicais cotidianas, entre elas a da escuta.

Sendo assim, diante das proposições e das discussões, supra citadas, apontadas pela literatura, a questão-problema que norteia a pesquisa é: O que os jovens, estudantes do ensino médio aprendem de música de suas experiências cotidianas de escuta musical?

Tratando da questão metodológica desta pesquisa, apresentarei a técnica de "Grupos Focais" (GATTI, 2005).

Procedimento Metodológico: – GRUPO FOCAL

Grupo Focal, de acordo com Gatti (2005), Powell e Single (1996 apud GATTI, 2005: 7), trata-se de um conjunto de pessoas que contatadas por pesquisadores, são selecionadas, segundo os objetivos da pesquisa proposta, reunidas visando discutir e comentar sobre um determinado tema, que é o objeto da pesquisa, a partir de suas experiências pessoais. Uma característica primordial para os integrantes do grupo é que tenham algumas vivências com o tema a ser discutido, que possuam algumas características semelhantes e partilhem algo comum entre si.

Ao decidir sobre a técnica do "Grupo Focal" (GATTI, 2005: 12) para a realização desta pesquisa, em especial na fase introdutória, foi com o fim de apoiar e apontar direcionamentos para a construção dos outros instrumentos de levantamento de dados que também serão utilizados, como questionários, entrevistas. Além disso, essa técnica foi escolhida por auxiliar a geração de teorizações, adaptando-se satisfatoriamente aos objetivos desta pesquisa exploratória que é levantar dados sobre o que jovens aprendem de música em suas escutas diárias, sendo que, escutar música é uma experiência pessoal e que engloba aspectos físicos, emocionais, sócio-culturais e cognitivos do ser humano e, portanto, os resultados possíveis desta pesquisa serão conhecimentos musicais que estão inter-relacionados a esses aspectos físicos, emocionais, sócio-culturais e cognitivos da natureza humana.

Gatti (2005) destaca que

> [o] trabalho com grupos focais permite compreender processos de construção da realidade por determinados grupos sociais, compreender práticas cotidianas, ações e reações a fatos e eventos, comportamentos e atitudes, constituindo-se uma técnica importante para o conhecimento das representações, percepções, linguagens e simbologias prevalentes no trato de uma dada questão por pessoas que partilham alguns traços em comum, relevantes para o estudo do problema visado (GATTI, 2005: 11).

Ainda, no Grupo Focal a interação grupal pode promover respostas mais interessantes ou novas, bem como idéias originais, além de que pode produzir dados e insights, no momento da sessão grupal, que dificilmente seriam conseguidos fora do grupo com outras técnicas como os questionários, entrevistas e observação que são restritas no levantamento de dados em comparação com Grupo Focal, pois não promovem interação e discussão para produção de conhecimento (KIND, 2004).

Segundo Morgan e Krueger (1993 apud GATTI, 2005) essa técnica permite captar,

> a partir das trocas realizadas no grupo, conceitos, sentimentos, atitudes, crenças, experiências e reações, de um modo que não seria possível com outros métodos, como, por exemplo a observação, a entrevista ou questionários. O grupo focal permite fazer emergir uma multiplicidade de pontos de vista e processos emocionais, pelo próprio contexto de interação criado, permitindo a captação de significados que, com outros meios, poderiam ser difíceis de se manifestar (GATTI, 2005: 9).

A potencialidade mais enfatizada do grupo focal como meio de pesquisa está ligada à possibilidade que ele oferece de trazer um conjunto concentrado de informações de diferentes naturezas (conceitos, idéias, opiniões, sentimentos, preconceitos, ações, valores) para o foco de interesse do pesquisador. (GATTI, 2005: 69).

Projeto Piloto

Com o fim de avaliar a efetividade da metodologia proposta para levantar parte dos dados de pesquisa e fazer os necessários ajustes para cumprir o fiel objetivo da mesma, além de ter mais afinidade com os procedimentos de "Grupo Focal" (GATTI, 2005), resolvemos realizar um projeto piloto, que foi realizado na Escola Estadual em que trabalho desde 2003, com turmas de 2º e 3º anos do Ensino Médio.

O primeiro passo para o projeto piloto foi a elaboração do questionário para a seleção dos jovens que fariam parte do grupo focal. Uns dos princípios para a técnica do Grupo Focal é que os participantes selecionados "devem ter alguma vivência com o tema a ser discutido, de tal modo que sua participação possa trazer elementos ancorados em suas experiências cotidianas" (GATTI, 2005: 7). Sendo assim, organizamos um questionário que facilitaria identificar e selecionar indivíduos segundo propósitos da pesquisa, sendo a prioridade jovens que despendem parte significativa do seu tempo diário escutando música usando variados meios tecnológicos para tal fim. As fontes para a elaboração do questionário foram outros estudos feitos durante o levantamento bibliográfico, como por exemplo, de CAIME (2009), BEHNE (1997), BOAL PALHEIROS (2003). Foram realizadas 13 perguntas, sendo 9 de múltipla escolha e 4 de respostas abertas. As perguntas realizadas têm como objetivo conhecer quanto tempo os jovens gastam escutando música, o que usam de meios tecnológicos para escutar, com quem e em que situações escutam, se tem ou tiveram formação musical formal e não formal e se tocam algum instrumento musical. Foram questionados sobre as razões de escutarem música, suas preferências musicais e freqüência com que escutam.

Os principais critérios para elaboração do questionário seleção dos jovens foram características homogêneas entre eles que atendiam aos objetivos da pesquisa: 1º Maior tempo gasto escutando música; 2º Usar vários meios tecnológicos diferentes para escutar; 3º Não ter formação musical formal ou informal; 4º Não tocar instrumentos musicais. Foram selecionados 10 jovens, sendo 5 meninos e 5 meninas. Dos meninos 3 são do 2º colegial e tem 16 anos os outros 2 são do 3º Colegial e tem 17 e 20 anos.

Relacionado à quantidade de indivíduos para a sessão do Grupo Focal, optamos por 10 jovens selecionados, pois Gatti (2005) destaca que para haver aprofundamento na abordagem das questões discutidas, por meio da interação do grupo, o

> grupo focal não pode ser grande, mas também não pode ser excessivamente pequeno, ficando sua dimensão preferencialmente entre seis a 12 pessoas. Em geral, para projetos de pesquisa, o ideal é não trabalhar com mais de dez participantes. Grupos maiores limitam a participação, as oportunidades de trocas de idéias e elaborações, o aprofundamento no tratamento do tema e também os registros (GATTI, 2005: 22).

Todos eles compartilham pontos em comum: Os meninos escutam música mais de 14 horas por semana. Utilizam o computador/internet, Mp3/Ipod, celular, aparelho de som, rádio, pra escutar música. As meninas, todas escutam música mais de 28 horas por semana. Usam o computador/internet, Mp3/Ipod, celular,

aparelho de som, rádio, TV para escutarem música. Nenhum dos jovens selecionados toca instrumentos musicais e não tiveram ou tem aula de música formal (apenas a que lecionei quando cursaram o 1º colegial) ou não formal. A "homogeneidade do grupo segundo alguma ou algumas características está relacionada aos propósitos da análise, por outro lado, ela propicia uma facilitação para o desenvolvimento da comunicação intragrupo". (GATTI, 2005: 19).

Entretanto, o grupo é heterogêneo na questão de gênero (5 meninos e 5 meninas), de idade (meninos: 16, 17, 20 anos; meninas: 15, 16, 17 anos), de escolaridade (2º e 3º colegial). Penso que seria interessante também terem "gostos musicais" diferentes uns dos outros a fim de enriquecer mais a discussão entre os integrantes do grupo, por isso acrescentarei uma pergunta para o questionário de seleção elencando esta característica.

Portanto, o grupo era composto de jovens com algumas características homogêneas, todavia com suficiente variação entre eles para que apareçam opiniões diferentes ou divergentes que promoveriam a dinâmica na discussão grupal da qual emergiria os conhecimentos (GATTI, 2005: 18).

Avaliação do Grupo Focal no projeto Piloto

Pelas discussões promovidas na sessão de Grupo Focal, em suas falas e atitudes/comportamentos, os jovens evidenciaram conhecimentos trazidos por meio de suas escutas diárias de música. Os dados encontrados na sessão de Grupo Focal reforçaram o que já foi levantado na bibliografia estudada até o momento sobre "modos de escutar música" e "razões para escutar música". Nas discussões promovidas pelo Grupo Focal, em suas falas, atitudes e comportamentos, os jovens evidenciaram conhecimentos como: conhecimento para identificar gêneros e estilos musicais pelo timbre dos instrumentos, timbre da voz do cantor, andamentos da música. Mostraram conhecimento de história da música, citando os compositores, bandas, cantores e contexto em que foram compostas certas músicas. Apresentaram conhecimento cultural, distinguindo grupos sociais, regiões em que certos tipos de música são comuns. Desta forma, o projeto piloto utilizando a técnica de "Grupo Focal", mostrou-se importante par levantar dados como: - repertório de escuta dos jovens; - tecnologias que usam pra escutar música; - modos de escutar música; - razões para escutar música; - conhecimentos musicais: - literatura (músicos, cultura, repertório, profissionais ligados à musica); - gêneros/estilos musicais (características – timbre, instrumentação, grupo social) que ajudarão a responder a questão, objeto da pesquisa: "O que os jovens aprendem de música em suas escutas diárias?". Em parte essa questão foi respondida, pois pelos dados levantados na sessão de "Grupo Focal" observou-se que escutando músicas os jovens aprendem diferenciar gêneros e estilos identificando os elementos musicais presentes nelas, aprendem usar tecnologias para escutar música, ampliam seu repertório musical, aprendem a ser mais críticos quando escolhem música para escutar, aprendem sobre os instrumentos musicais presentes nas músicas e como são tocados para ter certa sonoridade, aprendem sobre o mundo em que vivem ao identificar grupos sociais e locais de onde é a música. Entretanto, ainda necessita-se de mais aprofundamento que será dado por meio das entrevistas que ficarão mais bem direcionadas com os dados levantados na sessão de Grupo Focal, a fim de contemplar pontualmente a questão objeto da pesquisa.

Referências:

BEHNE, Klaus-Ernest. The development of 'Musikerleben' in adolescence: how and why young people listen to music. In: DELIÈGE, I. e SLOBODA, J. (Org.). *Perception and cognition of music*. East Sussex: Psychology Press, 1997, p. 143-159.

BOAL PALHEIROS, Graça. Funciones y modos de oír música de niños y adolescentes, en distintos contextos. *Revista de Psicodidáctica*, n. 17, 2004., p. 1-15. Disponível em: <redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/175/17501702.pdf>. Acesso em jan. 2010.

BOAL PALHEIROS, Graça; HARGREAVES, David J. Modos de ouvir musica em criancas e adololescentes. *Cuadernos Interamericanos de Investigación en Educación Musical*, n.º 5, jan. 2003., p. 5-16. Disponível em < http://www.ejournal.unam.mx/cem/vol03-05/cem0501.pdf>. Acesso em abr. de 2010.

CAIME, Roberto Leonardo. *Os significados da música para adolescentes de uma turma do Ensino Médio de Uberlândia e suas implicações para a Educação Musical*. 2009. 88 f. Monografia (Graduação em Música Licenciatura) – Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais - Departamento de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

GATTI, Bernadete Angelina. *Grupo focal na pesquisa em ciências sociais e humanas.* Brasília: Líber Livro, 2005.

HARGREAVES, David. Desenvolvimento musical e educação no mundo social. *Revista Música, Psicologia e Educação*, n.º 1, 1999., p. 5-13. Disponível em: < http://cipem.files.wordpress.com/2007/03/artigo-1.pdf>. Acesso em jan. 2010.

HARGREAVES, David. "Within you without you": música, aprendizagem e identidade. Tradução: Beatriz Ilari. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. IX, outubro de 2005. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv9-1/hargreaves.html>. Acesso em 25 de jun. de 2010.

HENTSCKE, Liane; DEL BEN, Luciana (org). Aula de Música: do planejamento e avaliação à prática educativa. In: _____ *Ensino de música:* proposta para pensar e agir em sala de aula, SP: Moderna, 2003, p. 176-189.

KIND, Luciana. Notas para o trabalho com a técnica de grupos focais. *Psicologia em Revista. Belo Horizonte*, v. 10, n. 15, p. 124-136, jun. 2004. Disponível em < http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20041213115340.pdf>. Acesso em: fev. 2011.

LAMONT, Alexandra; HARGREAVES, David J.; MARSHALL, Nigel; TARRANT, Mark. Young people's music in and out of school. *British Journal of Music Education*, v. 20(3), 2003., p. 229-241.

NORTH, Adrian C.; HARGREAVES David J.; O'NEILL, Susan A. The importance of music to adolescents. *British Journal of Educational Psychology*, v. 70, 2000., p. 255-272.

REIS, Liège Pinheiro dos; AZEVEDO, Maria Cristina de Carvalho Cascelli. Vivência musical de alunos do Ensino Médio e o repertório musical do PAS/UnB. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABEM, 17, 2008, São Paulo. Anais... São Paulo: *ABEM*, 2008. p. 1-6. 1 CD Room.

SOUZA, Jusamara; TORRES, Maria Cecília de Araújo. Maneiras de ouvir música: uma questão para a educação musical com jovens. *Música na educação básica*. Porto Alegre, v. 1, n. 1, outubro de 2009., p. 46-59.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

SWANWICK, Keith. The parameters of Music Educacion. In: _____ *A basis form Music Educacion*. Windsor: NFER-NELSON, 1979, p. 43-46 (Síntese: Lília Neves Gonçalves; trechos traduzidos: Margarete Arroyo).

TARRANT, Mark.; NORTH, Adrian C.; and HARGREAVES, David J. English and American adolescents' reasons for listening to music. *Psychology of Music*, v. 28, 2000., p. 166-173.

A EDUCAÇÃO MUSICAL E A PRÁTICA SOCIOASSISTENCIAL NO SERVIÇO DE CONVIVÊNCIA E FORTALECIMENTO DE VÍNCULOS PARA CRIANÇAS E ADOLESCENTES DE 06 A 15 ANOS NA CIDADE DE PARNAMIRIM

Andersonn Henrique Araújo

Resumo: Pretendemos refletir criticamente sobre o ensino e a aprendizagem musical no campo das políticas públicas sociais, uma vez que a cada dia tais ações governamentais estão se multiplicando tornando-se um campo de atuação significativo do professor de música. Apresentaremos a rede socioassistencial que se utiliza da música como meio de integração social e desenvolvimento do protagonismo. Por fim, discutiremos aspectos, características e objetivos socioassistenciais e dos educadores musicais observados nas ONGs e no Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos para crianças e adolescentes de 06 a 15anos.
Palavras-chave: Música no Serviço socioassistencial, aprendizagem de música não formal, políticas públicas com educação musical, educador social.

Music education and practice of welfare in Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos for Children and Adolescents of 06 to 15 years old

Abstract: we intend to critically think about the teaching and learning music in public policy, since every day such government actions have become a space of performance of music teacher. We will introduce the network of social welfare that uses music with the goal of social integration and leadership. Finally, we will discuss about issues, particularities and objectivities of music education that we having found in NOGs and Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos for children and adolescents of 06 to 16 years old.

1. Introdução

Este trabalho é fruto de reflexões acerca de minha própria atuação, agregada a pesquisa na área do ensino musical e políticas públicas, além da constatação da diminuta presença de trabalhos na área. Para este artigo, focamos os aspectos técnicos do ensino de música na política socioassistencial nacional[1] abrindo a possibilidade de interações e discussões sobre. Também desejamos esclarecer alguns pontos no tocante a rede socioassistencial e a educação musical, focando-se nos objetivos da atuação profissional do Facilitador de Música nesses ambientes.

São escassos estudos que abordam a atual política socioassistencial governamental brasileira e a educação musical, portanto objetivamos incrementar as reflexões na área de educação musical, discutindo aspectos principais encontrados nas políticas públicas sociais. Para tal, recorremos na pesquisa bibliográfica com foco em documentos oficiais e *papers* que focam a educação musical em contextos relacionados, OGs e ONGs (ARAUJO, 2010; FERREIRA, 2010; MARCIEL, 2010; KLEBER, 2007; PARMIGIANI, 2007). Utilizaremos a cidade de Parnamirim para exemplo de algumas particularidades, por se tratar da terceira maior cidade do Rio Grande do Norte, oferecer todos os Serviços socioassistenciais do Ministério do Desenvolvimento Social - MDS e por ser meu objeto de observação, pesquisa e atuação profissional. Também, pensamos inviável devido ao caráter deste discutir a situação da música em todos os serviços socioassistenciais nacionais devido à pluralidade de contextos possíveis no âmbito nacional, portanto, iremos focar nas ações musicais da referida municipalidade.

Podemos relacionar dois motivos para a escassez de estudos do campo musical na área socioassistencial: I. *A recente normatização dos serviços socioassistenciais* em todo território nacional que só veio a ocorrer com a Tipificação Nacional de Serviços Socioassistenciais, publicado no Diário Oficial da União em 25 de novembro de 2009. Esse documento torna-se importante por desvincular os serviços oferecidos no âmbito do desenvolvimento social nacional aos serviços assistencialistas que sempre possuem conotações político-partidárias; II. *O recém publicado caderno de Orientações Técnicas sobre o Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos para Crianças e Adolescentes de 06 a 15 anos* (BRASIL, 2010), que normatizou todo serviço oferecido a crianças e aos adolescentes em situação de risco social.

O Serviço Socioassistencial de Convivência e Fortalecimento de Vínculos – SCFV pode ser oferecido em Centros Sociais, ONGs, Núcleos Específicos, no Programa de Erradicação do Trabalho Infantil – PETI (ARAUJO, 2010), ou seja, qualquer espaço que vise à superação do risco social, desde que a instituição esteja devidamente registrada no Conselho Municipal de Assistência Social e seja regularmente acompanhada pelos Centros de Referência de Assistência Social - CRAS.

Rossely Ferreira (2010: 34) ao estudar a aprendizagem de música no Centro Social Romília Maria, relata que há um convênio do Centro social e a Secretaria Municipal de Cidadania, Assistência e Inclusão Social de Campinas. Ou seja, como qualquer ONG que trabalha no campo social, o Centro Social Romília Maria está inscrito na Secretaria de Assistência Social do município, através do Conselho Municipal de Assistência Social, para receber o repasse financeiro mensal citado por Rossely Ferreira.

É primeiramente delegado aos gestores municipais à pronta inscrição e fiscalização das organizações governamentais, OGs, e das organizações não governamentais, ONGs, que atuam na área socioassistencial das municipalidades. Seguido pelos estados e em última instância, tal fiscalização se dará pelo o executivo federal ou Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome, MDS. Também poderão ocorrer intervenções fiscalizadoras por parte do poder legislativo e Tribunal de Contas da União, visto que como qualquer outra instituição brasileira, as ONGs e Secretarias Municipais estão relacionadas a instâncias judiciais.

2. Algumas diretrizes da Política Nacional de Assistência Social no Brasil (BRASIL, 2009a)

A atual política socioassistencial brasileira provém de acontecimentos históricos atrelados a necessidade de melhoria da qualidade de vida da população mais necessitada. Essas intervenções têm como alvo à família em sua totalidade e são regulamentadas a partir de leis e normatizações deliberadas pelo Executivo e Legislativo, sendo executadas no âmbito nacional pelo Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome, o MDS.

O Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos para crianças e adolescentes de 06 a 15 anos, SCFV 06 a 15anos, como política socioassistencial setorial, é uma das ações realizadas no CRAS- Centro de Referência de Assistência Social, no território no qual está instalado. É neste Serviço Socioassistencial que nós estudaremos sobre a execução das práticas de trocas de experiências musicais.

Focando-se na prevenção de situações de risco social por meio de ações de desenvolvimento de potencialidades e do fortalecimento de vínculos familiares e comunitários, o CRAS atua com famílias que vivem em fragilidade social decorrentes de pobreza, do precário ou nulo acesso as políticas públicas,

fragilização dos vínculos afetivos, discriminações étnicas, etárias, de gênero, deficiência entre outras discriminações (MDS, 2011)[2]. Assim o facilitador de música trabalha com usuários inseridos nesse contexto, famílias inscritas no CRAS e em vulnerabilidade social.

A equipe do CRAS de determinado território é responsável pelo trabalho com a família e por toda a articulação setorial da rede socioassistencial. O gráfico a seguir exemplifica algumas ações de rede no qual o CRAS, em seu território, referencia (BRASIL, 2009b: 22):

Figura 1: Articulações e referências territoriais de atuação do CRAS

A intersetorialidade é um ponto crucial na Política Assistencial e do Sistema Único de Assistência Social (SUAS)[3], pois há a intencionalidade de trabalhar com a família de diversas maneiras, sempre objetivando a busca pelo resgate e resguardo dos direitos socioassistencias e humanos.

Com base no entendimento da política pública social funcionando em rede, se há o enfraquecimento das ações administrativas do poder público, entendemos que também há o enfraquecimento das ONGs. Contudo, Maciel (2010) ao estudar a educação musical nos projetos sociais, sugere que as ações das ONGs surgem porque há o enfraquecimento das ações socioassistenciais do poder público. Atualmente de acordo com Política Social (BRASIL, 2009), as ações das ONGs que atuam com o social não surgem para suprir um suposto enfraquecimento do poder público e sim para fortalecer a rede socioassistencial de uma determinada localidade, sendo as ações das ONGS fiscalizadas e orientadas pelo poder público municipal, estadual e federal.

O Estado brasileiro deve garantir os direitos primários dos cidadãos presentes na Constituição Brasileira de 1988, localizados entre o 5º ao 17º artigo. Quando o Estado não oferta a garantia desses direitos sociais e as ONGs fazem o papel que é inerente ao Estado, há uma inconstitucional omissão. Entendemos que há fragilidades na Rede em diversos municípios brasileiros principalmente aqueles mais necessitados de pequeno porte e de difícil acesso, por isso ao invés de fortalecer a rede socioassistencial, as ONGs por vezes cumprem um dever que é constitucionalmente inerente ao Estado.

3. O Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos - SCFV

A Tipificação Nacional de Serviços Socioassistenciais divide o SCFV de acordo com quatro ciclos de vida (BRASIL, 2009): I- SCFV para crianças de 0 a 6 anos; II- é o SCFV para crianças e adolescentes de 06 a 15 anos, prioridade para o Programa de Erradicação do Trabalho Infantil, PETI; III- SCFV para adolescentes e jovens de 15 a 17 anos, com ênfase no PROJOVEM Adolescente; IV- SCFV para idosos, salienta-se que não existem informações detalhadas sobre a operacionalização metodológica para o SCFV para idosos.

As oficinas de música do SCFV de 06 a 15 anos têm um caráter social, preventivo, protetivo e proativo, pretendendo resgatar a família em sua totalidade da vulnerabilidade social (BRASIL, 2011).

Segundo as *Orientações Técnicas sobre o Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos para crianças e adolescentes de 06 a 15 anos* (BRASIL, 2010: 61) existem três tipos de profissionais essenciais ao Serviço Socioassistencial: os orientadores sociais, responsáveis pelas oficinas socioassistenciais; os facilitadores de oficinas, responsáveis por trabalhar os temas das oficinas de forma lúdica; e os Técnicos de Referência do CRAS, responsáveis pelo acompanhamento das famílias, oferecerem alternativas buscando a recuperação da situação de risco social. Em Parnamirim, existem facilitadores de cultura/música e facilitadores de esporte/lazer e além desses profissionais, a secretaria ainda dispõe para cada unidade duas merendeiras, um ASG, um porteiro, um agente administrativo e um agente social, responsável por representar a unidade e atuar como um coordenador administrativo pedagógico-social.

O Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos 06 a 15 anos tem como foco

> a constituição de um espaço de convivência, formação para a participação e cidadania, desenvolvimento do protagonismo e da autonomia das crianças e adolescentes. As intervenções devem ser pautadas em experiências lúdicas, culturais e esportivas como forma de expressão, interação, aprendizagem, sociabilidade e proteção social (BRASIL, 2009: 10).

No fragmento acima apresentado fica explícito que os aspectos sociais são mais importantes que o ensino e o aprendizado de conteúdos, conseqüentemente, trabalha-se a música de forma lúdica e atrativa, conquistando interesse do usuário para o Serviço, bem como o incentivando a ser protagonista das transformações sociais de seu contexto comunitário e familiar.

Ressalta-se que o protagonismo é intimamente atrelado à análise crítica da realidade e tal concepção também é relatava por Paulo Freire (1996). Para Joanice Parmigiani (2007: 89) que analisa o sob a ótica freiriana a prática da educação sócio-comunitária, o protagonismo "tem possibilitado um crescimento visível de auto-estima e auto-desenvolvimento dos educando" nos projetos sociais na cidade de Carapicuíba. Ainda segundo a autora, "a arte caminhou com o protagonismo dos educandos, pois além de terem o espaço para a criação artística, também atuavam efetivamente na organização e realização de eventos (Parmigiani, 2007: 102)".

Parmigiani (2007) apresenta o protagonismo em uma das vertentes que o termo possui dentro da teoria freiriana. A autora usa o protagonismo como similar a independência conquistada do sujeito, mas o protagonismo também pode ser entendido como libertação de uma situação opressora imposta por uma situação de risco social.

Apesar da visível aproximação, podemos elencar diferenças na abordagem de protagonismo freiriana da abordagem de protagonismo da Política Nacional de Assistência Social: enquanto Paulo Freire

busca a **libertação** pela criticidade e reflexão fomentada e retroalimentada pela curiosidade epistemológica, a Assistência Social não busca a libertação, mas sim a criticidade da realidade social em busca da **transformação social**. Há a diferença entre a libertação de Paulo Freire e a transformação proposta pela Política Nacional de Assistência Social, uma vez que a ruptura, própria do processo libertador, não é interessante para o processo de transformação social tendo como articulador a Estado constituído.

Os usuários do SCFV 06 a 15 anos têm acesso ao trabalho essencial executado no Serviço (BRASIL, 2010: 51): 1. *A acolhida* - ação de recepção do usuário e sua família devem acontecer de maneira lúdica e de forma que se sintam acolhidos e fazendo parte das ações socioassistenciais que serão desenvolvidas. A música é utilizada como instrumento de socialização do grupo de usuários, família e comunidade objetivando criar um ambiente agradável e acolhedor; 2. *Orientações e encaminhamentos* - a família ou usuário poderá ser orientado ou encaminhado a outros serviços, como por exemplo, Estratégias de Saúde da Família- ESF; 3. *Informações, comunicações e defesas de direitos* - a música atua nesse aspecto com um caráter informacional e de resgate de direitos; 4. *Fortalecimento da função protetiva da família – É* pensada a família como protagonista, proativa e capaz de reestruturar a sua função protetiva; 5. *Mobilização e fortalecimento das redes sociais de apoio, desenvolvimento do convívio familiar e comunitário, mobilização para a cidadania* - a educação musical opera com um caráter social e voltado para o coletivo e interações que desenvolvam a cidadania. O caráter coletivo de interações sociomusicais também é uma característica paradigmática do ensino de música em ONGs, como bem relata Kleber (2007) em artigo para o XVII Congresso da ANPPOM. Ao estudar o projeto Villa-Lobinhos e a Associação Meninos do Morumbi, Kleber afirma que "a música é o eixo que congrega as demais atividades cuja característica principal é ser coletiva" (KLEBER, 2007: 5)

4. A música e os seus efeitos esperados no SCFV

Sendo denominado de Espaços Não Formais, os programas sociais governamentais e ONGs têm ganhado destaque por diferenciar-se tanto em suas concepções quanto em suas metodologias dos espaços escolares e/ou formais (ARAUJO, 2010; FERREIRA, 2010; MARCIEL, 2010; KLEBER, 2007; SANTOS, 2007; BRESCIA, 2002).

Tal destaque ocorre em grande parte devido ao movimento de conscientização da importância da aprendizagem de música para o desenvolvimento cognitivo do ser humano, diretamente protagonizado por associações, como ABEM e ANPPOM, e/ou por ações atreladas a estudos indicativos focalizando os efeitos psicossociais que a música causa em seus atores (FERREIRA, 2010; BRESCIA, 2002).

Ao estudar o projeto Guri em uma ótica da psicologia preventiva, Brescia (2002) expõe que há uma expectativa psicológica quanto à música em relação ao desenvolvimento cognitivo de crianças e adolescentes. Como efeito psicológico, espera-se que a música melhore "o desempenho e a concentração, além de ter impacto positivo na aprendizagem de matemática, leitura e outras habilidades lingüísticas" (BRESCIA, 2002: 60).

Podemos analisar a questão do efeito social esperado do SCFV com base na abordagem do Treinamento em Habilidades Sociais – THS. Logo, as habilidades Sociais abrangem as relações interpessoais, assertividade, habilidades de comunicação, resolução de problemas interpessoais, cooperação e de desempenho interpessoal nas diversas atividades (BOLSONI-SILVA; MAURANO, 2002). Nota-se que nos espaços não formais, esses aspectos são valorizados em detrimento da aquisição das habilidades musicais.

Podemos concluir que as oficinas de música agregam de forma positiva o combate a exclusão social, visando transformar pessoas a margem da sociedade em protagonistas sociais. As habilidades musicais não constituem foco do SCFV, abrindo espaço para a aquisição de habilidades sociais. Entretanto devemos estar atentos a recomendação de Santos (2007: 3) em não subestimar o efeito educacional para não subaproveitar esses espaços.

Reiteramos que as ações socioassistenciais realizadas por instâncias governamentais e/ou ONGs ocorrem em rede. Esta abordagem permite o entendimento contributivo da música dentro do SCFV, como ação situada dentro da rede do Sistema Único de Assistência Social, para realizar a verdadeira melhoria da qualidade de vida da população em risco social.

Por fim, gostaríamos de ressaltar que nos Serviços Socioassistenciais, além das questões pedagógico-musicais, o facilitador de música deve estar atento a questões sociológicas, políticas, ideológicas e assistenciais sempre objetivando a atuação de maneira transformadora, tornando os sujeitos protagonistas de sua comunidade.

Notas

[1] Para maiores informações sobre a política nacional socioassistencial ver <http://www.mds.gov.br/assistenciasocial>

[2] É importante ressaltar que a vulnerabilidade social ou risco social configura-se como uma situação instalada que se impõe negativamente a identidade e posição social de indivíduos e grupos. Decorre dos processos de omissão ou violação de direitos (BRASIL, 2010, p. 18)

[3] A intersetorialidade é uma das premissas do SUAS – Sistema Único de Assistência Social. O Sistema objetiva a sistematização de acordo com a Política Nacional de Assistência Social (PNAS) das ações socioassistenais no Brasil, além de normatizar a qualidade das ações, visa também desvincular o caráter assistencialista do trabalho socioassistencial. Para maiores esclarecimentos, consultar <http://www.mds.gov.br/assistenciasocial/suas>

[4] Apesar de não haver consenso entre o que é Habilidade Social, o termo é recorrentemente utilizado para designar um conjunto de capacidades comportamentais apreendidas que envolvem interações sociais. (BOLSONI-SILVA; MARTURANO, 2002, p.228)

Referências

ARAÚJO, Andersonn. A utilização dos conhecimentos cotidianos nas oficinas de música no PETI em Parnamirim. In: Congresso da ANPPOM, 20, 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UDESC, 2010. p. 241 a 246.

BRASIL, Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome. *Orientações técnicas sobre o serviço de convivência e fortalecimento de vínculos para crianças e adolescentes de 6 a 15 anos.* Brasília: MDS, 2010

BRASIL, Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome. *Tipificação Nacional de Serviços Socioassistenciais.*Brasília: MDS, 2009a.

BRASIL, Minsitério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome. *Orientações Técnicas:* Centro de Referência de Assistência Social – CRAS. Brasília: MDS, 2009b.

BRESCIA, Vera. *Educação Musical:* Bases psicológicas e ação preventiva. São Paulo: Átomo, 2002.

BOLSONI-SILVA, Alessandra Turini e MARTURANO, Edna Maria. Práticas educativas e problemas de comportamento: uma análise à luz das habilidades sociais. *Estudos de psicologia*. 2002, vol.7, n.2, pp. 227-235. Disponível em < http://www.scielo.br/pdf/epsic/v7n2/a04v07n2.pdf> acessado em 01 de fevereiro de 2010.

FERREIRA, Rossely Spejo. A formação de protagonistas sociais através da música. In: Encontro de Educação Musical da Unicamp, 3, 2010, Campinas. *Anais...* Campinas: IA Unicamp, 2010. p. 34 a 42.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Terra, 1996.

KLEBER, Magali. A produção do conhecimento musical em ONGs: o processo pedagógico musico visto como um fato social total. In: Congresso da ANPPOM, 17, 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: UNESP, 2007. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/educacao_musical/edmus_MKleber.pdf> Acessado em 01 de marco de 2011.

MACIEL, Edineiram Marinho. Educação Musical, Projetos Sociais e Cidadania. In: Encontro Regional da ABEM Nordeste, 9, 2010, Natal. *Anais...* Natal: EMUFRN, 2010. Disponível em <http://www.musica.ufrn.br/revistas/index.php/abemnordeste2010/article/viewFile/43/70> Acessado em 02 de março de 2011.

PARMIGIANI, Janice Barbosa. *O sentido da transformação social na prática da educação sócio-comunitária: uma experiência na visão freireana.* 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) Centro Universitário Salesiano de São Paulo, Americana, 2007

SANTOS, Carla. Educação Musical nos contextos não-formais: um enfoque acerca dos projetos sociais e sua interação na sociedade. In: Congresso da ANPPOM, 17, 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: UNESP, 2007. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/educacao_musical/edmus_CPSantos.pdf> Acessado em 03 de março de 2011.

CURSO PREPARATÓRIO PARA A PROVA DE APTIDÃO EM MÚSICA DA UFSCAR: UMA PROPOSTA DE MODELO PARA CURSOS DE EDUCAÇÃO MUSICAL A DISTÂNCIA

André Garcia Corrêa (UFSCAR)
andregcorrea@gmail.com

Fernando Henrique Andrade Rossit (UFSCAR)
fhrossit@gmail.com

Glauber Lúcio Alves Santiago (UFSCAR)
glauber@ufscar.br

Resumo: O presente texto trata sobre a construção e oferta de um curso de Educação Musical a distância para a prova de aptidão em música para o curso de Licenciatura em Música da UFSCar e do curso de Licenciatura em Educação Musical UAB-UFSCar. Analisados os dados obtidos durante seu desenvolvimento e aplicação, tendo como embasamento um referencial teórico que aborda a Educação Musical bem como a Educação a Distância, chegou-se a uma proposta de modelo para cursos similares sobre aspectos teóricos musicais e de percepção oferecidos totalmente a distância.
Palavras-chave: EaD, Educação Musical, Extensão Universitária

Preparatory Course for UFSCar's aptitude test in Music: a suggestion of model for Music Education courses in Distance Education

Abstract: This paper is about the development and implementation of an online Music Education course for the aptitude test for UFSCar's major in Music and UAB-UFSCar's Major in Music Education. Analysing the data obtained during this process, using as referencial authors about Music Education and Distance Education, it was possible to reach a suggestion of model for similar courses about music theory and ear training completely offered in the distance education modality.
Keywords: Distance Education, Music Education, University Extension

1. Introdução

O presente trabalho tem como objetivo apresentar uma proposta de modelo para um curso de extensão universitária a distância para a introdução de conhecimentos musicais básicos. A partir da experiência de um cursinho preparatório para a prova de aptidão em Música do vestibular da UFSCar e UAB-UFSCar foi feita uma análise de seu planejamento, fase de construção do ambiente virtual e sua aplicação.

O intuito final desta análise foi propor um modelo de curso completamente a distância que pudesse atender a um público leigo, tanto em aspectos de teoria e percepção musical quanto aspectos de interação online. Tendo em mãos os dados coletados e armazenados no Ambiente Virtual de Aprendizagem (AVA) MOODLE, utilizado para a aplicação do cursinho, e seguindo um referencial teórico que aborda tanto EaD quanto Educação Musical, procurou-se chegar a um modelo que pudesse atender à demanda do público-alvo em questão, ou seja, candidatos do vestibular do curso de Licenciatura em Música da UFSCar e de Licenciatura em Educação Musical UAB-UFSCar, como também qualquer pessoa interessada em adquirir conhecimentos básicos de teoria e percepção musical.

Para tanto, o cursinho foi analisado como um acontecimento com dois momentos distintos: i. Planejamento e construção do ambiente virtual e material didático a ser utilizado pelos alunos; ii. Aplicação de fato do curso em questão. Por fim, chega-se a uma proposta de um modelo de curso de extensão a distância

de Educação Musical capaz de ir além dos limites do campus e interagir diretamente com a comunidade fora do círculo acadêmico, ultrapassando, até mesmo, grandes distâncias geográficas.

2. Tecnologias musicais e o panorama atual da Educação Musical a Distância no Brasil

Há a convicção de que o uso de computadores não deva substituir o educador musical, porém ainda muitos professores se manifestam contrários à adoção desse tipo de tecnologia. Essa resistência ainda é vista em professores das ciências humanas e das artes, como é o caso da música, que possuem pouco contato com recursos tecnológicos. No entanto, acredita-se que uma maior divulgação dos fundamentos e das ferramentas computacionais disponíveis para músicos e professores de música pode auxiliá-los a expandir seus conhecimentos e torná-los pessoas interessadas em partilhar experiências sobre a aplicação de tecnologia à música (FRITSCH et al., 2003: 141).

Nesta mesma direção, Freitas et. al. (2004: 3) escreve sobre a importância da utilização das novas tecnologias pelo professor de música:

> De igual modo ao que um dia aconteceu aos recursos, instrumentos e materiais didáticos agora tradicionais, partimos aqui da hipótese central de que, a instrumentalização tecnológica do professor de música é uma das etapas presentes na própria construção de entendimentos de atualização, intervenção e uso dessas tais tecnologias enquanto recursos, instrumentos, materiais didáticos, espaços e meios de Educação Musical. (FREITAS et. al., 2004: 3).

Sobre a utilização do computador para o estudo de percepção musical, através do treinamento auditivo, Gohn (2009: 284) destaca uma característica extremamente útil:

> (...) a máquina jamais se cansa de realizar exercícios e corrigir erros. Aprendizes com acesso à Internet utilizam sites como o *Musictheory.net (www.musictheory.net)* para aprender a teoria e praticar a percepção de intervalos, escalas e acordes, em um aprendizado que está subordinado à repetição contínua de exercícios para identificar diferenças entre a sonoridade de cada exemplo estudado. (GOHN, 2009: 284).

O panorama atual da Educação Musical a Distância no Brasil é caracterizado ainda por poucas iniciativas no âmbito acadêmico (educação formal). Desde a criação, em 2005, da Universidade Aberta do Brasil (UAB) – programa de EaD, coordenado pelo MEC – somente três IFES criaram cursos de Educação Musical a Distância: UFSCar, UnB e UFRGS, sendo que esta última, antes de se relacionar com a UAB, iniciou suas atividades de Educação Musical a Distância por meio da organização de um consórcio com outras sete universidades.

3. O cursinho: a equipe polidocente e a construção do AVA

Para falarmos da experiência do Cursinho para a prova de aptidão musical a distância, é preciso esclarecer certos aspectos sobre a EaD, seu processo de ensino/aprendizagem e seus atores. A docência em EaD, assim como na presencial, ocorre em dois momentos diferentes: um primeiro momento de planejamento e um segundo momento de aplicação.

Porém, estes momentos se caracterizam de forma diferenciada na EaD. O que um docente faz na educação presencial, na EaD é dividido por uma equipe polidocente. Mill (2002 apud MILL 2006: 67) define polidocência como uma equipe de trabalhadores necessária para a realização de atividades de ensino/aprendizagem na educação a distância. Ou seja, o que na educação presencial seria realizado apenas por um docente, na EaD é feito por uma equipe que em um momento planeja todas as atividades e num segundo momento, aplica a agenda planejada.

Também, na EaD o planejamento das atividades do processo ensino-aprendizagem deve ser minucioso ao contrário da educação presencial "em que o docente pode preparar apenas um esboço de aula nas vésperas da sua realização (ou mesmo improvisar uma aula sem planejamento algum)" (MILL, 2010: 3). Todo o material pedagógico e cronograma já devem estar disponíveis aos alunos no início das atividades da disciplina.

Desta equipe multidisciplinar, alguns são responsáveis apenas pela elaboração do material e outros de sua aplicação. Outros ainda, participam de ambos os processos. PINHEIRO (2002), lista vários profissionais que considera indispensáveis nesta equipe. Dentre eles, destacamos os que, na sua descrição, se adequam aos integrantes da equipe do cursinho preparatório para a prova de aptidão em música:

- **Coordenador ou Gerente do Projeto:** responsável geral do projeto;
- **Professor da disciplina:** auxilia no desenho do curso e sua implementação;
- **Professor conteudista:** responsável pelo material pedagógico e sua adaptação para aplicação a distância;
- **Designer Instrucional:** realiza o desenho instrucional do curso em parceria com o coordenador e professor;
- **Tutores:** trabalham junto com o professor, auxiliando os alunos.

MILL (2006) caracteriza de forma semelhante essa equipe, embora use nomenclatura diferente, além de admitir que um ou mais integrantes da equipe polidocente podem acumular mais de uma função. Por exemplo, em sua denominação de coordenador de disciplina, afirma que é:

> (...) responsável pela elaboração do conteúdo da respectiva disciplina e pela coordenação das atividades dos tutores e monitores vinculados a esta disciplina. Em alguns cursos, observamos que esses docentes oferecem "aulas" por videoconferências e que, por vezes, são equivocadamente chamados de conteudista ou de professor. (MILL, 2006: 68).

Também acrescenta à figura do tutor virtual a definição de:

> (...) especialista na área de conhecimento da disciplina em que trabalha e está subordinado, em todos os sentidos, ao coordenador desta disciplina. Etimologicamente, ele é a imagem mais próxima do professor da educação tradicional. (MILL, 2006: 68).

Embora Mill discorde da nomenclatura de Pinheiro, o termo professor foi usado como o esquema deste segundo autor para a equipe do cursinho ao contrário de coordenador. Isso ocorreu devido ao fato do curso ter sido um projeto de extensão da UFSCar pelo sistema UAB, que usa a mesma nomenclatura de professor para o que Mill chamaria de coordenador de disciplina.

Também, uns profissionais acumularam algumas destas funções. Os encarregados de serem professores conteudistas, pelo menos em alguns momentos da oferta do cursinho, também atuaram como

tutores e professores da disciplina (coordenando os demais tutores) e designer instrucional. Ou seja, interagiram diretamente com os alunos, mediando sua produção de conhecimento, foram responsáveis pela criação do AVA e suas mídias além de coordenarem a equipe polidocente de tutores.

O cursinho para a prova de aptidão em música da UFSCar contou com um quadro de cinco integrantes na sua equipe polidocente, além do suporte técnico da Secretaria de Educação a Distância (SEaD-UFSCar) responsável pelo cadastro dos alunos no MODDLE. Aqui representados pelas cinco primeiras letras do alfabeto. O Quadro a seguir mostra a divisão de tarefas dos participantes:

	Integrante A	**Integrante B**	**Integrante C**	**Integrante D**	**Integrante E**
Gerente de Projeto	X				
Professor Conteudista		X	X		
Professor da Disciplina		X	X		
Designer Instrucional		X	X		
Tutor Virtual		X	X	X	X

Quadro 1: A equipe polidocente

Como demonstra a tabela, dois integrantes acumularam a maior parte das funções. Foram responsáveis pelo ambiente, coordenação dos tutores e interação direta com os alunos. Isso acarretou em uma carga de trabalho muito grande em ambas as etapas de planejamento e oferta do cursinho a estes dois integrantes.

O ambiente virtual deveria ser construído de modo que fossem levadas em contas as adaptações de estratégias e metodologias pedagógicas para a modalidade a distância. Ainda em sua dissertação, Pinheiro faz considerações quanto às questões pedagógicas na EaD:

> As estratégias pedagógicas para cursos a distância devem ser embasadas em teorias que primem por uma abordagem construtivista, ou seja, da construção individual ou cooperativa do conhecimento pelo próprio aluno mediada pelas mídias. São estratégias neste momento, o uso de material didático que incite o aluno a pensar, colocando desafios (situações-problema), incitando à pesquisa, ao fomento da colaboração e cooperação através da internet, fazendo-se uso para isto de listas de discussão e fóruns para que os alunos criem comunidades virtuais onde eles mesmo levantem questões e busquem respostas. (PINHEIRO, 2002: 60).

Carvalho, ao discorrer em seu trabalho sobre comunidades virtuais de aprendizagem e como o conhecimento é construído entre seus participantes afirma que "trata-se de uma construção que é individual, mas alcançada a partir do coletivo, das trocas, da vivência em comunidade." (CARVALHO, 2007: 8)

No entanto, de acordo com o público que se esperava atingir com as atividades e por ser um curso de extensão de caráter aberto à comunidade, fora do âmbito universitário, o ambiente deveria ser planejado para atender tanto leigos em questões musicais quanto pessoas que nunca tiveram acesso à modalidade a distância. Indivíduos que não possuíam noções de netiqueta, não tinham o costume de participar de fóruns de discussão virtuais ou até mesmo construir o conhecimento em colaboração com os colegas ou até mesmo autonomia para estudar por conta própria fora do ambiente virtual.

Era preciso construir um ambiente que atendesse as necessidades do candidato do vestibular da UFSCar, mas também que o ensinasse a utilizar o próprio ambiente e estudar de forma autônoma, mas em cooperação com seus colegas. Ainda antes de entrar no ambiente, em um site de apoio, o aluno tinha as primeiras instruções de como fazer seu *login*.

Uma parte do ambiente teve de ser dedicada exclusivamente a orientações iniciais de como navegar no *MOODLE* e suas ferramentas básicas, como atualizar o próprio perfil e até mesmo orientações breves sobre como estudar e realizar as atividades. Também um espaço do ambiente foi dedicado a dicas úteis tais como o melhor navegador para visualizar o AVA, *links* que direcionavam o aluno a sites com noções de netiqueta para uma melhor interação. Por fim, foi disponibilizado aos alunos um mapa das atividades[1], com todo o cronograma, que dividia o cursinho em módulos chamados "unidades".

O conteúdo de teoria musical e de Educação Musical foi estabelecido com base em provas de edições anteriores do vestibular da Instituição que ofereceu o cursinho. As atividades de teoria e percepção musical eram adaptadas com ferramentas de áudio, vídeo e texto. As atividades de percepção continham arquivos em áudio para estudo de percepção rítmica, de intervalos e harmônica.

Como o cursinho estava previsto para durar além da data da prova de aptidão, foi aberto na unidade de tópicos complementares um fórum para que os alunos pudessem debater sobre a prova e seu conteúdo. Também foi um espaço utilizado para divulgar os nomes aprovados no vestibular. Esta mesma unidade de tópicos complementares, continha um simulado da prova de aptidão em música na forma de um arquivo.*pdf* com os enunciados das questões e os arquivos de áudio que os alunos deveriam ouvir para a realização das mesmas questões.

Todas as unidades possuíam *links* com orientações do tema tratado e as atividades propostas. Também era comum a todas elas um fórum de dúvidas, onde os alunos poderiam postar seus problemas e inquietações para que os professores e tutores pudessem auxiliá-los. Eles poderiam recorrer a e-mails também para este fim, mas o uso do fórum era encorajado para que suas dúvidas e as respostas dos tutores e professores ficassem disponíveis a todos, como uma pergunta feita em sala de aula e respondida pelo professor perante todos os alunos.

4. Dados relevantes para analisar o modelo

Foram oferecidas 500 vagas para o Cursinho, preenchidas em sua totalidade na fase de inscrição. Os resultados aqui apresentados tiveram como principal a última fase da coleta de dados, realizada ao término do Cursinho. Do total de alunos, 90 (noventa) responderam ao questionário final, ou seja, 18%.

O conjunto de objetivos deste questionário final foi coletar dados relacionados à percepção geral dos alunos sobre o curso, ou seja, opiniões em relação a este e, também, o perfil dos alunos. Estes dados podem ser úteis na formulação final de um modelo, ou seja, além de tentar determinar o perfil do público-alvo, também fornecem um *feedback* dos próprios alunos em relação ao cursinho.

Levantou-se que 57% dos alunos eram do sexo masculino e 43% feminino. A formação musical apresentou dados variados, com destaque para as aulas particulares (59%) e cursos livres de instrumento (46%). A grande maioria (67%) nunca havia participado de um curso a distância. Uma breve análise destes dados destaca a importância da criação de um ambiente adequado a um público leigo em EaD, ou seja, que não tem familiaridade com AVAs. Também aponta a importância do curso tratar de assuntos relacionados a Educação Musical, visto que a maioria apenas teve aulas de instrumento e levando em conta que a prova de aptidão dos cursos de música da UFSCar abordam questões deste tema.

A grande maioria (62%) emitiu um *feedback* positivo em relação ao AVA do cursinho, não encontrando dificuldades em navegar pelo ambiente. Além disso, 71% afirmou que o conteúdo do cursinho foi essencial para a realização da prova de aptidão em música. Uma esmagadora maioria (98%) acredita que a UFSCar deveria oferecer mais cursos de extensão a distância relacionados a música, no que acreditamos ser uma evidência da carência desse tipo de oferta.

5. Considerações Finais

O planejamento do cursinho começa com a constituição de uma equipe polidocente, multidisciplinar capaz de montar o ambiente com propostas de atividade que viabilizem a construção de conhecimento de forma autônoma e, ao mesmo, cooperativa entre os alunos. Também é necessário que os integrantes possuam não somente o conhecimento musical adequado, mas que saibam adaptar as práticas pedagógico-musicais para a EaD. Ou seja, precisam ter domínio das ferramentas tecnológicas e sabê-las utilizá-las de modo que possam criar atividades virtuais relevantes para o ensino de música, seja ele de teoria ou percepção. O ideal é que os profissionais não acumulem funções para que não fiquem sobrecarregados por uma carga de trabalho demasiado excessiva. Os integrantes da equipe que entrarão em contato direto com o aluno, como os tutores virtuais, precisam saber mediar a interação entre todos no ambiente, estimulando o aprendizado e sanando dúvidas quanto ao material teórico, problemas de navegação e utilização das ferramentas virtuais.

O AVA deve ser adaptado para que o aluno consiga estudar autonomamente, mas que também encoraje a interação entre aluno/aluno e tutor/aluno. Todo o cronograma deve ser minuciosamente planejado, e deve ser disponibilizado aos alunos desde o seu início. Deve se levar em conta que o público-alvo, muito provavelmente, não é leigo apenas nos quesitos musicais da prova de aptidão, mas também não possui familiaridades com a modalidade a distância e precisa de orientações nesse sentido, desde como utilizar as ferramentas do AVA até a interação *online*. Por fim, é preciso entender que o aluno é uma figura central na construção de seu conhecimento quando nos referimos a EaD e o faz enquanto em interatividade com seus colegas e mediado por tutores e professores.

Notas

[1] Vide Anexo 1.

Referências:

CARVALHO, J. de S. *Comunidades virtuais de aprendizagem:* em busca de uma definição. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM EPISTEMOLOGIA E DIDÁTICA. 2007. USP. São paulo. p. 1-9.

FREITAS, S. P. R. et. al. *Som de classe: a apropriação autoral nas etapas da produção de áudio digital pelo professor de música*. Relatório Final da Pesquisa. Florianópolis: UDESC, Pró-Reitoria de Pesquisa e Desenvolvimento, 2004.

FRITSCH, E. F. et al. *Software musical e sugestões de aplicação em aulas de música*. In: HENTSCHKE, Liane; DEL BEM, Luciana (Orgs.) Ensino de Música: propostas para pensar e agir em sala de aula. São Paulo: Moderna, 2003, p. 141-157.

GOHN, D. *EAD e o estudo de música*. In: LITTO, F. M.; FORMIGA, M. (Orgs.) Educação a Distância: o estado da arte. Cap. 39, p. 282-288. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2009.

MILL, D. *Educação a distância e trabalho docente virtual*: sobre tecnologia, espaços, tempos, coletividade e relações sociais de sexo na Idade Mídia. Belo Horizonte, 2006. 322p. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Minas Gerais.

MILL, Daniel. *Elementos básicos para contratos de trabalho docente na educação a distância*: reflexões sobre a tutoria como profissão. In: Extra-Classe - Revista de Trabalho e Educação/Sindicato dos Trabalhadores de Minas Gerais, n. 3, v.1(Jan.-Jun. 2010), p. 14-41, Belo Horizonte, 2010.

PINHEIRO, M. Antonio. *Estratégias para o Design Instrucional de Cursos pela Internet*: Um Estudo de Caso. Florianópolis, 2002. 81p. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção). Universidade Federal de Santa Catarina.

APRECIAÇÃO MUSICAL: UM PROCESSO ATIVO NA MUSICALIZAÇÃO DE ADULTOS

Andréa Cristina Cirino
accirino@terra.com.br

Resumo: A apreciação musical faz parte do conteúdo desenvolvido no curso de extensão que se intitula *Apreciação e Musicalização na Maturidade*, destinado a alunos a partir de 50 anos. O artigo visa apresentar os relatos de oito participantes acerca da apreciação musical, registrados mediante entrevistas realizadas em 2009 no decorrer da pesquisa de mestrado, apoiando-se na revisão literária sobre o conteúdo. As reflexões aqui propostas destinam-se a promover novas discussões sobre a importância da prática auditiva na atividade de apreciação, a qual envolve uma construção de valores e significados pessoais para os adultos que desejam aprender música.
Palavras-chave: apreciação musical, prática auditiva, aprendizagem musical.

Musical appraising: an active process in the musicalization of adults

Abstract: The musical appraising is part of content developed in an extension course entitled *Appraising and Musicalization in Maturity***,** for students over 50 years old. The article aims to presents the reports of eight participants concerning the musical appraising, recorded through interviews realized in 2009 during the master's research, relying on the literature review upon the content. The reflections proposed here are intended to prompt new discussions regarding the importance of aural practice in the activity of appraising, which involves a construction of values and personal meanings for adults that desire music learning.
Keywords: musical appraising, aural practice, musical learning.

1. Introdução

Na área de educação musical, é possível observar que muitas vezes a apreciação se liga ao processo de ouvir ou escutar música. Embora os adultos apresentem uma capacidade auditiva já formada, fala-se também em desenvolvimento da audição. Porém, há poucos relatos sobre o conceito de apreciação musical revelados por pessoas maduras que têm ou tiveram a oportunidade de vivenciar essa atividade numa escola de música. No entanto, a apreciação estaria realmente vinculada à prática musical auditiva? Se o aluno questiona "vamos ouvir música?", ele está se referindo à apreciação? Então, *o que significa apreciação musical?*

A contextualização sobre o assunto sugere diversos aspectos: atividade de apreciar música, audição, percepção, estética, captação do fenômeno musical etc. A apreciação, fazendo parte do conteúdo programático do curso *Apreciação e Musicalização na Maturidade,* teve ênfase no relato dos participantes, mesmo que nenhum deles tenha anteriormente frequentado escolas especializadas de música.

2. Metodologia qualitativa

Com a finalidade de entender o processo de apreciação musical relacionado à faixa etária adulta, foi realizado um estudo de caráter etnográfico escolar, que torna possível observar, descrever e participar de experiências conjugadas por características, significados, opiniões e atitudes das pessoas. A observação participante "é o que o observador apreende, vivendo com as pessoas e partilhando as suas atividades." (FINO, 2008, p. 47). A amostra que representasse parte da população alvo foi composta por quatro homens e quatro

mulheres, entre 50 e 64 anos, matriculados no curso que é estruturado em dois módulos semestrais, com uma aula por semana.

A atividade de apreciação durava aproximadamente 20 minutos, com audição de variados estilos de músicas gravadas em CDs, e às vezes com a performance ao vivo de algum músico convidado.

A estratégia para a coleta de informações combinou métodos como observação direta, análise de documentos e entrevistas semi-estruturadas individuais, nas quais cada aluno[1] pôde discorrer sobre o assunto. Este tipo de entrevista inclui questões abertas predefinidas e perguntas improvisadas, com o intuito de adaptá-las às informações obtidas do entrevistado. Conforme o cronograma previsto no projeto, as entrevistas foram realizadas logo após o primeiro semestre.

Em razão de reorientações necessárias durante o processo de coleta de dados e a subsequente análise do conteúdo, fez-se uso do suporte literário. Destacam-se reflexões de autores como Gainza (1988), Willems *apud* Ducourneau (1984), Hargreaves & North (1999) e Koellreutter (1997) que apresentam argumentos pertinentes à categoria *apreciação*.

3. Conceito de apreciação musical

Dentre os oito entrevistados, *Ton*, que é serralheiro e desde os 15 anos toca violão de ouvido, admite não saber explicar o significado de apreciação, mas a considera na música "o aperfeiçoamento, o conhecimento..." (*Ton*).

Saulo, professor adjunto de História, conta em seu depoimento que antes de começar o curso entendia a apreciação "apenas como algo bem passivo", que se liga ao "ouvir"; e resolveu procurar dicionários de termos musicais para descobrir o significado:

> [...] deu para entender que é uma situação de ouvir a música, e ao mesmo tempo, procurar compreendê-la, entendê-la. [...] Então eu vi que tem essa distinção de ouvir e escutar. [...] passei a entender que a apreciação envolve toda essa perspectiva de uma compreensão musical daquilo que se escuta. (*Saulo*).

Marcos é jornalista de TV e se considera um "ouvinte assíduo". Ele expõe sua ideia sobre o assunto:

> [...] apreciação musical pra mim seria saber ouvir, e ao ouvir, saber identificar determinadas correntes, estilos etc. [...] acho que seria isso: saber identificar na música determinadas variações, épocas [...] (*Marcos*).

Baessa, nascida em 1944, relaciona a apreciação ao aprendizado musical, e declara que isso "implica [ouvir] a música e buscar a profundidade do que ela [...] possa dizer ou transmitir". E *Dora*, que teve o primeiro contato com os elementos teóricos aos 51 anos de idade, considera a apreciação como precedente do conhecimento dos instrumentos e notas musicais.

O depoimento desses participantes nos leva a associar a apreciação musical ao conhecimento, que permite aperfeiçoar a capacidade de percepção daquele que detecta o som, contribuindo para a compreensão musical. É como se o fenômeno sonoro estivesse em movimento na mente do ouvinte que presta atenção

no que ouve. Desse modo, o aluno, além de captar, passa a discernir o som e o silêncio de uma forma ativa, podendo identificar duração, altura, o caráter expressivo, a estrutura, a instrumentação e outras coisas mais relacionadas à música.

De início, a experiência de ouvir acontece espontaneamente com todos os seres, exceto nos casos graves de deficiência da audição. Como exemplo, temos o relato de *Saulo*, que fala em sua entrevista a respeito do automatismo da sensorialidade auditiva:

> Se eu já escutava antes, era uma escuta assim aleatória, era uma coisa meio que por um hábito... [...] na verdade não é escuta, é ouvir. [...] a gente ouve música de elevador sem querer! (*Saulo*).

Isso indica que a mera utilização do instrumento auditivo não implica na compreensão do fenômeno musical. Desse modo, não basta ter um órgão fisiológico em perfeitas condições, ou como ainda dizem, um *bom ouvido* para apreciar uma música. Para Gainza (1988, p. 54), o ouvido é considerado apenas "a porta de entrada do material e da informação sonora" para que o indivíduo possa internalizar esses elementos, observá-los e posteriormente analisá-los.

Nesse aspecto, é preciso ressaltar a importância do desenvolvimento da sensibilidade auditiva, ou seja, é necessário saber utilizar o ouvido, e para isso, educá-lo. Todavia, tal prática não denota desenvolver o sistema orgânico auditivo dos adultos, mas sim expandir suas habilidades de percepção da informação acústica durante a aprendizagem musical. Segundo Martins (1985 apud PENNA, 1990, p. 48), a descoberta de conceitos musicais vincula-se à atividade perceptiva do indivíduo.

Em seguida, o Quadro 1 apresenta uma síntese dos aspectos relacionados à diferença entre ouvir e escutar conforme as perspectivas dos participantes:

QUADRO 1 – Diferença entre ouvir e escutar

OUVINTE	
Ouvir	Escutar
Sensorial	Consciência
Involuntário	Análise
Insensibilidade	Percepção
Hábito	Esforço
Improdutivo	Habilidade
Passivo	Ativo

Naturalmente, é dentro da prática de apreciação musical que o ouvinte tem oportunidade de perceber, sentir a emoção pelo som, embora precise se esforçar para compreender o discurso musical repleto de símbolos. *Lane*, participante que toca de ouvido flauta transversal, associa apreciação ao estudo e descoberta, dizendo que isso tem a ver com "você gostar de uma coisa e colocar amor ali". Como afirma Sekeff (2002, p. 59), "[a] emoção musical é alimentada por nossa sensibilidade e favorecida pela *aprendizagem* e pela cultura [...]"

Segundo Luz (2008, p. 109), o ato de ouvir durante a apreciação musical se converte em escutar, e torna-se base de compreensão de propostas musicais. De acordo com o autor, a apreciação musical propõe

"uma escuta sensível", relevante para uma aprendizagem musical significativa. De certa maneira, o indivíduo estará motivado a perceber novas estruturas ao ouvir músicas.

3. Influência da prática auditiva

Pela concepção dos participantes do curso, a atividade de apreciação é importante e capaz de ampliar a compreensão musical. Com a prática musical auditiva, eles estão despertando a sensibilidade e educando o ouvido para entenderem diferentes estilos de música. Por exemplo, *Sapoti*, formada em psicopedagogia, também expõe em seu discurso que a apreciação se aprimora de acordo com o conhecimento musical:

> [...] nós vamos ouvir músicas para [...] aprender a apreciar, porque para você saber realmente apreciar, você tem que ter pelo menos algum conhecimento sobre aquele tipo de música, aquele estilo musical. (*Sapoti*).

Obviamente, a preparação do ouvido para diferenciar os sons é essencial para a aprendizagem musical. Referindo-se à audição, Willems (apud DUCOURNEAU, 1984, p. 20), um dos representantes dos métodos ativos em educação musical, aponta três aspectos: "sensorialidade auditiva", "sensibilidade afetiva" e "inteligência auditiva".

A *sensorialidade auditiva* corresponde a uma atividade orgânica e, consequentemente, ao fazer ouvir. Dessa forma, o indivíduo capta, involuntariamente ou com certa atenção, as impressões sonoras do ambiente. A *sensibilidade afetiva* implica o ato de escutar. O ouvinte passa a ter uma reação emotiva, seja esta agradável ou defensiva ao escutar elementos melódicos. A *inteligência auditiva* provoca a consciência do ouvinte para que ele possa entender as relações sonoras.

Embora E. Willems destaque etapas relacionadas à natureza fisiológica, emocional e mental, isso não se trata de uma autonomia entre os processos. Nesse aspecto, mesmo que o ouvinte precise recorrer à inteligência para apreciar uma obra musical, torna-se inútil separar as etapas concernentes à afetividade e cognição. Segundo Swanwick (2003, p. 23), na música existe a articulação "de conhecimento, de pensamento, de sentimento".

Desse modo, quando aprendemos a ouvir o ambiente sonoro, passamos a ter uma consciência mental auditiva. Segundo Gainza (1988, p. 117), a "educação do ouvido" contribuirá para o desenvolvimento da mente musical, de acordo com o que o ouvido pode absorver da música. Assim, com a experiência do treinamento auditivo, os "sons não devem ser apenas ouvidos, mas também analisados e julgados." (SCHAFER, 1991, p. 299). Ainda nesse contexto, Feichas (2006, p. 160) diz que o treinamento auditivo para os estudantes "é considerado uma ferramenta importante para o aprendizado e aquisição de muitas habilidades que serão cruciais para musicalidade deles".

Na verdade, o indivíduo receptivo à música começa a sentir e a compreender, motivado por uma mobilização interior que favorece uma musicalidade ativa, que lhe permite informar suas experiências, extravasar suas emoções e refletir sobre seus interesses e gostos musicais. Schubert (2007, p. 500) comenta que, em parte, a emoção — interna ou expressiva — pode determinar a preferência musical do indivíduo.

Em vista da apreciação por um estilo exclusivo de música, torna-se razoável admitir que quando se explora a escuta, expande-se o processo cognitivo e emocional do comportamento musical. A partir desse

processo mental, cria-se a familiaridade com os estilos de música. Conforme Green (2005, p. 9), quanto maior a familiaridade que o indivíduo tiver com o estilo de música, provavelmente mais positiva será sua resposta à experiência musical.

No entanto, vale lembrar que a resposta afetiva ou emocional provocada pela música depende de processos cognitivos e do contexto social no qual ocorrem emoções individuais ou coletivas. Além disso, uma resposta emocional do indivíduo a determinados estímulos ou obra musical depende da interação entre as diferenças individuais (ex.: idade, gênero, instrução musical), as características da música (complexidade, familiaridade, estilo etc.) e a situação do meio social (HARGREAVES; NORTH, 1999, p. 74).

4. Apreciação estética

Enquanto a música envolve sentimento, ela também pode repercutir no ouvinte de forma prazerosa. As ideias expostas pelos participantes mostram que eles sentem de algum modo a música, ou seja, as músicas que expressam sentimento têm valor ou qualidade emocional. Temos como exemplo *Fripp*, professor de física. Ele comenta durante a entrevista que quanto mais entende a estrutura que está por trás da música, mais aumenta seu interesse e o seu "prazer em ouvir".

Nesse sentido, o prazer que a música provoca refere-se à estética, que regula os comportamentos afetivos, mas também envolve um elemento de apreciação cognitiva. Na concepção de Koellreutter, a estética musical mostra o desconhecido, que desperta no ouvinte sentimentos e pensamentos, e a capacidade de compreender o novo. Para o educador, a sensibilidade musical contribui com o processo de conscientização do ouvinte com base na experiência estética (KOELLREUTTER, 1997, p. 71-72).

Por sua vez, Swanwick (2003, p. 33) também enfatiza o elo afetivo-cognitivo pertinente ao "fluxo" musical, caracterizado por experiências culminantes:

> [...] O cume da experiência estética é escalado somente quando a obra se relaciona fortemente com as estruturas de nossa experiência individual, quando ela clama por uma nova maneira de organizar os esquemas, os traços, os eventos vividos anteriormente (Ibid. p. 22).

No entanto, se a obra musical pode ser ou não valorizada pelo ouvinte, isso dependerá de suas perspectivas pessoais e do que a música desperta nele.

Considerações finais

Conceituar a apreciação torna-se uma tarefa complexa perante sua relação com o sentido da audição. A princípio, a música pode ser ouvida e vivenciada pelas pessoas de forma não consciente, mediante condições e experiências cotidianas. Porém, o interesse e atração pelos sons permitem ao ouvinte "enxergar" o que a música possui para que seja escutada, gerando um vínculo dinâmico de sensibilização e expressão.

Os relatos e discussões constatados neste artigo indicam a importância da prática musical auditiva, ao considerarmos que a habilidade musical se associa à musicalidade do indivíduo, à sua capacidade de se

tornar sensível à música para então apreciá-la. Desse modo, na aprendizagem musical torna-se primordial motivar a escuta de um repertório diversificado — música clássica, contemporânea, MPB —, pois escutando música é que se aprende e é aprendendo que se inicia a apreciar. Além disso, os educadores devem incentivar o acesso à apreciação musical, lembrando que o estímulo musical implica em uma não passividade; ou seja, há uma participação ativa do ouvinte em busca do inédito, da criação e da performance.

Mesmo que os estudos de Willems sejam direcionados ao desenvolvimento auditivo musical de crianças, sua perspectiva teórica costuma servir de base para autores contemporâneos, que admitem uma analogia de caráter psicológico entre vivência e aprendizagem musical de adultos que manifestam reações específicas através da recepção musical e dos processos expressivos.

Contudo, é preciso levar em conta a realidade de cada aluno que já atingiu a maturidade, sua subjetividade e seus propósitos em relação ao aprender música, visto que a aprendizagem é variável entre os indivíduos, que têm suas próprias aptidões, preferências, destrezas, expressões e ideias para a construção do conhecimento musical.

Dentro desse panorama, a apreciação musical pode ser considerada um processo em que as impressões se compartilham com a expressividade do sujeito, abrangendo propriedades relacionadas à cognição, emoção e ao meio sociocultural. Consequentemente, a apreciação alcança um papel valioso na musicalização de pessoas adultas.

Notas

[1] Todas as informações provenientes dos alunos envolvidos na pesquisa, apresentados aqui com nome fictício (*Baessa, Dora, Fripp, Lane, Marcos, Sapoti, Saulo, Ton*), foram devidamente autorizadas e seguiram os procedimentos éticos do Comitê de Ética em Pesquisa - COEP.

Referências

DUCOURNEAU, Gérard. *Introdução à musicoterapia – a comunicação musical*: seu papel e métodos em terapia e em reeducação. São Paulo: Manole, 1984.

FEICHAS, Heloísa F. B. *Formal and informal music learning in brazilian higher education*. Londres, 2006. Tese (Doutorado em Música). Institute of Education, University of London.

FINO, Carlos Nogueira. A etnografia enquanto método: um modo de entender as culturas (escolares) locais. In: ESCALLIER, Christine; VERÌSSIMO, Nelson (Org.). *Educação e Cultura*. Funchal: Universidade da Madeira, 2008. p. 43-53.

GAINZA, Violeta H. *Estudos de psicopedagogia musical*. Tradução de Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Summus, 1988.

GREEN, Lucy. *Meaning, autonomy and authenticity in the music classroom*. Londres: Institute of Education, University of London, 2005.

HARGREAVES, David J.; NORTH, Adrian C. The functions of music in everyday life: redefining the social in music psychology. *Psychology of music*, v. 27, n. 1, p. 71-83, 1999. Disponível em: <http://www.sagepub.com>. Acesso em: 12 nov. 2007.

KOELLREUTTER, H. J. Sobre o valor e o desvalor da obra musical. *Cadernos de estudo* – educação musical, Belo Horizonte: Atravez/EMUFMG, n. 6, p. 69-75, 1997.

LUZ, M. C. *Educação musical na maturidade*. São Paulo: Editora Som, 2008.

PENNA, Maura. *Reavaliações e buscas em musicalização*. São Paulo: Edições Loyola, 1990.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.

SCHUBERT, Emery. The influence of emotion, locus of emotion and familiarity upon preference in music. *Psychology of Music*, v. 35, n. 3, p. 499-515, 2007. Disponível em <http://www.sagepub.com>. Acesso em: 10 out. 2008.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Da música*: seus usos e recursos. São Paulo: UNESP, 2002.

SWANWICK, K. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

IMPROVISAÇÃO LIVRE MEDIADA POR DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS: REFLEXÕES PARA A EDUCAÇÃO MUSICAL

Beatriz de Macedo Oliveira (UFU)
biaflauta@yahoo.com.br

Carlos Arthur Avezum Pereira (UFU)
gandharva_dasa@hotmail.com

Jane Finotti Rezende Luz (UFU)
jane.finotti@yahoo.com.br

Sônia Tereza da Silva Ribeiro (UFU)
sonia@ufu.com.br

César Adriano Traldi (UFU)
ctraldi@hotmail.com

Resumo: Apresentamos algumas questões de pesquisa que se entrecruzam com a experiência da improvisação livre com *software* interativo desenvolvido em grupo na disciplina oferecida no Curso de Mestrado[1]. São elas: Como ocorre a relação som e imagem? Que proposta de direcionamento estético nós podemos criar por meio da improvisação musical livre com eletrônicos em tempo real? Quais as implicações da experiência para a educação musical? Nosso objetivo é problematizar a improvisação coletiva realizada e discutir algumas respostas para as questões colocadas. A metodologia de trabalho se desenvolveu por meio do planejamento, execução e avaliação da experiência. Os resultados sugerem implicações criativas para práticas e processos educativos e musicais diversos.
Palavras-chave: Improvisação livre, interação em tempo real, educação musical, performance coletiva.

Free Improvisation Mediated by Technological Devices: Reflections for Music Education

Abstract: We present some research questions that are interwoven with the experience of free improvisation with interactive software developed in group in a discipline offered by the XXX. They are: How is the relationship between sound and image? Which proposal of aesthetic direction we can create through free musical improvisation with live electronics? What are the implications of the experience for music education? Our objective is to discuss the realized improvisation collective and to point some answers for questions exposed. The work's methodology was developed through planning, implementation and evaluation of the experience. The results suggest creative implications for practice and musical educative processes.
Keywords: free improvisation, real-time interaction, music education, collective performance.

1. Introdução

A construção de conhecimentos na área da Educação Musical se nutre de teorias oriundas da filosofia, sociologia, psicologia, história, comunicação, antropologia, entre outros campos e tem como um dos seus propósitos o de pensar e entender diferentes práticas e processos educativos e musicais. (SANTOS, 2003). Na dimensão desta abordagem este estudo se justifica por problematizar a experiência de uma *performance* com improvisação, compreendendo-a a partir de alguns fundamentos teóricos e práticos.

Quanto à aplicação da tecnologia no ensino de música, Miletto et al. (2004, p. 9) esclarece: "pesquisas têm sido realizadas no sentido de aplicar recursos tecnológicos à área musical, porém apenas um pequeno número destas destina-se à educação, podendo ser utilizadas pelo professor de música no seu dia a dia". Neste sentido, a reflexão sobre a experiência com a improvisação livre mediada por dispositivos tecnológicos, poderá contribuir para outras práticas musicais e processos de ensino/aprendizagem.

Inicialmente apresentamos a cena da improvisação musical, os dados das imagens e o programa utilizados. Em seguida são abordados alguns fundamentos que possibilitam entender a experiência e discutir as questões colocadas.

2. A Prática de Improvisação Livre

A experiência desenvolvida na disciplina foi a realização de uma *performance* musical utilizando como elemento principal a improvisação livre baseada na sonorização de um vídeo[2] (imagens fractais em movimentos, conforme figura 1). A *performance* foi realizada por instrumentistas (voz, piano, violão e flauta) e um intérprete no computador, controlando processamentos em tempo real através de um patch (programação) realizado no *software Pure Data (Pd).*

Figura 1: Imagem de quatro momentos diferentes do vídeo utilizado nas improvisações coletivas.

O intérprete no computador pode interferir nos sons realizados pelos instrumentos acústicos em tempo real ou realizar gravações de trechos e posteriormente reproduzi-los com ou sem processamento. As gravações podem ser feitas de trechos com no mínimo 10 segundos de duração e no máximo 60 segundos de duração.

Câmaras de *delay* também podem ser disparadas reproduzindo trechos em constante repetição em quatro possibilidades de duração: 2, 10, 30 e 60 segundos. Essas repetições podem ser realizadas com ou sem processamento do som (conforme figura 2).

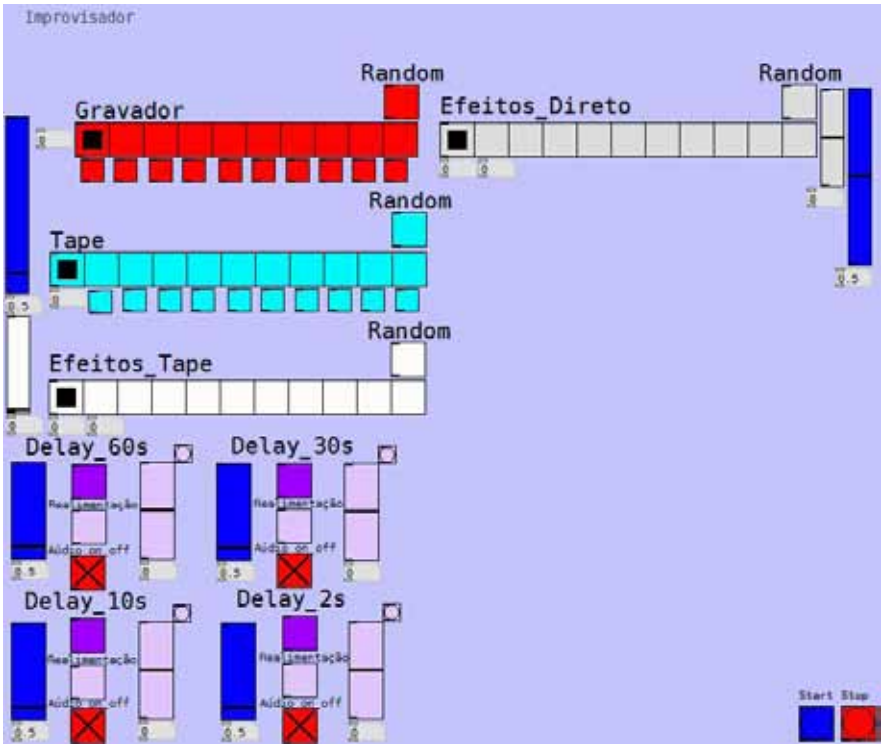


Figura 2: Imagem do *patch* programado em *Pd* utilizado nas improvisações coletivas.

3. Como ocorre a relação som e imagem?

De um lado entendemos que as imagens do vídeo são referências extra-musicais. Por outro não se pode dizer que os sons não *representam* estas imagens em movimento. Por tratar-se de um processo em tempo-real, a improvisação é baseada nos reflexos dos instrumentistas ao sonorizar o *devir imagem*. Alem disso, existem limitações instrumentais que não serão capazes de *representar* a *sonorização mental* do músico para tais imagens do vídeo. Apesar disto, tais fatos não devem ser encarados como empecilhos à esta prática, pelo contrário, devem se tornar elementos estimulantes. De acordo com o sistema de *simulacro* proposto por Deleuze (2003), podemos dizer que o diferente (o som) sempre se refere ao diferente (a imagem) pela diferença (limitações instrumentais e individuais que não conseguem *representar* a sonorização mental da imagem).

Nesta prática musical, as transformações dos sons acústicos pelos recursos eletroacústicos fizeram com que o som do instrumento tivesse mais uma *diferença* em relação ao som imaginado pelos improvisadores para "sonorizar" a imagem em tempo-real. Além disso, o fato destes sons serem manipulados por outra pessoa que não o instrumentista que tocou tal som intensifica ainda mais as forças diferenciais do devir musical.

Os *live electronics* propõem novas maneiras de lidar com o tempo durante a *performance* de improvisação livre, pois os sons da improvisação gravados no passado e disparados no presente de forma imprevisível, faz com que o músico lembre de eventos do passado e projete um futuro, ambos simultaneamente no presente (VILLAVICENCIO, 2008).

Portanto, a nova *apresentação* deste som do passado foi modificada. Mas mesmo que o antigo som seja apresentado em outro momento, ele já estará transformado no contexto dos novos sons que compõe este novo momento da escuta. O som modificado fará uma alusão (uma *repetição*) através de sua diferença em relação ao antigo som como seu *simulacro*.

4. Que propostas de direcionamento estético podemos criar por meio da improvisação musical livre com eletrônicos em tempo real?

Desde a década de 1920, com as composições de Varèse vemos despontar em algumas propostas composicionais do Ocidente uma escuta voltada para o "sonoro" que se foca nas estruturas internas do som. Pierre Schaeffer ao instituir a Música Concreta em 1948 cria os conceitos de "objeto sonoro" e seu correlato – a "escuta reduzida", que influenciou tanto a produção musical acústica quanto a eletroacústica até os dias de hoje. Apesar disto, a "tipo-morfologia" dos *objetos sonoros* formulada por Schaeffer ainda pode ser vista como um *a priori* em relação ao som, já que a *escuta reduzida* é direcionada a determinados aspectos do som. Para além de uma escuta direcionada à matéria ou às formas, Ferraz (1998) comenta que a escuta é uma condição para a realização da composição, e nesta relação devem ser considerados tanto o objeto sonoro quanto o observador, além do espaço físico, dos limites do aparelho receptor (ouvido), de conhecimentos, de afeições a determinados sons, etc. Desta forma "o ouvinte literalmente constrói o que ouve, é ele quem compõe. O objeto sonoro apenas dispara, ele não determina este processo cognitivo" (FERRAZ, 1998, p. 155-156).

A prática da improvisação livre conhecida também por improvisação não-idiomática, ou ainda improvisação contemporânea, foca-se na escuta do *sonoro*, ou seja, em aspectos tímbricos revelados a cada performance musical. Ao contrário da improvisação idiomática, ela não se constrói por meio de um sistema musical de referências como o sistema tonal ou o método dodecafônico, cujos principais parâmetros sonoros para a organização musical compreendem as alturas e durações (WISHART, 1996). Pode-se dizer que a escuta do *sonoro* foca-se no aspecto *intensivo* do som, ou seja, na percepção do tempo de forma mais verticalizada, simultânea e multi-direcional. Por outro lado, uma escuta *extensiva* do tempo implica em uma direcionalidade narrativa, a qual requer uma memória que capta eventos do passado dando significados aos elementos do presente, assim como ocorre com o tonalismo.

A escuta do *sonoro* é focada inevitavelmente na *textura* que revela as qualidades e energias internas do som, as quais foram trabalhadas por diversos compositores como Xenakis, Ligeti, Messiaen, Ferneyhough e outros em suas obras. Estes compositores visavam a *desterritorialização* dos gestos simbólicos e das figuras indiciais[3] através de sua *molecularização* e de suas *dobras* internas que revelam o timbre como um fator preponderante da escuta. As *técnicas instrumentais estendidas* são recursos bastante usados neste tipo de improvisação, pois, na medida em que fogem do idioma tradicional do instrumento buscam nuances texturais tímbricas na exploração do "sonoro".

As manifestações das biografias, geografias e até idiomas musicais dos participantes de uma sessão de improvisação livre, por outro lado, são inevitáveis, onde figuras e gestos musicais que fazem parte de seu vocabulário particular são expressadas. Tais manifestações decorrem da configuração do mundo contemporâneo globalizado onde as fronteiras linguísticas, culturais e sociais constantemente são dissolvidas o que faz com que os territórios se interpenetrem cada vez mais, de maneira que os idiomas musicais se tornem mais permeáveis. Desta forma, culturas musicais originalmente distantes – tanto histórica, quanto geograficamente - se aproximam (COSTA, 2003). Sendo assim, faz-se necessário que as manifestações idiomáticas sejam momentâneas numa improvisação livre, diversificadas e submetidas à busca de nuances do "sonoro" na criação de texturas.

Embora a improvisação livre tenha uma série de conceitos e fórmulas que permitam uma concepção estética de seu *acontecimento,* tal *acontecimento* é possibilitado por diversos fatores como a

prontidão e a preparação dos performers tanto musical, quanto corporal, além de um "desejo" necessário que mova este processo interativo e criativo (COSTA, 2008). Além disto, - *ressoando* em Deleuze (2003) - é um tipo de manifestação musical que não se preocupa em permanecer na "história" como "obra" de arte, e sim como um *acontecimento* que está livre do tempo, tanto na sua estética quanto na sua proposta como objeto artístico. Assim como na música de Ferneyhough que como diz o compositor a *expressão* está contida nas *forças* entre os objetos e não nos objetos em si (FERRAZ, 1998).

5. Quais as implicações da experiência para a Educação Musical?

O mundo em que vivemos está ativamente em mudança inserindo-nos em um imenso universo criativo. É um mundo repleto de vitalidade, de imprevisibilidade, de movimentos contínuos e descontínuos, cheio de saltos e sobressaltos onde o novo e o inusitado ganham espaço entre os jovens.

Ao construirmos um espaço de criação e aprendizagens tivemos a oportunidade de desenvolver a experiência da improvisação livre problematizando-a a partir das questões que estão sendo discutidas. Segundo Lazzarin (2006) existe na abordagem da Nova Filosofia da Educação Musical o entendimento que as diferentes formas do fazer musical envolvem uma maneira multidimensional de pensar a produção do conhecimento musical levando em conta as experiências musicais e vivências com variados empregos do som. A idéia de multidimensionalidade, advinda da filosofia, é interessante para a Educação Musical no sentido de ajudar a pensar a experiência com música como constituidora de múltiplas naturezas em que diferentes atividades com a música e com os sons podem ser importantes caminhos para a produção do conhecimento.

Nesta dimensão reconhecemos a importância de problematizar e buscar compreender a prática trabalhada em sala de aula possibilitando a doação de sentidos (DELEUZE, 2003) para a experiência que utilizou vários modos de lidar com sons, imagens, criatividade e a tecnologia. Concordamos com Koellreutter ao considerar a incorporação das tecnologias pela educação musical na exploração dos meios eletrônicos colocando-os a serviço do espírito artístico, descobrindo novas formas de expressão onde a arte e as ciências se interpenetram de maneira proveitosa (KOELLREUTTER, 1997, p. 96-97).

Em se tratando de sistemas sonoros interativos Rowe (2001, p. 4) nos chama a atenção para a atração que estes exercem sobre as pessoas por possibilitar fazer música independente do nível de conhecimento musical que possuam. Ainda relacionando a educação com a cognição o autor acredita que "[...] se computadores interagirem com as pessoas de forma musicalmente significativa, essa experiência irá fortalecer e ampliar a musicalidade já promovida pelas formas tradicionais de educação musical" (ROWE, 2001, p. 5).[4]

As implicações de explorar meios eletrônicos na Educação Musical abrem caminhos para pensar essa experiência de improvisação compreendendo-a no âmbito de uma interação em tempo real entre músicos e computadores. A manipulação com o *software Pure Data e* as fundamentações teóricas ajudam a subsidiar educadores musicais a entender conceitos e técnicas básicas de síntese sonora. Estimulam compreender a relação teoria e prática nos ambientes composicionais assistidos por computadores. E ainda permitem o diálogo entre músicos, quando na vivência da interação entre sonoridades dos instrumentos acústicos (e materiais utilizados na sonorização) com computadores, passam a se reconhecerem musicalmente nos timbres e ritmos que fizeram durante a improvisação.

Tais proposições pedagógicas estão em sintonia com os filósofos contemporâneos na formação de novos paradigmas para a construção integral do homem em pleno exercício da cidadania direcionando em uma ação pedagógica por meio da interdisciplinaridade na qual a música dialoga com outras áreas do conhecimento.

6. Considerações finais

Foram enumeradas aqui algumas propostas com o objetivo de doar *sentidos* (DELEUZE, 2003) a elementos disparatados que compõem o objeto analisado. Esta comunicação apresentou e discutiu algumas questões de pesquisa que se entrecruzaram com a experiência de *performance* musical de improvisação livre com *software* interativo desenvolvido em grupo. Concluímos que a utilização do aplicativo elaborado no *software Pure Data* foi uma importante ferramenta para criação musical e para problematizar a experiência da *performance*. E consideramos criativo o momento de a improvisação estar associado a um vídeo com animações gráficas de fractais servindo como sugestão de uma possível partitura. Após este estudo compreendemos que em cada *performance,* em cada improvisador e expectador há possibilidades de novas doações de sentidos. Por fim as implicações de explorar meios eletrônicos na Educação Musical oferecem na compreensão dessa prática, possibilidades para sistematizar propostas de improvisação em material pedagógico proporcionando a construção do conhecimento pelo fazer musical consciente e criativo desde os primeiros contatos de estudantes com a música por meio da exploração e ampliação da sonoridade instrumental.

Notas

[1] A disciplina Tópicos Especiais em Ensino e Aprendizagem em Artes: fundamentos, práticas e processos foi oferecida no 2º semestre de 2010 pelo PPG em Artes na Universidade Federal de Uberlândia ministrada por: Profª Drª Sônia Tereza da Silva Ribeiro, Prof. Dr. Cesar Adriano Traldi e Prof. Dr. Hermilson Garcia Do Nascimento.

[2] AELITHOU. Youtube – **Mathematics & art.** (Vídeo) Duração: 4 min. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=vb4OrqPBQyA. Postado em: 9 abr. 2007. Acesso em: 8 dez. 2010. Código de acesso: <iframe title="YouTube video player" width="480" height="390" src="http://www.youtube.com/embed/vb4OrqPBQyA" frameborder="0" allowfullscreen></iframe>.

[3] Conforme as relações feitas por Ferneyhough (FERRAZ, 1998) de gesto, figura e textura musicais respectivamente aos signos da semiótica peirciana: símbolo, índice e ícone.

[4] "I believe that if computers interact with people in a musically meaningful way, that experience will bolster and extend the musicianship already fostered by traditional forms of music education." (Rowe, 2001, p.5).

7. Referências

COSTA, R. L. M. O ambiente da livre improvisação: referências para um campo de consistência. In: CONGRESSO NACIONAL DA ANPPOM, 14, 2003, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: UFRGS, 2003.

COSTA, R. L. M. A ideia de corpo e a configuração do ambiente na improvisação musical. *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*. Goiânia, v. 14, n. 2, p. 87-99, dez. 2008.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988. 126 p.

DELEUZE, G.; GATARRI, F. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição*: a diferença na composição contemporânea. São Paulo: Educ, 1998. 273 p.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. A música na era tecnológica. In: KATER, Carlos (org.). *Cadernos de estudo*: educação musical. *Atravez*/ EMUFMG/ FEA/FAPEMIG, 1997, p. 90-102.

LAZZARIN, Luis Fernando. A dimensão multicultural da nova filosofia da educação musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 14, p. 125-131, 2006.

MILETTO, Evandro M. et al. Educação Musical Auxiliada por Computador: Algumas Considerações e Experiências. *Revista Renote*: Novas Tecnologias na Educação, v. 2, n. 1, UFRGS, Porto Alegre, 2004. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/renote/issue/view/930/showToc. Acesso em: 19/03/2011.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica?* Editora Brasiliense. Coleção Primeiros Passos, 1983.

SANTOS, Regina Márcia Simão. A produção de conhecimento em educação musical no Brasil: balanço e perspectivas. *Opus***,** Campinas, Ano 9, n. 9, p. 49-72, 2003.

VILLAVICENCIO, C. M. *The discourse of free improvisation*: a rhetorical perspective on free improvised music. Tese (Doutorado em Música) – School of Music, University of East Anglia, Norwich, Reino Unido, 2008. 245 p.

ROWE, Robert. *Machine musicianship*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2001. 399 p.

EDUCAÇÃO MUSICAL: REPERTÓRIO SIGNIFICATIVO E DIVERSIDADE

Carla Irene Roggenkamp (UEPG)
carlaroggenkamp@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo tem por objetivo apresentar algumas reflexões sobre o repertório adotado em projetos que envolvam a educação musical voltados ao público adolescente marginalizado no contexto urbano. Para a análise deste repertório optou-se por partir dos conceitos de significados inerentes e delineados, desenvolvidos por Green (1997). Os dados que ilustram o presente artigo foram coletados mediante a realização de práticas de educação musical, junto às adolescentes residentes em uma instituição que abriga adolescentes em situação de risco pessoal e social, e apontam para a necessária revisão nos modelos de educação musical tradicionais.
Palavras-chave: educação musical, repertório, cultura, contexto social

Musical Education: significant repertory and diversity

Abstract: The objective of this article is to present some thoughts about the chosen repertory to be used in programs which are related to musical education directed to teenagers that find themselves excluded from cities main developments and activities. This repertory analysis was based on concepts and definitions, developed by Green (1997).The data that this article presents were gathered by applying musical education methods to teenagers which are in personal and social danger, and point out that a revision of the current musical education methods is in order.
Keywords: musical education, repertory, culture, social context

A onipresença da música no cotidiano de grupos de adolescentes, das diferentes classes sociais, tem se tornado notória nas últimas décadas. Música para dançar, música para ver, música para ouvir, para namorar, para praticar esportes, para estudar – a relação da população jovem em geral, com as práticas musicais, permeia grande parte de suas atividades diárias. A apropriação deste repertório musical diversificado por parte dos adolescentes, apropriação esta que acontece nos diferentes espaços (escola, TV, grupo de amigos, clube, rua), qualifica este repertório como próprio, impróprio ou irrelevante para cada grupo ou situação (PALHEIROS, 2006, p. 305).

O presente artigo tem por objetivo contribuir com a discussão sobre as referências musicais do adolescente e alguns dos dilemas enfrentados pela educação musical voltada para este público (dilemas encontrados tanto no contexto da educação formal como em projetos próprios do terceiro setor), e resulta de questionamentos que surgiram mediante o confronto do repertório musical tradicional, inserido neste contexto durantes as aulas de música, frente às práticas musicais usuais em uma instituição que acolhe adolescentes em situação de risco pessoal e social.

Os sujeitos desta pesquisa são as adolescentes (com idades entre 12 e 17 anos) que moram em uma Casa de Acolhida em função de uma série de questões como violência física, moral ou sexual, uso de drogas ou álcool e/ou prostituição infantil. As adolescentes são recolhidas e encaminhadas à instituição pela Vara da Infância e da Juventude do município e permanecem na instituição, por períodos que variam de poucos dias a alguns meses. A instituição, além de acolhê-las e dispensar-lhes cuidados médicos, moradia, alimentação e a matrícula no ensino básico, também proporciona a elas atividades profissionalizantes e culturais, dentre as quais se situam as aulas de música, geralmente efetuadas mediante o envolvimento de voluntários da comunidade local.

As aulas de música acontecem com regularidade de 1 hora e meia por semana e tem o intuito de facilitar às adolescentes o acesso ao conhecimento artístico historicamente constituído, possibilitando

a elas uma melhor compreensão, não apenas da arte, mas da sociedade que cria e frui das mais diversas manifestações artísticas, indo de encontro aos projeto da instituição, que entre os seus objetivos aponta para a necessidade de "proporcionar atividades educativas, culturais, esportivas, religiosas e recreativas, com intuito de promover a superação de conflitos familiares e sociais".

Uma abordagem inicial, pautada nos modelos tradicionalmente utilizados de educação musical, visando ampliar o acesso das adolescentes a práticas musicais historicamente constituídas, seja na música folclórica, étnica de diferentes contextos geográficos e culturais, européia de concerto, ou mesmo nos "clássicos" da música popular brasileira, mostrou-se, no entanto, pouco frutífera. Os dados recolhidos a partir da observação nessas atividades revelaram não apenas a falta de sincronia entre o repertório musical tradicional, desprovido de elementos de movimento corporal e de texto cantado, quando estes dois elementos são centrais na música preferencial do grupo citado, mas, além da incompreensão, ou justamente sendo gerado por ela, o que se percebeu foi o sofrimento que estas práticas impingiam às adolescentes, visto que a imobilidade exigida para a escuta deste repertório é por elas associada ao controle exercido pelos adultos responsáveis pela manutenção da disciplina e ao "castigo" em caso de desobediência às normas estabelecidas.

A música mais frequentemente ouvida por este grupo tem por característica um alto grau de participação do público, seja dançando, cantando, aplaudindo, e estas características aparecem claramente no cotidiano das práticas de educação musical a ele direcionado.

Analisando, em retrospectiva, a experiência acima mencionada pode-se depreender, portanto, que a sistemática de trabalho musical, que tem por enfoque a contemplação exigida pela música de concerto, no contexto institucional tende a tornar-se mais uma violência a ser acrescentada ao dia-a-dia das adolescentes, já repleto de limitações e cerceamento em sua liberdade de decisão.

A pergunta que motivou a busca por aprofundamento sobre o tema foi, portanto: "Qual é o repertório preferencial e significativo para as adolescentes, como este é por elas acessado, e qual e relação entre este repertório e a situação vivida por este grupo de adolescentes?", acreditando-se inicialmente que o conhecimento, por parte da professora/pesquisadora, dos meios de acesso ao repertório musical dos sujeitos da pesquisa pudesse contribuir para a criação de pontes entre este repertório e o repertório musical mais amplo a ser disponibilizado a esta população específica.

Para a compreensão do repertório musical e dos significados sonoro-culturais a ele atribuídos pelas adolescentes no espaço institucional, recorreu-se aos conceitos de "significados inerentes" e "significados delineados" elaborados por Green. Por significados inerentes a autora entende

> as interrelações dos *materiais sonoros,* ou simplesmente, com as sons da música. Para que uma experiência musical ocorra, os materiais sonoros precisam ser organizados com alguma coerência e essa coerência precisa ser racionalmente percebida pelo ouvinte. Por exemplo, o material sonoro deve poder apelar ao senso de todo e parte do ouvinte, de início e fim, de repetição, semelhança, diferença ou qualquer outra interrelação pertinente. Essas interrelações estarão imanentes em todas as peças, mas elas poderão emergir, das experiências anteriores do ouvinte, de um número de peças que juntas formam um estilo, sub-estilo ou gênero. A organização do material sonoro age na construção do que chamo 'significado musical inerente'. São 'inerentes' porque estão contidas no material sonoro, e tem 'significados' uma vez que são relacionados entre si (GREEN, 1997, p. 27-28).

Assim, o significado inerente é compreendido por diferentes grupos sócio-culturais a partir do repertório que lhe é familiar, dos códigos artístico-musicais formais, das nuances de timbres e dos elementos

rítmico-melódicos que se fazem presentes repetidamente neste repertório. Os significados inerentes não são, portanto, a-históricos, mas são construídos e apreendidos socialmente. Green afirma, enfaticamente, que "enquanto os *materiais sonoros* integram fisicamente uma peça, os significados *inerentes* emergirão a partir das interrelações convencionais dos materiais sonoros e a capacidade perceptiva do ouvinte" (1997, p.28).

Em relação aos significados delineados, a autora aponta para o entorno social, para os rituais envolvidos nas práticas artísticas de uma determinada coletividade. Destas práticas musicais não fazem parte apenas os materiais sonoros, mas todo um complexo sistema de elementos do cotidiano das comunidades, como festividades, religiosas ou não, hábitos familiares, ambientes e espaços públicos que se utilizam de algum tipo de música em primeiro plano (para ouvir, para cantar, para dançar), ou em segundo plano (som ambiente de supermercados, lojas, ou ainda as trilhas sonoras do cinema ou de programas televisivos). Além disso, o repertório musical, prioritariamente o que efetiva a sua distribuição por meios midiáticos, funde-se a toda uma gama de elementos visuais que exploram a imagem dos artistas transformando-os em modelos ideais de diferentes tendências da moda e dos costumes que se pretende comercializar, tais como vestuário, cortes de cabelo e demais itens da estética corporal, gestos e/ou bens de consumo, embora, como aponta Subtil, o "consumo deve ser encarado como construção social e como prática cultural significativa muito além de simples preferências e das manipulações mercadológicas e publicitárias" (SUBTIL, 2006, p. 47).

Green, nesse sentido, afirma que todos estes aspectos extra-musicais não são apenas estratégias de marketing, mas compõe um complexo

> artefato cultural, mediador dentro de um contexto social e histórico. Os contextos de produção, distribuição e o contexto de receptividade afetam a nossa compreensão musical. Estes contextos não são apenas meros aparatos extra-musicais, mas também, em vários graus, compõem uma parte do significado musical durante a experiência do ouvinte. Sem algum entendimento que música é uma construção social, não seremos capazes de identificar nenhuma coleção sonora específica como musical. Quando escutamos música, não podemos separar, inteiramente, nossas experiências dos seus significados inerentes de uma maior ou menor consciência do contexto social que acompanha sua produção, distribuição ou recepção. Por conseguinte posso sugerir o segundo aspecto do significado musical, qualitativamente distinto do primeiro, que chamo 'significado delineado' (GREEN, 1997, p. 28-29).

Os significados inerentes e os significados delineados reconhecidos pelo público de determinado gênero musical não são, porém, desconectados e independentes entre si, mas determinam-se uns aos outros em um "processo interno/externo, isto é, a dialética entre o sujeito e o objeto, considerando-se as mediações sociais – mídia, família e escola –, os processos perceptivos, cognitivos e afetivos desencadeados e as vivências socioculturais particulares do sujeito" (SUBTIL, 2010, p. 271).

Para que uma obra artístico-musical possa ser apreendida por uma pessoa faz-se necessário, portanto, que essa pessoa tenha a posse dos mecanismos de decodificação da obra (a compreensão mais ou menos satisfatória e simultânea dos significados inerentes e dos significados delineados presentes em determinado repertório). Marx, em seus 'Manuscritos econômicos e filosóficos' aponta nesta direção ao escrever que

> vendo a questão do ponto de vista do subjetivo, verificaremos que o sentido musical do homem é despertado apenas pela música. A música mais bela não tem nenhum sentido para o ouvido não musical, pois não é para ele um objeto, porque o meu objeto só pode ser a manifestação de uma das forças do meu ser. A força do meu ser é uma disposição subjetiva para si, porque o sentido de um objeto para mim só tem sentido para um sentido correspondente e vai precisamente tão

> longe quanto o meu sentido. (...) Só pelo desenvolvimento objetivo da riqueza do ser humano é que a riqueza dos sentidos humanos subjetivos, que um ouvido musical, um olho sensível à beleza das formas, que numa palavra, os sentidos capazes de prazeres humanos se transformam em sentidos que se manifestam como forças do ser humano e são quer desenvolvidos, quer produzidos. Porque não se trata apenas dos cinco sentidos, mas também dos sentidos ditos espirituais, dos sentidos práticos (vontade, amor, etc.), numa palavra, do sentido humano, do caráter humano dos sentidos que se formam apenas através da existência de um objeto, através da natureza tornada humana. A formação dos cinco sentidos representa o trabalho de toda história do mundo até hoje. O sentido sujeito às necessidades práticas vulgares não passa de um sentido limitado (MARX, 2006, p. 143-144).

O desenvolvimento dos sentidos, segundo demonstra Marx, dá-se no contexto social, no processo de humanização de um indivíduo tornando-o apto a participar e contribuir para a produção de sua própria existência no âmbito da comunidade em que se insere. A incompreensão do repertório "tradicional" pelas adolescentes se dá perante seus significados inerentes, pois as texturas, timbres e complexidades de uma composição sinfônica encontram-se pouco ou nada presentes no cotidiano musical delas, mas se dá também, ou mesmo principalmente, mediante os significados delineados deste repertório, que pressupõe o silêncio, a rigidez do corpo, a contemplação, e a reverência perante a obra de arte, próprios da cultura musical dos teatros burgueses. Em oposição a esta contemplação silenciosa, a música produzida e vivenciada pelas camadas populares é, em grande parte, uma música altamente participativa, é música para cantar, e deixar-se embalar pelo ritmo e pelo movimento, muitas vezes coreografado, é música para ver, para comentar seus intérpretes e reconhecer-se nos temas de sua poesia.

A falácia de que o repertório que apresenta um maior número de significados inerentes e delineados para um conjunto de adolescentes em determinada condição social, é menos relevante e oferece menor qualidade artística do que o repertório tradicional, não se sustenta, porém, frente à definição de beleza, na qual a arte encontra a sua realização plena, fornecida por Abbagnano (2003, p. 114). O autor define beleza como a "perfeição expressiva, [ao afirmar que] o belo é, implícita ou explicitamente, definido por todas as teorias que consideram a arte como expressão", ao que Croce complementa: "Parece-nos lícito e oportuno definir a beleza como expressão bem-sucedida, ou melhor, como expressão pura e simples, pois a expressão, quando não é bem-sucedida, não é expressão" (CROCE apud ABBAGNANO, 2003, p. 114).

No contato cotidiano com as adolescentes participantes da pesquisa, na observação da relação delas com as músicas que compõe a ambiente sonoro na qual elas transitam fluentemente, é possível perceber o quão pleno de realização individual e coletiva, de comunicação, de expressão de desejos, alegrias, angústias e ambições, e, portanto, beleza, este repertório se apresenta.

O que se propõe aqui, no entanto, não é o conformismo ante a "impossibilidade" de ampliação do repertório das adolescentes, mas a compreensão deste, por parte dos professores, como um repertório válido e significativo, pois embora muito já tenha sido dito sobre a necessidade de desenvolver, junto aos adolescentes, o sentido musical, através da educação musical direcionada a este público, possibilitando ao mesmo a ampliação de seu universo sonoro e de seus horizontes culturais, muitas vezes com o intuito de resgatar este adolescente através do acesso a uma produção musical "melhor", a reflexão acadêmica ainda é insipiente quando se trata das limitações no desenvolvimento do sentido musical do próprio professor (ALMEIDA, 2005).

Na avaliação do repertório próprio para as práticas de educação musical o que é posto em jogo é o grau de beleza (expressão, comunicação, receptividade) percebido em um dado conjunto de obras musicais pelo professor, ou ainda pelos responsáveis por elaborar um determinado projeto de educação musical. Mas

o que geralmente não se leva em consideração é que o professor (ou elaborador do projeto) também transita em um universo sonoro que lhe corresponde e dele extrai suas próprias significações inerentes e delineadas. Chauí, em seu discurso sobre o antagonismo entre a cultura popular e a cultura "erudita" afirma que

> estamos habituados (...) a supor que o "povo" tem um código perceptivo e lingüístico restrito (eufemismo para encobrir palavras como inferior, pobre, estreito), pois tomamos nossos próprios códigos como paradigmas e somos incapazes de aprender a diferença de um outro código, conciso pela fala e expressivo pelo gesto, marcado pela fadiga, por uma relação com o trabalho na forma do cansaço, numa exaustão que determina a maneira de designar o espaço e de viver o tempo. Porque já "sabemos" o que é a consciência de classe "correta", tudo o que escapa ao nosso "saber" serve apenas para afirmarmos a existência da alienação ali onde certamente não se encontra. (...) Tal cegueira impede a visão de toda uma esfera da cultura do povo que poderíamos designar como cultura de resistência (CHAUÍ, 2007, p. 56-57).

Se a proposta da educação musical é ampliar, ao aluno, o acesso às práticas musicais diversificadas, não seria pertinente esperar esta mesma disponibilidade para a abertura primeiramente do professor?

O modelo de repertório ainda geralmente defendido, no entanto, pelos agentes da educação musical, o modelo tradicional, compõe-se da música européia de concerto, que "enfatiza o domínio da leitura e escrita musicais, assim como a aquisição de informações históricas e teóricas e a técnica para a execução de um instrumento, privilegiando quase sempre o repertório dos grandes compositores do universo clássico" (COUTO, 2009, p. 90), bem como dos clássicos da música popular: o samba, a bossa nova, a MPB com seus representantes de destaque (Tom Jobim, João Gilberto, Chico Buarque, Rita Lee, entre muitos outros), mas a realidade musical das populações de periferia, fundamentalmente quanto se trata de adolescentes, encontra-se muito distante tanto dos primeiros como dos últimos.

Mesmo quando o professor busca uma aproximação com o repertório do público adolescente, este repertório popular e de distribuição massiva, que encontra preferência nas comunidades urbanas periféricas, é muitas vezes extraído de seu contexto, esterilizado de seus significados delineados e utilizado como matéria sonora pura, analisado e descartado como sendo de pouca valia para a educação musical. Couto alerta, também, para o uso que se faz do repertório preferencial dos adolescentes como ferramenta de trabalho, com uma simples "intenção: a de conduzi-los a um conhecimento eleito pelos professores como mais importante, ou seja, como um meio de levá-los à música clássica, não considerando a música popular como um repertório digno de grande atenção" (COUTO, 2009, p. 93).

Não se trata aqui, como já foi dito, de limitar-se a educação musical ao repertório já conhecido pelas adolescentes, mas de legitimar-se este repertório mediante a comparação e a abertura para a diversidade da produção artístico-musical produzida pelas coletividades humanas, em diferentes contextos histórico-geográfico-culturais. A importância de se conhecer o outro para conhecer melhor a si mesmo é bem definida por Kater quando este afirma que o

> contato com músicas de outras regiões, épocas, povos e culturas é mais uma oportunidade de conhecimento de novas modalidades e características de pensamento, sensibilidade, gosto e função social, que a música pode assumir, do que adereço exótico de uma pretensa cultura geral. Simultaneamente à sua apreciação instala-se a condição especial para "des-ordinarizar" a visão que temos de "nossa própria" música (das manifestações já conhecidas e presentes na realidade pessoal cotidiana), ampliar sua definição e conceito e compreender, de maneira relativa, que o que todos fazemos, nós inclusive, pode ser sempre extraordinário. O que chamamos "normal" e "comum" só se mostra assim devido à falta de contrastes que favoreçam a amplitude, profundidade e intensidade de nosso próprio olhar, de nosso próprio ouvir (KATER, 2004, p. 45).

É preciso que se repense, portanto, a educação musical não como possibilidade de superação de um repertório inferior em privilégio de um de qualidade superior, mas sim, como a possibilidade de, frente à diversidade, permitir um acesso, por parte das adolescentes, mais consciente ao seu próprio entorno social e artístico, ou seja, um retorno ao seu referencial sonoro-musical original, mas um retorno crítico.

Referências:

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ALMEIDA, Cristiane Maria Galdino de. Educação musical não-formal e atuação profissional *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 13, set. 2005, p. 49-56.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*: o discurso competente e outras falas. 12. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

COUTO, Ana Carolina Nunes do. Música popular e aprendizagem: algumas considerações. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 2, dez. 2009, p. 89-104.

GREEN, Luci. Pesquisa em sociologia da educação musical. *Revista da ABEM*, n. 4, agosto 1997, p. 25-35.

KATER, Carlos. O que podemos esperar da educação musical em projetos de ação social**.** *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 10, mar. 2004, p. 43-51.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

PALHEIROS, Graça Boal. Funções e modos de ouvir música de crianças e adolescentes, em diferentes contextos. In: ILARI, B. S. (Org.) *Em busca da mente musical*: ensaios sobre os processos cognitivos em música. Curitiba: Ed. Da UFPR, 2006.

SUBTIL, Maria José Dozza. *Música midiática e o gosto musical das crianças*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2006.

_____. O consumo musical midiático e a construção de sentidos por crianças de 9 a 12 anos. *Revista Comunicação, mídia e consumo,* São Paulo, v. 7, nov. 2010, p. 257-274.

O ENSINO MUSICAL BRASILEIRO VOLTADO ÀS BANDAS: REFLEXÕES E CRÍTICAS

Carlos Afonso Sulpicio (UNESP)
sulpicio@uol.com.br

Eliana C. M. Guglielmetti Sulpicio (USP)
elianasulpicio@usp.br

Resumo: O presente artigo objetiva traçar algumas reflexões e críticas sobre o ensino dirigido às bandas e outras formações musicais similares no Brasil. Baseando-se na experiência dos autores obtida através de diversos anos integrando as comissões julgadoras de concursos de bandas e fanfarras, pretende-se chamar a atenção dos professores de música em geral e autoridades governamentais, para a necessidade de formação adequada de profissionais atuantes na área em questão e de uma implementação eficaz do ensino em questão nas escolas fundamentais.
Palavras-chave: bandas musicais, ensino brasileiro de música, educação musical.

The Brazilian musical teaching of bands: considerations and criticisms

Abstract: The objective of the present article is to trace some considerations e critics regarding the band instructor in Brazil. Based on the authors selves experiences in integrating bands contexts, is intended to call the attention to music teachers in general and governmental authorities to the importance of an effective formation of professionals in the area and an efficient implementation regarding this instruction in the fundamentals schools.
Keywords: musical bands, Brazilian music teaching, music education.

1. Introdução

O termo "banda", segundo a Confederação Brasileira de Bandas e Fanfarras (CNBF), pode receber diferentes denominações conforme os instrumentos utilizados. Este termo pode ter sido originado na Idade Média, através do termo em latim *bandum,* relativo à bandeira sob a qual os soldados marchavam (NORTON/GROVE, 1988 p.54).

No presente artigo, quando utilizamos o termo banda, estamos nos referindo de maneira generalizada às formações musicais que incorporam basicamente os instrumentos de sopro e percussão, podendo se dividir em bandas de concerto, musicais, sinfônicas, marciais, variando ainda em corporações civis, militares, municipais, estudantis e outras.

No Brasil, embora a banda de música seja uma das formas de agrupamentos musicais mais antigas, ainda continua à margem da chamada música séria, pois sofre pré-conceito entre a maioria dos professores de música que não percebem a importância deste tipo de formação musical. Acreditamos que as bandas são importantes ferramentas pedagógicas e estão sendo negligenciadas por grande parte dos educadores musicais.

A afirmação acima é resultado da observação dos últimos anos em que viemos participando de comissões de julgamento de concursos das bandas e fanfarras brasileiras, onde pudemos constatar a enorme quantidade de crianças e jovens de norte a sul do país envolvidas com essa atividade. Mas infelizmente, o que pôde ser verificado é que a grande maioria destes jovens não recebe as devidas instruções e grande parte das corporações apresenta sérios problemas do ponto de vista musical. Esta situação se acentua com a ausência de literatura específica e pela lacuna de cursos acadêmicos que preparem devidamente o regente de banda para atuar frente a estes grupos musicais.

2. Breve comentário histórico sobre a banda de música no Brasil

De acordo com Lima,

> Sobre os grupos musicais do Brasil colônia, precursores da atual banda de música, sabe-se que receberam influências do ensino musical dos jesuítas e mestres europeus, transitaram entre o civil e o militar e foram enriquecidos pela participação dos negros (LIMA, 2000, p. 43).

Em 1808, com a transferência da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, um grande impulso foi dado às bandas militares no Brasil (BINDER, 2006, v.1, p. 9). Até a chegada do príncipe D. João e sua corte, as bandas militares tiveram organização e vidas precárias (TINHORÃO, *apud* LIMA, 2000, p. 48).

Lima (2000, p. 49), ainda menciona a pesquisadora Maria do Páteo que se refere às bandas do Estado de São Paulo das últimas décadas do século XIX, relatando a pluralidade expressa em seus diferentes agentes musicais citando exemplos de:

> Bandas de escravos formadas por iniciativas de fazendeiros ricos, bandas de filhos da elite, bandas compostas por comerciantes, bandas agrupadas por etnias (como a banda italiana e a banda alemã, além de outras "ligadas essencialmente ao lazer e a folia, como a banda do boi; banda de músicos brancos, ou só de negros, como a Banda dos Homens de Cor, enfim, bandas compostas pelos mais variados tipos e grupos sociais" (LIMA, 2000, p. 49).

De acordo com Raulino, (2010, p. 64), duas vertentes históricas da banda de música se consolidam no Brasil: uma religiosa e outra militar. A vertente religiosa, segundo o autor, constitui-se de pequenos grupos instrumentais denominados de "terços", constituídos de instrumentos de sopro, cordas e percussão que atuavam a serviço das igrejas. No agrupamento militar, tem-se o primeiro registro de fanfarras em Pernambuco em 1644, e esta categoria é oficialmente iniciada por decreto em 20 de agosto de 1802, com o príncipe regente D. João.

> As bandas militares de música no Brasil começaram por decreto em 20 de agosto de 1802, do então príncipe regente D. João, que determina a organização de uma Banda de Música Instrumental, em cada regimento da Infantaria, paga pelo Erário Régio, em substituição à confusa formação de músicos tocadores de charamelas, caixas e trombetas vindos dos primeiros séculos da colonização, porém, a existência das bandas permaneceu de forma precária (CASTRO, 1969, *apud*, RAULINO, 2010, 64).

3. A banda e a educação musical

Campos (2009, p. 507), apresenta um relato fornecido por Lima em sua dissertação de mestrado:

> A banda de música é, para a minha vida, um grupo de referência; uma experiência da qual até hoje retiro ensinamentos e lições de vida. Nela convivi boa parte da minha adolescência e juventude. Passava constantemente, mais tempo na sede da banda do que no convívio de minha casa. A banda era a outra família, uma segunda família. Ali aprendi a respeitar regras; a compartilhar problemas e soluções; a construir novas aspirações, opiniões, atitudes, ou seja, adquiri outra visão do mundo (LIMA, 2005, *apud*, CAMPOS, 2009, p. 507).

Compartilhamos a experiência acima citada, pois vivenciamos exatamente o mesmo processo em nossa juventude e esta afirmação enfatiza o quanto as formações musicais tal qual a banda de música, quando bem gerenciadas, propiciam uma eficaz iniciação das crianças e jovens no estudo da música, educam, desenvolvem a disciplina, o trabalho em equipe, e principalmente e o mais importante: em um país com poucas oportunidades de acessos às escolas de iniciação musical, as bandas e fanfarras propiciam em grande parte esta oportunidade aos menos favorecidos de escolhas.

> O espaço social da banda de música promove a integração entre os jovens, a afetividade, as amizades e o crescimento pessoal, constituindo fator determinante para que os pais e a comunidade tenham interesse e o valorizem como um ambiente saudável, capaz de manter os jovens longe da violência urbana (HIGINO, 2006, p. 129, *apud*, CAMPOS, 2009, p. 508).

Somente os motivos apresentados acima seriam mais que suficientes para que o quadro geral da situação do ensino brasileiro voltados às bandas não se apresentasse precário ainda nos dias de hoje. Mas o que vem acontecendo é que este quadro geral que envolve a verdadeira situação dos envolvidos neste ensino, a literatura e material didático, e os cursos superiores de música que preparam o profissional para atuar na área são escassos e não recebem a merecida atenção.

Em um artigo, Kandler e Figueiredo (2010, p. 496), apresentam um levantamento de teses e dissertações produzidas nos cursos de pós-graduação no Brasil, enfocando o assunto relativo às bandas musicais. Este levantamento contemplou o período entre os anos de 1988 e 2009, e o resultado revelado pelos autores foi um pequeno número de trabalhos produzidos:

> Nos 26 anos pesquisados, foram encontrados somente 39 trabalhos sobre bandas musicais. Dentro deste período, há anos em que não foi encontrada nenhuma produção a esse respeito, como por exemplo, entre 1988 e 1992. No entanto, nota-se que de 2002 até 2009, todos os anos foram realizadas investigações acerca desse contexto musical, com um número mínimo de investigações que se pode considerar representativo, se comparado à quantidade de produções anteriores [...] (KANDLER e FIGUEIREDO, 2010, p. 497).

Mesmo embora tendo havido um aumento considerável em relação aos anos anteriores na produtividade relativa às pesquisas relacionadas às bandas, a situação do ensino em geral não parece ter se modificado efetivamente. Nos últimos dez anos, em que tivemos a oportunidade de vivenciar mais de perto a realidade do ensino que é fornecido às crianças e jovens que freqüentam estas formações musicais no Brasil, o que se pôde observar, é que com raras exceções, os profissionais que se encontram a frente das bandas não possuem a formação adequada para atuarem como importantes educadores musicais e procederem de forma competente diante deste ensino. Os problemas musicais apresentados pelos integrantes das corporações musicais são muitos e preocupantes, uma vez que se está lidando com uma grande quantidade de crianças e jovens que estão em plena formação musical.

Paradoxalmente, muitos jovens que se tornaram grandes músicos, instrumentistas de sopros e percussão na sua maioria, iniciaram-se na música por meio das bandas e fanfarras. No entanto, grande parte destes músicos teve a sorte de integrar algumas das poucas corporações que são bem equipadas e que possuem profissionais adequados à frente do trabalho. Entendemos aqui por "bem equipadas" as bandas que possuem instrumentos de boa qualidade, onde se realizam constantemente a manutenção deste equipamento, havendo uma preocupação em se ter instrumentos afinados e bem conservados. Por "profissionais adequados",

entendemos que este deveria no mínimo, conhecer com profundidade os fundamentos da técnica básica dos instrumentos envolvidos na sua corporação, bem como ter uma sólida formação em regência. Esta deveria ser a real situação de todas as bandas no país, e não apenas de algumas poucas. Pode ser uma idéia utópica, passível de muitas discussões, mas acreditamos que à formação de nossos jovens, não devem ser poupados esforços. Portanto, como parte deste quadro, formar profissionais adequados, perfeitamente capazes de atuarem na área em questão, oferecendo cursos superiores de qualidade, deveria se tornar uma preocupação imediata de nossas instituições de ensino superior.

4. Considerações finais

Hoje, dada a obrigatoriedade do ensino da música em todas as escolas de ensino fundamental, acreditamos que seja o momento oportuno para repensarmos em como este ensino será organizado e quais serão os passos decisivos que levarão a um ensino verdadeiramente consistente e de real qualidade, ou seja, um ensino fornecido por profissionais adequados e bem preparados para atuarem em suas respectivas áreas, e neste contexto, as bandas não podem ser esquecidas.

Enfatizamos que as bandas são excelentes ferramentas que podem atuar de maneira eficaz não só do ponto de vista musical, mas também do ponto de vista da formação de um cidadão como um todo. Mediadoras de uma interação com as camadas mais humildes da população incentivam crianças e jovens a participarem de apresentações, desfiles cívicos e concursos, oferecendo oportunidades e experiências para sua vida social mais plena.

Para finalizar, propomos uma reflexão sobre as indagações colocadas por Campos (2009, p. 510):

> Com que objetivos as bandas são formadas na escola? Que funções desempenham? Considerando sua natureza musical e cultural, de que forma o ensino de música é desenvolvido nesses grupos? Que tipos de valores e comportamentos são incorporados por meio dessas práticas? (CAMPOS, 2009, p. 510).

O momento é oportuno para maiores reflexões sobre o assunto e as questões apresentadas acima por Campos podem nortear uma eficaz discussão no contexto do ensino voltado para as bandas musicais e dirigir futuros olhares para a formação do profissional da área.

Referências:

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889.* São Paulo, 2006. Volume I, 132p. Dissertação. Mestrado em Música. Universidade Estadual Paulista.

CAMPOS, Nilcéia da Silveira Protásio. *Aprendizados e experiências por meio da banda de música na escola.* In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS - INTERNACIONAL, 5, 2009, Goiânia. p 507-518.

CONFEDARAÇÃO NACIONAL DE BANDAS E FANFARRAS. (CNBF). Disponível em http://www.cnbf.org.br, acessado em 08/03/2011.

KANDLER, Maira Ana. FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. *Bandas de Música: um levantamento sobre as pesquisas realizadas no Brasil em cursos de pós-graduação strictu sensu entre 1983 e 2009.* In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 19, 2010, Goiânia. *Políticas públicas em educação musical: dimensões culturais, educacionais e formativas.* Goiânia, 2010. p 495-506.

LIMA, Marco Aurélio de. *A Banda e seus desafios*: *Levantamento e análise das táticas que a mantêm em cena*. Campinas, 2000, 213p. Dissertação. Mestrado em Artes. Universidade Estadual de Campinas.

NORTON/GROVE. *The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music.* 2a. edição, New York: W.W. Norton & Company, 1991. p 54.

RAULINO, Jailson. *A banda de música no Brasil: um ponto convergente de formação e prática.* In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 19, 2010, Goiânia. *Políticas públicas em educação musical: dimensões culturais, educacionais e formativas.* Goiânia, 2010. p 61-71.

REPRESENTANDO A DOCÊNCIA VOU ME FAZENDO PROFESSORA: UM ESTUDO COM ESTAGIÁRIAS DE LICENCIATURA EM MÚSICA

Cláudia Ribeiro Bellochio (UFSM)
claubell@terra.com.br

Resumo: O texto apresenta parte de uma pesquisa que tem como objetivo investigar as representações sociais acerca do estágio supervisionado em música na escola de educação básica, a partir da visão de licenciandos em formação inicial do curso de Música da UFSM, em diferentes etapas de seu curso. A abordagem metodológica é qualitativa, tendo como procedimento de coleta de dados, a realização do estudo com entrevistas: entrevista semi-estruturada (ESE) e entrevista grupal (EG).
Palavras-chave: educação musical, estágio supervisionado, representações sociais.

While I represent the teaching activity I make myself a teacher: a study with undergraduate interns in Music

Abstract: The paper presents part of a research that aims to investigate the social representations of the supervised internship program in music in elementary school and it considers the view of the students from initial training in Music at UFSM at different stages of their course. The methodological approach is qualitative and it has as procedure the collecting data and it performs interviews: semi-structured interview (ESE) and group interview (EG).
♦**Keywords:** musical education, supervised internship, social representations.

Estudos acerca do estágio supervisionado nos cursos de licenciaturas do Brasil e de suas implicações no processo formativo inicial de professores, na vida acadêmica dos licenciandos e na organização das práticas docentes nas escolas de educação básica, têm sido ampliada. Na área de educação, no Brasil, entre as pesquisas sobre estágio supervisionado destacam-se trabalhos como os de Pimenta (1995); Lima (2003); Pimenta e Lima (2004); Freitas et al (2005); Kulcsar (2005); Piconez (2005, 2007). Na educação musical, as pesquisas sobre o tema também têm sido recorrentes: Tourinho (1995); Mateiro (2002); Wille (2004); Azevedo (2007); Beineke e Bellochio, (2005, 2007); Buchmann (2008); Werle (2010).

Um dos focos em evidência é entender como a docência vai sendo construída ao longo do processo de formação acadêmico-profissional de graduandos, em situação de estágio supervisionado. As pesquisas nesta temática também decorrem da implementação das políticas educacionais brasileiras, de modo especial da LDB 9394/96 e das Diretrizes Curriculares para Formação de Professores da Educação Básica CNE 1/2002 e CNE 2/2002 que, dentro em breve, completarão sua primeira década de existência e significaram um marco nas políticas para a formação de professores no país.

Destarte, a presente pesquisa, em fase final de organização de relatório, investigou as representações sociais sobre o estágio supervisionado em música de licenciandos de música da Universidade Federal de Santa Maria, em diferentes etapas do curso. Como referencial teórico, a teoria das representações sociais de Moscovici (2007) foi tomada como suporte à construção e análise dos achados de pesquisa.

A realização de uma investigação acerca das representações sociais (RS) sobre estágio supervisionado (ES) de licenciandos em música decorreu da necessidade de se compreender a relação longitudinal que graduandos estabelecem com a docência, sobretudo no momento de formação acadêmico-profissional no qual estão imersos em proposições curriculares do curso, realizam atividades de estágio supervisionado na escola de educação básica e participam de outras atividades formativas, curriculares e não curriculares que somam e potencializam o processo formativo de ser professor.

1. A pesquisa

Com uma abordagem qualitativa (BOGDAN; BIKLEN, 1994; PACHECO, 1995; SPINK, 2000), a pesquisa foi desenvolvida com três estagiárias[1] da UFSM (Nathália, Luiza e Andreia), entre os anos de 2008 a 2010[2]. A investigação teve três fases de coleta de dados que ocorreram em dois momentos: entrevista semi-estruturada (ESE) individual e entrevista grupal (EG). A primeira fase (2008/09) foi realizada no momento em que as alunas não estavam inseridas no contexto do ES. A segunda fase (2009/10) ocorreu quando já estavam cursando a disciplina de ES I e II, correspondendo ao quinto e sexto semestres do curso. A terceira fase da pesquisa (2010/11) correspondeu ao período no qual as estagiárias cursavam o sétimo e o oitavo semestre do curso de Música - Licenciatura Plena, fazendo a disciplina de ES III e IV. Para a realização da pesquisa seguiu-se um roteiro de ESE organizado em temas: trajetória de formação musical; trajetória com o ensino; trajetória com o ensino de música; idéias, valores, percepções e práticas sobre o ES; ideias, valores, percepções e práticas no ES.

O roteiro das EG teve maior mobilidade e foi sendo construído a partir de destaques resultantes dos achados e análises das ESE, que geraram motes dialogais para as EG. Na *FASE 1* a *EG* teve-se como orientação a discussão acerca de: 1) Como aluno, o que aprendo para ser professor; 2) Estágio é para colocar em prática o que aprendeu; 3) Supervisão de estágio é dar aula com alguém te observando; 4) Estágio para licenciatura é como percepção para o bacharelado; 5) O que é teoria e o que é prática? Na *FASE 2 da EG* o diálogo foi orientado pelas questões: Porquê o aprendizado de flauta-doce e coral são destacados no contexto formativo da licenciatura em Música? Como as oficinas do Laboratório de Educação Musical (LEM/CE) se somam na construção de sua forma de ensinar no estágio? O que as proposições metodológicas significam no contexto de elaboração de sua prática como professor? O que é "tornar-se crítico" no curso de licenciatura e o que são dicotomias no curso? Como o estágio potencializa a construção da sua identidade docente? Como se percebem as mudanças quanto ao ser professor ao longo da realização dos estágios? Na *FASE 3* das *EG*, os pontos conversados pelo grupo tiveram como mote: O que é licenciatura? O que é ser professor no contexto do curso que tem disciplinas paralelamente a realização do estágio? Como vocês se veem como professoras e como alunas? O que é "andar sozinha", "com eu mesma aprendo"? O que é o "modelo" de eu mesma? Comentem sobre o que inicialmente pensavam ser ES e o que hoje esse espaço de docência se constituiu. O que foi ensinar música no ES? No processo de EG destaca-se o sucessivo aumento de questões e de elaboração das narrativas acerca do ES pelas entrevistadas.

O processo de pesquisa com entrevistas foi gravado com o auxílio de um aparelho de MP4. As entrevistas foram transcritas gerando um Caderno de Entrevista (CE) para cada fase da pesquisa. Em cada uma das fases foi realizada uma análise parcial dos dados de acordo com a técnica de análise de conteúdo constituída pelas três etapas propostas por Bardin (1977): pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados e interpretação. A análise final está sendo realizada tendo como foco a compreensão das RS acerca do ES (construção da docência- ser professor) a partir da visão das licenciandas.

2. A Teoria das Representações Sociais

A noção de representação social foi introduzida por Serge Moscovici em sua clássica obra *La psychanalyse, son image, son public* em 1961. Moscovici (1976) destacou que a representação social é o senso comum que se tem sobre um determinado tema, onde se incluem também os preconceitos, ideologias e características específicas das atividades cotidianas (sociais e profissionais) das pessoas (REIGOTA, 2002, p. 12). O conceito de RS delinea-se a partir de

> [...] uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social. Igualmente designada como saber de senso comum ou ainda saber ingênuo, natural, esta forma de conhecimento é diferenciada, entre outras, do conhecimento científico. Entretanto é tida como um objeto de estudo tão legítimo quanto este, devido à sua importância na vida social e à elucidação possibilitadora dos processos cognitivos e das interações sociais. (JODELET, 2001, p. 22)

Segundo Alves-Mazzotti (2008, p. 18): "O estudo das representações sociais investiga como se formam e como funcionam os sistemas de referência que utilizamos para classificar pessoas e grupos e para interpretar os acontecimentos da realidade cotidiana". Dentro deste contexto, a representação é entendida como "uma ação mental sobre um objeto, sobre um sujeito, constituindo-se como uma forma de colocar-se diante do real" (BELLOCHIO, 2010, p. 212).

Assim, entende-se que, ao longo da graduação, as RS dos aluno(a)s de licenciatura em música acerca do ES constituem-se importantes indicativos para a compreensão acerca de como significam a docência no processo de sua formação acadêmico-profissional e vão transformando seus sistemas de referência em relação a ser professor(a). Sublinha-se o fato de que as representações configuram-se como sistema de complexidade visto que as estruturações, acerca da docência, não são imóveis e refratárias articulando-se intensamente a "elementos afetivos, mentais e sociais, ao lado da cognição, da linguagem e da comunicação" (ARRUDA, 2002, p. 138). Jodelet (2001) destaca que as representações "são fenômenos sociais complexos sempre ativados e em ação na vida social. Em sua riqueza como fenômeno, descobrimos diversos elementos: informativos, ideológicos, normativos, crenças, valores, atitudes, opiniões, imagens, etc." (Ibid., p. 21).

No caso do ES, as RS possibilitam examinar a complexidade que se descortina para o e no desafio da docência no curso da formação profissional, momento em que ainda se é aluno, se está em processo de formação acadêmico-profissional, mas têm-se desafios de ser professor. Neste processo as relações entre conhecimento científico e senso comum vão modificando representações sociais de docência e edificando a formação de professor, em um constante processo de transformações. Moscovici (2007) destaca que "a finalidade de todas as representações é tornar familiar algo não familiar, ou a própria não-familiaridade" (Ibid., p. 54). Entende que pelo senso comum nos aproximamos de algo não familiar, atribuímos valores, significados, crenças que gradativamente se transformam. Este processo ocorre através de dois mecanismos|: ancoragem e objetivação.

> O primeiro mecanismo tenta *ancorar* idéias estranhas, reduzi-las a categorias e a imagens comuns, colocá-las em um contexto familiar. Assim, por exemplo, uma pessoa religiosa tenta relacionar uma nova teoria, ou o comportamento de um estranho, a uma escala religiosa de valores. O objetivo do segundo mecanismo é *objetivá-los*, isto é, transformar algo abstrato em algo quase concreto, transferir o que está na mente em algo que exista no mundo físico.

> As coisas que o olho da mente percebe parecem estar diante de nossos olhos físicos e um ente imaginário começa a assumir a realidade de algo visto, algo tangível. Esses mecanismos transformam o não-familiar em familiar, primeiramente transferindo-o entre as coisas que nós podemos ver e tocar, e, conseqüentemente, controlar. (MOSCOVICI, 2007, p. 61)

No contexto de estudos das RS também são relevantes os estudos acerca da formação docente dentre os quais se destacam pesquisas de Tardif e Raymond (2000) sobre a socialização pré-profissional dos professores. Os autores consideram que "uma boa parte do que os professores sabem sobre o ensino, sobre os papeis do professor e sobre como ensinar provém de sua história de vida, principalmente de sua socialização enquanto alunos" (Ibid., p. 5).

3. A docência no estágio supervisionado: no inicio busco um modelo, depois quero ser eu mesma

Um dado que chama a atenção no contexto da formação de professores de música é que a relação com docência, anterior e concomitante a formação, é uma particularidades de aluno(a)s de música. As entrevistadas já ministravam algum tipo de aula, particular ou em grupos como canto coral. Com essas experiências docentes verifica-se que a docência anterior e paralela à formação acadêmico-profissional de licenciadas em música acaba por disparar representações sobre a docência, sobre o que é a licenciatura e ES na formação de professores.

Uma evidência na primeira fase são as representações sobre o *bom professor* e o quanto esse modelo se torna objeto de aspiração – "quero fazer igual". Nathália destaca que "Nossa! A professora Maria, eu sempre ficava admirada com ela. Foi minha professora de violão e coral, na minha cidade. Era tudo. Sabia tudo de percepção". Luiza comenta que seu irmão mais velho, hoje professor de música, sempre foi uma referencia positiva. Andreia ressalta que seus primeiros professores de música "deixaram marcas muito boas". Pimenta e Lima (2004) caracterizam que esse "modo de aprender a profissão, conforme a perspectiva da imitação, será a partir da observação, imitação, reprodução e, às vezes, reelaboração dos modelos existentes na prática e consagrados como bons" (Ibid., p. 35).

Na segunda fase das entrevistas percebeu-se que o bom professor foi deslocado da representação do professor pré-curso para o professor do curso. A despeito do deslocamento a representação de alguém como um modelo persiste. Andreia comenta que tem aprendido a ser professora "observando os professores na universidade e em experiências anteriores. Nathália narra que "ainda tenho aquela referencia da professora Maria, que eu sempre tento ver e imitar". Mas, agora tem o Mario na licenciatura. Qualquer coisa que ele fale, ele consegue fazer. Ele é o professor que tu quer ser! Ele te dá segurança." Luiza também complementa e refere "as aulas de Didática e de estágio vão discutindo métodos e formas de ensinar que estão ajudando a dar aulas". Percebe-se assim que, aos poucos a experiência com a docência vai se transformando e sendo projetada em modelos da docência que, principalmente, provoquem experiências que sejam problematizadas, internalizadas, reconstruídas. Nathalia refere que: "evoluiu bastante para dois anos. No primeiro semestre eu estava meio perdida". Andreia também expressa que "aprendi muito. Na questão da música: harmonia, contraponto, análise, questões da educação."

A terceira fase da pesquisa marca uma transformação com relação a representação da docência, sublinhada pela expressão "quero ser eu mesma" e/ou "ainda não sou professora". Nessa fase, as estagiárias

já estavam realizando os estágios III e IV e portanto possuíam mais clareza com relação ao papel da docência no ES e aos objetivos da licenciatura. Luiza expressa que "no estágio não me tornei professora. Cresci muito, mas estou me construindo aos poucos. A gente vai mudando, vai sempre pensando. Como eu digo, a gente tem que estar sempre repensando a nossa prática. Mas ainda tenho pouca experiência para dizer que eu sou professora. Tenho realizado alguns estágios, atividades como estagiária, monitora, mas...quero ser professora! Ainda não sou!" Andreia comenta que "no inicio era aquela insegurança, sempre com orientação junto. Aos poucos fui criando a minha identidade como professora. Eu dei os primeiros passos para minha formação, agora continuo uma busca cada vez maior". Luiza referiu que a prática do ES é muito importante, "é quando tu pensas no aluno, na escola. E, ao mesmo tempo, como professora a gente é um pouco reflexo daquilo que os nossos professores nos orientam. Então, tento formar minha identidade profissional neste meio de campo".

Investigar as representações sociais de estagiárias tem sido um desafio, posto que a complexidade formativa organiza-se a partir de internalizações que antecedem o curso de licenciatura e de aprendizados que são desenvolvidos durante a formação acadêmico-profissional. O que parecer ficar evidente neste processo é que somente fazem sentido e entram para o campo das representações as experiências que realmente marcam, afetam as alunas, as tocam de um maneira intensa, seja de modo positivo ou negativo.

Finalmente, existem revelações importantes para pesquisas que busquem uma melhor compreensão, sob o ponto de vista de estagiários, sobre o ES em música e suas relações com a docência. Conclui-se que uma evidencia forte na pesquisa é a existência internalizada de um modelo de professor que significou, criou marcas de referencia que, aos poucos, vão sendo desconstruídas e reconstruídas pelas estagiárias ao longo da licenciatura.

Notas

[1] Denominam-se alunas tendo em vista que todas as participantes eram mulheres.

[2] Participaram da pesquisa os acadêmicos Zelmielen Adornes de Souza (PIBIC- CNPQ); Douglas Duarte (PIBIC--CNPQ); Jeimely Heep (PROBIC-FAPERGS); Daniel Stringini da Rosa (PROBIC-FAPERGS); Iara Cadore Dallabrida (PROBIC-FAPERGS).

Referências:

ARRUDA, Angela. Teoria das representações sociais e teorias de gênero. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n. 117, p. 127-147, 2002.

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith. Representações sociais: aspectos teóricos e aplicações à educação. (2008) *Revista Múltiplas Leituras,* São Paulo, v. 1, n.1, p. 18-43, dez 2008.

AZEVEDO, Maria Cristina Cascelli. *Os saberes docentes na ação pedagógica dos estagiários em música*: dois estudos de caso. Porto Alegre, 2007. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1977.

BEINEKE, Viviane; BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. Encontros e desencontros na prática educativa: um estudo com estagiários de música da UDESC/SC e da UFSM/RS. Texto aprovado para o XVII Congresso da ANPPOM, 2007.

BELLOCHIO, Cláudia R; BEINEKE, Viviane. A prática educativa do estagiário de educação musical: relato de um caso. In: ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 8., 2005, Pelotas. *Anais...* Pelotas: ABEM, 2005.

BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. Representações sociais sobre o estágio supervisionado de licenciandos em música: primeira fase de um estudo longitudinal. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 19., 2010, Goiania. *Anais...* Goiania: ABEM, 2010.

BOGDAN, Robert. e BIKLEN, Sari. Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos. Tradução de Maria João Alvarez, Sara Bahia dos Santos e Telmo Mourinho Baptista. Porto: Porto Editora Lda., 1994.

BRASIL. Lei n. 9394/96, 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Diário Oficial da União, Brasília: v. 248, p. 27833-27841, 23 dez. 1996. seção 1.

Conselho Nacional de Educação. Conselho Pleno. Resolução CNE/CP 01/2002 e CNE/CP 02/2002. Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica, em Nível Superior, Curso de Licenciatura, de Graduação Plena. Diário Oficial da União, Brasília: Seção 1, p. 31, 9 abr. 2002.

BUCHMANN, Letícia. *A construção da docência em música no estágio supervisionado*: um estudo na UFSM. Santa Maria, 2008. [147f.] Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Santa Maria.

CUNHA, Maria Isabel. *O bom professor e sua prática*. 6ª reimpressão. São Paulo, Campinas: Ed. Papirus, 1997.

FREITAS, Deisi Sangói et al. *Caderno do II Seminário de Estágios Curriculares supervisionados...* Santa Maria: Imprensa Universitária, 2005.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise. (Org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001. p. 17-44.

KULKSAR, Rosa. O estágio supervisionado como atividade integradora. In: PICONEZ, Stela Bertholo. *A prática de ensino e o estágio supervisionado.* 11ª edição. Capinas/SP: Papirus, 2005. p. 63-74.

LIMA, Maria Socorro Lucena (et al). *A hora de prática*: reflexões sobre o estágio supervisionado e ação docente. 3ª edição. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

MATEIRO, Teresa. *Las practicas de enseñanza em la formación inicial del professorado de música em Brasil*: tres estúdios de caso. País Vasco, 2002. Tese (Doutorado em Educação Musical) – Universidad del País Vasco.

MOSCOVICI, Serge. Representações sociais: investigações em psicologia social. (3 Ed.) Trad. Pedrinho Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2007.

PACHECO, José. O pensamento e a acção do professor. Porto: Porto Editora, 1995.

PICONEZ, Stela Bertholo. *A prática de ensino e o estágio supervisionado.* 11ª edição. Campinas/SP: Papirus, 2005.

PIMENTA, Selma Garrido. *O estágio na formação de professores*. Unidade teoria e prática? 2ª edição. São Paulo: Cortez, 1995.

PIMENTA, Selma Garrido; LIMA; Maria Socorro. *Estágio e docência*. São Paulo: Cortez, 2004.

REIGOTA, Marco. Meio Ambiente e representação social. (5 Ed.) São Paulo: Cortez, 2002.

SPINK, Mary Jane P. (Org.) *O conhecimento no cotidiano*: as representações sociais na perspectiva da psciologia social. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TARDIF, Maurice, Teresa; RAYMOND, Danielle. Saberes, tempo e aprendizagem do trabalho no magistério. *Educação & Sociedade,* Campinas, v. 21, n.73, p. 209-244, dez 2003.

TOURINHO, Irene. "Atirei o pau no gato, mas o gato não morreu..." divertimento sobre estágio supervisionado. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n.2, p. 35-52, jun 1995.

WILLE, Regiana Blank. Estágio supervisionado: relatos de uma experiência. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 13., 2004, Rio de Janeiro, *Anais*... Rio de Janeiro: ABEM, 2004. 1-8.

WERLE, Kelly. A música no estágio supervisionado da pedagogia: uma pesquisa com estagiárias da UFSM. *Dissertação* (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.

SUBMERSOS: PAISAGENS SONORAS, ESCUTA SENSÍVEL

Claudio Avanso Pereira (UFPR)
paisagensonoras@gmail.com

Andreia A. Marin (UFPR)
aamarin@ig.com.br

Resumo: Compor com os sons do mundo, percebendo as sutilezas dos lugares vividos: desejo que gerou a trajetória aqui apresentada, que teve início na captação de sons concretos e imaginários, relatados por antigos moradores da cidade Itá/SC. As expressões geradas são composições, registradas em áudio-visual: *Submersos*; *Águas profundas*; *Lugares*; *Lá do alto*; *Existências transmutadas*. Dos depoimentos nasceram pequenos contos, que dão visibilidade às subjetividades desenhadas nas experiências de vida no lugar. Convite: silenciar um pouco para compor, com o mundo, delicadezas.
Palavras-chave: Paisagens sonoras, Escuta sensível, Percepção, Educação Estética.

Abstract: Composing with the sounds of the world, noticing the subtleties of places lived. These are the desires that led to the trend presented here, beginning in the capture of real and imaginary sounds of the Itá/SC. The expressions generated are songs recorded on audio-visual: *Submerged*; *Deep Water*; *Places*; *There's high*; *Transmuted existences*. The depositions were small stories that give visibility to the subjectivities drawn on the experiences of life on the line: Invitation: silence to compose a little, with the world delicacies.
Keywords: Soundscapes, Sensitive listening, Perception, Aesthetic Education

1. Estética e paisagens: a poética da percepção

Este é um estudo de percepção, com o objetivo de expressão de paisagens sonoras. O trabalho de criação tem uma motivação também educativa, na medida em que se volta para a escuta sensível e a percepção dos ambientes vividos.

Falamos aqui de paisagem como a parte do mundo onde mergulhamos, a cada nova percepção, em uma experiência sensível. Reconhecemos a forma como o termo aparece como objeto de apropriação humana, mas preferimos empregá-lo como domínio da experiência estética, onde se instalam as múltiplas significações criadas pelos humanos que nela estão imersos. Lugares onde se vive. Lembra-nos Lopes (2007, p.135), em *Paisagens e narrativas*, a necessidade de evitarmos um dualismo entre cultura e sociedade, de forma que consideremos a paisagem como "materialidade antes do que representação". Interessa-nos diretamente a relação intrínseca que captura entre paisagem e sublime: na experiência da paisagem está em jogo um "renovar-se constantemente, mesmo que seja num modesto passeio, um deixar-se, uma dissolução, mesmo quando voltamos para casa" (*id*, p.136). O esforço em questão é um exercício de não representação, de dissolução.

Recuperemos Bachelard (1993; 1997): espaço da nossa felicidade. A paisagem com que mantemos relações topofílicas é aquela a que desejamos sempre voltar ou carregar dentro de nós como os cantos amados do mundo. Que há nessas materialidades que tanto nos envolvem? Certamente não são aquelas nuances que enxergamos como hostilidades, mas aquelas singularidades que capturamos com nossa sensibilidade, que às vezes, nos passam como invisibilidades, mas que nos acolhem no projeto de dissolução, de pertencimento. Pertencimento como sinônimo de um habitar que não pressupõe aprisionamento: se estamos dissolvidos na paisagem é porque encontramos aí nossos cantos de felicidade.

Foi buscando expressões de cantos de felicidade que nos deparamos com o belíssimo trabalho de Denise Garcia (1993), *A casa do poeta*. Trata-se de um trabalho de composição musical a partir do *Poema Sujo*

de Ferreira Gullar, onde Denise busca as memórias sonoras do poeta, revisitando os lugares por ele vividos na sua cidade natal (São Luiz do Maranhão), registrando as paisagens sonoras características desses lugares e transformando esses registros, por fim, em ricas criações musicais: *Vozes da cidade*, *Bizuza*, *Um dia feito d'água* e *Trem-pássaro*.

A possibilidade de expressão das singularidades dos espaços vividos, percebidos em suas nuances sutis, nos fez dialogar com a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 1999). Tecer paisagens sonoras é, de alguma forma, retornar ao mundo vivido, experimentado antes de qualquer tematização, mundo livre de um esforço reflexionante, disposto à criação. Teve lugar especial, nesse sentido, o texto *Princípios de fenomenologia para a composição de paisagens sonoras*, de Oliveira de Toffolo (2008) que corroborou as aproximações que fizemos do pensamento merleaupontiano com os teóricos que discutem música concreta e paisagens sonoras.

2. Mergulhando no sonho da arquitetura dos sons: as paisagens sonoras

O conceito de paisagem sonora surgiu no final da década de 60, em meio a antecedentes históricos que incluíam o desenvolvimento da música concreta de Pierre Schaeffer (1988) e a música eletrônica. Sua instituição teve seu início com estudos sobre o contexto ambiental e ecologia sonora realizados por pesquisadores ligados à Simon Fraser University no Canadá. Vários compositores, à época, criaram um projeto denominado *World Soudscape Project* (WSP), ou projeto paisagem sonora mundial. Tal projeto encabeçado pelo compositor canadense Raymond Murray Schafer se propunha a realizar uma análise do ambiente acústico, movimento do qual resultou um vasto material de pesquisa, entre artigos, escutas, captações sonoras e composições musicais.

Schafer introduziu o termo *soundscape* (paisagens sonoras), criando uma analogia com a palavra *landscape*, que quer dizer paisagem, para um sentido relacionado ao som. Já o termo *ecologia sonora*, ou *ecologia acústica*, se refere à ciência que estuda os efeitos do ambiente acústico e das paisagens sonoras, com as conseqüências físicas e comportamentais nos seres vivos. A definição de paisagem, apresentada por Schafer em *A afinação do mundo* (2001, p.23) é bastante ampla: "qualquer campo de estudo acústico", englobando ambientes acústicos e composições musicais.

A preocupação primeira por trás do projeto de Schafer era uma reeducação dos sentidos da escuta. Para Schafer (2001, p.18), "...em todo o mundo a paisagem sonora atingiu o ápice da vulgaridade em nosso tempo, e muitos especialistas têm predito a surdez universal como a última consequência desse fenômeno". O fato de aprendermos a ignorar os ruídos é o que possibilita a poluição sonora, de forma que, se passamos a ouvir cuidadosamente, as perturbações que os ruídos nos provocam passam a ser uma preocupação essencial para as sociedades atuais. Nesse sentido, a ressensibilização dos ouvidos, o desenvolvimento de uma escuta sensível é um passo importante na arquitetura dos sons.

No livro *O Ouvido Pensante*, ele aponta que todos os sons fazem parte das possibilidades de abrangência da música, propondo assim uma "escuta pensante" para tornar os ambientes sonoros menos poluídos e mais agradáveis, cujo primeiro passo é "aprender a ouvir a paisagem sonora como uma composição musical". Seu trabalho de ressensibilização, que ele chama de "limpeza de ouvidos", com estudantes de várias faixas etárias, é contado e comentado detalhadamente na obra e também em *A afinação do mundo*:

> Somente uma total apreciação do ambiente acústico pode nos dar recursos para aperfeiçoar a orquestração da paisagem sonora mundial. Há muitos anos venho lutando em prol da limpeza dos ouvidos nas escolas e da eliminação da audiometria nas fábricas. Clariaudiência, e não ouvidos amortecidos... (Schafer, 2001, p.18).

A clariaudiência buscada na "limpeza" dos ouvidos é definida por ele como "audição clara", referida à possibilidade de se desenvolver a sutileza da percepção, a "habilidade auditiva, tendo em vista particularmente o som ambiental" (*id*., p.363). E, para além da percepção imediata dos ambientes concretos, devemos considerar aquelas paisagens que permanecem como imaginárias, passíveis de serem cultivadas pelo fazer artístico: "com as artes, particularmente com a música, aprendemos de que modo o homem cria paisagens sonoras ideais para aquela outra vida que é a da imaginação e da reflexão psíquica" (*id*., p.18).

3. Paisagens sonoras e a educação

As reflexões sobre a necessidade de uma escuta sensível e de percepções sutis parecem se ofuscar nos espaços formais de educação. Na obra *O ouvido pensante,* Schafer (1991) faz uma longa discussão sobre os modos como a educação musical no ensino formal tem sido conivente com processos de dessensibilização e empobrecimento dos espaços criativos. Dois dos focos dessa discussão são a fragmentação dos sentidos no ensino das diferentes modalidades artísticas (*id*., p.291) e o preconceito existente na educação formal em relação a diversidade de estilos musicais (*id*., p.354). Destaca como o poder da música tem sido oculto no modo como é inserida em sala de aula:

> Somente música respeitável é permitida aí; nem rock pesado, nem dissonâncias expressionistas, nem o barulho de ossos sagrados, nem sons de magia; sabemos que tais coisas existem, mas nossos programas de música negam sua existência, em decorosos exercícios que enfatizam tópicos como boa postura, habilidades de leitura, pensamento, memória e, sobretudo, o refinamento de expressão musical. Esse é o modo como um tema dionísico é colocado num *curriculum* apolíneo (*id*., p.354).

Associada a essa desatenção da educação formal às sutilezas do concreto vivido, parece se exacerbar a anestesia de nossos sentidos mergulhados em verdadeiros caos sonoros cotidianos. Nossa visão se aguçou com o constante incremento da tecnologia e a tradição milenar do homem de ouvir o som do mundo para compreender os fenômenos naturais caiu em desuso. Os modos de viver na atualidade, a artificialização da vida, instituída via desenvolvimento tecnológico advindo do modelo industrial, resultou numa percepção grosseira. No cenário dos centros urbanos, processa-se, segundo Duarte (2004), o embrutecimento dos nossos sentidos. É aí que mais a lógica utilitarista faz submergir a lógica do pertencimento e as oportunidades de vivências estéticas.

> "...o modo prático de ver o mundo orienta-se movido pelas questões o que posso fazer com isso e que vantagens posso obter disso?", ao passo que o olhar estético não interroga, mas deixa fluir, deixa ocorrer o encontro entre uma sensibilidade e as formas que lhe configuram emoções, recordações e promessas de felicidade (Duarte, 2004, p.98).

Na esteira desse desencantamento do mundo, há perdas também com relação à construção e avivamento de culturas que podem acumular e compartilhar importantes saberes sobre seus ambientes.

4. Pedra fundante: paisagens de Itá, em sons

Ouvir as cidades é um processo importante na recuperação da percepção sensível e no cuidado com o avanço da poluição sonora. A ocupação dos espaços urbanos tem mostrado muito do descuido com o ambiente acústico. O que está em jogo nessas transformações, no entanto, não é só a perda de referenciais do passado, de espaços de nostalgia. A perda do que Bachelard (1993, p.19) denomina "espaços de nossa felicidade", na verdade, aponta para a homogeneização dos espaços e, consequentemente, o mascaramento daquelas interações que fazem deles lugares de nossa expressão no mundo, enfraquecendo nossos laços afetivos com o lugar e a sensação de conforto psicológico.

Foram essas preocupações que nos levaram a Itá/SC, um lugar instigante, onde a inquietação começa com a vista de torres de uma Igreja brotando da água... E as vozes de uma cidade submersa, nas águas que subiram com a construção de uma hidrelétrica. Itá está localizada próxima da divisa com o RS, no extremo oeste do estado de SC, estendendo-se por uma área de 165 Km^2 com uma população de 6.755 habitantes. Como informa Satoretto (2005, p.22), no seu livro *Lembranças Submersas*, Itá foi colonizada por volta de 1919, por alemães e italianos que se apropriaram da terra, expulsando índios e caboclos. Por volta de 1970, foi divulgada a notícia sobre o projeto da construção de vinte e duas hidrelétricas na bacia do rio Uruguai, mas só em 1976, a notícia da barragem foi conhecida pelos habitantes. A realocação dos moradores aconteceu num processo de rompimento com o passado: morria a cidade velha inundada pelas águas do Uruguai e, em 2002, nascia a nova Itá.

5. As aproximações e os passos da pesquisa

No início de 2010, iniciou-se o processo de reconhecimento do lugar e captação de sons. A proposta foi a de fazer registros de ambientes acústicos no município de Itá/SC, onde as mudanças drásticas desenhadas pelas formas de ocupação do lugar podem ter armazenado paisagens imaginárias singulares e gerado paisagens concretas repletas de novos sentidos. Tais registros foram encaminhados a três diferentes abordagens:

i) ambiental/imaginária: as formas como o ambiente acústico mudou ao longo da história de ocupação do município; os diferentes marcos sonoros que se configuram.

ii) musical/paisagens sonoras: o trabalho com os sons capturados e a criação de expressões a partir deles que possibilitassem a veiculação de sentidos carregados do lugar.

iii) educativa: a transposição do material gerado para uma linguagem apropriada à atividades de sensibilização, focada especialmente na escuta sensível, na descoberta das singularidades do lugar habitado e na expressão poética de seus significados.

Em síntese, os passos podem ser assim sistematizados: trabalho de campo, com reconhecimento detalhado do lugar, entrevista com moradores e demarcação dos ambientes acústicos, registros de sons e

imagens; trabalho em estúdio, com edição dos sons/composição/gravações, edição de imagens e montagem do material visual/sonoro; montagem de material pedagógico, com adequação de linguagem e produção de texto.

Focamos o trabalho de coleta nos sons e imagens do cotidiano da cidade e em elementos sonoros imaginários, a partir do relato dos moradores antigos. Os locais: instalações e adjacências da usina; torres da Igreja submersa e outros pontos na represa; áreas específicas do centro da cidade; pontos específicos do espaço rural; áreas de preservação instaladas (bosques) e Horto Florestal; Mirante do Caracol.

Foram utilizados para os registros sonoros e visuais os seguintes equipamentos: 1 Gravador Presonus Mobile-48Khz 24 Bits; 2 Microfones MXL 603 longo alcance de captação; 2 Microfones Condenser AKG 420 Ominidirecional; 4 Pedestais; 1 Fone de ouvido AKG k601; Máquina fotográfica e câmera de vídeo profissionais. No estúdio para edição dos sons captados, composição, mixagem e masterização, foram utilizados: 1 Mesa 32 Canais Digital Yamaha; Computador Desktop 4 Gb memória, 1 Tb Hd, Processador Dualcore; Placa de Som profissional 24 Canais-96Khz; Equalizadore Behringer 31 banda; Microfones, Shure, Akg, MXL; Fone de Ouvido AKG k601; Monitores de Audio KRK VXT 8 com sub; Modulo midi ROLAND SPD 20; Software para GravaçãoSONAR 8.5, Sound Forge 10, Reason 4.5.

6. Compondo ambiências: paisagens concretas e imaginárias

Com os registros sonoros realizados foram organizadas faixas com sons concretos, caracterizando cada um dos ambientes visitados. Esses registros concretos puros, registrados no CD intitulado *Submersos* (Parte II), podem ser utilizados para trabalhos de composição musical ou de percepção ambiental.

Os registros sonoros foram trabalhados em estúdio, em composições com sons instrumentais e efeitos eletrônicos. Algumas composições mantêm referências aos ambientes concretos existentes e, outras, foram feitas a partir da indicação de marcos sonoros da cidade antiga, a partir de recursos eletrônicos e simuladores de sons, resultando em paisagens imaginárias. Estão organizadas nas faixas da Parte I do CD *Submersos*:

> Faixa 1) *Submersos* - composição com elementos imaginários.
> Faixa 2) *Águas profundas* - elementos da história de mudança da paisagem.
> Faixa 3) *Lugares* - do nascer do dia às profundezas silenciosas da noite, o retrato dos ambientes concretos.
> Faixa 4) *Lá no alto* - serenidade, fluidez e silêncio: a leveza do lugar percebido.
> Faixa 5) *Existências transmutadas* - composição eletroacústica a partir de três sons concretos fundamentais e voz.

Acreditamos que tanto os movimentos da música eletroacústica quanto as composições de paisagens sonoras, concretas e imaginárias, têm significado uma valiosa contribuição à ressensibilização humana. O contato com essas criações recobram de nós a escuta sensível. É nelas que incluímos grande parte das intenções das pesquisas e composições que apresentamos ao final deste trabalho. O CD *Submersos* faz parte desses desejos: o de levar os ouvintes à percepção de um som não convencional e convidá-los a compor novas significações para os ambientes sonoros.

Para cada composição foi criado um vídeo, resultando um DVD acoplado ao material de apresentação. Junto com o material áudio-visual (CD/DVD), foram editados dois livretos: *Submersos*, com

as informações básicas sobre paisagens sonoras e a apresentação da pesquisa e do material gerado (Fig.1); *Submersos-Contos*, com pequenos contos compostos de narrativas que misturam informações concretas fornecidas nos relatos e fictícios, criando cenários e histórias cujo foco são singularidades colhidas nos depoimentos. Estão intitulados: *Ouça, a cachoeira adormeceu; Sonhos; "In memoriam..."; O canto do pássaro santo; Chico, árvores e pássaros pintados...; Tesouros*. Os personagens dos contos são os próprios depoentes, que gentilmente autorizaram a divulgação das informações e de suas identidades.

No livreto *Submersos* estão descritas também várias sugestões de como o material sonoro pode ser utilizado em atividades de sensibilização. Reforçamos que essas são só idéias gerais, pois acreditamos que só o trabalho criativo, despertado por uma escuta atenta do material, pode suscitar uma escuta sensível. As atividades estão organizadas em blocos temáticos, indicando caminhos que podem ser trilhados:

i. Lugares: dinâmicas de percepção dos espaços concretos vividos cotidianamente.

ii. Submersos: a história dos lugares vividos, com enfoque nas mudanças de paisagem. O estudo da paisagem é um interessante ponto de partida para pesquisas históricas. Associado às paisagens sonoras imaginárias, podem ser ainda mais estimulantes.

iii. Águas profundas: atividades de composição com os sons do mundo. Oficinas de criação áudio-visual.

iv."Cantos": levantamento de imagens e sons de várias partes do mundo, e montagem de acervos de âmbitos de vivência e dos modos de viver que caracterizam os vários lugares.

v. Expressões: organização de exposições onde se possam divulgar as vivências, experiências e produções. Fóruns de discussão, mostras de música, exposições de artes, saraus para apresentação dos textos, etc.

Fig. 1. Livretos editados *Submersos*, com CD/DVD

Referências:

BACHELARD, Gaston**.** *A água e os sonhos:* ensaio sobre a imaginação da matéria**.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 1993.

DUARTE Jr., João Francisco. *O sentido dos sentidos:* a educação (do) sensível. 3a.ed. Curitiba: Criar Edições, 2004.

GARCIA, Denise H.L. *A casa do poeta*. Campinas: 1993. 179p. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências.* Petrópolis: Editora Vozes. 2002.

LOPES, Denílson. *Delicadeza*: estética, experiência e paisagem. Brasília: Ed. UNB, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção***.** Trad. Carlos A.R. Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 662p.

OLIVEIRA, André L.G.; TOFFOLO, Rael B.G. Princípios de fenomenologia para composição de paisagens sonoras. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 98-112, jun. 2008.

SATORETTO, Salete Munarini. *Lembranças Submersas*: o caso da cidade de Itá em Santa Catarina/ Salete Munarini Satoretto. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2005.

SCHAEFFER, P. *Tratado de los objetos musicales*. Trad. Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza Música, 1988.

SCHAFER, E.Murray. *O ouvido pensante***.** Trad. Marisa T.O.Fonterrada; Magda R.G. Silva e Maria Pascoal. São Paulo: Ed.UNESP, 1991.

_____. *A afinação do mundo*: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. Marisa T.Fonterrada. São Paulo: EdUNESP, 2001.

ENSINO DE MÚSICA NA EDUCAÇÃO BÁSICA: UMA INVESTIGAÇÃO EM ESCOLAS PÚBLICAS DO RIO GRANDE DO SUL

Cristina Rolim Wolffenbüttel (UERGS)
cristina-wolffenbuttel@uergs.edu.br

Resumo: Esta comunicação apresenta a pesquisa em andamento sobre as configurações da educação musical na Educação Básica, através da realização de um *survey* interseccional de grande porte em escolas públicas estaduais do Rio Grande do Sul. Os dados serão coletados através de questionários autoadministrados encaminhados às escolas através das Coordenadorias Regionais de Educação, por intermédio da Secretaria de Estado da Educação do Rio Grande do Sul. Este estudo poderá contribuir com a elaboração de políticas públicas para a implementação da música na Educação Básica.
Palavras-chave: Educação musical, Educação Básica, Rede Estadual de Ensino do Rio Grande do Sul, políticas educacionais, Lei 11.769/2008.

Music Education in Basic Education: an investigation in public schools in Rio Grande do Sul

Abstract: This paper presents the research not completed about the settings of music education in basic education, by conducting an intersectional survey of large public schools in state of Rio Grande do Sul. Data will be collected through self-administered questionnaires sent to schools through Regional Coordinating Committees on Education, through the Ministry of Education of Rio Grande do Sul. This study may contribute to the development of public policies for the implementation of music in Basic Education.
Keywords: Music Education, Basic Education, State Schools of Rio Grande do Sul, educational policies, Legislation 11.769/2008.

A Lei nº 5.692, de 1971 (Lei 5.692/71) instituiu o ensino da educação artística nas escolas em todo o país, incluindo o ensino fundamental e médio. A partir do estabelecimento da Lei 5.692/71, houve um esvaziamento dos conteúdos específicos das linguagens artísticas, principalmente dos conteúdos musicais, em prol de uma educação dita polivalente, tanto para os professores em formação inicial, quanto para os estudantes da Educação Básica. Segundo Hentschke e Oliveira (2000), na década de 1970 predominava a tendência educacional cuja ênfase apresentava-se mais no aspecto expressivo dos indivíduos. Além disso, destinava-se maior atenção no processo que no produto, no que diz respeito ao ensino e aprendizagem. De acordo com as autoras, pouco ou nada se considerava a abordagem relativa à formação de artistas (HENTSCHKE; OLIVEIRA, 2000).

A respeito da política educacional para o ensino das Artes, Penna (2004a, 2004b) empreendeu diversas investigações, incluindo o ensino fundamental e médio da Educação Básica, analisando os documentos oficiais e as implicações dos mesmos para as práticas escolares. Para tanto, a pesquisadora analisou a legislação e os termos normativos do ensino de música, apontando as continuidades e as modificações ocorridas entre as décadas de 1970 e 1990.

Em seus estudos, Penna (2004a) discutiu a política educacional para o ensino das artes, a partir da análise da Lei 5.692/71 e, posteriormente, do Parecer do Conselho Federal de Educação nº 1.284, de 1973. O referido parecer propunha o ensino das artes na Educação Básica em uma perspectiva integrada, na proposta de polivalência dos professores quanto às Artes Plásticas (na ocasião com esta denominação), Artes Cênicas, Música e Desenho. No artigo 7º da Lei 5.692/71 encontra-se o estabelecimento das diretrizes e bases para o ensino, na ocasião denominados 1º e 2º graus, aparecendo a obrigatoriedade da educação artística, sem mencionar especificamente o ensino de música ou de outra área das artes.

Posteriormente, segundo Penna (2004a), o Parecer do Conselho Federal de Educação nº 540/77 (CFE 540/77) apontou uma inadequação, ocorrida em anos anteriores, do enfoque na área, afirmando que, nessa época, o ensino de música centrava-se, apenas, no trabalho com elementos da teoria musical e da prática do canto coral. De acordo com o Parecer CFE 540/77, o ensino da educação artística não mais deveria ocorrer com este tipo de enfoque, não sendo mais indicada esta abordagem. Sob esse aspecto, portanto, e considerando uma integração entre as áreas artísticas, a Música encontrar-se-ia no campo da educação artística (PENNA, 2004a).

Ao longo dos anos, os esforços com vistas a tornar mais específicos os preceitos normativos para o ensino de Música foram intensificados, o que foi evidenciado nos pareceres do CFE dos anos 1973 e 1977 (PENNA, 2004a). A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 9.394, de 1996 (LDB 9.394/96) constituiu-se, também, resultado da busca pela separação no ensino das artes na Educação Básica.

Contudo, apesar de o texto da LDB nº 9.394/96 estabelecer o ensino das artes como componente curricular obrigatório nos diversos níveis da Educação Básica, persistiu a indefinição e a ambiguidade, ambas mencionadas por Penna (2004a), o que permitiu múltiplas possibilidades, à medida que o ensino das artes poderia ser interpretado de diversos modos.

A partir do estabelecimento da LDB 9.394/96, pesquisadores têm desenvolvido investigações, com vistas à legitimação do ensino das áreas das artes como disciplinas oportunizadas em separado nos currículos escolares. Segundo os estudiosos, apesar das mudanças pelas quais a legislação passou ao longo dos anos, na prática o ensino ainda tem sido denominado de educação artística. Os estudos e as pesquisas, desde então, têm buscado um entendimento maior a respeito das políticas públicas para o ensino de música nas escolas (PENNA, 2004a, 2004b) e sobre as práticas de ensino de música na escola (FUKS, 1991; SOUZA *et al.*, 2002; DINIZ, 2005; SANTOS, 2005; DEL BEN, 2005).

Mesmo com as tentativas para garantir a presença do ensino de música na Educação Básica, as políticas mais recentes não têm conseguido legitimar esse esforço. Pesquisadores têm constatado a escassa presença de professores de música atuando na Educação Básica (PENNA, 2002, 2004a, 2004b; SANTOS, 2005; DEL BEN, 2005).

Apesar do panorama apresentado nas investigações quanto à reduzida presença dos professores de música na Educação Básica, estudiosos também têm apontado que o ensino musical não saiu das escolas, mas que o mesmo vem se apresentando de diferentes formas, nem sempre traduzido como ensino curricular (FUKS, 1991; SOUZA *et al.*, 2002; DINIZ, 2005; SANTOS, 2005; DEL BEN, 2005). Investigações sobre a atuação dos professores de música na Educação Básica apresentam dados sobre o crescimento da atuação dos mesmos nos espaços extracurriculares. A preferência pelas atividades musicais extracurriculares também tem sido apontada nas pesquisas, sendo verbalizada tanto pelos professores de música (SANTOS, 2005), quanto pelos diretores das escolas de Educação Básica (DEL BEN, 2005).

O ensino de música em escolas públicas estaduais de Educação Básica da cidade de Porto Alegre foi mapeado por Del Ben (2005). A pesquisadora observou que "a música se mantém presente nas escolas de Educação Básica, independentemente de sua inclusão como disciplina dos currículos escolares" (DEL BEN, 2005, p.15). Del Ben (2005) também constatou que, dentre os modos pelos quais a música se manifesta no ambiente escolar, as atividades extracurriculares apresentam-se de forma predominante.

Em pesquisa desenvolvida junto à Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre/RS (RME-POA/RS) também pude observar a preferência dos professores de música pelo ensino extracurricular de música. Na

investigação, constatei que a atuação dos professores de música na RME-POA/RS se dá com maior intensidade no ensino extracurricular,

> fora da sala de aula através da oficina de instrumento musical, onde são ministradas aulas de flauta doce, e da oficina de prática de conjunto vocal, caracterizada como canto coral. Há que se considerar que essas oficinas não atendem à totalidade dos alunos da escola, ficando a maioria deles sem o contato com o ensino musical. Isso se deve ao fato de existir somente um professor de música nessa escola, não existindo carga horária suficiente para que seja possível atender à totalidade dos ciclos. (WOLFFENBÜTTEL, 2004, p. 52-53).

Os tempos e espaços do ensino de música na escola podem ser analisados sob a ótica das diferentes configurações da educação musical, bem como dos inúmeros espaços onde pode ocorrer a apropriação e a transmissão musical (KRAEMER, 2000). Segundo Souza (2001), a educação musical pode ser pensada, a partir de uma concepção mais abrangente do que seja educar musicalmente, fundamentada nos princípios básicos de que a prática músico-educacional se encontra em diversos lugares. A pesquisadora afirma que é importante para o desenvolvimento da educação musical que os pesquisadores considerem as múltiplas relações "que os sujeitos fazem com as músicas nos mais diferentes espaços", permitindo articulações entre os diversos espaços escolares (SOUZA, 2001, p.91).

Nas realidades escolares, diversas são as modalidades de atividades musicais existentes. Assim, após a leitura e análise originadas e suscitadas pelas investigações até então empreendidas, surgiram alguns questionamentos, quais sejam: Como a educação musical se configura na Educação Básica? Quais as atividades musicais existentes nas escolas de Educação Básica? Como, por quem, quando e para quem são desenvolvidas as atividades musicais nas escolas de Educação Básica? Quais as funções e os objetivos das atividades musicais desenvolvidas nas escolas de Educação Básica? Nesse sentido, configurei esta investigação, cujo objetivo é investigar as configurações da educação musical em escolas públicas estaduais de Educação Básica do Rio Grande do Sul.

Para a realização desta investigação, utilizarei a abordagem quantitativa, sendo o método o *survey* interseccional de grande porte e a técnica para a coleta de dados a aplicação de questionários autoadministrados.

A pesquisa quantitativa busca uma análise de quantidades das informações para que os resultados se constituam medidas precisas e confiáveis do objeto em estudo. Permite que sejam feitas análises estatísticas, atendendo à necessidade de mensuração, representatividade e projeção. Pode-se dizer, assim, que a pesquisa quantitativa utiliza instrumentos específicos, os quais são capazes de estabelecer relações e causas, levando em conta mensurações. Com estes procedimentos, os resultados podem ser projetados para o todo, sendo generalizados. A aplicação de métodos quantitativos torna possível estabelecer as prováveis causas a que estão submetidos os objetos de estudo, assim como descrever em detalhes o padrão de ocorrência dos eventos observados. Tais técnicas permitem abordar uma grande variedade de áreas de investigação com um mesmo entrevistado, validar estatisticamente as variáveis em estudo, e seus resultados podem ser extrapolados para o universo pesquisado; daí este tipo de pesquisa também ser chamado de Pesquisa Descritiva e de Validação Estatística (POPE, MAYS, 1995).

O método *survey* caracteriza-se por reunir dados de um ponto particular no tempo, descrevendo a natureza das condições existentes, ou mesmo identificando padrões com os quais as condições existentes possam ser comparadas, além de determinar a relação entre eventos específicos (COHEN, MANION, 1994). As pesquisas utilizando o *survey* como método assemelham-se aos censos. Porém, diferem deste último por

examinarem uma amostra da população em estudo, ao passo que o censo geralmente implica uma enumeração de toda a população (BABBIE, 1999).

A razão para a escolha do *survey* está relacionada aos objetivos aos quais a pesquisa se propõe, na medida em que objetiva investigar a educação musical nas escolas públicas estaduais de Educação Básica do estado do Rio Grande do Sul, com vistas a um mapeamento das configurações da área em tais espaços. Torna-se adequada a utilização desse método, pois os *surveys* "são frequentemente realizados para permitir enunciados descritivos sobre alguma população, isto é, descobrir a distribuição de certos traços e atributos" (BABBIE, 1999, p.96).

O *survey* do tipo interseccional foi particularmente escolhido, pois a pesquisa será baseada em informações obtidas em um só ponto temporal, não se constituindo uma coleta longitudinal. Nesse sentido, em um *survey* interseccional, os

> dados são colhidos num certo momento, de uma amostra selecionada para descrever alguma população maior na mesma ocasião. Tal *survey* pode ser usado não só para descrever, mas também para determinar relações entre variáveis e época de estudo. (BABBIE, 1999, p.101).

A amostragem será probabilística, tendo como desenho a amostragem por estratos. A amostragem probabilística gera uma maior representatividade. Permite uma maior generalização das descobertas em torno da amostragem (COHEN, MANION, 1994) e todos os membros da população têm igual oportunidade de ser selecionados para a composição da amostra (BABBIE, 1999).

Dentre as possibilidades de seleção de amostra existentes, deverá ser utilizada nesta investigação a amostragem por estratos, também denominada de amostragem estratificada. É "um método para obter maior grau de representatividade, reduzindo o provável erro amostral" (BABBIE, 1999, p.137). A "função última da estratificação é organizar a população em subconjuntos homogêneos (com heterogeneidade entre os subconjuntos) e selecionar o número apropriado de elementos de cada subconjunto)" (BABBIE, 1999, p.138).

Para a composição da amostragem estratificada participarão escolas públicas estaduais de Educação Básica do estado do Rio Grande do Sul, sendo escolhida uma escola representativa de cada um dos 497 municípios existentes no estado. Cada uma das escolas selecionadas na amostragem estratificada constituir-se-á uma unidade de amostra, e o conjunto das 497 escolas da pesquisa será denominada de moldura de amostragem (BABBIE, 1999). Os dados serão fornecidos pelas equipes diretivas e professores que atuam no ensino de música na escola.

A técnica de coleta dos dados será a aplicação de questionários autoadministrados junto às equipes diretivas e aos professores que atuam no ensino de música. Os questionários serão diferentes na composição das questões, tendo em vista a natureza dos questionamentos direcionados a cada segmento e a necessidade de investigar aspectos diferenciados da educação musical na escola de Educação Básica.

Após a coleta dos dados será realizada a análise, procedendo-se à checagem dos questionários, identificando possíveis inconsistências nas respostas, ou mesmo inexistência e/ou incompletude das mesmas. Após, será realizada a redução dos dados, com vistas à atribuição de códigos para cada uma das questões. Todos os questionários passarão por esses procedimentos.

Finalizada esta etapa, os questionários serão analisados no todo, a fim de compreendê-los como um conjunto, buscando mapear as atividades musicais desenvolvidas nestas escolas, analisar as semelhanças

e diferenças entre o ensino de música curricular e extracurricular, além de examinar as funções e os objetivos do ensino de música nas escolas públicas estaduais do Rio Grande do Sul.

Utilizando-me de estudos em educação musical (SOUZA *et al.*, 2002; SOUZA, 2001; HENTSCHKE, OLIVEIRA, 2000; KRAEMER, 2000), os dados serão analisados, com vistas à compreensão de como a educação musical se configura nas escolas públicas estaduais de Educação Básica do estado do Rio Grande do Sul.

Considerando-se que a LDB 9.394/96 concede autonomia às escolas de Educação Básica para elaborarem seus projetos pedagógicos e gerenciarem seus espaços e tempos escolares; a Lei 11.769, de 2008, que dispõe sobre a obrigatoriedade do ensino de música na Educação Básica; e os estudos sobre a presença da música nas escolas (DEL BEN, 2005; FUKS, 1991), é de grande relevância investigar quais atividades musicais têm sido desenvolvidas no âmbito escolar, analisando suas diferenças e semelhanças, suas funções e seus objetivos, tendo em vista o maior entendimento acerca das configurações que a educação musical pode apresentar na Educação Básica. Ainda são escassos os estudos que resultem mapeamentos para a educação musical. Desse modo, este estudo poderá contribuir com a elaboração de políticas públicas com vistas à implementação da música na Educação Básica, pois produzirá um mapeamento das atividades musicais desenvolvidas nas escolas, analisará o ensino musical na Educação Básica e examinará funções e objetivos do ensino de música na Educação Básica.

Referências:

BABBIE, E. *Métodos de pesquisas de survey.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COHEN, L., MANION, L. *Research methods in education.* 4th ed. London: Routledge, 1994.

DEL BEN, L. M. *Um estudo com escolas da rede estadual de ensino básico de Porto Alegre – RS: subsídios para a elaboração de políticas de educação musical.* Relatório de Pesquisa. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Música. Porto Alegre, agosto, 2005.

DINIZ, L. N. *Música na educação infantil:* um survey com professoras da rede municipal de ensino de Porto Alegre - RS. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

FUKS, R. *O discurso do silêncio.* Rio de Janeiro: Enelivros, 1991.

HENTSCHKE, L.; OLIVEIRA, A. A educação musical no Brasil. In.: *A educação musical em países de línguas neolatinas.* Porto Alegre: Ed. da universidade/UFRGS, 2000, p.47-64.

KRAEMER, R. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. In: *Em Pauta*, Porto Alegre, V.11, n. 16/17, abr./nov., p.50-73, 2000.

LEI 5.692/71 - Lei de Diretrizes e Bases para a Educação Nacional - promulgada em 20 de dezembro de 1971 - Lei 5.692/71.

LDB 9.394/96 - Lei de Diretrizes e Bases para a Educação Nacional - promulgada em 20 de dezembro de 1996 - Lei 9394/96.

PENNA, M. Professores de música nas escolas públicas de ensino fundamental e médio: uma ausência significativa. In: *Revista da ABEM,* Porto Alegre, V. 7, set. 2002, p.7-19.

_____. A dupla dimensão da política educacional e a música na escola: - I analisando a legislação e os termos normativos. In: *Revista da ABEM,* Porto Alegre, V. 10, mar. 2004a, p.19-28.

_____. A dupla dimensão da política educacional e a música na escola: - II da legislação à prática escolar. In: *Revista da ABEM,* Porto Alegre, V. 11, set. 2004b, p.7-16.

POPE, C., MAYS, N. *Reaching the parts other methods cannot reach*: an introduction to qualitative methods in health and health service research. In: *British Medical Journal,* n.311, p.42-45, 1995.

SANTOS, R M. S. Música, a realidade nas escolas e políticas de formação. In: *Revista da ABEM,* Porto Alegre, V. 12, mar, 2005, p.49-56.

SOUZA, J. Múltiplos espaços e novas demandas profissionais: reconfigurando o campo da educação musical. In: X ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 2001, Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: 2001, p.85-92.

SOUZA, J. *et al.* A música na escola. In: *O que faz a música na escola? Concepções e vivências de professores do ensino fundamental.* Série Estudos. Porto Alegre, novembro, 2002.

WOLFFENBÜTTEL, C. R. *Vivências e concepções de folclore e música folclórica: um survey com alunos de 9 a 11 anos do ensino fundamental*. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

POSSIBILIDADES DE MERCADO DE TRABALHO PARA EGRESSOS DOS CURSOS DE BACHARELADO EM VIOLÃO: UM ESTUDO EM DUAS IES BRASILEIRAS

Cristina Tourinho (UFBA)
cristtourinho@gmail.com

Resumo: Este é um projeto de pesquisa acerca da formação acadêmica de estudantes de bacharelado em violão e sua futura atuação profissional. Ainda em estágio embrionário, deverá ser iniciado a partir de 2012, tendo como sujeitos os estudantes do último período e egressos dos cursos de bacharelado de duas IES (Instituições de Ensino Superior) brasileiras. Durante 2011 será desenvolvido como projeto piloto em Salvador (BA) com formulação do projeto, busca de suporte financeiro e testagem de instrumentos de coleta de dados.
Palavras-chave: ensino de violão em IES, cursos de graduação em instrumento, mercado de trabalho.

Labor Market opportunities for graduates of Bachelor of guitar: a study in two Brazilian IES

Abstract: This is a research project about the academic training of guitar undergraduate students and his future professional activities. It is still in an embryonic stage, should start from 2012, with students as subjects of the last period and graduates of the Bachelor of two higher education institutions in Brazil. During 2011 it will be developed as a pilot study in Salvador (BA) with the formulation of the project, seeking financial support and testing the instruments for data collection.
Keywords: acoustic guitar, undergraduate course, profession, labor market.

1. Cotidiano (Chico Buarque)

"Todo dia ela faz tudo sempre igual..."

Este é um projeto de pesquisa, ainda em estágio embrionário, que deverá ser realizado a partir de 2012, tendo como sujeitos os estudantes do último período e egressos dos cursos de bacharelado de duas IES (Instituições de Ensino Superior) brasileiras. Em 2011 será desenvolvido um piloto local com formulação do projeto, busca de suporte financeiro e testagem de instrumentos de coleta de dados. Partes de letras e títulos de músicas de Chico Buarque inspiraram os subtítulos.

As IES brasileiras diplomam, todos os anos, bacharéis em instrumento. Como todo e qualquer curso, supõe-se estar preparando um profissional que irá exercer atividades na área para a qual foi habilitado. Tradicionalmente, os currículos dos cursos de bacharelado em música priorizam aspectos qualitativos da performance instrumental de seus egressos, que são preparados para atuar como solistas, cameristas ou músicos de orquestra. Examinados os currículos escolares vigentes pode-se perceber a quantidade de disciplinas que retratam esta finalidade. Indagados informalmente em seu cotidiano, professores de instrumento afirmam a necessidade de dedicação além do cuidado com a qualidade do estudo diário..Mas é possível afirmar que os egressos dos cursos de bacharelado realmente atuam nas funções para as quais estão sendo preparados? E se não, em que campos específicos da música conseguem sua subsistência? Se não estão auferindo vencimentos enquanto músico, como estão atuando profissionalmente após a conclusão do curso?

2. Na carreira (Chico Buarque)

"Toda alma de artista quer partir
Arte de deixar algum lugar
Quando não tem pra onde ir"

O violão está presente em muitos cursos de bacharelado do Brasil tendo uma procura expressiva entre outros instrumentos. Cerca de 100 professores (entre mestres e doutores) atuam em IES brasileiras ensinando violão, seja em cursos de Licenciatura ou em Bacharelado de Instrumento.(Consulta a currículo Lattes, em www.cnpq.br) Das IES brasileiras que oferecem cursos de graduação (bacharelado) em violão, existem escolas em quase todos os Estados do Brasil, embora a concentração das mesmas seja de distribuição irregular. Nas regiões Sudeste e Sul estão as maiores concentrações, seguidas da região Nordeste, Centro Oeste e em último lugar, a região Norte, por classificação quantitativa.

Sem ser um instrumento integrante de orquestra o violão oferece, por outro lado, uma gama de possibilidades de atuação por suas características intrínsecas de portabilidade e adaptação. Pode ser solista e camerista, atuando em conjuntos mistos de natureza distinta, possibilita ao *performer* uma atuação diversificada. Muitos profissionais violonistas também atuam ser ter cursado a graduação, o que torna o curso dispensável para alguns tipos de prática profissional, já que não existe uma legislação que obrigue a apresentação de diploma para o exercício profissional ou mesmo que alguns tipos de atuação prescindam completamente de formação acadêmica. Outros violonistas graduados pelo bacharelado atuam como professores de instrumento ou de outras disciplinas porque também nem sempre se exige o diploma de Licenciado para o ensino, com exceção de escolas públicas em cidades de grande porte.

3. Olhos nos olhos (Chico Buarque)

"Olhos nos olhos, quero ver o que você diz..."

O mercado de trabalho vem apresentando características cada vez mais ecléticas para a atuação musical. Segundo Salazar "a música é a manifestação artística mais entranhada na sociedade, presente em todos os grupos sociais e em diferentes faixas etárias" (Salazar, 2010, 21). Podemos concordar com este autor que a música se faz presente em muitos ambientes, com distintas finalidades das tradicionalmente pensadas, pois muitas "águas rolaram". De acordo com as possibilidades tecnológicas atuais a música pode ser reproduzida também de formas diferenciadas. Com isso, o egresso de cursos de bacharelado de violão, nosso objeto de estudo, vai dispor de novas formas de subsistência além das formalmente estabelecidas. Vai também competir com o músico prático. O seu campo de atuação e oportunidades foi ampliado visivelmente nas últimas três décadas, disputando com o não graduado, mas que possui preparo prático no exercício, de muitas funções, seja como intérprete, agente, produtor, diretor, comerciante, compositor, arranjador, músico de estúdio e de mídias, apenas para exemplificar.

Como exemplos de outras possibilidades de negócios com música, podemos citar a revista "Música e Mercado", voltada para investimentos, fornecedores, produtos e marketing. A edição, online está disponível no site (http://musicaemercado.com.br/revista/musicaemercado/edicoes.asp?id=71) mas também pode ser adquirida uma versão impressa, seja por assinatura ou em bancas de revista.

Salazar (2010, p. 24 e 25) lista ainda quarenta diferentes formas de atuação profissional para músicos, que passam por trabalhos técnicos, artísticos, comerciais e instrucionais, o que ele chama de oportunidades de "negócios" em música. Como IES pensam a formação dos seus estudantes para essas práticas?

Um dos sentimentos mais discutidos atualmente é o da auto-eficácia pessoal. Bandura (2007) explica, através de exemplos retirados de uma série de práticas humanas (como esporte, ensino, gerenciamento) a que ponto as crenças pessoais são capazes de determinar resultados na vida pessoal e profissional dos indivíduos. Em seu livro, Bandura procura desenhar os caminhos de ações que as pessoas desempenham para desenvolver este sentimento (Bandura, 2007, p. VII). Este autor será referido como aporte teórico e as suas concepções utilizadas para fundamentar este trabalho. Segundo Bandura, existem fontes de eficácia pessoal e processos mediadores que possibilitam uma capacitação do ponto de vista das mudanças sócio-culturais. Acredita-se que estes sentimentos (como assim define Bandura) sejam decisivos para tomadas de decisões acerca dos rumos pessoais.

A definição universalmente aceita por pesquisados ainda é a que Bandura formulou em 1986, onde as crenças de auto-eficácia são um "julgamento das próprias capacidades de executar cursos de ação exigidos para se atingir certo grau de performance" (p. 391). No aspecto de aprendizagem escolar as crenças de auto-eficácia são as certezas intrínsecas da capacidade das pessoas em realizar determinadas tarefas com um grau de qualidade previamente definida.

Ao se defrontarem com dificuldades ou decisões profissionais, como no caso de novas exigências ou tipo de trabalho para o qual não tiveram preparo explícito, os egressos menos seguros quanto às suas capacidades de adaptação às novas tarefas podem reduzir esforços ou interromper de forma prematura tentativas de executar novas tarefas, ou mesmo se decidr por soluções mais cômodas, ou seja, rebaixam o nível de seus objetivos pessoais. Ao contrário, aqueles que possuem uma forte crença nas próprias capacidades esforçam-se mais, empregam melhores estratégias e, como resultado, promovem seu próprio crescimento profissional.

4. Tempo e artista (Chico Buarque)

"Imagino o artista num anfiteatro
Onde o tempo é a grande estrela"

Este estudo pretende mapear como se dá a inserção no mercado de trabalho de estudantes graduados em Instrumento (Violão) em duas IES brasileiras. A tecnologia vem modificando a configuração do meio musical e ocasionando a queda da hegemonia de formas de atuação largamente sedimentadas. Surgem novos componentes na cadeia produtiva da música (Morel, 2010) além daquelas caracterizadas de forma mais restrita e tradicional, onde os objetivos não contemplam o mercado e o produto não contempla os interessem mercadológicos. Estão ocorrendo mudanças profundas na maneira de atuar e consumir música e esta pesquisa pretende compreender como elas estão acontecendo e como aqui se insere o papel das IES formadoras e a auto-eficácia dos egressos para mapear suas possibilidades de atuação, enfrentar os problemas decorrentes do mercado de trabalho e compreender como deve aprender a atuar profissionalmente fora da escola, com seus limites e possibilidades..

Pretende-se discutir a possibilidade da inserção de novas ferramentas (como a internet) para produzir e divulgar material musical, visto que a sua utilização causou uma queda considerável, por exemplo, em custos de divulgação e produção de material fonográfico em formato digital, que se constituía há poucos anos atrás em outro tipo de fonte de renda pouco explorada tradicionalmente. O próprio músico também pode realizar as tarefas intermediárias, antes delegadas a produtores musicais, gerindo sua carreira, por exemplo. E como estas mudanças afetaram o comportamento do profissional, agora que ele pode desempenhar papéis simultâneos e tão diversificados? Como traduzir a heterogeneidade de condutas de aprendizagem em uma dimensão individual?

Assim, mais que repetir passos os egressos vão ser desafiados a lidar com uma resolução de situações que implica em compreensão e consciência de seus limites e possibilidades, combinando várias formas de resolver os problemas que apareceram de forma setorizada nas disciplinas escolares. Este tipo de montagem de estratégias para atuação profissional pode ser semelhante ao que Perraudeau chama de "estratégias de aprendizagem" na escola regular. (Perraudeau, 2009, p. 13).

5. Outra noite (Luis Claudio Ramos e Chico Buarque)

Será que já não vi
De modo impessoal
E em tempo diferente
Um dia estranhamente igual

Como os cursos de bacharelado em instrumento preparam os seus alunos para o exercício profissional? O que pensam os professores formadores a respeito do mercado de trabalho para os egressos? Como os egressos estão se inserindo no mercado de trabalho? O que fazem e como subsistem? Estas são algumas das perguntas que pretendemos responder ao concluir a primeira etapa deste trabalho.

Pois é (Chico Buarque)

"Pois é,
Fica o dito e redito
Por não dito"

Conversando informalmente com vários estudantes de bacharelado foi possível constatar a incerteza que envolve o seu futuro exercício profissional. Com a promulgação da Lei 11.756/08 muitos bacharéis retornaram à Escola para fazer uma segunda graduação em Licenciatura em Música, motivados pela chance de emprego estável pelo surgimento de vagas no setor público e pela oportunidade de outra titulação com o aproveitamento de várias disciplinas já cursadas anteriormente. Listas de discussão reforçam a divulgação de concursos públicos freqüentes e a atuação profissional é discutida de forma assíncrona, mas com intervalos de tempo cada vez mais reduzidos. Uma frase polêmica em uma lista de discussão gera uma grande quantidade de comentários em curto espaço de tempo. Sendo assim, de acordo com a visão de professora de instrumento e de educadora musical, é possível perceber a importância de registrar de forma sistemática estas mudanças

de paradigma na concepção dos seus protagonistas, alunos egressos e professores, tendo como pano de fundo os seus cursos, currículos, crenças pessoais e formas de trabalho. Esta pesquisa estará restrita ao violão como instrumento por razões óbvias de profundidade e também porque se trata do instrumento com o qual trabalho profissionalmente. Ainda outra restrição se dá em limitar a fase inicial a duas universidades federais brasileiras, situadas em diferentes regiões do país.

Muitos egressos conseguem se preparar para enfrentar os desafios da profissão, conscientes de que muitas vezes é preciso muito mais flexibilidade e auto-regulação para encarar os desafios atuais do que, por exemplo, no tempo da sociedade industrial, onde os papéis estavam mais facilmente visíveis e determinados. Mas alguns não aprendem tão rápido, desistem ou não conseguem lidar com a realidade, ficando impedidos emocionalmente de acompanhar as mudanças profissionais. Estes poderiam ser ensinados a enfrentar os revezes próprios da condição de músico no atual contexto brasileiro. É também papel de um curso manter a crença do estudante em suas capacidades, mesmo quando atravesse inevitáveis dificuldades. Conclui-se é preciso propiciar o desenvolvimento de competências que o mundo moderno e o mercado de trabalho passou a exigir.

Referências:

BANDURA, Albert. *Auto-efficacité. Le sentiment d´efficacité personelle*. Tradução de Jacques Lecomte. 2a. Ed. Bruxelas, De Boeck & Larcier s.a., 2007.

BANDURA, Albert. *Social Foundantions of Thought & Action – A Social Cognitive Theory*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1986

CNPq – WWW.cnpq.br. Acessado em 25 de março de 2011.

MOREL, Leo. *Música e Tecnologia. Um novo tempo, apesar dos perigos.* Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2010.

Música e Mercado http://musicaemercado.com.br/revista/musicaemercado/edicoes.asp?id=71 Acessado em 31 de janeiro de 2011

PERRAUDEAU, Michel. *Estratégias de Aprendizag*em. Porto Alegre, Artmed, 2009.

SALAZAR, Leonardo. *Música Ltda. O negócio da música para empreendedores*. Recife, SEBRAE, 2010.

INTRODUÇÃO AOS RECURSOS TECNOLÓGICOS MUSICAIS

Daniel Gohn (UFSCAR)
dgohn@uol.com.br

Resumo: Este artigo apresenta um relato sobre a disciplina Introdução aos Recursos Tecnológicos Musicais (IRTM), parte do curso de Licenciatura em Educação Musical da UAB – UFSCar. Esse curso é oferecido a distância pela Universidade Federal de São Carlos, em parceria com a Universidade Aberta do Brasil. A disciplina IRTM apresenta como desafio capacitar os alunos para atividades musicais em ambientes virtuais, usando softwares livres como base principal. São apontados os conteúdos abordados e as principais dificuldades encontradas, relacionadas em grande parte às rápidas mudanças no universo de produtos tecnológicos.
Palavras-chave: Tecnologia musical, educação a distância, educação musical.

Introduction to music technology resources

Abstract: This paper presents a report about the discipline Introduction to Music Technology Resources, part of the Music Education course at the UAB – UFSCar. This course is taught by distance education, in a partnership between the Federal University of Sao Carlos and the Brazilian Open University. The main challenge of this discipline is to prepare students for their activities within virtual environments, using free softwares mainly. The contents chosen are pointed, as well as the difficulties that were met, related mostly to the fast pace of changes in the universe of technological products.
Keywords: Music technology, distance education, music education.

1. Introdução

Na atualidade, há um consenso generalizado de que recursos tecnológicos musicais são ferramentas importantes para professores e estudantes de música. Conhecer e dominar as possibilidades para gravar e editar áudio, produzir partituras e utilizar softwares de educação musical tornou-se fundamental para a realização de tarefas comuns no dia-a-dia de professores de música. E, a partir de programas disponíveis gratuitamente na Internet, é possível alcançar resultados que até pouco tempo só eram conseguidos com equipamentos que exigiam altos investimentos (GOHN, 2011). Computadores conectados à rede servem como meio de acesso a um grande universo, abrindo caminhos para que, mesmo em situação de restrição financeira, qualquer indivíduo possa desenvolver diversas atividades relacionadas à música.

Considerando esse cenário, o curso de Licenciatura em Educação Musical da UAB – UFSCar (Universidade Federal de São Carlos em parceria com a Universidade Aberta do Brasil) prepara seus alunos para utilizar softwares livres, indicando-os como alternativa na concretização das tarefas envolvidas ao longo das disciplinas. Neste sentido, são indicados programas gratuitos para que as atividades sejam realizadas, ainda que o sistema operacional da maioria absoluta dos alunos seja o Windows, uma plataforma paga da empresa Microsoft[1]. Como o curso da UAB – UFSCar é realizado à distância, é muito importante que o uso de tecnologias seja facilitado, sendo a disciplina Introdução aos Recursos Tecnológicos Musicais (IRTM) um dos principais elementos para essa facilitação. Neste texto serão apresentadas as escolhas feitas para esse processo e as dificuldades nele encontradas, dando continuidade a uma série de artigos sobre disciplinas da UAB – UFSCar (GOHN, 2009 e 2010).

Para que o objetivo da IRTM seja atingido, são três os programas trabalhados: o editor de áudio Audacity, o editor de partituras MuseScore e o programa de treinamento auditivo GNU Solfege. Os procedimentos básicos para a instalação e a utilização desses programas são colocados, assim como diversos

conceitos relacionados a áudio digital. São disponibilizados textos, vídeos e tutoriais em animação, mostrando a manipulação das ferramentas básicas dos softwares citados e orientando as atividades propostas. Permeando todas as tarefas, há uma discussão contínua sobre o papel das novas tecnologias nos processos de ensino e aprendizagem da música, contando sempre com exemplos vivenciados pelos alunos em suas experiências diárias.

2. Conteúdos e recursos didáticos

A disciplina IRTM surge no início do curso, no primeiro semestre de estudos, quando muitos alunos estão tendo seus contatos iniciais com os recursos tecnológicos. É essencial que todos eles sejam capacitados para realizar as atividades que serão vivenciadas nos semestres seguintes, por exemplo, trabalhando com teoria e criação musical. É com trocas de gravações e partituras que as disciplina relacionadas aos fundamentos práticos e teóricos da música são desenvolvidas. Para que o aluno possa mostrar seus trabalhos no ambiente virtual Moodle[2], utilizado pela UAB – UFSCar, é preciso que ele produza conteúdos e saiba como enviá-los de maneira adequada.

No curso a distância de Licenciatura em Educação Musical, a palavra escrita é o meio de comunicação mais utilizado entre professores, tutores e alunos. Em fóruns, e-mails e mensagens internas do Moodle, são resolvidas dúvidas sobre o material didático e estimuladas discussões relacionadas aos objetos de estudo. Mas, além dos intercâmbios textuais, são comuns as demandas por outros códigos comunicacionais. Para que a realidade do aluno seja transmitida via Internet, no que se refere às suas atividades de criação musical, às suas vivências em situações educacionais (muitos já atuam como professores em escolas e espaços culturais de suas cidades), e aos seus conhecimentos teórico-prático musicais, é necessário que partituras e captações de áudio e vídeo sejam produzidas, formatadas, editadas, muitas vezes comprimidas, e enviadas pelas redes eletrônicas.

Portanto, a primeira missão da IRTM é garantir que os alunos saibam instalar programas para a edição de áudio e de partituras. A escolha dos softwares Audacity e MuseScore teve como critério o fato de serem gratuitos e, além disso, contarem com uma rede de auxílio na Internet. Como são resultados dos esforços de programadores independentes, oferecendo seus serviços contra o monopólio dos produtos de empresas multinacionais, tais programas arregimentam grandes grupos de usuários online, que se ajudam para aprender a manusear as ferramentas e a lidar com os problemas encontrados. Novas versões dos programas são desenvolvidas constantemente, na busca de correções de "bugs"[3]. Como será exposto mais adiante, boa parte do tempo dedicado aos alunos é dirigida à resolução de problemas causados por erros de programação dos softwares.

Para facilitar a aprendizagem do Audacity e do MuseScore, foram produzidos tutoriais para a instalação e para a realização de tarefas básicas. Os passos para baixar os arquivos executáveis que instalam esses programas são colocados com detalhes, considerando que muitos alunos não possuem nenhuma experiência com esse tipo de procedimento. Durante todo o período de estudos, fóruns de dúvidas ficam abertos no ambiente virtual, colocando os tutores da disciplina em alerta para quaisquer dificuldades. A importância da tutoria nesse ponto fica evidente, pois pode representar sucesso total ou fracasso absoluto na busca dos objetivos traçados para a disciplina. Há que se notar que no modelo de ensino presencial "o

carisma acentuado de alguns professores reduz o desprazer e as dificuldades encontradas por alunos menos empolgados" (GONZALEZ, 2005, p. 79), mas nos cursos a distância é o tutor que fica em contato direto com o aprendiz, em grande parte do tempo. Sendo assim, espera-se que o tutor seja capaz de exercer uma sedução pedagógica adequada (GONZALEZ, 2005).

Primeiro há testes para garantir que todos os alunos conseguem captar som com microfones e fazer o registro do áudio com o Audacity, depois realizar uma gravação com um instrumento, como um teclado ou uma guitarra. Também é indicado o processo para baixar e utilizar o arquivo LAME, necessário que as produções finalizadas sejam exportadas no formato MP3[4]. Em um momento posterior, as atividades incluem gravações multi-pista, em que os alunos gravam uma base e superpõem camadas sonoras sobre ela, usando efeitos digitais na edição do áudio (como eco, equalização, *fade in e fade out*, entre vários outros).

Com o MuseScore, inicialmente as tarefas envolvem a produção de uma partitura, que em seguida é refeita duas vezes com elementos mais complexos. São utilizados os recursos para transpor e melodia, mudar a clave, inserir textos e acordes, montar uma estrutura de repetições, ouvir a partitura escrita, e salvar o produto final em três diferentes formatos: o arquivo do MuseScore (.mscx), que só poderá ser aberto no próprio programa; PDF e MIDI. Diversas outras tarefas colocam esses conhecimentos em prática, apresentando desafios para que os comandos do software sejam bem explorados.

No final da IRTM, há uma animação tutorial para a instalação do GNU Solfege. Esse software de treinamento auditivo é utilizado em várias disciplinas do curso, a exemplo da "Percepção e Notação Musical". Como muitos alunos tinham dificuldades para começar a usar o programa, se atrasavam com os exercícios propostos e mudavam o foco de seus tutores para a questão tecnológica. Por essa razão, a IRTM ficou encarregada de instalar o GNU e dar instruções a todos sobre seus comandos principais.

Esse problema deixa clara a desigualdade entre nossos alunos em relação às tecnologias: alguns dominam os recursos digitais por completo e em alguns casos até trabalham com gravações caseiras ou em estúdios profissionais, mas outros não conhecem os procedimentos mais rotineiros dos computadores, como baixar e instalar programas. Por conta desse desafio, textos da IRTM expõem informações sobre tecnologia de maneira bastante simples. Entre os temas abordados, há assuntos relacionados a microfones, conceitos de som analógico e som digital, tipos de arquivo sonoro e placas de som, assim como um vídeo mostrando como conectar os equipamentos que serão necessários para o desenvolvimento das atividades.

Os tutores são exigidos a ter equilíbrio para lidar com grupos de alunos tão diferentes. Muita paciência é necessária para repetir instruções muitas vezes e contornar os estados de nervosismo e confusão mental que surgem. Por outro lado, alunos avançados podem se tornar desleixados e deixar de realizar suas tarefas, até o momento em que sentem que os conteúdos realmente são interessantes. No entanto, o desnível entre os alunos é apenas uma das dificuldades que são encontradas na disciplina, como será observado a seguir.

3. Dificuldades encontradas

A principal desvantagem de usar softwares livres é que eles apresentam limitações, se comparados aos produtos similares que são pagos. Para alunos iniciantes, não há problema, pois estão conhecendo as possibilidades tecnológicas e usualmente se encantam com as ferramentas que aprendem a usar. Mas, para os alunos que já tiveram experiências anteriores com tecnologia, esse fator é altamente desestimulante. É comum

ouvir declarações como "já sei usar o Finale[5] e achei o MuseScore inferior – não vou usar". Tais colocações podem desencorajar os colegas a aprenderem a usar os programas gratuitos, por serem considerados por alguns uma "perda de tempo".

No seu cotidiano, o aluno avançado talvez não utilize os softwares que são indicados na IRTM. De fato, durante o curso de Licenciatura em Educação Musical, não faz diferença qual ferramenta é usada para produzir partituras ou os arquivos MP3 que são enviados (nem é possível descobrir o programa escolhido). No entanto, é fortemente recomendado que todos os alunos – incluindo aqueles que dominam as tecnologias – baixem e trabalhem com os softwares livres, para que conheçam suas possibilidades e limites. Aprender a enfrentar situações em que não há verbas para o professor é considerada uma parte importante da formação oferecida pela UAB – UFSCar. Dessa forma, o egresso poderá usar recursos tecnológicos em escolas e universidades em que não existem programas "piratas", não-oficiais, criando uma atuação correta e regulamentada. Tal conhecimento será útil na formatação de propostas de trabalho, nas quais será possível sugerir a utilização de editores de som e de partituras, sem gerar custos adicionais. Colocados estes argumentos, os alunos geralmente concordam e, após a experiência, muitas vezes até reconsideram suas opiniões sobre os programas.

Se alunos avançados consideram os softwares escolhidos "muitos fáceis", alunos iniciantes, por outro lado, demostram grandes dificuldades até nas tarefas iniciais. A instalação dos programas é uma barreira a transpor para muitos deles. Em um caso particular, uma aluna passou dias tentando usar o programa já instalado em sua máquina, mas sempre clicava no arquivo executável, o que logicamente iniciava de novo o processo de instalação. Até que ela pedisse auxílio e descrevesse com detalhes o que estava acontecendo, um tempo precioso foi deixado para trás.

Outra dificuldade encontrada em estudos que envolvem tecnologia é a rapidez das mudanças nos softwares e produtos de hardware. Diferentes versões de um mesmo programa podem apresentar resultados completamente diferentes em uma máquina, dependendo de compatibilidades e conflitos que são alterados de maneira constante. Além disso, comandos e botões são modificados e exigem instruções específicas para que um iniciante aprenda a controlar os recursos disponíveis. Como exemplo, pode-se citar o caso do MuseScore, o programa escolhido como editor de partituras na disciplina IRTM. Quando começou a ser utilizado, sua versão mais recente era a de número 0.9.4, para a qual foram preparados tutoriais e indicações de tarefas. O arquivo executável dessa versão foi colocado no ambiente Moodle, para garantir que todos os alunos encontrassem o link de acesso ao programa.

No entanto, a versão 0.9.4 apresenta conflitos com o sistema operacional Windows 7, causando grandes adversidades aos alunos que trabalham com essa plataforma. Procedimentos simples, como apagar um compasso excedente na partitura, não funcionavam como era indicado, gerando muita confusão e desânimo. Após certo tempo, foi criada uma nova versão do MuseScore – denominada 1.0 –, em que muitos dos problemas foram resolvidos. Indicar o *download* dessa nova versão passou então a ser a solução para as dificuldades, resultando no uso das duas versões dentro da disciplina: muitos alunos que tiveram sucesso com a 0.9.4 continuaram com essa opção.

Como todos os tutoriais preparados tinham como base o MuseScore 0.9.4, com comandos e procedimentos diferentes da versão 1.0, um esforço enorme foi exigido para que todas as dúvidas fossem sanadas. Uma mesma pergunta poderia ter respostas diferentes, de acordo com o que estava instalado no computador do aluno – e nem sempre as questões eram acompanhadas dessa informação. Tal situação

demonstra o "engessamento" parcial do material didático em um curso na modalidade à distância, que só pode ser atualizado em futuras ofertas da disciplina, demandando uma análise de novas versões dos softwares e a preparação de novos conteúdos (vídeos, textos e animações tutoriais).

A necessidade de atualização será um desafio constante para estudos sobre tecnologia. Materiais que ficam online, em ambientes virtuais, podem ser modificados com maior facilidade, mas a publicação de material impresso envolve todo um processo e, obviamente, após a impressão de uma determinada quantidade de livros ou apostilas esses conteúdos não podem ser mais alterados. Na elaboração do material escrito, a consulta à bibliografia da área também não é uma missão simples, por haver uma escassez de textos em português sobre o assunto. Para encontrar referências em disciplinas como IRTM, com freqüência é preciso recorrer a livros em inglês (a exemplo de MIDDLETON e GUREVITZ, 2008; RUDOLPH, 2005; e FOREMAN e PACE, 2008).

4. Conclusão

Em conjunto com cursos oferecidos por outras universidades que fazem parte do sistema da Universidade Aberta do Brasil (UAB), a Licenciatura em Educação Musical da UAB – UFSCar, por meio de recursos tecnológicos, amplia as oportunidades de formação superior para educadores musicais no Brasil de maneira significativa. Para que os processos de ensino e aprendizagem possam acontecer à distância, é preciso que os alunos tenham intimidade com os sistemas tecnológicos envolvidos. Tendo o ambiente virtual Moodle como elemento central, também é necessário dominar softwares específicos da área musical, para produzir e enviar gravações sonoras e partituras. A importância desse conhecimento não pode ser menosprezada, ou todos os esforços didáticos do curso poderão ser comprometidos.

Neste artigo, o modelo atual da disciplina de Introdução aos Recursos Tecnológicos Musicais foi exposto. Conforme colocado, a utilização de softwares livres garante acesso aos objetos de estudo a partir de qualquer computador, possibilitando uma aplicação real dos conteúdos em toda situação educacional que apresente uma infra-estrutura mínima de informática. Dessa forma, essa disciplina desenvolve duas importantes dimensões: auxilia alunos a estudar no curso à distância e cria ferramentas para suas atuações como futuros educadores musicais. Para uma melhoria nas condições de trabalho dos professores, é essencial que eles sejam incluídos no universo das atuais possibilidades tecnológicas, aprendendo a apoiar-se em todo e qualquer tipo de equipamento disponível. Esperamos que a disciplina IRTM, dentro do contexto da UAB – UFSCar, traga contribuições efetivas nesse sentido.

Notas

[1] A constatação sobre o domínio do sistema operacional Windows é evidente nas comunicações com os alunos. Ao relatar suas dificuldades, são raros os casos em que outras alternativas – como o Macintosh ou o Linux – são mencionadas. No entanto, nos polos de apoio presencial do curso da UAB – UFSCar existem máquinas com o sistema Linux instalado, possibilitando um contato com essa plataforma.

[2] Informações sobre o ambiente virtual Moodle podem ser acessadas no website http://moodle.org.

[3] "Bug" é a gíria para problemas em um software, causando erros de funcionamento ou conflitos com outros programas instalados no computador utilizado.

[4] Por causa de questões ligadas a patentes, o Audacity não pode incluir a exportação em MP3 como recurso integrado do programa. É preciso baixar o LAME separadamente e fazer que os dois softwares funcionem juntos.
[5] O Finale é um editor de partituras proprietário, ou seja, é um programa pago, que em sua versão 2011 custa 600 dólares americanos (http://www.finalemusic.com).

Referências

FOREMAN, Greg e PACE, Kyle. *Integrating technology with music instruction*. Van Nuys: Alfred Publishing, 2008.

GOHN, Daniel Marcondes. *Educação musical a distância: abordagens e experiências.* São Paulo: Cortez Editora, 2011.

_____. A disciplina Tecnologia Muscial na UAB – UFSCar. In: *Anais do XX Congresso da ANPPOM.* Florianópolis, 2010.

_____. Ensino de percussão a distância. In: *Anais do IX Congresso da ANPPOM.* Curitiba, 2009.

GONZALEZ, Mathias. *Fundamentos da tutoria em educação a distância.* São Paulo: Editora Avercamp, 2005.

MIDDLETON, Paul e GUREVITZ, Steven. *Music technology workbook*. Key concepts and practical projects. Oxford: Focal Press, 2008.

RUDOLPH, Thomas E. *Teaching music with technology.* Chicago: GIA Publications, 2005.

O QUE OS JOVENS ESTUDANTES DIZEM SOBRE MÚSICA? UM ESTUDO EM ANDAMENTO

Daniela Oliveira dos Santos (UFU)
dissants@hotmail.com

Resumo: Este artigo traz considerações da pesquisa em andamento intitulada *"A música sertaneja é a que eu mais gosto!":* Um estudo sobre o gosto musical a partir das narrativas de um grupo de jovens estudantes do Ensino Médio. A pesquisa objetiva investigar o que jovens estudantes do Ensino Médio narram sobre o *gostar* de música, mais especificamente o gosto pelo gênero musical Sertanejo Universitário. O artigo apresentará questões pertinentes para a Educação Musical no âmbito da relação jovem e música.
Palavras-chave: Educação Musical, Estudantes do Ensino Médio, Gosto Musical, Sertanejo Universitário.

Youth and Music: Considerations on the musical taste from the narratives of young high school students

Abstract: This article presents findings of the research in progress entitled *"The sertaneja music is what I like best!"* A study of musical tastes from the narratives of a group of young high school students. The research aims to investigate what young high school students to tell about *taste* the music, more specifically a taste for the genre Sertanejo Universitário. The paper will reflect on the relationship between a young student, music and school and bring data collected from interviews conducted so far.
Keywords: Music Education, High School Students, Musical Taste, Music Education, Sertanejo Universitario.

1. Introdução

A sala de aula é assim, mundos que se misturam em um pequeno espaço onde, não raras vezes, conseguimos ouvir até a respiração uns dos outros. Sintonias e contendas entremeiam-se à diversidade de escolhas feitas em variados contextos, dentre os quais a música frequentemente é tema de discussão. É desse lugar que falo: a sala de aula, espaço de mundos diversos e experiências significativas.

Frequentemente, quando ouço os jovens conversando sobre suas músicas é possível visualizá-los nas suas diversas práticas: cantando, dançando, tocando um instrumento, assistindo a um clipe. Seja quando dançam ou cantam (Green, 1997), os jovens estão "sintonizados" à música, uma forte ligação que se concretiza a cada instante.

Minha prática como professora de Música na Educação Básica tem contribuído para reflexões acerca da relação dos jovens com suas músicas, e de que maneira essas relações vão constituindo-se fortes experiências em suas vidas.

No espaço escolar, diversas situações, tais como o relato de um acontecimento no fim de semana, o passeio ao clube ou até mesmo o cinema com os amigos, a música tem sido uma forma de revelar quem são os jovens, e aquilo que eles fazem no seu tempo livre. Durante as aulas já se tornou corriqueiro ouvir dos estudantes seus relatos sobre o "gostar" de música, os cantores preferidos, as duplas sertanejas, as letras...

O despertar para essa realidade contribuiu para o início dessa investigação: Conhecer o gosto musical dos meus estudantes me ajudaria a planejar melhor as aulas de música partindo do universo musical deles para depois articulá-lo a outras músicas? Estudar o gosto musical dos jovens estudantes do Ensino Médio e suas experiências com o Sertanejo Universitário, a partir de suas narrativas, tem colaborado para compreender as fortes relações que eles constroem com a música.

A pesquisa tem por objetivos específicos: conhecer as histórias narradas pelos estudantes acerca do gosto pelo Sertanejo Universitário; identificar na relação dos jovens com o Sertanejo Universitário, práticas musicais, tais como: cantar, dançar, tocar, ouvir, imitar um ídolo, tirar e aprender músicas dentre outros.

Destaco a relevância desse trabalho no que diz respeito às considerações sobre as práticas musicais dos jovens, para assim compreender o que dizem sobre o gostar de música. Entendo que ouvir dos jovens as histórias que contam, muito ajudará a nós professores repensarmos também nossas práticas, não só com relação a conteúdos, metodologias e materiais, mas, refiro-me a "olhar" para o jovem na busca de compreender as relações que eles estabelecem com a música. Consequentemente, esse estudo possibilitará a nós compreendermos a escola como um espaço em que o gosto pela música é evidenciado nas atitudes, conversas, e gestos dos jovens.

2. Intermeando Campos: Considerações acerca dos campos da pesquisa

Os questionamentos que a pesquisa visa a compreender tem gerado uma intersecção de demais campos do conhecimento que, em diálogo com a Educação Musical, tem possibilitado à pesquisadora melhor responder as inquietações que deram início à pesquisa. Dessa forma, destaco o campo da Sociologia da Música, o qual tem oferecido subsídios no que diz respeito à compreensão do gosto.

Segundo Kraemer (2000: 52), a Pedagogia Musical "divide seu objeto com as disciplinas chamadas ocasionalmente de *"ciências humanas"* filosofia, antropologia, pedagogia, sociologia, ciências políticas, história". O campo da Sociologia da Música, ao destacar alguns estudos que têm se dedicado em compreender a relação ouvinte/música, proporcionará à pesquisa analisar nas narrativas dos estudantes as justificativas que destacam o gosto pelo Sertanejo Universitário.

A abordagem sociológica da música, de acordo com Keller (1996: 53) [...] "visa a compreender, desdobrar-se sobre a forma do comportamento humano através de uma teoria sistemática" [...]. Tal sistematização citada por Keller (1996) nos ajuda a compreender fatores que envolvem as relações entre as pessoas e a música.

Várias publicações no campo da Educação Musical têm revelado o diálogo com a Sociologia da Música. Souza (2004) destaca a importância da comunicação entre as duas áreas do conhecimento para a compreensão das diferentes práticas musicais de estudantes na escola e no contexto extraescolar. Müeller (2002: 584) faz referência à Sociologia da Música afirmando que esta "é a aplicação e desenvolvimento de teorias e metodologias sociológicas para investigar comportamentos e atitudes musicais como ação social no diálogo com disciplinas tais como musicologia e educação musical".

Dentre os estudos no campo da Sociologia da Música destaco os estudos de Hennion sobre o gosto. "O gosto constitui-se de uma prática corporal, coletiva e instrumentada, regulada por métodos discutidos incessantemente, orientado em torno da percepção apropriada de efeitos incertos" (HENNION, 2010, p. 26, tradução nossa).[1] A partir dessa "conversa" entre as duas áreas do conhecimento pretendo compreender o gosto dos estudantes jovens por música.

A utilização da terminologia jovem justifica-se pelo fato de que a investigação interessa-se em compreender as relações construídas entre os jovens e a música, não os desvinculando da condição social em que se encontram. Dessa forma, a Sociologia muito nos auxilia rumo a esse objetivo, colaborando para que possamos "olhar" para o jovem como um ser social. De acordo com Sposito (1997: 38), a adoção de

critérios acerca da escolha da temática Juventude: "[...] reside em reconhecer que a própria definição da categoria juventude encerra um problema sociológico passível de investigação, na medida em que os critérios que a constituem enquanto sujeitos são históricos e culturais". Dessa forma, a contribuição desse trabalho também poderá ser apreciada no campo da Educação, já que possibilitará à escola refletir sobre o jovem, suas experiências extraescolares e como essas refletem aspirações e atitudes no espaço escolar.

O termo *estudante* é adotado referindo-se aos jovens que cursam a segunda etapa da Educação Básica, o Ensino Médio. Compreendemos que o termo é apropriado, visto que, tratando-se em considerar o jovem com suas experiências vividas e sua relação com o mundo, encontramos nessa terminologia o aparato devido. Gimeno Sacristán (2003: 69, tradução nossa) aponta o estudante como uma nova classe social: [...] "aparece um novo grupo social- os estudantes – que passaram a formar uma nova classe social, na qual, apesar de estar sujeita às regras da instituição, nasce uma cultura, a que corresponde a um mesmo nicho ambiental".[2]

Ao trazer essa concepção de estudante, Gimeno Sacristán (2003) destaca que as experiências fora da escola, assim como os momentos de descontração no espaço escolar, são dotadas de aprendizagens: o trajeto de ida ao colégio, conversas informais no pátio e durante o recreio. O estudante é um ser social que vivencia várias situações em diversos locais, o que difere da concepção de aluno tão disseminada na escola: "O aluno é uma construção social inventada pelos adultos ao longo da experiência histórica"[3] (Ibid: 13, tradução nossa). Mais que elucidar o conceito de aluno, o autor nos revela que a organização dos conteúdos tendem a considerá-lo como um "aprendiz", que nada sabe (Ibid: 189).

Compreendo que a referência à terminologia estudante envolve o jovem participante, aquele que constrói sua história com experiências na escola e fora dela, não desvinculando o ato de aprender às situações do dia a dia.

3. "A música sertaneja é o que mais gosto e amo": Notas sobre Narrativas

Talvez a frase acima mencionada possa parecer de uma redundância sem limites, porém, diz respeito às narrativas obtidas junto aos jovens estudantes, os quais a pesquisa destaca como os sujeitos da investigação**.**

A metodologia utilizada denomina-se Entrevista Narrativa e apresenta-se como um procedimento de coleta de dados que oferece subsídios para que compreendamos as relações entre os atores sociais e sua relação com o mundo. A metodologia tem colaborado para a obtenção de dados relacionados às práticas musicais dos jovens, no caso mais específico com o gênero Sertanejo Universitário.

Por meio da metodologia das entrevistas o pesquisador pode interpretar o outro a partir de histórias que forneçam dados para uma maior reflexão sobre a temática estudada. Para Villa, os eventos sociais, dentre eles os ligados à música, são construídos a partir de experiências. "Nesse sentido, por meio da inclusão em uma história gerada narrativamente, as ações particulares ganham significado a partir da contribuição do episódio completo representado pela história" (VILLA, 1996: 15).

Jorge Larrosa (2004) destaca a importância dos métodos qualitativos de pesquisa para uma investigação de cunho sociológico e educacional, permeando também os estudos culturais. De acordo com o autor o ser humano é um ser que se interpreta, e para essa auto-interpretação, utiliza fundamentalmente formas narrativas.

> Por meio das narrativas, histórias que contamos a nós próprios e aos outros, nos identificamos com o meio em que vivemos, e demonstramos ser parte de uma sociedade constituída a partir de valores e normas a qual pertencemos. (LARROSA, 2004: 11-12)

O modo que compreendemos o mundo e as escolhas que fazemos é evidenciado por meio dos textos narrativos. Os textos são produzidos em meio às relações sociais que a todo o momento vivenciamos, através deles construímos um modo de representação que nos identifica perante a nós mesmos e aos outros.

Destaco dentre as pesquisas que utiliza da metodologia das entrevistas narrativas, a investigação realizada por Segura (2008) com jovens do movimento Dark. De acordo com a autora o objetivo principal das entrevistas narrativas: "[...] não está em testar hipóteses ou teorias preconcebidas, mas queremos ouvir os jovens, sem preconceitos e sem ser estranhos para eles" (SEGURA, 2008: 1).

Minhas percepções sobre a metodologia das Entrevistas Narrativas tem sido satisfatórias, já que uma narração obtida sem muitas interrupões colabora para que se tenha mais detalhes das experiências vividas e narradas pelos autores.

No caso da frase que elenquei no início, diz respeito aos dados já coletados até o momento. Na ocasião, ao narrar sobre o gosto pelo gênero Sertanejo Universitário, o jovem exclamou com muita propriedade*: "A música sertaneja é o que mais gosto e amo",* revelando assim o gosto que vem construindo com essa música.

Deixar com que os jovens falem, se expressem, contem suas vivências, é uma forma de dar *voz* a eles; e para nós, professores e pesquisadores, um modo de buscar compreendê-los.

Notas

[1] El gusto constituye uma práctica corporal, colectiva e instrumentada, regulada por métodos discutidos sin cesar, orientados em torno a la percepción apropiada de efectos inciertos.

[2] [..] aparece un nuevo grupo social - los Estudiantes – que passaran a formar uma nueva clase social, nace una cultura, la que corresponde al nicho ambiental de *los iguales*.

[3] El alumno es una construcción social inventada por los adultos a lo largo de la experiência histórica.

Referências:

GREEN, Anne-Marie. *Des jeunes et des musiques Rock, rap, techno...* Paris: L'Harmattan, 1997.

HENNION, Antoine. Gustos Musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Revista Científica de Educomunicación*, nº 34, vol. XVII, p. 25-33, 2010.

KELLER, Marcelo. Musica e Sociologia: una breve storia. Milano: Casa Ricordi. 1996.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 11, n. 16/17, abr./nov., p. 50-73, 2000.

LARROSA, J. Notas sobre narrativa e identidade. In: ABRAHAO, Maria Helena (org.). *A aventura (auto) biografica: teoria & empiria*. Porto Alegre: EdPUCRS, 2004.

MÜLLER, Vânia. A vivência musical de crianças e adolescentes em situação de rua: reflexões para o educador musical. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, XI, 2002, Natal. *Anais do XI Encontro da ABEM* 2002. p. 697-703. 1 CD-ROM

SACRISTAN, José. *El alumno como invención.* Madrid: Morata, 2003.

SEGURA, Graciela. Dark: Narrativas de identidad juvenil. *Remo* 14, México, Separata n º 4, mar./jun. 2008

SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. *Revista da ABEM*. Porto Alegre, n. 10, 07-11, 2004.

SPOSITO, Marília P. (coord.). Estudos sobre juventude em educação. *Revista Brasileira de Educação*, São Paulo, nº 5/6, p. 37-52, maio-dez 1997. (Número especial sobre Juventude e Contemporaneidade).

VILLA, Pablo. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones. Em: *Revista Transcultural de Música*, nº 2, Barcelona, 1996. disponível on line: http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm.

APRENDIZAGEM DE VIOLÃO EM UM CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA A DISTÂNCIA: UM ESTUDO DE CASO

Edgar Marques (UFBA)
edgarjrmarques@gmail.com

Resumo: O presente artigo é um projeto de mestrado em Educação Musical pelo Programa de Pós - Graduação da Universidade Federal da Bahia. Trata-se de um estudo de caso em um polo do interior da Bahia, buscando investigar os fatores que influenciam na aprendizagem de violão em um curso de Licenciatura em Música a Distância. A pesquisa terá início no segundo semestre deste ano, quando serão coletados os dados para posterior análise.
Palavras-chave: Educação a Distância, Ensino de violão a distância, Ensino-Aprendizagem.

Guitar learning in a music graduation course thru distance education: a case study

Abstract: This present article is a master degree project in Musical Education made in the Post Graduation Program in Bahia´s Federal University. It is regarded to a Study Case in one center of study abroad Salvador, in Bahia, seeking to investigate the factors that influence in the acoustic guitar learning in a Remote Bachelor´s Degree in Music. The research will begin in the second semester of this current year, while it will be collected the data for further analysis.
Keywords: Distance Education, Guitar distance learning, Teaching and learning.

1. Introdução

A presente pesquisa pretende investigar os fatores que envolvem a aprendizagem do violão no curso Licenciatura em Música a distância da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Universidades Parceiras (PROLICENMUS). Para esta investigação pretende-se analisar de que modo o material didático orienta o estudo do instrumento, e como os alunos do curso utilizam este material em sua rotina de estudo. Para a fundamentação teórica deste trabalho serão utilizados trabalhos de Moore (2007) e Shön (2003) e Sloboda (2008). Em sua teoria de Interação a Distância, Moore discorre sobre as variáveis diálogo e interação, e a importância da instrução pedagógica em cursos a distância à luz destas duas variáveis. Shön discute sobre conhecer na ação e reflexão na ação. A Teoria Sistêmica de Produção descrita por Sloboda (2008) trata da aquisição de habilidades através da fragmentação de um objetivo em subobjetivos no processo de aprendizagem de uma determinada habilidade.

O contexto da pesquisa é o curso PROLICENMUS, que está inserido no programa Pró-licenciaturas do Ministério da Educação (MEC) e tem abrangência nacional, possuindo 11 polos em cinco estados da federação, sendo eles o Rio grande do Sul, Santa Catarina, Espírito Santo, Bahia e Rondônia. Para amostragem desta pesquisa foi escolhido um polo situado no interior da Bahia, pois neste polo encontra-se o perfil de aluno desejado para o estudo. O perfil será descrito mais adiante.

O corpo docente deste curso é formado por professores da UFRGS, e de diversas Universidades Parceiras, que são responsáveis por traçar estratégias didático-pedagógicas dos materiais didáticos de cada [1]interdisciplina. Para apoiar o trabalho dos professores há uma equipe de profissionais denominados tutores que, sob supervisão, os auxiliam na elaboração de conteúdos, atividades e operacionalização dos conteúdos, aproximando as estratégias de ensino-aprendizagem à realidade dos alunos. Além disso, tutores residentes – aqueles que residem na cidade onde está localizado o polo - e itinerantes – que viajam para determinado polo para dar suporte em algum aspecto que não seja de domínio do tutor residente – tem contato presencial

com os alunos, dando apoio necessário às atividades. No que se refere ao atendimento de instrumento, estes profissionais auxiliam os estudantes em suas dificuldades técnicas e musicais, estimulando o trabalho em grupo.

2. Material didático

O material didático da interdisciplina violão é composto por textos explicativos contendo links para materiais ilustrativos, que são disponibilizados em *templates* próprios de unidades semanais de estudo (WEBER&NUNES, 2009 e 2010) na plataforma Moodle, um software gratuito utilizado por muitas instituições para autoria e gestão de cursos a distância. Os textos são complementados com mídias digitais como partituras, letras e partituras cifradas, animações e vídeos que são disponibilizados no Ambiente Virtual de Aprendizagem E-Book Violão. O repertório trabalhado consiste em peças para violão solo, canções de acompanhamento, e música em conjunto, sendo que esta última categoria abrange duos de violão e arranjos de canções folclóricas. Para complementar o material didático são disponibilizados fóruns de dúvidas, permitindo a interação dos alunos com tutores e professores, e questionários com atividades que envolvem percepção, apreciação, e prática de leitura ao instrumento.

Neste modelo de material didático, os vídeos têm função apreciativa e explicativa. Com o intuito de oferecer os primeiros contatos e dar referencial do nível de execução desejável, para cada música do repertório é disponibilizado um vídeo de referência da obra a ser estudada. Para orientação mais detalhada acerca do estudo deste repertório, trechos são selecionados, normalmente por sua dificuldade técnica, para compor vídeos com explicações e demonstrações sobre o procedimento de estudo da obra.

Tourinho (2007) acredita que a auto-observação, comparação e avaliação são quesitos importantes para a aprendizagem em conjunto, destacando a importância do professor como referencial para que os alunos o utilizem como espelho. Nestas situações, os estudantes podem identificar dificuldades em sua execução sem ser necessária intervenção verbal ou explicitação de apontamentos por parte do instrutor (TOURINHO, 2007). Em cursos mediados pela internet, as mídias, especialmente os vídeos que compõe o material didático, podem ser utilizados como espelho; contudo, perceber falhas e saber como corrigi-las sem intervenção presencial exige que o aluno tenha uma postura autônoma e reflexiva no que diz respeito à sua aprendizagem (MARQUES, 2010). A autonomia de um aluno está relacionada ao poder de decisão que este tem sobre sua aprendizagem. Estas decisões também estão relacionadas à organização (temporal, programática), a relação do que aprende com seu ambiente, e auto-avaliação sobre o objeto estudado (MOORE; KEARSLEY, 2007). Para Shön (2000), reflexão na ação acontece quando algo inesperado, uma surpresa, ocorre em uma determinada ação e, durante esta ação reflete-se sobre ela sem interrompê-la. (SHÖN, 2000).

3. Problema de pesquisa

Quando do início do curso até o momento da elaboração deste artigo, nota-se algumas dificuldades dos alunos em relação à aprendizagem do instrumento. Por não haver necessidade de conhecimento prévio de música, ou tocar um instrumento para ingressar no curso, uma parte dos alunos iniciou o estudo de violão após

a aprovação no vestibular, tendo como único referencial para sua aprendizagem os materiais da interdisciplina e as orientações do tutor. Há no curso estudantes de violão com perfis distintos, entre eles, alunos que ingressaram com conhecimento prévio do instrumento, seja em nível iniciante ou avançado; alunos que não tocavam violão e não liam partitura; e alunos que não tocavam violão, mas tinham experiência musical com outros instrumentos, inclusive em leitura musical. Entretanto, independente do nível instrumental ou musical do egresso no início do curso, problemas semelhantes são detectados em suas performances nos momentos de tutoria e avaliação em quesitos como fluência, expressividade e leitura musical, de forma mais ou menos acentuada. O conhecimento destes dados se deu de forma empírica, devido ao envolvimento deste autor na confecção dos materiais didáticos e avaliação, como também no atendimento como tutor residente e itinerante em três polos Bahia.

Pretendia-se que o material didático voltado para a prática do violão fosse auto-explicativo, sendo o tutor um mediador dos conteúdos, "promovendo interação entre os participantes, encorajando e, na medida do possível, resolvendo dúvidas de conhecimento específico" (UFRGS, 2007, p.23). No que diz respeito ao atendimento de instrumento, apenas resolvendo dúvidas sobre aspectos técnicos e musicais em um repertório pré-estudado, a expectativa não se cumpriu integralmente. Assim, em virtude dos problemas apresentados pelos alunos em relação à aprendizagem do instrumento, a orientação pedagógica transmitida aos tutores foi promover o estudo em grupo entre alunos e tutores, modelo amplamente adotado em cursos presenciais.

4. Conclusão

Pretende-se com esta pesquisa investigar como o material didático auxilia o aluno no estudo do violão, e como o aluno utiliza os recursos deste material didático em sua rotina de estudo. Com este estudo, pretende-se chegar a respostas para as causas dos problemas apresentados em relação ao estudo do violão. Também se acredita que a reflexão sobre este tema trará contribuições importantes para o ensino de violão a distância, aproximando as metodologias e estratégias de ensino à realidade dos alunos e utilizando técnicas de ensino aprendizagem e materiais didáticos progressivamente mais condizentes com esta modalidade.

Notas

[1] Neste curso o termo disciplina é substituído por interdisciplina, devido os conteúdos das diferentes matérias do eixo estarem interligados. (UFRGS, 2007, p. 43)

Referências

MARQUES, Edgar. *Construção de materiais didáticos para a disciplina violão em um curso de Licenciatura em Música a Distância*: um relato de experiência. XIX Congresso Anual da ABEM. *Anais*... Goiânia, 2010.
MOORE, Michael G.; KEARSLEY, Greg. *Educação a Distância*: uma visão integrada. Trad.Roberto Galman. São Paulo: Thomson, 2007.

SCHÖN, Donald. *Educando o Profissional Reflexivo*: um novo design para o ensino e a aprendizagem. Porto Alegre: Artmed, 2000.

SLOBODA, John A. *A Mente Musical*: a psicologia cognitiva da música. Londrina: EDUEL, 2008. P.382

TOURINHO, Cristina. *Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais*: crenças, mitos, princípios e um pouco de história. In: XVI Encontro Nacional da ABEM. *Anais*...Campo Grande, 2007.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. *Curso de Licenciatura em Música a Distância*: Manual do Aluno. Porto Alegre, 2007

WEBER, Dorcas.; NUNES, H. S. *Produção de Material Didático para Educação a Distância*: uma proposta para o PROLICENMUS. In: Revista Renote / Cinted – UFRGS. Porto Alegre, v. 7, nº 2, out/2009. (ISSN 1679-1916).

WEBER, Dorcas.; NUNES, Helena S. *Construindo um design pedagógico para o PROLICENMUS*: a integração do modelo pedagógico e design visual. In: V Colóquio Luso-Brasileiro sobre Questões Curriculares / IX Colóquio sobre Questões Curriculares – 21 a 23 de junho de 2010 – Cidade do Porto / Portugal.Livro

CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMAÇÃO MUSICAL DO PROFESSOR GENERALISTA

Eliane Hilario da Silva Martinoff (USCS)
elmartinoff@uscs.edu.br

Resumo: O presente estudo objetivou compreender em que medida o conhecimento da História da Música Popular Brasileira, percebida como produto cultural e histórico, poderia auxiliar os futuros educadores na preparação de estratégias pedagógicas para o aprendizado de conteúdos diversos. A pesquisa tem suporte teórico no conceito de educação musical como cultura, conforme Arroyo (1999). Concluiu-se que a contribuição do professor generalista à educação musical será proporcional à compreensão que este profissional tiver sobre a importância da música na formação dos indivíduos.
Palavras-chave: educação musical, formação de professores, interdisciplinaridade.

Considerations on the musical training of generalist teacher

Abstract: This study aimed to understand the extent to which knowledge of the history of Brazilian popular music, seen as a cultural and historical, might help future educators in the preparation of teaching strategies for learning diverse content. The research supports the theoretical concept of music education and culture, as Arroyo (1999). It was concluded that the contribution of the generalist teacher to music education will be proportional to the understanding that this individual has about the importance of music in the training of individuals.
Keywords: music education, teacher education, interdisciplinary studies.

1. Introdução

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 9394/96 estabelece a arte como "componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica" (Art. 26, §2º). A LDB teve seu texto alterado em 18 de agosto de 2008, por meio da lei ordinária 11.769, que torna obrigatório o ensino de conteúdos de música no ensino de Arte. Assim, dentro da disciplina de Arte está prevista, sob orientação dos Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental e Ensino Médio, a inclusão de conteúdos específicos de música.

Nas séries iniciais do ensino fundamental, em grande parte dos sistemas educacionais brasileiros, os conteúdos de quase todas as disciplinas são abordados por professores generalistas, dos quais se espera que dêem conta de todas as áreas do conhecimento. Sendo licenciados em Pedagogia, estão autorizados também a ministrar aulas de Artes, na eventual falta do professor especialista na área. Muitos professores têm se mostrado temerosos e até mesmo resistentes em desempenhar tais funções e se consideram inseguros inclusive para incluírem música em suas atividades pedagógicas, relacionando essa intranqüilidade à falta de formação específica em seus cursos preparatórios.

A pesquisa na área de formação musical de professores em cursos de Pedagogia discute a necessidade e a possibilidade de ampliação desta formação (BELLOCHIO, 2000, 2001; BELLOCHIO et al., 2003; FIGUEIREDO 2004; FIGUEIREDO E SILVA, 2005; FIGUEIREDO ET AL., 2006; GODOY E FIGUEIREDO, 2005). No entanto, é preciso levar em conta o lugar que a música tem ocupado na cultura escolar e, a partir daí, refletir sobre qual a formação não somente desejável, mas viável para os professores generalistas.

Observa-se que atualmente os cursos de Pedagogia devem contemplar tantas áreas do conhecimento, que o tempo que se pode dedicar à música, nessa formação inicial é, com certeza, bastante

reduzido, o que nos leva a inquirir sobre quais conteúdos deveriam ser selecionados e de que maneira, nessas condições, poderia ser realizado um trabalho eficiente e que alcançasse resultados satisfatórios.

Buscou-se conhecer então, um pouco da trajetória da formação de professores generalistas no Brasil e da possível presença da música e sua finalidade nesses cursos. Assim, o presente estudo objetivou conhecer em que medida o contato com um panorama da História da Música Popular Brasileira, atentando para a música como produto cultural e histórico e procurando desenvolver um olhar para os músicos como agentes sociais, poderia auxiliar os futuros educadores na preparação de estratégias pedagógicas para o aprendizado de conteúdos diversos. A pesquisa tem suporte teórico em Arroyo (1999), quando afirma que

> As músicas, enquanto produtos e processos são construções sócio-culturais e, portanto, devem ser valorizadas de modo contextualizado. [...] Mas, se tomarmos cultura como teia de significados [...] que dão sentido ao vivenciado e que desencadeiam dinâmicas sociais de acordo com as biografias dos indivíduos envolvidos nas situações culturais, [...] podemos daí refletir sobre outra possibilidade na relação "educação musical e cultura": a da "educação musical como cultura". (ARROYO, 1999, p. 343, aspas e grifo da autora)

2. A formação em música de professores generalistas no Brasil

O processo de escolarização no Brasil iniciou-se com a vinda dos jesuítas no século XVI. Ainda na Europa, a música já foi um dos principais recursos utilizados pelos jesuítas no processo de escolarização da juventude, com vistas à formação do bom cristão.

Em 1759 foi editado o decreto do Marquês de Pombal – Sebastião de Carvalho e Mello – expulsando os jesuítas de Portugal e seus domínios. Ao suprimir o ensino dos jesuítas, a música continuou presente, com forte conotação religiosa, muito ligada às características e formas européias, conotação esta que se fez presente em toda a produção musical do período colonial.

Com a Independência, em 1822, a função da música nas instituições que formavam professores revelou-se eminentemente disciplinar. O final do século XIX foi marcado por mudanças nos planos cultural, social, político e econômico, culminando com a Proclamação da República, em 1889. A instituição do novo regime marcou o início de uma nova fase no ensino das artes, caracterizada por um pensamento educacional que preconizava a importância da educação dos sentidos através do método intuitivo e ao ideário higienista, ambos em ampla circulação no Brasil já a partir das últimas décadas do século XIX.

No século XX, a década de 1930 foi marcada pelos movimentos nacionalistas e, também, por profundas mudanças sociais, políticas e educacionais. Segundo Quaresma (2011), a criação da Seção de Pedagogia, na Faculdade Nacional de Filosofia, da Universidade do Brasil, destinada à formação de professores do ensino normal e de técnicos em educação, parece constituir o embrião dos estudos pedagógicos em nível superior, tendo sua primeira regulamentação com o Decreto-Lei 1190/1939 (BRASIL, Governo Federal, 1939).

Posteriormente, a formação dos professores de início de escolarização voltou à pauta de discussões em 1946, com a Lei Orgânica do Ensino[1]. Salviano (1995) observa que, na grade curricular do Curso Normal de 1° ciclo proposta pela Lei, predominaram, então, as disciplinas de cultura geral – entre as quais, Música e Canto Orfeônico - sobre as de formação profissional. A principal crítica a essa estrutura curricular dirigiu-se à pouca ênfase dada às disciplinas específicas da área de Educação. Assim, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, Lei n° 4.024, de 1961 estabeleceu, nos currículos do ensino normal, que as disciplinas

relativas à especificidade da Educação formassem o conjunto das disciplinas obrigatórias. Em contrapartida, a Música e o Canto, as Artes Femininas, entre outras, passaram a compor as disciplinas optativas que cada escola deveria escolher para complementar seu currículo.

Desde as primeiras décadas do século XX havia se consolidado a formação de professores para os anos iniciais de ensino formal nas Escolas Normais de nível médio, e a formação dos professores para o curso secundário nas instituições de nível superior (licenciaturas). Nessa época, o Canto Orfeônico vinha de encontro ao modelo de cidadão que se queria formar na escola. Visando a divulgação do canto coletivo nas escolas brasileiras deixou-se de lado, na fase inicial do projeto, a formação de profissionais bem qualificados, já que foi necessário formar professores para a prática musical de modo emergencial, uma vez que não havia número suficiente de docentes dessa disciplina para atender às escolas públicas. Para atender à obrigatoriedade do Canto Orfeônico, foi desenvolvido um programa de formação de professores vinculado ao SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística), criada em 1942 por Anísio Teixeira, sob a direção inicial de Villa-Lobos. No entanto, os cursos desse programa não atingiram uma formação de qualidade por fatores como a curta duração e o relaxamento das exigências para a admissão de professores. Assim, após cerca de trinta anos de atividades em todo o Brasil, o Canto Orfeônico foi substituído pela disciplina Educação Musical, criada pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira de 1961.

Após a diminuição do espaço destinado às Artes na formação do professor primário, no início da década de 70, foi aprovada a LDB n°5692/71, que tornou obrigatório o ensino de Artes no ensino básico, com a denominação Educação Artística, porém não como disciplina, mas como prática educativa. A esse respeito, Fonterrada comenta que *ao negar-lhe a condição de disciplina e colocá-la com outras áreas de expressão, o governo estava contribuindo para o enfraquecimento e quase total aniquilamento do ensino de música*, também para os alunos do então denominado 2º grau. (FONTERRADA, 2008, p. 218).

A política de formação de professores também foi reformulada. Como tônica geral, o ensino de 2° grau passou a priorizar a profissionalização. A formação para o exercício do magistério para as séries iniciais feita nesse nível transformou-se em habilitação profissional, o que descaracterizou a Escola Normal como "locus" de formação do professor. A Habilitação - Magistério passou a obedecer à mesma rigidez de estrutura curricular que as demais habilitações de 2° grau (Salviano, 1995, p. 25).

Em 1988, com a promulgação da Constituição atualmente em vigor, iniciaram-se as discussões sobre a nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Uma das versões dessa lei retirava a obrigatoriedade da aula de Artes nos currículos. Devido à movimentação dos professores dessa área, a Arte passou a ser considerada obrigatória na educação básica, com a LDB 9394/96, porém ainda como prática educativa.

Em 2006, depois de muitos debates, o Conselho Nacional de Educação aprovou a resolução nº 1, de 15/05/06 (BRASIL. MEC/CNE, 2006), com as diretrizes curriculares nacionais para os cursos de graduação em Pedagogia, licenciatura, atribuindo também a estes a formação de professores para a educação infantil e anos iniciais do ensino fundamental, para a educação de jovens e adultos, além da formação de gestores.

Gatti e Barreto (2009) comentam que

> A complexidade curricular exigida para esse curso é grande, notando-se também, pelas orientações da resolução citada, a dispersão disciplinar que se impõe, em função do tempo de duração do curso e sua carga horária, dado que ele deverá propiciar 'a aplicação ao campo da educação, de contribuições, entre outras, de conhecimentos como o filosófico, o histórico, o antropológico, o ambiental-ecológico, o psicológico, o lingüístico, o sociológico, o político, o econômico, o cultural' (GATTI e BARRETO, 2009, p. 49).

Vemos então que, desde suas origens, a formação de professores generalistas no Brasil nunca privilegiou a música como campo de conhecimento, mas sempre serviu a outros interesses, primeiramente religiosos, e depois políticos e sociais. Que enfoque poderia ser dado nos dias atuais, a fim de desenvolver uma educação musical que pudesse ser vista como cultura?

3. Relato de experiência

Desde 2008, temos trabalhado na formação de professores generalistas, em aulas proferidas no curso de Pedagogia da Universidade Municipal de São Caetano do Sul, no ABC paulista, na disciplina Metodologia e Prática do Ensino de Artes. Tem sido estudados métodos e abordagens para o ensino de Arte e o papel do professor frente aos novos paradigmas e sua aplicação na prática pedagógica. Também foram examinados alguns textos acadêmicos sempre confrontados com os Parâmetros Curriculares Nacionais para o ensino de Arte e com o Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil.

Os PCNs (Parâmetros Curriculares Nacionais) na área de Música apontam como pontos importantes a necessidade de que todos tenham a oportunidade de participar ativamente, dentro e fora da sala de aula, como ouvintes, intérpretes, compositores e improvisadores. Um dos aspectos a serem trabalhados é a apreciação em música, enfocando a percepção e identificação dos elementos da linguagem musical (forma, estilos, gêneros, dinâmicas, etc...).

Da mesma forma, olhando a música como produto cultural e histórico, o documento estabelece que devem ser estudados os movimentos musicais de diferentes épocas e culturas e desenvolvido um olhar para os músicos como agentes sociais, estudando suas vidas, épocas e produções.

Assim, foram elaboradas com os discentes, algumas propostas pedagógicas interdisciplinares direcionadas aos alunos do ensino fundamental, utilizando como ferramenta a vida e obra de alguns compositores brasileiros que marcaram época. Um exemplo foi o Projeto baseado em Dorival Caymmi. Voltado para alunos de 9 anos, primeiramente a biografia do compositor seria apresentada às crianças de maneira interdisciplinar, abordando música, história, geografia, conhecimentos gerais, deixando explícito que Caymmi em suas músicas sempre fazia alusão à Bahia, sua terra natal. Após a apresentação da biografia, as crianças seriam levadas a ouvir algumas de suas músicas, cantadas por ele, ou regravadas por outros. A proposta apresentada era compor uma paródia da música “O que é que a baiana tem”, tentando demonstrar o que o seu município ou o seu Estado tem de interessante, como fazia o artista em suas composições.

As possibilidades de criação desta aula surgiram a partir da música do cantor e compositor Dorival Caymmi, estimulando os alunos a criarem suas próprias composições, valorizando e apresentando o que existe na cidade em que moram, fazendo uma relação com o amor e admiração que o próprio artista mostrou em suas canções por seu estado, a Bahia.

Outra proposta foi concebida baseando-se na obra de Adoniran Barbosa, que utilizava em suas canções a linguagem típica do bairro da Bela Vista em São Paulo. Chamando a atenção dos alunos para o fato de que nem sempre pronunciamos as palavras da mesma forma como escrevemos, ou mesmo que as pessoas falam de maneiras diferentes umas das outras, seria explicado para os alunos do ensino fundamental o que é MPB (Música Popular Brasileira) e o seu valor em nossa cultura. Uma proposta de atividade seria reescrever

as músicas “Samba do Arnesto” ou “Saudosa Maloca” utilizando a linguagem padrão. A partir daí, poder-se-ia trabalhar a prosódia musical ou mesmo a questão da desigualdade social.

Também conceituando a Jovem Guarda como um movimento surgido na segunda metade da década de 60 que mesclava música, comportamento e moda, onde o grande destaque foi a minissaia e as roupas coloridas, os alunos poderiam fazer um paralelo com os dias atuais e perceberem o consumismo como um hábito mental forjado que se tornou uma das características mais marcantes da sociedade atual e que as crianças, ainda em pleno desenvolvimento e, portanto, mais vulneráveis que os adultos, sofrem cada vez mais cedo com as graves conseqüências relacionadas aos excessos do consumismo como, obesidade infantil, erotização prematura, consumo precoce de tabaco e álcool, estresse familiar ou a banalização da agressividade e violência.

Vemos então com esses três exemplos que, mesmo que os estudantes e futuros educadores não dominem a leitura da partitura, se forem devidamente orientados, além de cantar com as crianças, poderão desenvolver a apreciação musical, traçando paralelos com conteúdos diversos e temas transversais.

Considerações finais

O ensino de música que temos realizado no curso de Pedagogia tem procurado desenvolver nos alunos o gosto pela atividade musical, pois acredita-se que o futuro professor, ao concluir a formação no ensino superior, precisa ter visão histórica dos conhecimentos, aderentes à sua área de ensino; ter capacidade de re-significar e problematizar os conhecimentos e ter-se exercitado em metodologias capazes de provocar o desejo de aprender, tendo como referência a problematização, a teorização e a produção, ou reconstrução do conhecimento.

Analisando os exemplos citados e outras atividades realizadas, inferiu-se que a contribuição do professor generalista - que passa a maior parte do tempo com os alunos - para o desenvolvimento musical das crianças será proporcional à compreensão que este professor tiver sobre música e arte na cultura, de maneira geral. Por esse motivo, entendemos que, neste momento em que o trabalho dos conteúdos de música se torna obrigatório em toda a educação básica, torna-se imperioso proporcionar a formação nessa área a todos os profissionais da educação.

Acreditamos, pois, que neste tempo de grandes mudanças, torna-se imperioso que nos unamos em favor da Educação Musical e, mais que isso, da Educação para a vida e a cidadania. Assim, é preciso abrir caminhos para encontrar a forma mais adequada para preservar o espaço da música na educação e, na medida do possível, conquistar outros mais.

Notas

1 Durante o Estado Novo (1937-1945) a regulamentação do ensino foi levada a efeito a partir de 1942, com a Reforma Capanema, sob o nome de Leis Orgânicas do Ensino, que estruturou o ensino industrial, reformou o ensino comercial e criou o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial – SENAI, como também trouxe mudanças no ensino secundário. Gustavo Capanema esteve à frente do Ministério da Educação durante o governo Getúlio Vargas, entre 1934 e 1945. Em 1946, já no fim do Estado Novo e durante o Governo Provisório, a Lei Orgânica do Ensino Primário organizou esse nível de ensino com diretrizes gerais, que

continuou a ser de responsabilidade dos estados; organizou o ensino primário supletivo, com duração de dois anos, destinado a adolescentes a partir dos 13 anos e adultos; a legislação de ensino organizou também o ensino normal e o ensino agrícola e criou o Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial - SENAC. (Disponível em http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/glossario/verb_c_leis_organicas_de_ensino_de_1942_e_1946.htm. Acesso em 03/04/2011).

Referências

ARROYO, Margarete. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical:* um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. Porto Alegre, 1999. [406 f.]. Tese (Doutorado em Música – Educação Musical). UFRGS, Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/15025. Acesso em 15 de março de 2011.

As Leis Orgânicas do Ensino de 1942 e 1946. Disponível em http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/glossario/verb_c_leis_organicas_de_ensino_de_1942_e_1946.htm. Acesso em 03/04/2011

BELLOCHIO, C. R. *A educação musical nas séries iniciais do ensino fundamental:* olhando e construindo junto às práticas cotidianas do professor. 2000. Tese (Doutorado)- Faculdade de Educação – Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS, Porto Alegre.

BELLOCHIO, C. R. O espaço da música nos cursos de pedagogia: demandas na formação de educador. *In* C. R. Bellochio e C. A. Esteves (Eds), *In* ENCONTRO REGIONAL DA ABEM SUL E I ENCONTRO DO LABORATÓRIO DE ENSINO DE MÚSICA/LEM – CE- UFSM, 4, 2001, Santa Maria. *Anais...* Santa Maria: UFSM, 2001, p. 13-25.

BELLOCHIO, C. R. et al. Pensar e realizar em Educação Musical: Desafios do professor dos anos iniciais do ensino fundamental. *Revista da FUNDARTE,* 5, p. 42-46, 2003.

BRASIL. Decreto-Lei nº 1190 de 04/04/1939. *Organiza a Faculdade Nacional de Filosofia.* 1939. Disponível em http://www.senado.gov.br. Acesso em 11/11/2006.

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. *Resolução CNE/CP nº 1 de 15de maio de2006.* Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para o Curso de Graduação em Pedagogia, licenciatura. Brasília: MEC/CNE, 2006. Disponível em http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rcp01_06.pdf. Acesso em 28/03/2008.

FIGUEIREDO, S. L. F. A preparação musical de professores generalistas no Brasil. *Revista da ABEM,* 11, p. 55-61, 2004.

FIGUEIREDO, S. L. F. *&* SILVA, F. D. O ensino de música na perspectiva de professores generalistas. *In* ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 14, 2005, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte, 2005, CD Rom.

FIGUEIREDO, S. L. F., MACHADO, C. M. P., SILVA, F. R.*&* DIAS, L. G. Ensinando música para professoras das séries iniciais do ensino fundamental. *In*: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 15, 2006, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa, 2006, CD Rom.

FONTERRADA, Marisa Tench de Oliveira. *De tramas e fios.* Um ensaio sobre música e educação. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

GATTI, Bernadete Angelina e BARRETO, Elba Siqueira de Sá (coordenadoras). *Professores do Brasil*: impasses e desafios. Brasília: UNESCO, 2009.

GODOY, V. L. F. M. & FIGUEIREDO, S. L. F. Música nas séries iniciais: quem vai ensinar? *In* ENCONTROANUAL DA ABEM, 14, 2005, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte, 2005, CD Rom.

QUARESMA, Maísa dos Reis. *Expansão dos cursos de Pedagogia no Brasil*. Disponível em http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:hn678DgHUDsJ:www.histedbr.fae.unicamp.br/acer_histedbr/seminario/seminario4/trabalhos/trab047.rtf+Decreto-Lei+1190/1939&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&source=www.google.com.br. Acesso em 02/04/2011.

SALVIANO, Ana Regina M. *Trajetória histórica da escola normal no Brasil e no Distrito Federal:* em busca de seus fundamentos. Brasília, 1995. [127 f. + anexos] Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de Brasília.

CAPACITANDO PARA A INCLUSÃO: A FORMAÇÃO DE PROFESSORES COMO AGENTES DA EDUCAÇÃO MUSICAL DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL

Fabiana Fator Gouvêa Bonilha (UNICAMP)
fabonilha01@gmail.com

Resumo: No presente estudo se aborda o ensino de música para pessoas com deficiência visual, sob a perspectiva da capacitação de educadores musicais que venham a atuar neste campo. O artigo contém o relato de um estudo de caso realizado como parte da pesquisa de Doutorado desenvolvida por Bonilha(2010), em que se concebem estratégias pertinentes a tais programas de capacitação. Nesse trabalho, busca-se enfatizar sobretudo o ensino da musicografia braille, como parte intrínseca à formação de alunos cegos.
Palavras-chave: Musicografia Braille, educação inclusiva, capacitação de professores, educação musical, deficiência visual.

Qualifying for inclusion: the training of teachers as agents of the musical education of visually impaired people

Abstract: This study addresses the teaching of music to people with visual impairments, from the perspective of training of music educators who may teach in this field. The article contains a report of a case study conducted as part of PhD research developed by Bonilha (2010), in designing strategies that are relevant to such training programs. In this work, we seek to emphasize in particular the teaching of Braille, as an intrinsic part of the education of blind students.
Keywords: Braille music, inclusive education, teacher training, music education, visual impairment.

1. Introdução

O presente estudo aborda uma temática centrada nos princípios norteadores da Educação Inclusiva, entendida, por sua vez, como a possibilidade de que todo e qualquer estudante tenha acesso a ambientes educacionais regulares, independentemente das condições que apresente. Em consonância com esses princípios, tenciona-se abordar a inserção das pessoas com deficiência visual no campo da música, sob a perspectiva da inclusão delas ao ensino musical regular. Preconiza-se, assim, uma concepção que vá além da integração, na qual, por sua vez, concebe-se que haja um contexto de adaptação do indivíduo ao ambiente em que ele se insere. Na inclusão, por outro lado, se concebe que o ambiente educacional esteja sujeito a contínuas modificações, à medida que atenda as demandas de cada aluno, e ao passo que esteja aberto a receber, sem concessões, quaisquer estudantes. (MANTOAN, 2003) Nessa vertente relativa à inclusão, as diferenças individuais são particularmente valorizadas, como um fator de enriquecimento das práticas pedagógicas. No campo da Educação Musical, a adoção de um referencial inclusivo implica que os indivíduos com deficiência visual não frequentem ambientes educacionais segregados ou especializados, mas sim, escolas comuns a todos os estudantes. Para tanto, faz-se necessário que esses estabelecimentos ofereçam condições que garantam o acesso igualitário ao conhecimento, por parte destas pessoas, sobretudo no que se refere à alfabetização musical por meio do braille.

Preconiza-se então a existência de escolas de música inclusivas, que estejam aptas a atenderem as demandas de todos os alunos, inclusive os que tenham deficiência visual.Entre essas demandas, o aprendizado da notação musical em braille surge como uma prioridade.

O ensino da musicografia braille pressupõe a colaboração efetiva de todas as partes envolvidas nesse processo. Primeiramente, os músicos com deficiência visual devem ter motivação ou “disposição

interna" para aprenderem essa notação musical. Em segundo lugar, os professores devem também reconhecer a importância desse aprendizado e fornecer ao aluno o apoio de que ele necessita para realizá-lo. Em terceiro lugar, a participação da família do aluno também contribui significativamente para que ele possa desenvolver as habilidades e competências necessárias ao domínio da musicografia braille. Considera-se que a família tem um papel crucial no que se refere a fornecer o auxílio de que a pessoa com deficiência visual necessita para desempenhar com autonomia suas tarefas no âmbito pessoal e profissional, e pressupõe-se que a alfabetização musical constitui uma dessas tarefas. Por fim, em quarto lugar, destaca-se o papel das instituições especializadas, como provedoras de material didático, partituras transcritas para o braille, bem como de recursos tecnológicos apropriados à área da produção de obras musicais para pessoas com deficiência visual. Nota-se então, que o ensino e a difusão da musicografia braille constituem um trabalho em conjunto. Dentro dessa rede de trabalho, o especialista na área – profissional que atua como transcritor de partituras e como professor do código musical em braille – tem como tarefa fomentar iniciativas em prol da disseminação desse código e coordenar essa atuação conjunta das diferentes partes envolvidas.

Pode-se considerar que o código musical em braille deve ser aprendido tanto por alunos com deficiência visual, quanto por professores de música que se interessam por lecionarem a esse público. Entretanto, a natureza da apreensão do código se dá de modo diferente, em cada caso. Aos professores de música, cabe a obtenção do conhecimento acerca dos mecanismos de funcionamento da leitura e escrita musical em braille. De posse desse conhecimento, eles podem compreender o modo pelo qual seus alunos leem as peças estudadas e, assim, conseguem acompanhar o desempenho deles na assimilação desse repertório. Uma vez que os professores conheçam o funcionamento da musicografia braille, eles possuem maiores condições para aferir o progresso de seus alunos, bem como, podem fornecer a eles os meios para que eles leiam uma partitura de modo mais eficaz.

Os alunos com deficiência visual, por sua vez, precisam ter um conhecimento bem mais aprofundado do código musical em braille. Não basta que eles conheçam os mecanismos de funcionamento, nem que eles decorem todos os símbolos musicais. É preciso que eles se tornem capazes de assimilar partituras por meio dessa notação, o que constitui uma tarefa de maior complexidade. Há, portanto, uma distinção importante entre dois níveis de aprendizado: o primeiro se refere ao conhecimento da simbologia musical em braille bem como de suas regras de utilização e o segundo se refere à capacidade de aplicar tal conhecimento à leitura de peças musicais. Uma vez que grande parte das pessoas cegas (sobretudo com cegueira congênita) se vale do recurso auditivo para apreender as peças por elas estudadas, há, frequentemente, casos em que esses indivíduos tomam contato com a musicografia braille, mas a assimilação do código se restringe apenas ao primeiro nível acima citado, (o conhecimento da simbologia). Assim, eles sabem como se representam as notas, as pausas, os acidentes etc, mas não adquirem proficiência para ler partituras por meio dessa simbologia e, na prática, assimilam o repertório musical estudado apenas através da audição das peças.

Ler uma peça em braille pressupõe que o aluno extraia da partitura todas as informações nela contidas, podendo atribuir um significado a partir do que lê. Isso requer uma capacidade de abstração, a partir da qual o aluno possa organizar as informações presentes na partitura, de modo a apreender, com autonomia, a peça a ser lida.

Não basta, pois, que o aluno aprenda todos os símbolos e regras contidas no Manual Internacional de Musicografia Braille (KROLICK, 2004). É preciso que, paralelamente, ele desenvolva mecanismos que o auxiliem na aplicação do código à leitura de diferentes formas de representação musical. Assim, em sua

formação, ele deve adquirir as habilidades e competências necessárias ao pleno domínio da musicografia braille.

Nota-se que, a princípio, parece bastante simples organizar um curso que apenas abranja os tópicos contidos no Manual, tais como: notas e valores, sinais de oitava, formação de acordes etc. Após apreender esses tópicos, os alunos são capazes de mencionar os sinais usados para representar cada um desses itens, mas não se tornam efetivamente habilitados a colocá-los em prática no seu dia a dia. Em outras palavras, é comum encontrarmos músicos cegos que já frequentaram cursos de musicografia braille mas que não colocam a leitura e escrita musical como parte do seu cotidiano.

Para que o aluno alcance proficiência na aplicação do código musical, ele se depara com alguns desafios a serem vencidos. Assim, as práticas pedagógicas inerentes ao ensino da musicografia braille, devem estar centradas nesses desafios. O aluno deve ser exposto a tarefas que facilitem a superação desses obstáculos.

Portanto, a compreensão dos desafios enfrentados pelos estudantes durante o aprendizado da musicografia braille constitui o alicerce de uma proposta educacional consistente, que norteie esse processo. O educador musical a quem couber a incumbência de lecionar a esses alunos precisa estar devidamente capacitado para essa tarefa, sendo capaz de compreender os mecanismos de funcionamento do código musical em braille e as decorrências a eles inerentes.

Concebe-se então a necessidade de que sejam investigados e desenvolvidos os meios pelos quais possam implantar tais programas de capacitação, visando atingir a realidade dos educadores musicais cuja formação prévia abrange estritamente alunos videntes (dotados de visão).

Nota-se que a atitude do professor frente ao aluno cego é fundamental para o êxito de sua formação musical. O professor precisa encorajá-lo a enfrentar o árduo desafio de se alfabetizar por meio da musicografia braille, além dos desafios inerentes à obtenção de material adequado para seu estudo. (SMALIGO, 1998) Assim também, faz-se necessário que, na relação estabelecida entre o educador e o aluno com deficiência visual, sejam superados os mitos que com frequência povoam a mente das pessoas que enxergam. Um dos principais mitos, conforme aponta Reily(2004), consiste na idéia de se considerar indivíduo cego como alguém dotado de habilidades extraordinárias ou quase sobrenaturais (semelhantes a um sexto sentido), ao mesmo tempo em que ele também seja olhado como alguém desprovido de capacidades. A superação destes mitos implica que o professor abandone suas fantasias acerca da deficiência visual e se aproxime de um "aluno real", sem que sejam criados estereótipos acerca de sua condição. Logo, um programa de capacitação para professores, no campo da Mùsica, deve também propiciar aos participantes uma reflexão sobre suas concepções e atitudes frente à realidade da deficiência visual, de modo a serem desconstruídas visões pré-concebidas e pouco fundamentadas.

2.Objetivos

Problematizar a atuação dos educadores musicais, enquanto professores de música de alunos com deficiência visual;

Abordar as estratégias de capacitação de professores de música, em face da realidade dos alunos cegos, sobretudo no que se refere ao ensino-aprendizado da musicografia braille;

Abordar os mecanismos que possibilitem o contato com o funcionamento da musicografia braille, por parte dos educadores musicais, que não sejam especialistas no campo da Educação Musical para pessoas cegas.

3.Metodologia

Esta pesquisa foi realizada segundo um enfoque qualitativo, à medida em que nela se buscou prioritariamente apreender as percepções e vivências dos sujeitos que dela participaram. Pretendeu-se, assim, atentar aos significados atribuídos pelos sujeitos às experiências vividas ao longo deste estudo.

Procurou-se, assim, desenvolver estratégias para que os sujeitos partilhassem suas percepções acerca da realidade das pessoas com deficiência visual enquanto estudantes de música, bem como suas percepções a respeito dos desafios por elas enfrentados no decorrer da formação musical.

A coleta de dados foi feita mediante a realização de estudos de casos, por meio dos quais foi possível a identificação de temas relevantes à educação musical de pessoas cegas.

Considerou-se que o estudo de casos seria um instrumento metodológico dotado de um grande potencial como meio de coleta das informações desejadas, uma vez que por meio dele seja possível abordar em profundidade situações concretas e particulares relativas ao aprendizado de música por parte de pessoas com deficiência visual.

Neste trabalho, foram estudados dois casos de alunos com deficiência visual que estavam em processo de formação musical e um caso de um professor que estava em processo de capacitação para que pudesse lecionar a um aluno cego.

Pretendeu-se que os casos fossem abordados e analisados a partir do que Lüdke (1986) denomina "interpretação em contexto", isto é, buscou-se considerar as particularidades inerentes ao perfil e às histórias de vida de cada participante. Esse enfoque possibilita uma melhor compreensão dos comportamentos e interações vivenciados durante o acompanhamento dos casos, em relação ao estudo da problemática abordada. Buscou-se, assim, considerar a pluralidade de dimensões presentes em cada caso, levando-se em conta aspectos como: a escolaridade dos sujeitos, a percepção deles acerca da deficiência visual, o significado atribuído por eles ao estudo da música e a relação pessoal estabelecida por eles com o sistema braille.

Neste artigo será abordado o último caso mencionado, relativo à capacitação de professores. Porém, é importante destacar que o estudo deste caso foi realizado em meio a todo o campo de investigação que permeou esta pesquisa, constituído pelas diferentes implicações do aprendizado da musicografia braille.

O sujeito do caso estudado (identificado por sua inicial L), era um professor de piano a quem coube lecionar a um aluno cego. Durante sua participação na pesquisa, esse professor realizou atividades sistemáticas sob a orientação da pesquisadora, nas quais ele pôde ter contato com os principais mecanismos do código musical em braille, bem como pôde conhecer aspectos referentes ao cotidiano de pessoas cegas. As atividades foram realizadas no Laboratório de Acessibilidade (LAB) da Biblioteca Central César Lattes, da UNICAMP.

No LAB, L teve a oportunidade de estabelecer contato com os principais fundamentos do código musical em braille. Dado o seu conhecimento musical prévio, puderam ser trabalhadas formas de representação musical mais complexas, a fim de que ele viesse a conhecer os mecanismos de leitura e escrita em braille adotados em peças mais elaboradas.

Como L havia sido alfabetizado por meio do código musical em tinta, foi necessário estabelecer inter-relações entre esses dois códigos durante seu processo de assimilação do código braille. Isto constituiu uma fonte de aprendizado para a pesquisadora, pois, ela, por ter deficiência visual, precisou se apropriar de algumas formas de representação musical em tinta.

Foram, assim, criadas estratégias a fim de que se estabelecesse um diálogo entre as duas linguagens (o código braille e o código em tinta), tendo talvez sido este o maior desafio enfrentado.

Notou-se que L realizou um grande empenho para adentrar no referencial perceptivo de pessoas com deficiência visual, ao se deparar com a realidade vivida por estes indivíduos. Ele sempre se mostrava interessado em conhecer as formas particulares pelas quais as pessoas que não enxergam percebem a realidade à sua volta.

A inserção de L ao contexto do Laboratório de Acessibilidade lhe propiciou também um contato com o universo acadêmico das pessoas cegas, visto que ele veio a conhecer as tecnologias assistivas utilizadas por esta população, bem como alguns aspectos sobre a rotina de trabalho adotada naquele espaço.

Frequentemente, L relatava as dificuldades encontradas em suas aulas de piano dadas ao estudante cego e os progressos realizados por este aluno. Em algumas ocasiões, foram abordadas as barreiras atitudinais e psicológicas inerentes à convivência com pessoas com deficiência visual. Nestes diálogos, a pesquisadora recorreu por vezes à sua própria experiência e se referiu a alguns obstáculos por ela já enfrentados, destacando as estratégias de superação dos mesmos.

4.Conclusão

O estudo realizado aponta para a importância da implantação de programas de capacitação de professores, voltados à educação musical para pessoas com deficiência visual.

Preconiza-se que, embora não haja a necessidade de que estes professores sejam especialistas neste campo, é importante que eles estejam familiarizados com a realidade destes alunos, sobretudo no que diz respeito às peculiaridades do código musical em braille.

O estudo de caso realizado oferece uma indicação sobre quais aspectos são relevantes na constituição destes programas. Notou-se também a importância da participação de educadores musicais com deficiência visual que atuem como agentes neste processo de capacitação. Essa proposta pode resultar em diálogos bastante enriquecedores entre pessoas (dotadas e não-dotadas de visão) que se apropriem dos fundamentos da música por meio de caminhos distintos. O estabelecimento de relações entre os dois códigos de leitura (código musical em braille e em tinta), suscita reflexões sobre as diferentes possibilidades de se apreender música e possibilita o levantamento de questões ligadas ao processamento e à cognição musical.

Considera-se assim que a problematização dessa diversidade não se restrinja ao campo estritamente ligado a pessoas com deficiências, mas que se estenda ao âmbito de toda comunidade acadêmica e científica.

Referências:

BONILHA,F. F. G. *Do toque ao som:o ensino da musicografia braille como um caminho para a educação musical inclusiva*. Campinas, 2010. 261f.Tese (Doutorado) Universidade Estadual de Campinas.

KROLICK, B. *Novo Musicografia Braille manual internacional de*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Especial, 2004. Disponível em:http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=103365.

LUDKE, M.; ANDRÉ, M.E. *Pesquisa em educação*: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU,1986

MANTOAN, M. T. E. *Inclusão escolar – o que é? Por quê? Como fazer?* São Paulo: Moderna, 2003.

SMALIGO, M. A. *Resources for helping blind music students.* Music Educators Journal, v. 85, n

REILY, L.. *Escola Inclusiva*: linguagem e mediação. Campinas: Papirus, 2004. (Série Educação Especial)

COMPLEXIDADE E DIVERSIDADE DE OLHARES EM PROJETO DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA COM FOCO EM EDUCAÇÃO MUSICAL NO MUNICÍPIO DE MESQUITA, RJ

Fábio do Carmo de Sá (UFRJ)
fabiodesaufrj@gmail.com

Maria José Chevitarese de Souza Lima (UFRJ)
zezechevitarese@gmail.com

Resumo: O presente trabalho concentra-se em torno da reflexão a respeito de projeto de extensão universitária. No esteio do legado de Paulo Freire e pensando no recente histórico da pedagogia brasileira, encara a educação como instrumento de transformação social, através da reflexão crítica e proposições para enfrentar as contradições presentes no seio da sociedade. Interessa-nos investigar os diferentes entendimentos dos atores (coordenador, alunos de licenciatura em música e alunos da comunidade) envolvidos em projeto de educação musical na comunidade de Mesquita e suas consequências para o crescimento destes.
Palavra-chave: Criação, apropriação e legitimação do conhecimento, impactos desse processo para a comunidade e a universidade, educação musical.

Complexity and Diversity of Perspectives in a University Extension Program with a Focus on Music Education in the Municipality of Mesquita, RJ

Abstract: This work focuses on thinking about university extension. In line with Paulo Freire and thinking about the recent history of pedagogy in Brazil, education could be an instrument of social transformation, through critical reflection and proposals to address the contradictions in society. We are interested in investigating different understandings of the actors (coordinator, graduate students in music schools, and students from the community) involved in the design of music education in a community in Mesquita and its consequences for their growth.
Keywords: Creation, appropriation, and legitimization of knowledge, impacts of this process for the community and the university, music education

1. Introdução

O objetivo de nosso trabalho é partilhar reflexões a respeito de projeto de extensão universitária em música, na área temática da cultura, executado em colaboração com alunos da graduação em música da UFRJ e desenvolvido na comunidade de Mesquita. São o foco do trabalho alguns entendimentos que alunos, coordenadores de projetos de pesquisa e extensão, e usuários – moradores da comunidade[1] – apresentam sobre os processos de criação, apropriação e legitimação do conhecimento. Também exploramos os impactos desse processo para a comunidade e a universidade. Esta é uma reflexão acerca dos modos pelos quais os processos de construção e legitimação do conhecimento adotado e postos em movimento pela universidade, concorrem para a ruptura – ou manutenção – do *status quo*. Partindo de um pensamento crítico e reflexivo, problematizamos o papel específico da educação musical enquanto um espaço de pesquisa, de produção do conhecimento, e as possibilidades reais de intervenção.

2. Da construção do marco teórico

Com Santos (2000), afirmamos que em alguns casos a universidade busca manter o centralismo na construção e legitimação do conhecimento, conquanto não atenda as demandas sociais, sejam das classes favorecidas exigindo novas fórmulas e materiais mais lucrativos, sejam das classes marginais tentando ascensão social através da formação superior. O pensamento da universidade concatena-se à lógica de mercado do momento.

Nesta busca, a universidade fortalece-se num pensamento econômico centrado exclusivamente na lógica da acumulação de capital que ganha proeminência sobre questões de cunho social (SORJ, 2001). Além disso, dissemina-se a ideia de que a defasagem entre indicadores econômicos e sociais deve-se à negligência ou incapacidade dos menos favorecidos.

Os processos de apropriação e dominação econômica, política e cultural evidenciados pelo progresso da economia estão profundamente arraigados na desapropriação e pauperização dos trabalhadores (IANNI, 1992). Esse processo reflete-se em seus saberes.

A desigualdade de acesso a serviços e bens coletivos administrados pelo Estado aumenta a distância social entre o indivíduo que tem acesso à educação e aquele que não o tem. A dimensão deste fosso se deve principalmente à deficiência na instrução. (SORJ, 2001).

Essa deficiência se dá inclusive na esfera das trocas simbólicas. Nesse âmbito nos aproximamos da linguagem musical, por muito tempo, quiçá ainda hoje, signo de distinção para classes abastadas. Nesta esfera, como a universidade negocia a construção e legitimação do conhecimento, bem como a apropriação dos saberes comunitários da sua parte e como retribui? Como a universidade estabelece o diálogo com a comunidade, e esta última – cerceada seus acessos e armas para o diálogo – encontra táticas de apropriação, inclusive para melhorar esse diálogo?

Neste debate, a música é um processo dialético e histórico, resultante e produtor de relações sociais. Que resultados efetivos a pesquisa e a extensão universitária em educação musical têm oferecido à comunidade? Os saberes produzidos, apropriados e legitimados pela pesquisa têm condições de traçar objetivos e métodos para melhorar a situação ou minorar as dificuldades da situação?

Pesquisadores em educação musical pensam que esta deve refletir sobre seus objetivos e métodos, e sugerem que se tente o diálogo entre o ensino formal e as experiências catalogadas como informais ou não formais[2] (PENNA, 2006), para responder as crescentes demandas relativas à educação musical. Essas trocas beneficiarão, primeiramente, aos usuários da educação em música, e em segundo lugar, a questões epistemológicas para a educação musical, enquanto campo do saber legitimamente constituído. Em outras palavras, beneficiam tanto "educandos como educadores," ampliando seus conhecimentos intersubjetivamente através de processos de retroalimentação.

Refletimos se a universidade oferece à comunidade canais para o diálogo e de que forma, se se, os achados são discutidos e incorporados às práticas universitárias, e do mesmo modo em que medida as dificuldades vivenciadas são discutidas e sugestões apresentadas para saná-las. Chamamos atenção para a necessidade de que sejam abertos e utilizados canais que permitam o trânsito dos saberes para que de fato aconteça que o saber, de volta a universidade, possa fermentar novas idéias, lançar questionamentos, demolir saberes que não atendem a realidade das questões sociais e propôr novas metas e métodos.

3. Aporte teórico-metodológico

Optamos por uma abordagem qualitativa para acentuar a importância dada à intersubjetividade entre os atores envolvidos, à proximidade relativa ao mundo das pessoas em estudo e seu contexto e aos processos locais que enfocam as forças externas e relativizam teoria e ideologia (BURAWOY, 1998). Para mantermos a privacidade dos atores envolvidos seus nomes serão designados por pessoa da comunidade (C1, C2, C3), graduando em licenciatura (G1, G2, G3) e coordenação do projeto (CR). Nessa escolha metodológica assume o intelectual um papel interventor uma vez que esse deve oferecer difração à comunidade, ou seja, deve produzir diferenças e não homogeneização (HARAWAY, 1997).

Deste posicionamento resulta um conhecimento ao mesmo tempo micro e macro, confiável e partilhável na medida em que as pessoas se reconhecem nos textos e intertextos do pesquisador (SANTOS, 1987; HARAWAY, 1997), porque reconhecemos que a sociedade é caracterizada por relações de poder difusas e localizadas. A fonte e os mecanismos devem ser localmente buscados, pois trabalhamos com "a noção de poder naquele ponto em que ele está em relação direta e imediata com aquilo que se pode provisoriamente chamar seu objeto, seu alvo, seu campo de aplicação" (FOUCAULT apud BLACKER, 1999, p. 163).

4. Reflexões sobre a prática

Esta pesquisa qualitativa comporta espectros de uma análise multidimensional, incluindo aspectos da percepção individual, contexto sociocultural e econômico, e ações propostas no projeto que serve como estudo de caso. Pretende ainda salientar a importância de se criar incentivos para os docentes e graduandos trabalharem numa relação mais próxima com a comunidade, porquanto uma produção do conhecimento sensível às causas sociais deve despertar na, ou ser exercida pela comunidade acadêmica uma maior percepção para a realidade vivida, onde as práticas universitárias têm que ser adaptadas para se conseguir algum impacto num – e serem impactadas por um – espaço compartilhado.

É necessário o conhecimento da comunidade para coordenar um projeto de pesquisa ou extensão nesta dada comunidade. A sinergia das forças sociais em sua dinâmica tem impacto nos procedimentos e, logo, no desenho e resultado da pesquisa e do ensino de música. Vários níveis de negociação nos espaços formais e informais moldam a implementação destas políticas e desenho da pesquisa.

4.1. As vozes envolvidas

Da triangulação e análise das vozes narradoras nesta pesquisa - moradores de comunidades em Mesquita, graduandos da Escola de Música da UFRJ e a coordenação do projeto – exploramos as percepções e os discursos, os quais foram registrados através de entrevistas e de anotações etnográficas realizadas durante as observações.[3] O tratamento dado busca fazer uma reflexão crítica sobre os processos de produção e letigimação do conhecimento, conforme Santos (2000).

Nas vozes da comunidade torna-se evidente a relação entre as forças de produção e de expropriação de seus saberes, a partir das desigualdades sociais e das contradições (IANNI, 1992), e uma estratégia pensada

como de mão dupla, dá-se por encerrada no primeiro movimento, quando obtém os dados. Este movimento unilateral pode ser percebido na voz da comunidade:

> "Eu acho que deveria ter mais projetos. Os outros terminaram tudo." [...] Quando eu comecei com o projeto [...] Ele parou. E entrou outro projeto". C1

Além dessa unilateralidade, as expectativas da comunidade, geralmente dirigidas ao aprimoramento pessoal ou à satisfação de objetivos profissionais, são frustradas como mostram as afirmações abaixo demonstrando a insatisfação como o resultado alcançado.

> "a princípio queria tocar na igreja. Até agora não consegui tocar na igreja [...] não é pelo projeto porque ele tem que ir naquela... é um grupo muito heterogêneo. Já tinha uma noção de violão. O professor não pode pegar e me botar [...] Não é aula particular, tem que ir acompanhando". C3

Relativamente aos graduandos intentamos captar sua leitura acerca de seu papel na universidade e desta em suas vidas. De forma similar, afirmam terem ingressado no curso de música com objetivo de

> "aprender a ser músico... aprender todas as teorias, [...] a ter acesso à música, pois é sabido que o ensino no nível em que é oferecido na faculdade é difícil de ser encontrado em outra instituição". C1

As expressões "aprender a ser músico" e "ter acesso à música" estão carregadas da noção de "verdadeira música" a qual é praticada pela academia. Esta prática é resultado do histórico de conservatório e toda tradição contida neste modelo de ensino.

Os incentivos oferecidos aos graduandos no sentido de estes participarem de projetos de pesquisa e extensão devem, além do aspecto financeiro, levar em conta o impacto sobre as formas pelas quais eles percebem as populações e comunidades onde praticam as atividades. Sua percepção de mundo, de futuros professores e pesquisadores é influenciada pelas interações com as comunidades ao mesmo tempo em que é submetida às regras socializadoras apresentadas pela estrutura universitária. Como, por exemplo:

> "ter uma pessoa, coordenando e indicando certos caminhos, assistindo as aulas e dando opinião a respeito da metodologia [...] promovendo a discussão na prática daquela teoria, do que é trabalhado na sala de aula. [...] A gente vê muitos autores da educação musical, mas na prática é muito diferente. [...] trazer estes projetos para as aulas de metodologias, para que aquilo ali se torne importante na vida do aluno, possa analisar o que está sendo feito dentro dos projetos". G1

Os benefícios do projeto para a comunidade, aos olhos dos licenciandos podem ser sintetizados nas

> "oportunidade de se apresentarem em público, de terem este sentimento de ser um músico de verdade [...] intercâmbio entre diferentes culturas". G1

Uma postura de controle, contrária à busca de transdiciplinaridade, de posicionamento dialógico entre os diversos saberes limita os processos de apropriação do saber por parte da comunidade e dá margem à crítica de um conhecimento produzido por e para poucos, que transita num reduzido círculo e aí se encerra, como vêm os graduandos:

> "A Escola de Música tem muitos problemas no ensino, principalmente pelo fato de ter o histórico de conservatório e toda tradição contida nesse modelo de ensino". Essa é uma "prática dificulta a interdisciplinaridade e o ensino acontece com abordagens isoladas entre si e da realidade". G1

> "Um conhecimento que "fica com a professora e com os alunos estagiários. Eles estudam, eles sabem, e eles utilizam [...] somente uma professora usando um material que os outros não utilizam. Fica cada um segurando o seu". G2

> "existe a tendência de alguns professores de ensinar o conteúdo com terminologias muito específicas, que muitas vezes se tornam quase que de conhecimento só dos alunos dele. Se o professor transmite os conteúdos dessa forma ele dificulta a integração de sua disciplina com outras disciplinas, e as aulas acabam se tornando abordagens isoladas". G3

Partindo para a voz da coordenação o projeto é encarado como um processo de ensino e aprendizagem em música para crianças, jovens e adultos de comunidades de risco social, com iniciação instrumental profissionalizante em violão, cavaquinho, flauta, voz e percussão, formação característica da MPB. Com esta iniciativa o projeto buscou enfrentar uma

> "lacuna encontrada nos métodos de ensino e aprendizagem em música no uso da MPB como detonadora desse processo, onde métodos baseados em música universal são amplamente usados, em detrimento da nossa música que contém elementos bastante interessantes e motivadores [...] e contribuir para a melhoria das condições de vida de comunidades de risco social." CR

Tendo em vista as especificidades de comunidade carente, as quais

> "são aquelas que qualquer comunidade possui e não definimos isso à priori. Inicialmente estuda-se a comunidade em que se pensa trabalhar e daí define-se estratégias de ação. Temos um arcabouço de propostas, mas não a estrutura completa. Esta vai se fixando conforme se pesquise as idiossincrasias do grupo." CR

Aos olhos da coordenação a importância da extensão seria

> "colocar a universidade em contato com a realidade social e econômica do país que a abriga, isso é muito importante. É o conhecimento saindo da academia e interagindo com a vida real. Para os alunos da universidade é uma experiência ímpar, onde tudo o que estão aprendendo se torna vivo e desafiador. Para os alunos participantes do projeto é a visualização de um futuro promissor e próximo." CR

Este tipo de reflexão tem potencial em gerar idéias para mudanças de comportamento, contexto e intersubjetividade. Embora a música em si não gere inclusão, não podemos ignorar o valor que as interações entre realidades socioculturais diferentes têm para um entendimento melhor do outro.

O espaço criado por um projeto de pesquisa, como o estudo de caso ora apresentado, pode ser encarado como um espaço propício para experienciar que atividades funcionam e para quê funcionam, quais aprendizados de fato podem ser empregados na prática. Desta forma, é fundamental encarar a importância de se colocar junto às idiossincrasias das comunidades, objetos e contextos de pesquisa, e aproximar-se ao máximo de suas possibilidades e dificuldades, buscando-se contribuir para uma transformação positiva.

5. Considerações finais

Idealmente, as pesquisas deveriam ser reflexivas sobre estas instituições sociais, questionando-as, tendo como propósito aliar universidade e comunidade na construção de um espaço para o processo de ensino e aprendizagem benéfico para todos. Tendo transitado pelas diferentes vozes – comunidade, licenciandos e coordenação – podemos perceber certa dificuldade de conceitualização das práticas. Em parte pelo desconhecimento das mesmas – seja pesquisa, seja extensão – apresentado pelas pessoas responsáveis pela execução. Há uma maior adaptação ao papel executivo e menor ao papel de crítico, reflexivo e proponente.

Em relação à comunidade, interessa que projetos de pesquisa e extensão sejam planejados e executados com a participação efetiva da comunidade local. Os entendimentos locais são imperativos para entender e construir uma reflexão acadêmica intersubjetiva e crítica sobre os processos de marginalização social. As percepções individuais atuam em vários níveis socioculturais que podem afetar o processo de produção e legitimação do conhecimento. Dessa maneira a universidade deve obter a adesão da comunidade a seus projetos e que ações apresentadas à comunidade ofereçam mecanismos de partilha do conhecimento produzido, o que gera sua legitimidade.

Para os estudantes estas experiências são importantes na medida em que os preparam para atuar como futuros pesquisadores e acadêmicos mais imbuídos da importância da prática, e pela possibilidade de testarem seu aprendizado e pensamento, e desta maneira contribuir para complementar a formação oferecida pela universidade.

Notas

[1] Trabalhamos com a idéia de comunalidade, presente na obra seminal de Ferdinand Tönnies, sociólogo alemão, publicada em 1885. Refere-se à ligação de determinado grupo de pessoas a alguma localidade geográfica, apresentando traços fortes de homogeneidade, partilhando interesses, afinidades materiais e simbólicas.

[2] A educação formal compreenderia instâncias de formação, escolares ou não, onde há objetivos educativos explícitos (...). A educação não formal seria a realizada em instituições educativas fora dos marcos institucionais, mas com certo grau de sistematização e estruturação. A educação informal corresponderia a ações e influências exercidas pelo meio, pelo ambiente sociocultural, e que se desenvolve por meio das relações com os indivíduos. LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e pedagogos, para que?** São Paulo: Cortez, 1999, p. 23.

[3] (disponíveis na íntegra em http://teses2.ufrj.br/Teses/BAN_M/FabioDoCarmoDeSa.pdf (Texto) http://www.ufrj.br (UFRJ)

Referências

BLACKER, David. Foucault e a Responsabilidade Intelectual. In. SILVA, Tomaz Tadeu, (Org.) *O sujeito da Educação:* estudos foucaultianos. 3ª. Ed., Petrópolis: Vozes, 1999.

BURAWOY, Michael. Critical Sociology: A Dialogue between Two Sciences. In *Contemporary Sociology*, Vol. 27, n°. 1, Jan., 1998. p. 12-20.

COULON, Alain. *Etnometodologia e educação***.** Petrópolis: Vozes, 1995.

HARAWAY, Donna, Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan_Meets_OncoMouse: Feminism and Technoscience (revista) Bulletin of the History of Medicine - Volume 72, N° 2, 1997, p. 371-373

IANNI, Octávio. *Ideia de Brasil Moderno***.** São Paulo: Brasiliense, 1992.

PENNA, Maura. *Desafios para a educação musical:* ultrapassar oposições e promover o diálogo. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 13, 35-43, mar. 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências***.** Porto: Afrontamento, 1987.

SANTOS, _____ *Pela Mão de Alice:* O Social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 2000.

SORJ, Bernardo. *A Nova Sociedade Brasileira*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001.

EDUCAÇÃO MUSICAL ONLINE: UM ESTUDO SOBRE AS SOCIABILIDADES PEDAGÓGICO-MUSICAIS CONSTITUÍDAS EM AMBIENTES VIRTUAIS DE APRENDIZAGENS MUSICAIS

Fernanda de Assis Oliveira Torres (UFU/UFRGS-CAPES)
feasol2006@yahoo.com.br

Resumo: Esta comunicação visa uma primeira discussão com os dados parciais do projeto de doutorado, em andamento, sobre a pedagogia musical online presente em ambientes virtuais de aprendizagens musicais (AVAMs). A pesquisa tem como objetivo geral compreender como a pedagogia musical online está constituída em ambientes virtuais de aprendizagem musical (AVAMs). A metodologia utilizada é Estudo de Caso com abordagem qualitativa (YIN, 2005). A técnica de coleta de dados é a entrevista online, sendo essa uma adaptação da entrevista desenvolvida presencialmente (NICOLACI-DA-COSTA, 2007).
Palavras-chave: aprendizagem musical online, interação virtual, entrevista online.

Abstract: This communication aims at a discussion with the first partial data of the doctoral project ongoing excerpt on the online music pedagogy found in music virtual learning environments (MVLE). The research aimed at understanding how online music pedagogy is formed in music virtual learning environments. The methodology applied was the qualitative case study approach (YIN, 2005). Data collection was carried out through on-line interview, being that an adaptation of the interview developed visually according to Nicolaci-da-Costa (2007).
Keywords: online music learning, virtual interaction, on-line interview.

1. Introdução

Esta comunicação visa uma primeira discussão com os dados parciais do projeto de doutorado, em andamento, sobre a pedagogia musical online presente em ambientes virtuais de aprendizagens musicais (AVAMs). Este estudo tem como objetivo geral a pedagogia musical online vinculada à interatividade e as sociabilidades pedagógico-musicais constituídas entre tutores e alunos inseridos no ambiente virtual de aprendizagem musical, e ao processo formativo musical dos alunos do curso de licenciatura. Com isso, a pesquisa não visa avaliar e nem verificar a qualidade do ensino de música online.

Como *locus* de estudo optei pelo curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Brasília (UnB) vinculado à Universidade (UAB) Aberta, abrangendo as disciplinas da subárea de Educação Musical.

Essa pesquisa se torna relevante na medida em que, analisa a presença de recursos tecnológicos no cotidiano de professores e alunos no processo de ensino e aprendizagem de música no ensino superior na modalidade EAD. Além disso, contribui para os estudos que focalizam essa realidade e suas respectivas relações.

Na fundamentação teórica adoto o conceito de Inteligência Coletiva (IC) de Lévy (2007), o conceito de interatividade defendido por Mattar (2009) e o conceito de Ciber-socialidade a partir dos estudos e reflexão sobre Simmel e Maffesoli na contemporaneidade de André Lemos (2008).

2.Metodologia

Na visão de Yin (2005) o fenômeno atual de constituição de cibersocialidade e sociabilidades pedagógico-musicais entre os indivíduos inseridos em ambientes virtuais de aprendizagem musical para aprender e ensinar música, pode ser estudado a partir de um estudo de caso.

Yin (2005) ao mencionar que o estudo de caso "investiga um fenômeno contemporâneo", sugere pesquisar fenômenos que ocorrem em entorno da nossa vida real, incluindo um meio virtual desde que os limites estejam definidos. Vivendo em um mundo da era tecnológica onde o tempo e o espaço se expandem em momentos síncronos e assíncronos, o que nos permite acesso às informações armazenadas mesmo não estando online. Essas informações são congeladas e posteriormente podem ser acessadas, lidas, refletidas e discutidas.

Para alcançar os objetivos deste estudo, utilizo como técnica de coleta de dados a entrevista online, visualizada por alguns autores como uma adaptação da entrevista desenvolvida presencialmente (NICOLACI-DA-COSTA, 2007).

Durante a realização da entrevista online, os procedimentos éticos adotados foram os mesmos da entrevista presencial onde os participantes assinaram um termo de livre consentimento do qual constam informações: (a) sobre os objetivos da pesquisa; (b) sobre os eventuais riscos que ela pode representar para aqueles que dela participam; e (c) sobre o uso que pode ser feito do material coletado, sendo esse procedimento feito por email com o aceite de recebimento de mensagem e de participação da pesquisa online.

3.Uma primeira conexão com os dados

A análise preliminar centra-se em um ensaio analítico, tendo como propósito estabelecer um exercício sobre como a pedagogia online se constitui nos ambientes virtuais de aprendizagem musical (AVAMs). Essas categorias foram construídas durante o processo contínuo de análise. A partir da interpretação dos hipertextos oriundos dos diálogos online, realizados nas entrevistas e também nos fóruns de discussão, essas categorias foram desenvolvidas e ampliadas.

Esse exercício provisório se refere à sistematização de seis entrevistas realizadas online, sendo quatro realizadas com tutores e duas com alunos das disciplinas de Introdução à Pesquisa em Música e Estágio Supervisionado em Música 1. Apresento a seguir, algumas categorias preliminares.

3.1 A internet como um meio de ensino e aprendizagem musical

3.1.1 Motivos para a inserção em um curso online

Os alunos entrevistados na primeira etapa deste estudo salientam que a procura pelo curso de Música na modalidade EAD, ocorre por ser uma possibilidade significativa e única na região em que estão inseridos. Para eles, o curso realizado pela internet atende uma necessidade de aperfeiçoamento profissional e permite a conciliação com outras atividades que os mesmos exercem.

Esses alunos destacam como aspectos relevantes em aprender música pela internet, o fato de poderem compartilhar seus conhecimentos que serão adquiridos com os colegas do mesmo pólo, do espaço em que atuam e também com os demais colegas do curso de Música à distância. Outro ponto significativo consiste na mobilidade e facilidade em conciliar o curso de Música com as demais funções profissionais. Além disso, o curso à distância permite o acesso de qualquer lugar e horário.

Nesse sentido, Lévy (2007) aponta que o número de pessoas em interconexão cresça a cada ano. Esse crescimento de conexão entre as pessoas aproxima e permite uma interação entre indivíduos localizados em lugares extremos, não mais separados por oceanos. Para o autor, isso acontece "graças às redes digitais, onde as pessoas trocam todo tipo de mensagens entre indivíduos ou no interior de grupos, participam de conferências eletrônicas sobre milhares de temas diferentes" (LÉVY, 2007, p. 12). Essa capacidade de interagir, pensar junto, trocar conhecimento e dialogar, é o que o autor denomina de Inteligência Coletiva (IC).

3.1.2 Ser aluno virtual é ter autonomia

Outro aspecto importante é a conscientização da autonomia que cada aluno deve desenvolver durante a sua formação na modalidade à distância. Os alunos entrevistados relataram que no ambiente virtual, muita coisa depende do próprio aluno, ou seja, o aluno constrói um perfil autônomo, visa sanar suas dúvidas e vencer obstáculos.

Os dados revelam que o aluno virtual precisa ter iniciativa e autonomia, organizar o seu tempo para estudo, criar estratégias para conseguir desenvolver todas as atividades propostas, ser colaborativo, participativo e utilizar o fórum como uma ferramenta de aprendizagem, além de procurar participar ativamente nos fóruns, postando suas reflexões a partir das leituras realizadas. Em relação à participação nos fóruns de discussões, os alunos precisam acreditar que as discussões necessitam ser mais aprofundadas, considerar que alguns alunos só entram nos fóruns apenas para registrar suas participações e depois não entram mais.

Palloff e Pratt (2003) nos ajudam a compreender essa característica de que o aluno virtual tem que ter autonomia, os autores reforçam que os "alunos virtuais são, ou podem passar a serem, *pessoas que pensam criticamente.* Eles sabem que o professor atua como facilitador do processo de aprendizagem *on-line* e que, para chegarem à melhor experiência *on-line,* devem ser eles próprios responsáveis pelo processo" (PALLOFF; PRATT, 2003, p. 27).

3.1.3 Como os alunos aprendem música uns com os outros?

O colega é tido como referência, como apoio, como estímulo para continuar. Os alunos entrevistados destacam que a contribuição do outro, possibilita a compreensão de alguns aspectos não apreendidos.

Os diálogos realizados com os entrevistados revelam a importância que os demais colegas fazem no seu processo de ensino e aprendizagem e que a interação está focada, entre outros aspectos, com a troca de experiência no ambiente virtual de aprendizagem. Essa troca de experiência ocorre a partir das mensagens postadas nos fóruns, ferramenta de interação disponível no ambiente online, e também de diálogos realizados fora do ambiente virtual de aprendizagem musical.

Nesse contexto, os indivíduos utilizam como forma de comunicação a linguagem escrita e visual. A partir desse contato, fatos, ideias, sentimentos, atitudes, opiniões, afetos, gostos são transmitidos instantaneamente para milhões de pessoas e em toda a parte do mundo. A internet possibilitou um novo espaço em que os seres humanos possam: pensar, compartilhar o conhecimento e se comunicarem.

Essa interação e interatividade presente nos ambientes virtuais de aprendizagens musicais para Mattar (2009) consistem em uma nova forma de relação entre os sujeitos imersos nesse contexto online. O autor destaca que a partir dessa interação social ocorrente, pode-se inferir a existência de uma reciprocidade nas ações entre os indivíduos. No caso da internet considera-se a interação social como interatividade, ou seja, a troca simultânea de informações e o acesso imediato a qualquer parte do mundo.

3.2 Interação entre tutores e alunos

Os dados coletados revelam que a interação precisa ser mais estimulada tanto entre alunos, quanto entre tutores. Para um dos entrevistados, tendo em vista a demanda de atividades semanais a serem cumpridas, seria importante a criação de uma estratégia para que alunos e tutores pudessem compartilhar mais seus processos de ensino e aprendizagem. No ambiente virtual de aprendizagem musical, uma das ferramentas mais utilizadas para essa interação são os fóruns semanais e também os fóruns de dúvidas. Além disso, o MSN (Live Menssenger) também é uma ferramenta importante para realizar discussões com os colegas fora do ambiente virtual. Os entrevistados destacam que um dos pontos de partida para o diálogo é a dificuldade que cada aluno encontra no acesso da plataforma, na leitura das mensagens postadas, no online assíncrono.

Os diálogos realizados nos fóruns mostram que a interação inicia a partir da convivência humana, podendo estar presente em vários contatos sociais, seja nos contatos estabelecidos nos fóruns online ou em outro ambiente da plataforma moodle. Nas ferramentas disponíveis nesse ambiente, os indivíduos utilizam como forma de comunicação a linguagem escrita e visual. A partir desse contato, fatos, ideias, sentimentos, atitudes, opiniões, afetos, gostos são transmitidos instantaneamente para milhões de pessoas e em toda a parte do mundo. A internet possibilitou um novo espaço em que os seres humanos possam pensar e compartilhar o conhecimento, além de se comunicar.

Transferindo essa conexão para a sala de aula online, temos a interação e a interatividade aspectos abordados por Mattar (2009). O professor encontra em contato social com seus alunos, bem como os alunos com seus professores, mas, também, os alunos estabelecem contatos entre si. Em outras palavras o professor modifica seus alunos, assim, como os alunos modificam os professores, além dos alunos mudarem seus comportamentos entre si através do contato social. Por esse fato, consideramos que existe uma interação social entre professor-aluno, aluno-professor e aluno-aluno.

Nos diálogos entre tutores e alunos postados nos fóruns do ambiente online, podemos constatar que a interação ocorre da seguinte forma: a) Aluno-aluno; b) Tutor-aluno; c) Aluno-tutor, o que nos permite inferir a existência de uma reciprocidade nas ações entre os indivíduos. No caso da internet, considera-se a interação social como interatividade, ou seja, a troca simultânea de informações e o acesso imediato a qualquer parte do mundo.

Nessa conjuntura, Mattar (2009) ao agrupar a interação em categorias, enumera o processo interacional em nove momentos, são eles: aluno/professor; aluno/conteúdo; aluno/aluno; professor/professor; professor/conteúdo; conteúdo/conteúdo; aluno/interface; auto/interação; interação/vicária. O autor destaca que a interatividade não é neutra, e não ocorre individualmente (MATTAR, 2009, P. 239).

Os alunos entrevistados revelam que o tutor é *o elo de ligação* entre o ambiente virtual de aprendizagem musical e os alunos, por isso, os tutores tem que ser o *estimulador* no ambiente online. Além

disso, o diálogo entre alunos e tutores proporciona o esclarecimento de dúvidas, e esse quando lido pelos demais colegas demonstram identificação com os mesmos aspectos.

Outro aspecto que também direciona a participação nos fóruns é domínio de conteúdo, quem possui mais facilidade no âmbito pedagógico-musical, contribui mais nas discussões sobre esse assunto, assim como os que possuem facilidades nos aspectos práticos musicais, opinam mais. Os colegas colocam suas dúvidas para os tutores, e alguns alunos também tentam auxiliar. Apesar dessas ações, alguns alunos entram nos fóruns apenas para registrarem sua opinião, em função da avaliação, não o utilizando como ferramenta de ensino e aprendizagem. Os conhecimentos musicais (cantar, elaborar arranjos musicais, executar instrumentos, selecionar atividades práticas) também são compartilhados pelos alunos através dos fóruns.

Em suma, os diálogos ocorridos nos fóruns revelam a força que os fóruns exercem sobre o ensino e a aprendizagem dos alunos, seja através da relação que esses estabelecem com seus colegas ou com os tutores, além dos professores das disciplinas.

4. Algumas considerações

Essa etapa foi um primeiro ensaio de análise, no que tange as maneiras como pedagogia musical online está vinculada à interatividade e as sociabilidades pedagógico-musicais constituídas, entre tutores e alunos inseridos no ambientes virtuais de aprendizagem musical. Outro aspecto a ser enfocado, se refere ao processo formativo musical dos alunos do curso de licenciatura em música na modalidade à distância.

As entrevistas online realizadas e as observações no ambiente virtual de aprendizagem musical indicam que as sociabilidades pedagógico-musicais constituídas no ambiente virtual ocorrem através de inúmeras possibilidades de interação, colaboração e socialização a partir dos diálogos entre os sujeitos inseridos no ambiente online.

As sociabilidades pedagógico-musicais constituídas nos ambientes virtuais de aprendizagem musical são oriundas também dos vínculos sociais que os sujeitos constroem nesse contexto, assim como reforça Lévy (2007) o trabalho coletivo e o trabalho com o 'inimigo' geram movimentos de aproximação e afastamento, ao passo que os interesses e as trocas ocorrem no grupo coletivamente. Tais aspectos, ainda precisam ser observados, compreendidos, analisados e interpretados. Os dados podem auxiliar na compreensão de outras maneiras de ensinar e aprender música online e seu processo formativo.

Referências

BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari. *Investigação qualitativa em educação:* uma introdução à teoria e aos métodos. Porto, Portugal: Porto Editora, 1994.

CASTELLS, Manuel. A cultura da virtualidade real: a integração da comunicação eletrônica, o fim da audiência de massa e o surgimento de redes interativas. In: *A sociedade em rede:* a era da informação: economia, sociedade e cultura. Vol. 1. Paz e terra. 2008.

DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (2000). Introduction: The disciplineand practice of qualitative research. In DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (Eds.), *Handbook of qualitative research* (2. ed., pp. 1-28). Thousand Oaks, CA: Sage.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. *Part IV: Methods of Collecting and Analyzing Empirical Materials (Introduction).* In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (ed.) The Handbook of Qualitative Research. 2.ed. London: Sage Publications, 2000b, p. 632-643.

DESLAURIERS, Jean-Pierre; KÉRISIT, Michèle. O delineamento de pesquisa qualitativa. *In: A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos.* Tradução de Ana Cristina Nasser. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

GODOI, Christiane Kleinübing; BANDEIRA-DE-MELLO, Rodrigo; SILVA, Anielson Barbosa (orgs.). *Pesquisa qualitativa em estudos organizacionais: paradigmas, estratégias e métodos.* Editora Saraiva, 2007.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura.* Trad. Carlos Ireneu da Costa, Editora 34, São Paulo, Coleção Trans,1999.

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva:* por uma antropologia do ciberespçao. Tradução de Luiz Paulo Ronanet. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

LEMOS, André Lemos. *Cibercultura:* tecnologias e vida social na cultura contemporânea. Editora Sulina, 4° ed., Porto Alegre, 2008.

MATTAR, João. Interatividade e aprendizagem. In: FREDRIC, Michael Litto; FORMIGA, Manuel Marcos Maciel (orgs.). *Educação a distância: o estado da arte.* São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2009. p. 112-120.

NICOLACI-DA-COSTA, Ana Maria; ROMÃO-DIAS, Daniela; DI LUCCIO, Flávia. Uso de entrevistas on-line no método de explicitação do discurso subjacente (MEDS). *In: Psicologia Reflexão e Crítica*, vol. 22, n°. 1, Porto Alegre, 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid =S0102-79722009000100006. Acessado em: 16-09-2009.

PALLOFF, Rena M.; PRATT, Keith. *Building learning communities in cyberspace: effective strategies for the online classroom.* Jossey-Bass Publishers, 1999.

PALLOFF, Rena M.; PRATT, Keith. *O aluno virtual: um guia para trabalhar com estudantes online.* Editora Artmed, Porto Alegre, 2002.

POUPART, Jean. A entrevista de tipo qualitativo: considerações epistemológicas, teóricas e metodológicas. *In: A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos.* Tradução de Ana Cristina Nasser. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

YIN, Rober k. *Estudo de caso:* planejamento e métodos. 3.ed. Porto Alegre: Bookam, 2005.

TRABALHOS EM PARCERIA NOS ANOS INICIAIS DO ENSINO FUNDAMENTAL: CONQUISTAS E DESAFIOS

Gislene Natera Azor (UFSC)
gigiazor@uol.com.br

Resumo: O texto tem como objetivo conhecer e compreender melhor as perspectivas para os trabalhos em parceria entre educador/a musical e professores/as dos anos iniciais. Primeiramente apresento uma concepção educativa de "parceria". Em seguida, apresento um estudo de caso na Rede Municipal de Ensino (RME) de Florianópolis trazendo as concepções de educação musical das professoras e as reflexões sobre parceria do educador musical. Conclui-se que a escola precisa investir em espaço, tempo, orientação e formação para os profissionais.
Palavras-chave: música na escola, ensino fundamental, parceria educador musical-professor.

Work in partneship in early elementary school years: achievements and challenges

Abstract: The aim of this article is to know and better comprehend the perspectives for works in partnership between musical educators and teachers in early years. Firstly, I present one educational conception of the "partnership". After that, I present a case study at Municipal Education (RME) in Florianopolis, which the brings conception of musical education presented by the involved teachers and then reflexion over this partnership with the musical educator. It is concluded that the school needs to invest in space, time, guidance and training for all teachers.
Keywords: music school, fundamental education, partnership between musical educators and teachers.

1. Introdução e Apontamentos conceituais

Este texto é uma exposição resumida de minha dissertação de mestrado (AZOR, 2010) realizada na Rede Municipal de Ensino (RME) de Florianópolis (SC). O trabalho se classifica como um estudo de caso único (YIN, 2001) com abordagem qualitativa. Foi realizada coleta de evidências em quatro fontes distintas: documentos (Proposta Curricular da Rede Municipal de Florianópolis e Projeto Político Pedagógico da escola); arquivos (Planejamento de Música e alguns materiais didáticos); entrevistas semi-estruturadas (professoras não especialistas e professor especialista) e; observação/participante.

Considerando a Lei 11.769/2008, que estabeleceu a música como conteúdo obrigatório na educação básica, esta pesquisa teve como objetivo refletir sobre as perspectivas de trabalhos em parceria entre educador/a musical e professores/as dos anos iniciais do Ensino Fundamental.

O interesse pelo tema "parceria" surgiu através de minhas experiências com trabalhos por projetos, concepções que, ao que parece, "obrigam" o/a professor/a a viver a incerteza, a insegurança, a curiosidade, o estudo, o encontro com a multiplicidade do mundo real possibilitando, ao mesmo tempo trocas entre os/as alunos/as, entre professores/as e alunos/as, e entre os/as professores/as entre si. Dentro desta realidade percebi que o trabalho por projetos pode ir além dos limites do currículo, pois favorece pesquisas, informações, experiências, visitas, trabalhos interdisciplinares, assim como a mistura e os links possíveis entre os mais diferentes e variados projetos.

Neste contexto, é necessário ressaltar os diferentes entendimentos entre trabalhos colaborativos e trabalhos cooperativos (parceria). Segundo Damiami; Porto; Schlemmer (2009, p. 10-13), na literatura brasileira e de outros países, os termos colaboração e cooperação são empregados para denominar o processo no qual algumas pessoas trabalham juntas. Para determinados grupos, embora os termos utilizem o mesmo prefixo (co - que significa ação conjunta) eles se diferenciam, pois o verbo cooperar é derivado da palavra

operare (operar, executar) e o verbo colaborar é derivado de *laborare* (trabalhar, produzir). Nesta concepção, a cooperação se dá quando há ajuda mútua na execução de tarefas com possibilidades de relações desiguais enquanto a colaboração ocorre quando as pessoas se apóiam, visando atingir objetivos comuns. Para outros, o que existe é uma diferenciação qualitativa. Nesta concepção, colaboração (co-laborar) significa trabalhar com o outro, dar uma ajuda pontual e, cooperação (co-operar) envolve um processo mais complexo, mais denso, no qual convergem diferentes pontos de vista com condutas fundamentadas no respeito mútuo.

Entende-se, também, que o trabalho cooperativo entre educadores/as com diferentes formações se configura como um processo em construção, envolvendo múltiplos diálogos pedagógicos. Esta visão de organização de currículo fundamentou-se neste estudo a partir de Hernández (1998; 2000), Hernández; Ventura (1998), Anguita, Hernández, Ventura (2010).

2. A música nos anos iniciais da RME de Florianópolis: A escola Alfa

Nos anos de 2009 e 2010, a música esteve institucionalmente presente através do/a professor/a especialista nos anos iniciais da RME de Florianópolis em apenas duas escolas. Uma delas, aqui denominada como escola Alfa[1] possibilitou esta pesquisa na qual participaram nove professoras dos anos iniciais e o professor especialista em música, identificado como Paulo[2].

A entrevista com as professoras dos anos iniciais (pedagogas) foi dividida em três partes: Formação e atuação profissional; Concepções de Mídia-educação; e Concepções de Educação Musical.

Resumidamente, as questões sobre 'Formação e atuação profissional' dizem respeito ao tempo de atuação e cursos de formação musical; 'Concepções de mídia-educação' dizem respeito à importância de um mediador crítico e reflexivo junto às crianças no que diz respeito à qualidade e ao gosto musical; e as 'Concepções de educação musical' dizem respeito aos significados da música nas aulas, possibilidades e dificuldades de pedagogos/as em realizar práticas musicais, diferenças entre as aulas de música com ou sem professor/a especialista, e as possibilidades de parceria entre educador/a musical e professores/as de sala.

No âmbito das Concepções de Educação Musical, algumas professoras afirmaram que a música faz parte do planejamento e que faz parte deste repertório "aquela música básica, [selo] Palavra Cantada, [...] que tem lenda, parlenda", porém outras professoras afirmaram que usam a música para "ajudar na produção textual das crianças". De qualquer forma, todas se referem à música com a função de auxiliar a alfabetização, não aparecendo referência alguma à música por si só, ou pelo seu valor estético.

Ainda no âmbito das Concepções de Educação Musical, as professoras afirmaram que não só é muito importante possibilitar aulas de música com o especialista nos anos iniciais como acham que "uma aula [por semana] é muito pouco!". Baseadas nas experiências que suas crianças estão tendo, garantem que a música trabalhada com o educador musical serve para: "auxiliar a concentração [... e de] compartilhar algumas coisas com os outros"; "desenvolver o hábito de ouvir, de poder discriminar os sons, de perceber o toque do corpo, os barulhinhos, os sons"; a "memorização, atenção"; que o professor especialista possa "traz [er] outras culturas, [...] trabalha[r] a voz" com eles; enfim, porque "amplia o nível de conhecimento das crianças". Assim, "mais tarde isso abre a possibilidade dela ir a outro lugar e ver o que está acontecendo", ou seja, "eles têm que ver que aquele conhecimento serve pra vida deles".

Segundo elas, normalmente as professoras dos anos iniciais apresentam dificuldade em trabalhar a música no seu planejamento porque sentem "falta da formação musical" e acabam trazendo sempre as "músicas que a gente sabe de quando era criança, música que todo mundo canta, cantiga de roda". Desta forma, as professoras garantiram que a prática pedagógico-musical das professoras dos anos iniciais que não tiveram música na sua formação "não passam de conhecimentos além do senso comum" e que por isso acabam se desestimulando e não percebendo interesse da parte das crianças.

A justificativa de uma das professoras em não contemplar a música de forma mais sistemática dentro do seu planejamento foi que a presença do especialista inibiu ou a eximiu de trabalhar esse conteúdo, pois afirma que "a gente tem medo né?; porque a gente peca muito" (faz escolhas musicais erradas).

Esse comentário confirma a ideia de que a música se tornou "problema" do professor especialista e assim a presença deste, no lugar de conduzir à realização de trabalhos cooperativos entre os/as professores/as, estaria fragmentando ainda mais os saberes dentro do ambiente escolar. Na mesma linha, outra professora diz que a convivência com o especialista desenvolveu nela um senso crítico exagerado: "Às vezes, pra cantar eu fico meio constrangida, porque eu não tenho uma boa voz, uma afinação assim... um conhecimento musical. Conforme eu fui tendo contato com o profissional mesmo... eu fui percebendo minha voz, e aí, eu parei!".

As professoras dos anos iniciais afirmaram que não "conhecem bem a área" (musical) e ao mesmo tempo não possuem "especificidade de nada!". Mostraram também que o tema parceria ainda não está suficientemente amadurecido por elas, pois quando perguntado sobre as possibilidades de se realizar planejamentos em conjunto (professoras e professor especialista) uma das professoras afirmou que o foco e as cobranças nos trabalhos realizados por elas estão nas disciplinas de português e matemática e que

> ... com relação aqui na nossa escola que tem música...nunca tivemos espaço para sentar e planejar...então ele [professor especialista] vem, trabalha e eu penso: Nossa...Legal![...] Ele faz algumas contextualizações super interessantes, né?[...] Em nenhum momento nós conseguimos sentar e falar... olha, eu vou trabalhar tal coisa e ai você podia também....é sempre depois!

Entre uma aula de música oferecida pelo especialista e uma aula com música oferecida pela professora dos anos iniciais, separadamente, elas afirmaram que as aulas com o especialista possuem "objetivos [...], se pensa no ritmo..." e a utilização da música nas aulas com as professoras são para ajudar "na produção deles". Neste caso, ouvindo e tentando interpretar as falas das nove professoras, posso sugerir que elas acreditam que o especialista tem 'detalhes musicais' (objetivos musicais) mais claros na sua concepção do que elas, devido a sua formação e que também explora a música pelo prazer estético, enquanto as professoras utilizam a música mais com a função de auxiliar em outras disciplinas, como na produção textual ou na alfabetização. Essa prática foi observada por mim na sala de aula da professora do 4º ano. O livro didático[3] adotado pela RME e utilizado em tal classe orienta o emprego de várias linguagens e diferentes mídias para auxiliar na alfabetização, tais como: músicas, textos publicitários, histórias em quadrinho, contos, telejornal, computador etc. Não quero aqui fazer crítica ao material e sim pontuar que as diferentes linguagens e as diferentes mídias também podem ter seu espaço próprio, seu valor e propostas pedagógicas e não apenas ficar na função de auxiliar a alfabetização.

Na escola Alfa as professoras percebem que às vezes, o planejamento das aulas de música "já coincidiu" com o planejamento das professoras. Isto acontece, segundo elas porque o especialista "pega o planejamento lá com a coordenação [...] e trabalha em cima" e também porque

> ... ele [professor especialista] já sabe que tem que trabalhar concentração, seqüência lógica, porque tem que trabalhar o ritmo por causa da leitura, o canto por causa da dicção, a rima...e ele já trabalha isso! Na verdade, como ele faz o planejamento com a coordenação, fica tudo tão entrosado com o que a gente está fazendo... que tá tão pertinho, que a gente ainda não viu necessidade de juntar!

Apesar de perceber algumas coincidências, essa mesma professora afirmou que é preciso a escola proporcionar mais tempo junto, pois "assim a gente podia trabalhar muito mais a música... sei lá... ele poderia dar idéia pra gente e a gente podia dar idéia pra ele [...] mas pra isso, ainda falta muita coisa!"

Porém, outra professora contou que pediu à coordenação que falasse com o professor especialista para trabalhar junto "no nosso projeto da escola: Brincadeiras Infantis" e segundo a coordenação, o Paulo "não achou interessante um planejamento com música infantil, porque isso já era dos anos anteriores". A professora acha que o professor especialista "poderia se abrir para a felicidade da turma ou da escola naquele momento".

Observei nesses comentários que apesar de haver a coincidência de alguns temas no planejamento e na prática dos/as professores/as, não acontece ali uma plena interdisciplinaridade, pois os/as profissionais não produzem algumas convergências para a escolha do tema, e também não possuem muita liberdade de comunicação entre os próprios/as professores/as, necessitando sempre da mediação da coordenação. Percebeu-se também que o momento oferecido (2010) ou sugerido pela escola para o trabalho conjunto entre os/as professores/as foi insuficiente e os/as professores/as parecem apenas ter trocado informações a respeito de seus planejamentos, o que, se é um primeiro passo imprescindível, não esgota o sentido de uma cooperação de fato.

Por outro lado, Paulo (professor especialista) foi delineando nas entrevistas que tinha receio de uma professora que teve música em sua formação. Ele contou que tal professora que teve música na sua formação, participava de suas aulas, buscava saber exatamente como se tocava o ritmo no pandeiro e que, por várias vezes, observou que a professora levou os pandeiros para a sala de aula e estava ensinando seus/suas alunos/as a tocá-los. Assim, Paulo afirma que os/as professores/as no ambiente escolar transitam em um mesmo corredor, porém, que "nós não podemos nos meter na área de outro profissional", ou seja, que cada um deve "saber o seu limite, o seu espaço".

Paulo mostra que o interesse da professora dos anos iniciais em dominar um determinado instrumento poderia representar certa invasão de espaço, como um desrespeito ao professor especialista e, talvez, como uma ameaça à permanência dele no ambiente escolar. Na concepção de Paulo, o professor especialista é o responsável em oportunizar a convivência tanto com "a música popular como com a música erudita" e a formação cultural se dá não só no contato com essas músicas, mas sim com as diferentes formas de ouvir e de apreciar tais músicas.

Parece-me que Paulo apenas considera importante a música na formação do/a pedagogo/a, se este/a pedagogo/a influenciar de forma positiva no envolvimento dos/as alunos/as com a música ou com o professor especialista, estando em foco às necessidades, os limites, as autoridades e autorias entre os/as adultos/as, e não os benefícios que esta formação traria para a experiência cultural das crianças.

3. Considerações Finais

Através de entrevistas semi-estruturadas e no contexto de minhas observações, as práticas musicais realizadas pelas professoras foram quase inexistentes, e a música só fez parte de seus planejamentos quando utilizada na função de auxiliar para a alfabetização. Contraditoriamente, as professoras que entrevistei afirmaram vários valores de a música estar presente nos anos iniciais de forma significativa através do/a professor/a especialista, porém, sugeriram que esta presença fragmenta ainda mais os saberes, tirando delas a responsabilidade, o interesse e o empenho em incluir a música em seus planejamentos.

A partir do caso examinado, sugiro que se os profissionais não compreendem bem os conceitos de trabalho colaborativo e/ou cooperativo, acabam tendo receios em realizar parceria, ainda mais quando não tem clareza também sobre outro conceito, o de autoridade. (Freire, 1986).

Os conflitos conceituais que Paulo, o professor especialista em música, viveu durante a pesquisa, me inspiram em insinuar que não só ele, mas muitos professores/as especialistas ainda pensam a música na escola como um saber isolado, e que, talvez, os estudos sobre educação, infância, cultura(s) e projetos de trabalhos (Hernández) nos ajudariam a conceber além dos conteúdos musicais outros saberes também necessários nos anos iniciais.

Em minha concepção, para a escola se tornar um ambiente de mediação e criação musical na formação cultural das crianças, é necessário o investimento em espaço, tempo, orientação e formação sobre as possibilidades dos/as profissionais dos anos iniciais se apropriarem de diferentes linguagens, entre elas a música.

Notas

[1] Nome fictício escolhido pelo autor.
[2] Pseudônimo escolhido pelo entrevistado.
[3] Neste caso, especificamente, refiro-me ao livro de português do 4º ano: Pensar e viver: língua portuguesa. Claudia Miranda, Eliete Presta. São Paulo: Ática, 2008.

Referências:

ANGUITA, Marisol; HERNÀNDEZ, Fernando; VENTURA, Montse. Los proyectos, tejido de relaciones y saberes. In: **Cuadernos de Pedagogía**. Abril, 2010, nº 400, p. 61-65.

AZOR, Gislene Natera. **Música nos anos iniciais do ensino fundamental**: perspectivas para os trabalhos em parceria na rede municipal de Florianópolis. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Florianópolis, SC, 2010.

DAMIAMI, Magda F.; PORTO, Tânia M. E.; SCHLEMMER, Eliane. **Trabalho colaborativo/cooperativo em educação**: uma possibilidade para ensinar e aprender. Organizadoras Magda Damiami,Tânia Porto, Eliane Schlemmer. São Leopoldo: Oikos; Brasília: Liber Livro, 2009.

FREIRE, Paulo; SHOR, Ira. **Medo e ousadia -** O cotidiano do professor. Tradução de Adriana Lopez; revisão técnica de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Transgressão e mudança na educação:** os projetos de trabalho. Trad. Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artmed, 1998.
_____**Cultura Visual, Mudança Educativa e Projeto de Trabalho**. Trad. Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artmed, 2000.

HERNÁNDEZ, Fernando; VENTURA, Montserrat. **A organização do currículo por projetos de trabalho**: o conhecimento é um caleidoscópio. Fernando Hernández e Montserrat Ventura; trad. Jussara Haubert Rodrigues. 5 ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos/Robert Yin; trad. Daniel Grassi. 2. Ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

INTERAÇÃO E ACOLHIMENTO À DIVERSIDADE NA EDUCAÇÃO MUSICAL A DISTÂNCIA

Isamara Alves Carvalho (UFSCAR)
isamara@ufscar.br

Resumo: O relato aborda o conceito de Interação de Moore & Kearsley (2007) a partir da explicitação de enunciados ou orientações disponibilizados aos alunos em disciplinas do curso de Educação musical a distância da SEaD-UFSCar. É possível constatar a elaboração de caminhos metodológicos para que a diversidade em diferentes categorias (quem sou, do que gosto, como estudo, de onde venho, o que sei) seja compartilhada entre os participantes e valorizada no desenvolvimento das disciplinas.
Palavras-chave: Educação musical a distância, Interação, Ambientes virtuais de aprendizagem.

Interaction and welcome diversity in online music education

Abstract: The report discusses the concept of Interaction of Moore & Kearsley (2007) from the explicit statements or guidelines available to students in subjects in the course of online music education of SEaD-UFSCar. You can see the development of methodological approaches to diversity in different categories (who I am, what I like, as a study, where I come, I know) is shared between the participants and appreciated the development of disciplines.
Keywords: Online music education, Interaction, Virtual learning environment

1. Introdução

O curso de Educação Musical a distância da Secretaria de Educação a Distância da Universidade Federal de São Carlos (SEaD-UFSCar) é parte do sistema Universidade Aberta do Brasil (UAB), isto é, sua efetivação ocorre a partir de um tripé de parceiros, MEC, universidades públicas e governos estaduais ou municipais. A participação das universidades e estados ou municípios no sistema é realizada por intermédio de editais públicos abertos pelo Ministério da Educação. Cabe às universidades enviarem propostas de cursos superiores (projeto pedagógico, recursos humanos disponíveis, quantidade de vagas ofertadas) assim como o detalhamento da estrutura necessária nos polos de apoio presencial (laboratórios de física, química, educação musical, por exemplo). Aos municípios ou estados proponentes da estruturação dos polos de apoio presencial que viabilizam o sistema UAB, é demandado no edital que informem a lista de cursos desejados, estrutura física, tecnológica e logística de funcionamento, além da apresentação dos recursos humanos possíveis (MOTA & CHAVES FILHO, 2006).

A característica central encontrada em diferentes modalidades de educação a distância (EaD) é a possível flexibilização espaço-temporal entre sujeitos envolvidos em processos de ensino e aprendizagem. O uso isolado ou combinado dos correios, programas de rádio e/ou TV, telefone, computadores com ou sem internet, softwares para simulação de atividades ou projeção de sala de aula, entre outros, bem como as escolhas metodológicas realizadas pelas instituições gestoras e professores nos ajudam a identificar as subcategorias de EaD. A ampla utilização de computadores pessoais com acesso à internet, o desenvolvimento e a maciça utilização de softwares voltados para a educação a distância podem ser identificados, segundo Moran (2006) e Silva (2006), como “Educação online via internet”.

Os cinco cursos oferecidos pela UFSCar (Pedagogia, Tecnologia Sulcroalcooleira, Sistemas de Informação, Engenharia Ambiental e Educação Musical) são organizados e apresentados à comunidade

acadêmica a partir da utilização, experimentação e intervenção nos recursos disponíveis na plataforma moodle[1], isto é, um software que permite a criação de ambientes virtuais de aprendizagem (AVA).

O surgimento desses softwares para nortear a criação de ambientes virtuais de aprendizagens traz as concepções de educação (ensino e aprendizagem) e conhecimento de seus desenvolvedores. Na questão exposta por Dougiamas e Taylor (2009) e apresentada a seguir compreendo que encontro, diálogo reflexivo e aprendizagem em comunidades são referências significativas. A sala de aula virtual do autor foi estruturada para possibilitar isso, mas a efetivação só será verdadeira se os participantes partilharem de referências similares.

> em que as estruturas e interfaces da Web encorajam ou atrapalham o encontro dos participantes para um diálogo reflexivo numa comunidade de aprendizes – com leituras feitas abertamente, refletindo criticamente e escrevendo construtivamente de modo a engajar suas experiências pessoais? (DOUGIAMAS e TAYLOR, 2009, p. 16)

No presente relato mostrarei alguns momentos de aulas desenvolvidas no AVA do curso de Educação Musical a distância da SEaD-UFSCar dos quais tinha como objetivo principal "criar contextos para que os participantes se apropriassem das ferramentas disponíveis, bem como dos processos de interação, reconhecimento de si e dos outros como sujeitos participantes e responsáveis pela experiência significativa, próxima, humanizada e musical num AVA".

2. Interação

Moore & Kearsley (2007) distinguem três categorias de interação, mediadas por tecnologias, e que podem indicar a eficácia de um curso ou uma disciplina na modalidade de educação online. "Interação aluno–conteúdo" refere-se à forma como o tema, objeto de estudo, é apresentado ao aluno contemplando clareza no uso da linguagem, das sugestões de atividades que possam aproximar mais os alunos para que consigam efetivar aprendizagens significativas. "Interação aluno–instrutor" é identificada no ambiente motivacional, na coerência e constância dos retornos às diferentes solicitações, nos conselhos. A "interação aluno–aluno" pode ser percebida na busca por dinâmicas mais colaborativas e cooperativas de processos de ensinar e aprender na modalidade a distância.

Ao destacar a abordagem do estar junto virtual Valente (2003) diferencia a qualidade e constância de interações com o objetivo de acompanhar e assessorar, extrapolando o limite do enviar/receber informações via internet (broadcast) ou solicitar/entregar atividades ao professor, numa relação estritamente um-a-um (virtualização da sala de aula).

Na perspectiva dialógica de Freire (2002), a relação professor–aluno é antes de tudo a interação entre sujeitos que se constroem a partir da leitura de mundos vividos, sabidos, encharcados de experiências e, por isso, não pode ser reduzida ao movimento mecânico de transferir algo descontextualizado para outrem. Por outro lado, o próprio autor, respondendo a uma crítica sobre sua opção em partir da linguagem dos camponeses no processo de alfabetização destes, alerta que isso não significa a estagnação contemplativa e descompromissada da situação e muito menos o não reconhecimento da premissa que educação é uma forma de transformação do mundo. (FREIRE, 2001, p. 58)

Constituem, ainda, escolhas dialógicas para educação, segundo Freire (2002), a compreensão da palavra como práxis e como direito de todos e todas, a presença do amor carregado de boniteza, de compromisso pelos homens e pelo mundo, da esperança persistente como leitora de situações que estão sendo estas, mas podem vir a ser aquelas, pois compreende história como possibilidade e não como determinismo.

Trabalharei no presente relato com a compreensão de interação dialógica, isto é, a experiência de comunicação entre sujeitos disponíveis para a troca, para a escuta/leitura do outro, para o falar/escrever com no lugar de falar/escrever para (FREIRE, 2007, p. 135). O aparato tecnológico é considerado como meio que pode condicionar favoravelmente uma interação dialógica, mas jamais a determinará (LÉVY, 2007). "A técnica é sempre secundária e só é importante quando a serviço de algo mais amplo. Considerar a técnica primordial é perder o objetivo da educação". (FREIRE, 2001, p. 57)

Retomarei as três categorias de interação apresentadas por Moore & Kearsley (2007) partindo de recortes de enunciados ou orientações postados em três disciplinas[2] que trabalhei no curso de Licenciatura em Educação Musical modalidade de educação a distância da SEaD-UFSCar.

3. Interação aluno-conteúdo

Antes de focar a temática central da disciplina "Educação Musical – prática e ensino 1", oferecida no primeiro semestre de 2011, procurei construir enunciados que convidassem os alunos a criarem um contexto de estudo que acolhesse a nova realidade, participação numa graduação em educação musical na modalidade de EaD. Como organizar agenda e espaços de estudo? Quais eram as escolhas desejáveis para que os alunos transitassem bem pela disciplina? Podemos observar na citação a seguir a projeção de um diálogo que utilizei para refletir com os alunos sobre a prática da leitura de textos na disciplina. *"Como vocês lêem? Há um espaço na casa de vocês para que estas leituras sejam realizadas com calma, com chance de procurar um dicionário ou fazer anotações?"* A pergunta que inspirou a construção deste enunciado foi: Como estão se organizando os alunos do curso para participarem desta modalidade de ensino aprendizagem?

Num outro momento da mesma disciplina no qual o foco temático era "Paisagem e poluição sonora" apresentei, num fórum para compartilhamento e reflexão, os seguintes sub-temas e perguntas disparadoras:

> Poluição Sonora e Políticas de Meio Ambiente: O que encontraram? Como isso é tratado nas cidades onde moram e/ou trabalham? Compartilhem projetos conosco, ok?
> Tour pela paisagem sonora de nossas cidades: Quais sons são frequentes no entorno de sua casa ou trabalho? Destaquem sons agradáveis e desagradáveis, sons estridentes e sons fracos, sons raros e outros que queiram compartilhar;

As perguntas norteadoras subliminares, fundamentadas em Schafer (1991) e na pesquisa de Miguel (2006), eram: Como os alunos do curso de Educação Musical da SEaD-UFSCar observam, apresentam e avaliam seu espaço sonoro cotidiano? Miguel (2006) discute os simbolismos da paisagem sonora presente nos cultos da Igreja Batista no bairro de Utinga em Santo André – São Paulo e ao mesmo tempo problematiza sobre a questão ambiental. Esperava favorecer a sensação de pertencimento àquele contexto educativo, àquele grupo de professores, isto é, criar mecanismos para desenvolver as temáticas escolhidas de forma a estimular e valorizar a construção do conceito partindo de referências locais dos próprios alunos.

4. Interação aluno-aluno

Os conceitos de colaboração e cooperação permeiam a concepção, organização e apresentação das disciplinas que venho desenvolvendo nas modalidades presenciais e a distância. Sabemos que não são conceitos restritos ao universo da educação, pois estar com o outro num processo dialógico e em movimento de construção ou reconstrução de saberes pode ser testemunhado em reuniões familiares, entre colegas num ambientes de trabalho, entre amigos e em outros espaços sociais.

Para Kenski (2008), a colaboração se diferencia da cooperação pelo processo de amarrações das ações do grupo, não sendo facilmente perceptível a ação de cada um, isto é, um grupo unido objetivando um ponto comum é diferente de um grupo subdividido em pequenas ações individuais e que poderão ser conectadas posteriormente. Em ambos os casos primeiramente o coletivo de alunos precisaria ser organizado em grupos menores para futuramente trabalharem colaborativamente ou em processos cooperativos. As duas primeiras atividades da disciplina "Educação musical – prática e ensino 1" foram, portanto, a organização dos grupos por adesão e a criação de uma logomarca. A seguir apresento um trecho das orientações para que o coletivo se reorganizasse em pequenos subgrupos e que encontrasse uma identidade após um breve mapeamento.

> Quais características comuns são facilmente identificáveis entre vocês? Do que gostam? Do que desgostam? Depois de uma conversa inicial (Oi. Como vai? Você vem sempre aqui?) em nosso fórum, vocês deverão organizar as características de cada um e criar uma logomarca que sintetize o grupo. Fiquem a vontade. Pesquisem ou criem música, imagens e textos. A logomarca deverá traduzir o processo do grupo em busca de uma identidade. Argumentem, façam propostas, experimentem, mudem de idéia.

Numa outra atividade das disciplinas "Estudos complementares em flauta doce", oferecida no 1º semestre de 2011, e "Vivência em educação musical 2", oferecida no 2º semestre de 2009, a proposta era para que os alunos acrescentassem um acompanhamento percussivo a uma linha de flauta doce gravada por outro colega. Foi necessário, portanto, ouvir as gravações dos colegas, escolher uma, experimentar e definir uma maneira de acompanhá-lo com timbres de percussão instrumental ou corporal, além de apresentar para todos os participantes das disciplinas o resultado final. Neste sentido corroboro Swanwick (1994) ao considerar aprendizagem musical como resultado de combinações de ações diversas focadas no solfejo, na prática, na escuta do outro, participação em interações musicais através de ensaios e exposição pública. Destaco desta experiência a possibilidade de vivenciar o "estar junto virtual", apresentado por Valente (2003) e transformado aqui em "tocar junto virtual". O palco virtual foi simulado através da ferramenta fórum, pois permite apreciação e postagem de comentários de todos os participantes a cada uma das peças musicais publicadas.

5. Interação aluno-instrutor

A equipe de docentes dos cursos na modalidade de educação a distância da SEaD-UFSCar é formada por professor autor, tutor virtual e tutor presencial, além de uma equipe técnica responsável pela gestão e acompanhamento técnico e pedagógico de todas as disciplinas. Dos primeiros rascunhos na elaboração do plano de ensino das disciplinas até o momento em que são finalizadas, muitas ações são realizadas por

uma grande diversidade de profissionais. Mill (2006) usa a denominação de polidocência, pois compreende que "não se refere a qualquer coletivo de trabalhadores, mas ao coletivo de trabalhadores que, mesmo com formação diversa, é responsável pelo processo de ensino-aprendizagem de um determinado curso" (MILL, 2006, p. 67).

A interação direta com os alunos no AVA de cada disciplina fica restrita ao professor autor e sua equipe de tutores virtuais, isto é, docentes que fazem a mediação pedagógica entre os materiais, orientações e atividades publicadas no ambiente e os alunos, exclusivamente via postagem de textos e/ou recursos audiovisuais, dependendo da natureza das atividades. Constantemente procuro construir com a equipe de tutoria virtual uma forma colaborativa de tomada de decisões para o acompanhamento e avaliação das disciplinas. Penso que desta forma, podemos compartilhar nossos "quadros referenciais" para exercício da docência (Mizukami, 2002) e procurar trabalhar de forma coerente entre o publicado e o mediado.

6. Considerações finais.

A concepção e o desenvolvimento de disciplinas em ambientes virtuais de aprendizagem serão vitrines dos "quadros referenciais" de seus professores sobre educação, aluno, distância, interação, saberes e ações docentes, entre outros. Um ambiente virtual isolado não determinará a horizontalidade na relação entre alunos e professores nem tampouco o acolhimento da diversidade social, de gênero, de aparato tecnológico, de conhecimentos adquiridos, por exemplo. No mesmo caminho tenho pesquisado procedimentos, ferramentas e formas de construir e compartilhar um ambiente virtual de aprendizagem para educação musical ativa, isto é, que possa propiciar vivências musicais diversas e que perpassem a escuta, a execução individual e em grupo, a análise, a criação e compartilhamento de arranjos, atividades, materiais e planos de aula, entre outros. É necessária uma tomada de decisão anterior ao uso deste ou daquele software.

Notas

[1] Software livre desenvolvido num contexto de pesquisas de mestrado e doutorado de Martin Dougiamas pela National Key Center for Science and Mathematics Education Curtin University of Technology – Autrália. Está em constante reformulação. Maiores informações: www.moodle.org.

[2] Educação musical – prática e ensino 1, Estudos complementares em Flauta doce e Vivência em Educação Musical 2.

Referências:

DOUGIAMAS, Martin; TAYLOR, Peter. Moodle, usando comunidades de aprendizes para criar um sistema de fonte aberta de gerenciamento de curso. In: ALVES, Lynn; BARROS, Daniela; OKADA, Alexandra (org.) *Moodle - estratégias pedagógicas e estudos de caso.* Salvador, Bahia: EDUNEB, 2009, p. 15 – 34.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa.* São Paulo: Paz e Terra, 2007.

____, Paulo. *Pedagogia do Oprimido.* São Paulo: Paz e Terra, 2002.

____, Paulo. *Pedagogia dos Sonhos Possíveis.* São Paulo: Editora UNESP, 2001.

KENSKI, Vani Moreira. *Tecnologias e ensino presencial e a distância.* Campinas, São Paulo: Papirus, 2008, p. 99 – 118.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura.* Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 2007.

MIGUEL, Fábio. *Entre ouvires: a paisagem sonora da Igreja Batista em Jardim Utinga em foco.* 2006. 193 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2006.

MILL, Daniel. *Educação a Distância e trabalho docente virtual:* Sobre tecnologia, espaços, tempo, coletividade e relações sociais de sexo na Idade Mídia. Belo Horizonte, 2006. 322 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais.

MIZUKAMI, Maria da Graça Nicoletti, et al. Aprendizagem da Docência: Contribuições teóricas. In: MIZUKAMI, Maria da Graça Nicoletti, et al. *Escola e aprendizagem da docência – processos de investigação e formação.* São Carlos: EDUFSCAR, 2002, p. 47 – 114.

MOORE, Michael; KEARSLEY, Greg. *Educação a Distância:* uma visão integrada. Tradução de Roberto Galman. São Paulo: Thomson, 2007.

MORAN, José Manuel. Contribuições para uma pedagogia da educação online. In: SILVA, Marco (org.). *Educação Online.* São Paulo: Edições Loyola, 2006, p. 41-52.

MOTA, Ronaldo; CHAVES FILHO, Hélio. Universidade Aberta e perspectivas para a educação a distância no Brasil. In: SILVA, Marco (org.). *Educação Online.* São Paulo: Edições Loyola, 2006, p. 459-471.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante.* São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1991.

SILVA, Marco. Criar e professorar um curso online: relato de experiência. In: SILVA, Marco. *Educação Online.* São Paulo: Edições Loyola, 2006, p. 52-75.

SWANWICK, Keith. Ensino instrumental enquanto ensino de música. In: *Cadernos de estudo: educação musical.* São Paulo, Atravez, no. 4/5, p. 7 – 14, 1994. Disponível em http://www.atravez.org.br/ceem_4_5/ensino_instrumental.htm Acessado em 13 de junho de 2011.

O HIPERTEXTO NA CONSTRUÇÃO DE DISCIPLINAS DE UM CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA A DISTÂNCIA

Jordana Pacheco Eid (UNB)
jordanaeid@gmail.com

Resumo: A partir da minha experiência como tutora de disciplinas online do curso de Licenciatura em Música da UAB/UnB, percebi que o fato dos alunos não estarem problematizando suas práticas docentes poderia estar enraizado na condição estática e linear em que são organizadas as disciplinas online. Com o objetivo de conhecer novas possibilidades de construção de disciplinas para a EAD, questionei: Como as disciplinas online de um curso à distância podem ser construídas fundamentadas nas características do hipertexto? Foi possível perceber que apesar de haver a possibilidade de se construir disciplinas online baseadas nas características hipertextuais, há a necessidade de professores com formação para atuarem nesta nova concepção.
Palavras-chave: Disciplinas online hipertextuais, Licenciatura em Música à Distância.

The hypertext in building the disciplines of a Distance Course for Teacher of Music

Abstract: From my experience as a tutor for courses online bachelor degree in music from the UAB / UNB, I realized that the fact that students are not problematizing their practice teachers could be rooted in linear and static condition in which the disciplines are organized online. Aiming to meet new opportunities to build disciplines for distance education, wondered: How do online courses for a distance learning course can be built based on the characteristics of hypertext? It was possible to see that despite the possibility of building online courses based on the characteristics of hypertext, there is a need for trained teachers to work in this new design.
Keywords: Disciplines online Hypertext, Graduation in Music Distance Education.

O debate atual presente nos diversos campos do conhecimento vem discutindo o que Levy (1999) chama de "mutação contemporânea da relação com o saber". O autor constatou que na realidade contemporânea os saberes e o *know-how* surgem e se renovam em uma velocidade cada vez maior. A nova visão de trabalho não consiste mais em executar tarefas aprendidas no começo da carreira, mas sim em aprender, trocar saberes e produzir conhecimentos constantemente. Outra constatação é a de que o ciberespaço e suas tecnologias intelectuais vêm mudando, ampliando e exteriorizando funções cognitivas humanas como a memória, a imaginação, a percepção e os raciocínios, o quê nos faz refletir sobre a necessidade de acompanhar estas mutações nas diversas formas de pensar e agir que se estabelecem de forma mais humana e consciente.

Na área de educação e mais especificamente na formação de professores, estas questões não deixam de estarem presentes. Nesta transição de paradigmas educacionais apoiada na nova realidade explicada por Levy, a educação deixa de focar a transmissão de conhecimentos, ou seja, a educação centrada no professor na qual ele tem o papel de passar seus conhecimentos aos alunos. O aluno agora passa a ser o centro, o mais importante é sua aprendizagem. Ele deixa de ser simplesmente um consumidor passivo e passa a atuar ativamente, inclusive como produtor de conhecimentos, no processo de ensino-aprendizagem. Não é mais o professor que ensina e o aluno que aprende, todos participam nesta constante troca de conhecimentos. Levy coloca que

> O saber-fluxo, o saber-transação de conhecimento, as novas tecnologias da inteligência individual e coletiva estão modificando profundamente os dados do problema da educação e da formação. O que deve ser aprendido não pode mais ser planejado, nem precisamente definido de forma antecipada. Os percursos e os perfis de competência são, todos eles, singulares e está cada vez mais menos possível canalizar-se em programas ou currículos que sejam válidos para todo mundo. Devemos construir novos modelos do espaço dos conhecimentos. A uma representação em escalas, lineares e paralelas em pirâmides estruturadas por <níveis>, organizadas pela noção

> de pré-requisitos, e convergindo até saberes <superiores>, tornou-se necessário doravante preferir a imagem de espaços de conhecimentos emergentes, abertos, contínuos, em fluxos, não-lineares, que se reorganizam conforme os objetivos, os contextos, e nos quais cada um ocupa uma posição singular e evolutiva. (LEVÝ, 1999, p.158)

A partir desta mudança na visão do que significa afinal educação, novas questões sobre o papel do professor surgem, já que este professor não pode mais se apoiar na tradicional racionalidade técnica, explicada por Schon (2000, p. 37) como "a competência profissional que consiste na aplicação de teorias e técnicas derivadas da pesquisa sistemática, preferencialmente científica, à solução de problemas instrumentais da prática". O professor, para Schon, não deve mais aplicar conhecimentos em sua prática docente, ele deve refletir sobre as questões que envolvem sua prática para assim, atuar de forma consciente, solucionando problemas presentes naquele contexto especial, e de forma a fazer as constantes transformações necessárias. O professor apoiado na prática-reflexiva seria o caminho para ele se manter em constante atualização neste mundo novo de mutações velozes.

A discussão sobre a formação de professores prático-reflexivos vem se estendendo também para a formação de professores por meio da educação à distância. A EAD é vista atualmente com um grande potencial de formação em larga escala, já que a demanda por professores licenciados para atuar de forma mais qualificada tem sido cada vez mais exigida. Aqui no Brasil, o Ministério da Educação criou, em 2005, a Universidade Aberta do Brasil (UAB) para levar ensino superior público de qualidade as diversas regiões do Brasil, principalmente àquelas que não possuem curso superior, ou cujos cursos não atendem as demandas da população. Para realizar os cursos da UAB, há parcerias com instituições públicas de ensino superior e o apoio de pólos presenciais que são mantidos pelos municípios ou governos estaduais.

Em minha experiência como tutora à distância em disciplinas de formação de professores do Curso de Licenciatura em Música da UAB/UnB (Universidade Aberta do Brasil/ Universidade de Brasília) notei que, apesar do curso estar engajado nos desafios da realidade contemporânea colocados por Levy, e de apoiarem a formação de professores reflexivos, alguns aspectos sobre a formação destes professores ainda estão fora deste propósito. Analisando uma disciplina do núcleo de formação em educação musical do curso em que fui tutora, percebi que mesmo com a estrutura da disciplina estando coerente com o desenvolvimento de professores reflexivos, os alunos pareciam continuar sem encontrar problemas em suas práticas docentes e, conseqüentemente, sem refletirem sobre elas. Para mim, um motivo para que esta reflexão não esteja acontecendo poderia ser o fato de termos que seguir o roteiro da disciplina, organizado por semanas ou módulos. Contraditoriamente com a visão de Levy onde não se pode mais construir currículos rígidos, na UAB há uma disciplina pronta, linear e estática oferecida para todos os alunos. Na minha percepção, estes processos de "construção" e reflexão estáticos podem ficar comprometidos quando temos que passar de um tópico ou um tema para outro sem possibilidade de uma maior dinâmica, uma fluidez da discussão, pois quando a semana termina se encerra a discussão. Para a construção de uma disciplina que consiga se distanciar deste molde previamente elaborado e estático a fim de ajudar na qualidade da formação dos professores pensando nos desafios atuais e na reflexão sobre a prática, sugiro a utilização das características hipertextuais nesta construção de disciplinas, pois como coloca Faraco (2008), "a inserção de hipertexto, visto como um fenômeno de confluência de várias linguagens nos enunciados, pode vir a enriquecer as discussões produzidas nos fóruns dos ambientes virtuais de aprendizagem" (p.9) e, na minha visão, não apenas nos fóruns, mas em toda a construção da disciplina online. A partir desta problemática surge a seguinte questão: **Como as**

disciplinas online de um curso à distância podem ser construídas fundamentadas nas características do hipertexto?

Embora muitos concordem que o hipertexto não surgiu com o desenvolvimento da tecnologia computacional, segundo Levy (1996), a informática contribuiu para que se pensasse de forma diferenciada sobre o hipertexto, pois há uma passagem rápida de um nó (link) a outro, além de possibilitar uma hibridização de sons, imagens e textos que não era possível no ambiente tradicional. O que se destaca no ambiente eletrônico, segundo Correia Dias e Antony (2003) é "a grande amplitude do potencial de liberdade de movimento do usuário/leitor, que lhe possibilita percorrer vários caminhos dentro de um mesmo suporte material" (p. 3).

O conceito de hipertexto vem sendo discutido sob diversos aspectos. No entanto, se tratando do hipertexto no mundo digital, Pinheiro (2005, apud FARACO 2008) define como "uma organização enunciativa não-linear, veiculada via mídia digital, que congrega informações verbais, visuais e sonoras e que permite uma leitura totalmente singular e multissemiótica e a possibilidade de acesso rápido a uma infinidade de textos, na qual o leitor pode interagir com o autor e/ou modificar o texto" (p.136). A partir do conceito de hipertexto, vários outros conceitos vieram para caracterizar esta nova relação com o texto. Características como Polifonia, Heterogeneidade, Interdisciplinaridade, Não-linearidade, Dialogismo, Interatividade e Intertextualidade foram colocadas como sendo integrantes do hipertexto. Neste trabalho, no entanto, irei explicar hipertexto como sendo interativo, não linear, intertextual e heterogêneo de acordo com as idéias de Correia Dias e Antony (2003).

A **não-linearidade** do hipertexto permite ao usuário seguir o percurso na ordem que lhe interessar, ou seja, não há a exigência que o leitor/usuário siga o percurso determinado pelo autor, ele se movimenta na rede textual de acordo com as intenções, circunstâncias e possibilidades que lhe convir. De acordo com Correia Dias e Antony (2003, p. 2), na não-linearidade do hipertexto "os nós (partes-lexias) do portal de entrada são apresentados como peças de um quebra-cabeças e as imagens nele espalhadas não têm uma seqüência lógica que induza à noção de começo, meio e fim".

Outra característica do hipertexto, a **intertextualidade** permite ao leitor a ampliação da obra a partir da introdução de outros textos e gêneros discursivos. Há, desta forma, a possibilidade de existirem diversos pontos de vista sobre um mesmo tema assim como diversos temas. Segundo Correia Dias e Antony (2003), com a intertextualidade

> Cada leitura realiza um texto inédito, único, individual, mas também cada leitura realiza um texto coletivo, na medida em que o leitor traz consigo outros textos anteriores que dialogam e constroem o novo texto. As diferentes narrativas presentes no hipertexto, quando não interagem, tensionam-se, mas não constituem elementos autônomos, fechados - pois estão em interlocução com o todo. Dentro deles se manifesta uma pluralidade de sentidos. Às vezes, exprimem conflitos e oposições – outras conexões e integrações. (p. 6/7)

A **interatividade** característica do hipertexto possibilita ao usuário ser co-autor do texto quando ele interfere e o transforma. No hipertexto, de acordo com Correia Dias e Antony (2003) "o leitor não apenas escolhe seu percurso entre links preexistentes, mas cria novas conexões, que têm um sentido para ele e não necessariamente fazem sentido para o criador do hipertexto ou para outros leitores" (p.9). As autoras colocam ainda que no hipertexto eletrônico existem dois tipos de interatividade, uma quando se escolhe o percurso trilhado e outro quando se cria este percurso.

O princípio da **heterogeneidade** do hipertexto é caracterizado pela multiplicidade de signos que podem ser utilizados, associando textos a imagens, vídeos e sons, além de diferentes naturezas de expressão o quê, segundo Dias e Antony (2003) "permite que o hipertexto aglomere atos comunicacionais muito diversos, lingüísticos, mas também perceptivos, gestuais, cognitivos" (p.13).

A educação para a formação de professores olhada pelo viés hipertextual, segundo Ramal (2003), deve apresentar um novo modelo em sintonia com o processo de mudanças nas relações com o conhecimento já explicadas por Levy (1999). Segundo a autora, o currículo deve se apresentar em rede, ao contrário do formato tradicional fragmentado, desconexo e limitador. Ramal (2003) coloca que "como num hipertexto, não haverá etapas a vencer, mas sim dimensões que se sobrepõem, se conectam e se interpenetram, de acordo com a pesquisa e a criatividade dos sujeitos" (p. 256). A autora diz ainda que a formação rígida sem possibilidade de autonomia e criação por parte de todos os envolvidos, os transforma em meros objetos de informação ao invés de permitir que se tornem sujeitos da comunicação. Ramal explica que "a estruturação de um currículo em rede é uma das possibilidades de inovação na realidade dos atuais cursos de formação docente", pois, segundo a autora, nesse modelo "o potencial subversivo e provocador de mudanças próprio de determinado uso das novas tecnologias" deve ser aproveitado (p.256).

De acordo com Larossa (1999 apud COOREIA DIAS E ANTONY, 2003), a educação no entendimento hipertextual de formação humana não carregaria uma idéia pronta, um modelo normativo de realização, não teria um caminho traçado, linear, fechado e acabado. No lugar de deter e transmitir verdades deve relativizar a verdade para que não se tenha um sentido único e sim, uma concepção pedagógica que fosse capaz de incluir conflitos, contradições, tensões. A educação nesta perspectiva propõe que não se dirija a um sujeito passivo, "dizendo-lhe como ele tem de ver o mundo e o que deverá fazer, não é aquela que lhe oferece uma imagem do mundo nem a que lhe dita como deve interpretar-se a si mesmo e às suas próprias ações". O discurso que emerge é de uma educação que "violenta e questiona a linguagem trivial e fossilizada, violentando e questionando, ao mesmo tempo, as convenções que nos dão o mundo como algo já pensado e já dito, como algo evidente, como algo que se nos impõe sem reflexão". (LAROSSA, 1999 apud CORREIA DIAS E ANTONY, 2003).

A partir das características do hipertexto como interativo, não linear, intertextual e heterogêneo, colocarei algumas possibilidades para utilizá-las em disciplinas online.

A construção de um currículo rígido, como colocado por Levy, Ramal e Larossa, já não dá conta da dinâmica da vida contemporânea. Nesta perspectiva, uma disciplina online pronta, linear e estática como percebo no Curso de Licenciatura em Música da UAB/UnB, não se encaixa no conceito de hipertexto. Como opção para uma disciplina mais flexível, pode ser interessante que o professor apenas crie temáticas de estudo em ferramentas do ambiente virtual, mas que deixe os alunos as explorarem da forma como quiserem, sem uma ser pré-requisito da outra, nem precisar finalizar uma para começar outra. Os alunos, dessa forma, podem transitar pelo ambiente participando das atividades sem um tempo limitado, sem terem que esgotar um assunto. Os tutores, por sua vez, não terão a obrigação de seguir um roteiro pré-estabelecido, tendo a liberdade de analisarem as características da turma e agirem de acordo com suas peculiaridades, além de poderem introduzir novas temáticas ou subtemáticas quando houver necessidade. Uma outra possibilidade de fazer uma disciplina online de forma mais hipertextual pode ser mais bem aproveitada a partir do momento em que as mídias digitais não forem apenas incorporadas como um meio que reproduz e disponibiliza o material impresso em formato digital. A utilização de vídeos apenas para mostrar uma prática pode ser ampliada pensando na

possibilidade de professores e alunos serem motivados sempre a utilizarem *links*, imagens e, principalmente por ser um curso de música, áudios e vídeos para exemplificar discussões, mostrar modelos, levantar debates, incluir em textos escritos e até mesmo mostrar resultados. Como possibilidade para aumentar a interatividade em uma disciplina online onde existam vários co-autores de um único texto, seria a inserção e utilização apropriada de ferramentas como a *wiki* onde a turma ou grupos de alunos criam textos coletivos a partir de um tema ou temas escolhidos. Esta possibilidade de interatividade também pode ser explorada em fóruns de discussão quando ao final, os alunos elaboram um texto sobre tudo o que foi discutido ali. Nesta perspectiva onde há uma colaboração, idéias e conexões sobre temas poderão ser trazidos por diversos ângulos.

Um exemplo pontual pode ajudar para uma melhor compreensão da utilização de características hipertextuais na construção de disciplinas online. Nesta suposta disciplina, quatro temáticas poderiam ser expostas para serem trabalhadas, mas não se limitando só a elas, outras poderiam emergir de alunos ou tutores com o decorrer das discussões e inseridas em tópicos de discussão ou outras ferramentas. Dentro de cada temática, opções de ferramentas de interação seriam sugeridas, sendo que em todas haveria um fórum de discussão onde fosse possível inserir documentos, links, vídeos, imagens e áudios que deveriam ser usados durante a discussão tanto pelos tutores quanto pelos alunos. Haveria, portanto, um incentivo para que todos explorassem outras mídias e as trouxessem para a discussão juntamente com uma reflexão sobre ela. Apesar de não haver datas para finalizar as discussões favorecendo o seu desenvolvimento natural e não a necessidade de se fechar certo tema para começar outro, todos os alunos deverão participar de todos os temas e ao final haverá um fechamento de cada tema com um texto colaborativo da turma onde também poderá ser inseridos links e multimídias.

Pesquisas recentes como a de Faraco (2008) e Rythowen (2009) já se tem feito e mostram como hipertextos podem ser utilizados em ambientes de educação a distância. Faraco (2008), em sua dissertação de mestrado buscou investigar se o uso do hipertexto interfere nas interações dos alunos, buscando identificar se os hiperlinks são realmente utilizados, ou seja, se os alunos lêem ou não os textos e hipertextos sugeridos nos hiperlinks por seus colegas nas discussões dos fóruns, num ambiente virtual de aprendizagem. A autora concluiu que houve dificuldade em encontrar fóruns realizados entre professores e alunos que utilizassem o hipertexto por dois motivos: pelo próprio ambiente não possibilitar a inserção de hiperlinks e principalmente pelo "desconhecimento da possibilidade e da potencialidade de seu uso" (p. 86).

Rythowen (2009) investigou, sob a ótica da lógica hipertextual, como diferentes gêneros discursivos provocam processos comunicacionais dialógicos em um ambiente de educação a distância e percebeu a "necessidade de que as tecnologias sejam inseridas num contexto que oportunize a inter-relação entre os sujeitos do processo educativo negociando sentidos e procurando estimular a criatividade para a produção de uma aprendizagem contextualizada e significativa" (p. 95). O autor coloca que, para isso, a mediação do educador é fundamental.

É possível perceber que a possibilidade de introduzir características hipertextuais em disciplina online com o objetivo de ampliar a qualidade da formação de professores existe, como também a possibilidade de ampliar essas características quando já se tem um embrião em certos ambientes. No entanto, o que fica evidente, observando também as conclusões das pesquisas, é que para que essas características sejam exploradas em seu maior potencial, na qual professores ajudem alunos a problematizarem e refletirem sobre suas práticas, há a necessidade de haver professores capacitados para trabalharem desta forma. Há a necessidade de formação de professores para atuarem nessa nova visão em rede. Uma formação para que ele

saiba lidar com esses ambientes, com essas potencialidades que rompem com o modelo tradicional linear com o qual está acostumado. Fica claro que não basta elaborar um ambiente com concepções tradicionais e aplicar uma roupagem hipertextual sendo que a concepção tradicional permanece. Há primeiramente que se aprender a lidar com o hipertexto para que se possa atuar em disciplinas com estas características. O tutor, como coadjuvante na construção de disciplinas online hipertextuais, também deve ser formado para isso, pois novamente: não adianta elaborar uma disciplina toda pensada em características hipertextuais sendo que o tutor que vai mediá-la com os alunos não possui formação para isso.

Referências:

CORREIA DIAS, Â. A.; ANTONY, G. Educação Hipertextual: A ação e a diversidade como materiais didáticos. In: MORAES, R.; FIORENTIN, L. *Linguagens e Interatividade na educação à distância.* Rio de Janeiro: DP&A, v.1, 2003. p.51-74.

FARACO, Sabrina de Farias. *Uso do hipertexto – enunciação digital híbrida – na educação à distância*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Linguagem. Santa Catarina: Universidade do Sul de Santa Catarina, 2008.

LEVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: editora 34, 1999.

_____. *O que é virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.

RAMAL, Andrea Cecília. A hipertextualidade como ambiente de construção de novas identidades docentes. In: ALVES, L. R. G., NOVA, C. C. *Educação e Tecnologia*: trilhando caminhos. Salvador: Editora da UNEB, 2003.

RYTHOWEN, Marcelo. *O desafio do dialogismo Bakhtiniano a partir da articulação hipertextual dos gêneros discursivos em um ambiente de educação à distância (EAD).* Dissertação de Mestrado em Educação. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

SCHON, Donald A. *Educando o profissional reflexivo:* um novo design para o ensino e aprendizagem; tradução de Roberto Cataldo Costa – Porto Alegre: Artmed, 2000.

CRÍTICA A UMA CONCEPÇÃO REFERENCIALISTA DE LINGUAGEM SOBRE MÚSICA, NA PERSPECTIVA DA PRAGMÁTICA WITTGENSTEINIANA

José Estevão Moreira (UNIRIO)
estevaomoreira@gmail.com

Resumo: A concepção referencialista de linguagem representa um tipo de linguagem que se constitui como autônoma na relação pensamento-mundo, com status de inequívoca. Como observa Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas* (1953), a concepção referencialista de linguagem se baseia no princípio fundacional de que seria capaz de se referir, denominar e mostrar os objetos do mundo. Neste artigo são apresentados e problematizados alguns exemplos de uma concepção referencialista de linguagem na música através da obra de Luiz Heitor Corrêa Azevedo, intitulada "Escalas, Ritmo e Melodia na Música dos Índios Brasileiros" (1938). Na educação musical e na linguagem sobre música de um modo geral, podemos problematizar a concepção referencialista de linguagem como aquela que se baseia no princípio de que os conceitos musicais "corretos" são parte do mundo e seriam independentes das práticas linguageiras contextualizadas, evidenciadas na pragmática wittgensteiniana, a partir dos conceitos de jogos de linguagem e formas de vida.
Palavras-chave: Pragmática wittgensteiniana, linguagem sobre música, educação musical, etnomusicologia.

Critical to the referential concept of language about music, on the view of wittgensteinian pragmatic

Abstract: The referential concept of language represents a type of language that is constituted as autonomous in thought-world relationship, with unequivocal status. As observed by Wittgenstein in the *Philosophical Investigations* (1953), the referential concept of language is based on the foundational principle that would be able to refer, nominate, and show the objects of the world. This paper presents and discusses some examples of referential concept of language about music through the work of Luiz Heitor Correa Azevedo, entitled "Scales, Rhythm and Melody in the Music of the Brazilian Indians" (1938). In music education and language about music in general, we may problematize the referential concept of language as based on the principle that the one for which the "right" musical concepts are part of the world and would be independent of language practices in context, as evidenced in the wittgensteinian pragmatics, as for the concepts of language games and form of life.
Keywords: Wittgensteinian pragmatic, language about music, music education, ethnomusicology

1. Introdução – A concepção agostiniana de linguagem, segundo Wittgenstein

Para abordar esta concepção, adotarei neste trabalho a perspectiva da pragmática wittgensteiniana de linguagem, desenvolvida nas *Investigações Filosóficas* (1953). Ludwig Wittgenstein (1889-1951) abre as Investigações fazendo uma crítica à concepção de linguagem de Santo Agostinho – para quem os nomes designam coisas do mundo –, denominando de "concepção agostiniana de linguagem", um tipo de linguagem que tem como verdade que as significações seriam agregadas às palavras, que possuiriam assim valores absolutos. Uma linguagem fundamentada na concepção agostiniana toma como premissa a crença – acima de qualquer suspeita ou cogitação de contrário – na existência de modelos *a priori* que seriam necessariamente e "naturalmente" seguido por todos.

No entanto, a própria concepção agostiniana de linguagem não pode se instaurar sem que haja um treinamento, no qual aquele que ensina, mostra os objetos em um ensino ostensivo de palavras (WITTGENESTEIN, 1975: p. 15). Isto significa dizer que existe um *jogo de linguagem* que deve ser compreendido por aquele que aprende uma denominação, ou seja, denominar ostensivamente é apontar um objeto associando-o a um referencial (conjunto de sons, sinais, palavras etc.). Consequentemente, a não compreensão do gesto – de apontar – inviabilizaria a nominação, pois o observador poderia simplesmente repetir, sem compreender (DIAS, 2000, p.45). Neste caso, há portanto, na prática do modelo agostiniano

de linguagem, a necessidade de um conhecimento prévio – a compreensão do gesto ostensivo – que não é percebido ao se conceber "linguagem" como uma denominação ostensiva.

Se se pensar a questão da denominação ostensiva no campo da educação musical, podemos problematizar situações nas quais o professor de música aponta para um determinado *acontecimento musical* e denomina-o para o aluno. O problema maior reside no fato de que, ao contrário dos objetos que são táteis e visuais, os sons não são visíveis, de maneira que o "apontar" torna ainda menos evidente o que se quer mostrar, a não ser que aquele que aprende já tenha certa vivência com os critérios da prática que o professor aponta. Tais critérios, para que sejam compreendidos devem ser públicos e partilhados no *jogo de linguagem* – central no desenvolvimento da pragmática wittgensteiniana.

Portanto, a concepção agostiniana descrita por Wittgenstein é aquela que pressupõe que o ato de apontar será de antemão compreendido pelo ouvinte, pois parte da ideia de que, se os nomes apenas descrevem o mundo, este mundo existe independente da linguagem (como no CRÁTILO de Platão). É o mesmo pressuposto que está na base da ideia de que, se algum aluno não é capaz de aprender com aquilo que o professor mostra, este aluno tem problemas de alguma ordem: ou não é talentoso, ou é "inferior", ou "não entende e nunca vai entender" etc. Porém, a perspectiva de Wittgenstein nos mostra exatamente o oposto: que os *jogos de linguagem* fazem parte de uma *forma de vida* (WITTGENESTEIN, 1975: p. 22) e, portanto, o que chamamos de linguagem não é algo que estaria fora da vida, mas que é parte dela: a linguagem não seria mero instrumento para descrever o mundo tão somente, mas parte dele.

No modelo agostiniano, a linguagem teria como função apenas "expressar a realidade mais ou menos eficientemente e garantir, assim, a compreensão e comunicação de seus significados autônomos e *a priori"* (GOTTSCHALK, 2010: p. 106).

> Tais pressupostos configuram uma concepção referencial da linguagem, isto é, a crença de que a linguagem teria como função apenas descrever a experiência, seja esta uma experiência externa ou interna. Nessa concepção, as palavras somente substituem os objetos a que se referem, e a expressão linguística, por sua vez, designaria um fato do mundo. O significado de uma palavra seria o objeto que a palavra substitui, seja este objeto uma experiência empírica ou mental (GOTTSCHALK, 2010: p.106).

Voltando ao campo da educação musical, termos como "escala", "tonalidade", "intervalos", "linguagem musical" etc., estão comprometidos com contextos específicos e que na verdade só poderíamos fazer uma descrição mais profunda analisando o uso de cada um dos termos em situações reais, nas práticas. No entanto, para a concepção agostiniana de linguagem o uso não faria diferença, uma vez a linguagem não teria influência sobre a existência de algo estabelecido como "coisa" do mundo, funcionando tão somente como referente – acima da suspeita agostiniana.

2. Um exemplo de concepção "agostiniana" de linguagem sobre música

Para conseguirmos deixar mais claro o que estamos querendo dizer buscamos apresentar um exemplo concreto, prático e real do campo da pesquisa em música para evidenciar o uso e as implicações de uma concepção "agostiniana" de linguagem *sobre* música. E para tanto, encontramos um exemplo representativo na publicação de Luiz Heitor Corrêa Azevedo, intitulada *Escala, Ritmo e Melodia na Música*

dos Índios Brasileiros (1938), uma tese desenvolvida para provimento da cadeira de "Folclore Nacional" da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. A obra é farta de uma base bibliográfica com 42 títulos de livros correntes na pesquisa etnomusicológica contemporânea à realização do exame e, pelo fato de ser um exame para provimento a uma cadeira universitária pode ser, de certo modo, representativo dos interesses de uma comunidade acadêmica bastante influente no Brasil, nos princípio do século XX até sua primeira metade.

O que se segue, primeiramente, é uma descrição, através do exemplo de Azevedo, do emprego da linguagem sobre música que se alinha com uma concepção agostiniana criticada por Wittgenstein. A princípio nos chama a atenção as perguntas iniciais nas quais o Azevedo se apoia para se lançar ao exame:

> Em que consiste [...] a música de nossos índios? Em que escalas, em que princípios rítmicos é baseada? Emprega a série de cinco sons, sem segundas menores, conhecida pelo nome de *escala pentafônica*, que caracteriza as mais remotas culturas musicais do planeta? Intervalos menores que o semitom, como a música do Oriente? Reconhece a noção de tempo forte e tempo fraco? (AZEVEDO, 1938: p.31).

A própria pergunta promove um direcionamento da resposta. Assim, tudo aquilo que o pesquisador está a perguntar, será o seu referencial analítico. No entanto, os valores nos quais Azevedo se ancora são aqueles partilhados por um grupo social e, mais ainda, por uma cultura oriunda dos valores musicais e estéticos europeus. Assim, o pesquisador busca similaridades com base nos seus próprios valores e léxicos – e também de outros pesquisadores influentes no meio acadêmico –, independentemente da partilha ou não destes aspectos com os participantes da cultura em questão: "os nossos Índios [brasileiros]".

Prosseguindo, após a análise de fonogramas e relatos de outros pesquisadores, Azevedo (1938, p. 31) constata "evidencias" de que a música indígena é baseada na escala "completa" de sete sons. Cabe ressaltar aqui o destaque de Azevedo para o caráter "completo" desta escala, de modo que qualquer disposição do contrário configuraria uma gama de notas como incompleta. E prossegue:

> Embora possuindo a escala completa de sete sons, os indígenas frequentemente deixam de empregá-la em seus cantos, preferindo não ultrapassar acanhados limites extremos, às vezes demarcando apenas por uma terceira menor (AZEVEDO, 1938: p.31).

A pesquisa de Azevedo buscava encontrar elementos que fazem parte de uma prática alheia à dos Índios – que é a preocupação formal com as "Escalas, Ritmo e Melodia". Por um lado, sua pesquisa apresenta alguns aspectos da "sonoridade exótica" da música indígena, porém, não cita outros elementos fundamentais para a música dos Índios como o aspecto transcendental de suas experiências. Ademais, o livro de Azevedo é rico em exemplos musicais grafados – mais uma característica da música ocidental – adequados a quadraturas e fórmulas de compasso (ainda que de modo sucinto). O pesquisador também, ao fazer questão de frisar – e talvez, de encontrar – a existência de um sistema "completo" de sete notas, classifica os "desvios" de afinação não como quartos de tom – como defendiam alguns pesquisadores – mas como ineficiência técnica para a sustentação da afinação. Portanto, na perspectiva de Azevedo, o temperamento de doze sons se mostra eficiente para descrever a música indígena, denotando uma preocupação com a técnica que evidencia critérios analíticos da música erudita europeia.

Ao partir do princípio de que as escalas são existentes na natureza *a priori*, objetos os quais poderíamos nos referir, Azevedo, em sua análise da música dos selvícolas (sic), constata que "os primitivos

não são capazes de produzir, separadamente e sucessivamente, a altura mais ou menos definida *dos sons da escala musical"* (grifo nosso). Esta "constatação" de Azevedo o faz notar que decorre daí "a falsa impressão de que eles se servem de intervalos de escalas muito *subtís* (sic) [como o quarto de tom]" (AZEVEDO, 1938: p.19). Mesma ideia que permitiria outro musicólogo a concluir sobre a universalidade de um sistema musical:

> Jullien Tiersot, por sua vez, estudando a música dos negros africanos e achando que as conclusões a que atingiu *"pourraiente être considérées comme placées à la base de la musique universelle et em afirmer les immuables lois",* afirma a inexistência do "mítico intervalo de quarto de tom". "Há apenas, – diz – na África, como em toda parte, pessoas que cantam sem entoação e instrumentos desafinados; isso pode constituir, algumas vezes, quartos de tom aproximados, mas não autoriza a erigir o seu uso em sistema" (AZEVEDO, 1938: p.19).

Em outra passagem do livro, o pesquisador revela ter analisado determinada música indígena encontrando um "verdadeiro *tetracorde cromático,* ao geito (sic) dos antigos teóricos helênicos". Este outro apontamento revela uma preocupação com os modos gregos, dos quais, a propósito, não se tem registros audíveis, mas que são a base do sistema modal da cultura europeia.

> Nos casos aqui citados, porém, há, de fato, menos cromatismo (isto é, tendência para a passagem de um som a outro pela coloração ascendente do inferior ou descendente do superior) do que a alteração de certos graus, com o intuito de converter em menor determinadas passagens melódicas antes constituídas por intervalos maiores. É uma flutuação entre *maior e menor* [...] trata-se de uma prolongada melopeia, claramente situada no tom de dó maior, na qual, porém, o sexto grau, *lá*, que aparece uma única vez, vem bemolizado. De resto essa espécie de cromatismo a que nos referimos é um dos processos mais caros à melodia do Índio Brasileiro (AZEVEDO, 1938: p.34).

No entanto, as contribuições dos indígenas – que sequer estavam cientes e interessados em tais questões – eram somente mote para serem utilizadas pelos compositores brasileiros da "grande música" (AZEVEDO, 1938: p. 25), de modo que se apresenta o "material musical", nos parâmetros musicais da música europeia e na forma de um léxico específico. Escalas, ritmos e melodias portanto, podem parecer palavras que se referem a acontecimentos musicais e que seriam indiscriminadamente passíveis de serem *mostrados* – apontados – por, supostamente, serem existentes "na música" (levando em consideração o exemplo dado). Porém, o que pretendemos fazer notar é o caráter idiossincrático deste léxico, por sua vez pertencente a um contexto específico com demandas próprias.

Assim, a pesquisa de Azevedo nos fornece elementos do contexto de sua época, do qual podemos constatar um interesse para a análise das ideias musicais – i.e. das ideias musicais expressas através dos sons, no sentido *schoenberguiano* do termo – de acordo com a terminologia e padrões da teoria musical acadêmica que estava voltada sobretudo para a sistematização de informações que poderiam ser utilizadas pelos compositores brasileiros. À guisa de exemplo, Villa Lobos se destaca, na Europa, por representar um paradigma exótico da música brasileira. Se Carlos Gomes tinha trazido o mito do indígena para a música, outros compositores brasileiros da primeira metade do séc. XX trouxeram a própria "música indígena", porém, compilada na "linguagem musical" para instrumentos da "civilização" ocidental.

> Com sua melódica impregnada de exotismo, em consequência da escala defectiva, esses cantos despertaram o interesse de nossos compositores, que deles se valeram em páginas das mais felizes. Villa-Lobos fez do *Teirú* o primeiro dos seus *Trois Poèmes Indiens*, para canto e orquestra; e de *Ualalocê* uma harmonização finamente sensível para canto e piano. As

> palavras deste último canto serviram a Mário de Andrade para compor um pequeno poema cheio de intensidade, que Luciano Gallet pôs em música, sob a denominação de *Pai do Mato*, aproveitando habilmente o motivo musical parecí (AZEVEDO, 1938: p. 25).

Escala, Ritmo e Melodia na Música dos Índios Brasileiros apresenta uma análise de um determinado contexto – o do "indígena brasileiro" – fundamentada em conceitos oriundos de outro contexto – o da pesquisa em música de referência europeia. Isto é, Azevedo realiza a análise da música indígena segundo padrões ocidentais, ou seja, não se trata da "música dos indígenas"; mas talvez possamos chamar de "música [europeia] [ouvida] nos indígenas". Nas afirmações "música dos indígenas" e "música nos indígenas" constamos duas concepções de música em *jogo*. A primeira, concebe "música" como algo mais do que a configuração das notas musicais, escalas, intervalos, ritmos, quadraturas etc. expressos nos valores ocidentais de "música" da segunda afirmação. A concepção agostiniana de linguagem – objeto da crítica wittgensteiniana – evidenciada nos pressupostos de "música" de Azevedo, é a mesma que leva o pesquisador a concluir que determinados cantos sequer seriam "música":

> o canto masculino dos Borôros, [...] logo se converte em monótono recitativo sobre um único som [...] Mário de Andrade observa, com razão, "que não se pode chamar uma coisa dessas de música. Não passa – diz ele – de uma dicção, horizontalizada dentro de um valor sonoro definido" (Mário de ANDRADE *apud* AZEVEDO, 1938: p.31).

As perguntas orientadoras de Azevedo, ensejaram as respostas encontradas – ainda que tendendo a suprir uma demanda específica –, por sua vez fundamentadas na aposta de uma universalidade estrutural das culturas, que teria na ideia de "música" algo previamente compartilhado por "homens de todos os países de todas eras".

> Analisando as mais desenvolvidas melodias indígenas que nos foram transmitidas, deparamo-nos com uma certa lógica construtiva cujos princípios [...] parecem comuns ao senso musical dos homens de todos os países e de todas as eras. À base de tais princípios acha-se a repetição, [i.e. o processo imitativo] (AZEVEDO, 1938: p. 41).

Neste espírito universalista estaria, segundo Wittgenstein, o desejo de ver as coisas a fundo sem se preocupar com "o isto ou aquilo do acontecimento concreto" (WITTGENSTEIN, 1975, p.53). Wittgenstein está se referindo à lógica – sobretudo àquela do positivismo lógico – porém, nisto, evidenciando não somente uma forma de operação "lógica" restrita ao discurso, mas sim como forma de pensar o mundo. Trata-se, segundo Wittgenstein, de um pensamento que se origina "de um esforço para compreender o fundamento ou a essência de tudo que pertence à experiência" (WITTGENESTEIN, 1975: p. 53). De acordo com Azevedo o processo imitativo reside no que ele chama de "princípios da lógica construtiva" da música dos indígenas. Seria segundo, o autor, a única maneira dos resultados de sua análise fazerem sentido.

> De outro modo não chegamos a compreender o emprego, por esses bárbaros, dos mesmos recursos de que nos servimos para o desenvolvimento de ideias musicais (AZEVEDO, 1938: p. 41)

3. Conclusão

Não é o propósito deste artigo fazer um julgamento da análise de Azevedo, mas sim abordar questões da música e educação musical na perspectiva da pragmática wittgensteiniana, como venho realizado em outros trabalhos (MOREIRA, 2009, 2010). Ademais, este pesquisador fora extremamente coerente com sua época, uma vez que as análises estritamente "musicais" – no sentido da música erudita europeia – não atentavam para elementos que são agora caros à pesquisa etnomusicológica inaugurada nas décadas finais do séc. XX (BLACKING 1995, NETTL 1983, SEEGER 1980), mas trilhou caminhos iniciais da pesquisa etnomusicológica do Brasil.

Com este exemplo da obra de Azevedo, quisemos demostrar a concepção agostiniana da linguagem na abordagem da música, que pode ser considerada nos mais diversos contextos da pesquisa em música como: composição, educação musical, etnomusicologia etc. E levamos em consideração também o fato de que tais práticas musicais são constituídas de seus léxicos específicos que, por sua vez, determinam outras práticas, sobretudo quando circunscritas no campo da Educação Musical. Este contexto da Educação Musical considerado em sentido amplo, abarca desde os mais iniciais estágios do ensino de música, aos mais avançados, uma vez que egressos da universidade exercem direta influência sobre as bases da educação musical.

É importante frisar que não estamos colocando em questão os valores de uma cultura mas descrevendo uma situação específica onde integrantes de um determinado contexto buscam traduções e intermediações, com base na assunção da ideia de que a linguagem é mero instrumento de referência e descrição do mundo e que não contribui ou influencia no conhecimento das *coisas em si*, e que seriam essências imutáveis. E contra este tipo de concepção cogitamos, sob a égide da pragmática wittgensteiniana, uma outra abordagem música – e de suas práticas correlatas – que leve em consideração a constatação de que a linguagem não é um mero instrumento de descrição do mundo, mas parte deste mundo e da forma de vida de cada pessoa.

Isso nos leva a considerar que *conhecer* transpõe simplesmente a ideia de "re-conhecer" uma vez que aquilo que se conhece é determinado socialmente. Não que as "coisas" existam apenas socialmente, mas as suas funções, usos e valores são produções culturais interdependentes de seus contextos de origem. A argumentação sobre contribuição de Wittgenstein para a pesquisa em música é material suficiente para um outro artigo. No entanto, o que aqui quisemos mostrar foi a crítica à uma concepção referencialista de linguagem desenvolvida no âmbito da música.

Referências

AZEVEDO, Luís Heitor Corrêa. *Escala, Ritmo e Melodia na Música dos Índios Brasileiros*. Tese apresentada no concurso para provimento da cadeira de "Folclore Nacional" da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro: [ver edição e data]

BLACKING, John. *Music, culture, and experience*. Selected papers of John Blacking. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. p 223-242.

DIAS, Maria Clara. *Kant e Wittgenstein: os limites da linguagem*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

GOTTSCHALK, Cristiane. As relações entre linguagem e experiência na perspectiva de Wittgenstein e as suas implicações para a educação. In: *Experiência, Educação e Contemporaneidade*. Cultura Acadêmica Ed: Marília, 2010.

MOREIRA, J. Estevão. Linguagem, Música e Educação: na perspectiva de uma pragmática wittgensteiniana. XX Congresso da Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM. *Anais*. Goiânia: ABEM, 2010.

_____. O que é isso que chamam de música? Uma investigação filosófica acerca da linguagem sobre música. IV EPEM – Encontro de Pesquisa em Música (EPEM). Anais (on-line). Maringá: UEM, 2009.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press, 1983.

SEEGER, Anthony. O que podemos aprender quando eles cantam? Gêneros vocais do Brasil Central. *Os Índios e Nós. Estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. BRUNI, José C. (trad.). São Paulo: Ed. Abril, 1975.

PERCEPÇÃO MUSICAL E DESENVOLVIMENTO DE ESTRATÉGIAS EM SALA DE AULA: UMA EXPERIÊNCIA COM ALUNOS DA GRADUAÇÃO DA UNICAMP

Cristiane H. Vital Otutumi (UNICAMP/FAPESP)
crisotutumi@iar.unicamp.br

Ricardo Goldemberg (UNICAMP)
rgoldem@iar.unicamp.br

Resumo: Este artigo tem o objetivo de apresentar de forma breve as principais estratégias de ensino desenvolvidas e aplicadas às classes de Percepção Musical da Universidade Estadual de Campinas, durante o segundo semestre de 2010. Tal prática didática foi possível pela participação no Programa de Estágio Docente – PED da universidade e vínculo com pesquisa de doutorado na área, contribuindo com reflexões para a tese. A partir dos comentários finais dos alunos sobre a disciplina é possível identificar elementos importantes para docentes e comunidade acadêmica.
Palavras-Chave: Percepção Musical, Estratégias em Música, Graduação em música, UNICAMP.

Musical Perception and developing strategies in the class: an experiment with college students from UNICAMP

Abstract: This paper aims to present briefly the main teaching strategies developed and applied to classes of Musical Perception in UNICAMP, in the second half of 2010. Such teaching practice was made possible by the Teacher Training Program and doctoral research in the area, contributing ideas for the thesis. In the final comments from students about course is possible to identify important elements for teachers and academic community.
Keywords: Musical Perception, Strategies in Music, College of music, UNICAMP.

1. Introdução

Pensar estratégias de ensino para a Percepção Musical tem sido o desafio de muitos professores da área para solucionar problemas conhecidos e cotidianos, bem como para acompanhar processos mais atualizados, ou seja, métodos que compartilhem o conhecimento de maneira mais estimulante.

Após meu estudo sobre a matéria no ensino superior brasileiro com público de docentes, e a identificação de questões relevantes sobre a disciplina – como a preocupação com a heterogeneidade de conhecimento na classe, o tom de segundo plano no ambiente institucional, a falta de estudo do corpo discente (OTUTUMI, 2008) –, tive a convicção de que o público de alunos seria o próximo universo pesquisado. O objetivo geral: aprofundar itens relativos ao ensino da Percepção Musical, dificuldades e sua relação no meio universitário, com vistas a sugestão de propostas de otimização – campo de investigação do doutorado[1].

Minhas experiências na educação à distância[2], somadas às reflexões proporcionadas pela dissertação, firmaram uma ideia de ferramentas e estratégias de aprendizagem que, de acordo com Danserau (1985) e Nisbett e Shucksmith (1987), citados por Pozo (1996, p.178), podem ser definidas como "sequências integradas de procedimentos ou atividades que se escolhem com o propósito de facilitar a aquisição, armazenamento e/ou utilização da informação". Pude então oferecer um percurso para que o estudo dos alunos acontecesse com mais propriedade, mas também contribuísse para minhas questões de pesquisa.

Portanto, nesse artigo, são compartilhadas três das ações realizadas: 1. o uso do TelEduc como apoio ao curso presencial; 2. a utilização de questionários aplicados aos alunos; e 3. avaliação reflexiva sobre a disciplina; num trabalho realizado pela oportunidade da participação no Programa de Estágio Docente –

PED, da UNICAMP, no segundo semestre de 2010, com as disciplinas MU293 Percepção[3] Musical 2 e MU493 Percepção Musical 4, ambas com duas classes, de trinta e cinco alunos cada uma.

Tive como orientador desse trabalho o professor Ricardo Goldemberg[4], responsável pelas turmas presenciais e criador das disciplinas virtuais no TelEduc – ambiente que ele conhece bem e que já lhe trouxe resultados positivos nas classes de Percepção Musical, bem como em outras disciplinas.

2. Utilizando o TelEduc como apoio às aulas presenciais

O TelEduc[5], software livre desenvolvido por pesquisadores[6] do Núcleo de Informática Aplicada à Educação – NIED, da UNICAMP, foi a ferramenta principal de comunicação com os alunos durante o período letivo, já que todos os avisos, atividades, materiais, além das notas e frequências foram postados estritamente no ambiente virtual das duas disciplinas. E esse era mesmo um dos objetivos: utilizá-lo como apoio ao ensino presencial, disponibilizando trabalhos, sugestões e aproximando diálogo entre professor e aluno.

Durante a preparação, em reunião de orientação, recebi muitas dicas sobre o TelEduc, e, sobretudo, pude conhecer todo o material de uma disciplina já encerrada, ou seja, notar a dinâmica da classe na construção dos seus perfis, nos diálogos, notas, etc. Ver o funcionamento real dos recursos permitiu clareza sobre as possibilidades e desafios que enfrentaria, embora o estímulo para consolidar o ambiente fossem maiores.

Comecei então a fazer pesquisas, a buscar links com materiais já disponíveis na Internet, unindo-os aos que já conhecia e, dessa forma, fui alimentando cada um dos tópicos do ambiente. O período para essas realizações 'nos bastidores' foi curto, e, na medida do possível, segui as recomendações feitas de analisar a pertinência de cada tópico com meu modo de conduzir a disciplina.

Embora eu já tivesse vivência na educação à distância, o aspecto da construção de uma disciplina ainda era novidade. Depois de um tempo com as turmas 'no ar', notei que a dimensão *conteúdo-cronograma-prazo* precisava estar mais equilibrada num ritmo que oferecesse novidades e, simultaneamente, percebesse as movimentações da turma.

Dentre as opções oferecidas no TelEduc, utilizei os itens que comento abaixo:

- *Dinâmica do curso*, expus as diretrizes gerais da matéria: sistema de avaliação, aulas de reforço na monitoria, realização de trabalhos e estímulo à ideia de equipe. Nesse momento notei a importância do design das fontes, tamanhos, grifos e imagens como ênfase e fixação dos assuntos;
- *Agenda*, a porta de entrada do TelEduc, coloquei avisos, destaques da semana ou quinzena;
- *Avaliações*, abri os campos das provas de solfejo, trabalhos, prova escrita e média final e as atualizei à medida de suas realizações;
- *Atividades*, um dos tópicos mais utilizados, no qual postei os áudios para transcrições, links para prática de elementos técnicos como intervalos, acordes, bem como exercícios elaborados com fins de preparar o solfejo, praticar a memorização, e a solicitação de gravação em mp3. Mesclei exercícios criados por mim, com os disponibilizados pelo prof. Ricardo e outros, da internet;
- *Material de apoio*, disponibilizei plano de curso, partituras, questionário, artigos sobre percepção, referências complementares, entre outros; itens que fui acrescentando no decorrer da disciplina;

- *Mural*, desde ideias de pesquisa sobre percepção na internet, links, à divulgação de palestras e aulas extras;
- *Correio*, e-mail interno, enviei lembretes de materiais, provas, grupos e também recebi alguns trabalhos;
- *Perfil*, boas vindas, escrevi como se fosse um diálogo com o grupo e, acredito que o tanto de espontaneidade e disponibilidade foi muito informal, para alunos que já haviam se moldado a um tipo de tratamento mais tradicional, entre professor-aluno. A quantidade de criação dos perfis não foi significativa;
- *Diário de bordo*, escrevi uma mensagem para que os alunos postassem comentários sobre as atividades, dúvidas, mas também tive poucas respostas; muitos alunos me disseram que não sabiam bem como usá-lo;
- *Portfólio*, tópico em que alunos postaram seus trabalhos; destaco a gravação de um solfejo em áudio, em que os alunos estudaram dois exercícios e gravaram em mp3, algo que eles não tinham realizado e que houve uma resposta muito positiva entre as turmas.

A disciplina ficou 'no ar' de agosto a dezembro, com registros de visitações até o fim do último mês. A razão mais provável foi o oferecimento de novos áudios no início de dezembro – uma série de gravações feitas no estúdio da UNICAMP pelos próprios alunos[7] da graduação – que sugeri ficarem como a 'tarefa das férias'.

3. Questionário sobre experiências anteriores na Percepção Musical

Outra estratégia importante foi o oferecimento de um questionário de alternativas para verificar as práticas já realizadas nos níveis anteriores da disciplina, e conhecer melhor as turmas. Foram enviados cerca de 140 questionários via e-mail, durante as suas primeiras semanas de agosto, e também disponibilizada uma versão em pdf no TelEduc. A participação foi voluntária.

As doze questões fizeram referência ao estudo anterior ao ingresso na UNICAMP; à facilidade e dificuldade no estudo da Percepção; às notas; ao estudo extraclasse; à frequencia nas aulas; à metodologia, ao conteúdo e às formas de avaliação nos níveis anteriores; aos itens de melhoria da disciplina e a sua importância.

A estrutura do questionário se manteve semelhante a que foi utilizada com docentes no meu trabalho de mestrado, ou seja, questões com três alternativas fechadas (a, b, c) e a última aberta para outras colocações (d, 'outro-citar'). Especialmente nesse artigo destaco essa alternativa livre e os principais depoimentos surgidos espontaneamente – os quais considerei relevantes para ações durante o semestre e, cujos conteúdos principais organizo a seguir:

- grande heterogeneidade de conhecimentos na classe (alunos com muita facilidade e outros que nunca estudaram a matéria):

> Sinto que a prova de percepção do Vestibular não serve de referência para o que será oferecido na matéria de Percepção. Os alunos entram em níveis de conhecimento muito diferentes, o que dificulta tanto para o professor quanto para os alunos [...].

> Penso que poderia haver mais turmas, com diferentes níveis, mesmo que isso, talvez, saia da proposta do curso. Mas, uma vez que estes alunos passam na prova do vestibular, por que não considerar essa possibilidade? Sei também que não depende do professor. São apenas idéias que tenho acerca desta matéria [...].
>
> Nunca havia estudado percepção antes de ingressar na universidade; estudei um pouco as noções básicas de solfejo, modo maior e menor e reconhecimento de intervalos duas semanas antes do vestibular apenas, pois sabia que seria cobrado na prova [...].

- perguntas e comentários sobre o estudo, dificuldades, estiveram presentes:

> Acredito que tudo se resolva com organização e estudo, entretanto, a maior dificuldade que encontro na matéria é a maneira de estudar sozinho. É mais fácil estudar quando alguém está por perto indicando os caminhos, principalmente na parte auditiva (escrita) da percepção [...]
>
> Tenho dificuldade em organizar meu estudo. Sei alguns pontos que eu preciso desenvolver mais, mas o estudo me é muito penoso e não sei como fazê-lo. Sinto falta de um tutor, ou uma lista particular de exercícios que me mostre um caminho, e me permita ver a minha evolução [...]
>
> Gostaria de saber mais de que forma a percepção musical me ajudará. Tenho alguns exemplos em mente, como, por exemplo, tirar uma música, ou conseguir solfejar uma partitura, mas nada além disso. Gosto da disciplina, mas acho que ainda devo entender suas aplicações [...]

- no semestre anterior... (e algumas sugestões):

> Para qualquer músico, a percepção é fundamental. No meu caso que sou cantora, talvez um pouco mais. No semestre passado tivemos um resultado muito bom com as aulas e os exercícios, muitos de nós provavelmente não obteve êxito maior por falta de estudo em casa. Uma sugestão para ajudar com que estudemos em casa seria fazer algum tipo de atividade que contasse ponto na nota final, para termos 'um maior estímulo' (talvez não seja esse o termo, mas não consegui pensar em nada melhor) e estudarmos um pouco mais nos horários livres [...]
>
> No semestre passado nós trabalhamos bastante com solfejo, acho que o solfejo é muito útil e ajuda na percepção, mas o curso teve muita pouca ênfase na questão de ouvir mesmo, ouvir e escrever. Acho que deveríamos nos focar muito mais nessa habilidade, porque acho que a maioria da classe tem problemas com isso, inclusive eu. [...]

Alguns aspectos dessas falas já foram comentadas por autores da área, como a falta de preparo de alunos (GERLING, 1995), com isso, a heterogeneidade de conhecimento e a questão do vestibular se fazem intensas e confirmaram as queixas dos docentes e suas observações sobre os discentes (OTUTUMI, 2008). Pela naturalidade com as quais surgiram, enfatizo a sinceridade que os alunos demonstraram ao participar da proposta.

4. Avaliação reflexiva sobre a disciplina

A sugestão para uma avaliação final mais qualitativa foi discutida em uma das reuniões de orientação, em que procurávamos eu e prof. Ricardo oferecer mais liberdade de resposta e saber dos alunos o que eles haviam percebido como mais destacado na matéria. Embora sejam documentos importantes, essas falas não foram usadas como parte das notas dos estudantes, mas como uma oportunidade de diálogo, e, de juntos pensarmos possibilidades para a matéria.

Essa estratégia foi utilizada na aula de encerramento do curso, em que expus a importância das colocações. Fiz a leitura de um texto sobre as questões do universo acadêmico a partir de um depoimento de um aluno ingressante – sem ligação direta com a música – como estímulo para a proposta escrita. A seguir ofereço depoimentos[8], que contam:

- Linhas gerais sobre a disciplina:

> Aspectos positivos: - utilização do portal do Teleduc com postagens de ditados melódicos e também harmônicos; - foi interessante o estilo das aulas com uma grande variedade de materiais; - também foi positivo a realização de solfejos a duas ou mais vozes, o que não ocorria no 1o.semestre de 2010; - uma atividade muito proveitosa foi o ditado a duas vozes com gravações em instrumentos reais, uma vez que os ditados midis não são nada musicais. O que pode melhorar: - talvez ajudasse a utilização de um método progressivo e a fixação de metas de aprendizado no decorrer do curso [...].

- TelEduc e estudos

> As dicas dadas pela orientadora foram de grande valia. Ajudaram a me organizar e dar rumo aos meus estudos. A inclusão no Teleduc foi importante para melhor organização das atividades e informações sobre as datas das avaliações, a praticidade de enviar dúvidas e receber as gravações.
>
> [...] Apesar de encontrar dificuldade no início do trato com o Teleduc considero uma ferramenta eficiente no ensino da percepção, não descartando a importância das aulas presenciais.
>
> Gostei muito da disciplina de percepção II neste segundo semestre de 2010. Acredito que o método aplicado em sala e 'em casa' (Teleduc) foi bem eficaz para toda turma, recebendo elogios de todos. [...]
>
> [...] Tive dificuldades com o Teleduc, bem como com os trabalhos variados e sem uma peridiocidade. Sugiro o EA [ambiente aberto] para o próximo semestre; também solfejos individuais durante as aulas. Não tive bom desempenho nos solfejos. [...] Gostei bastante do apoio da professora durante e fora da aula, e seu método/visão de avaliação (só acho que deveria ter mais avaliações).
>
> [...] Um ponto que considerei negativo foi a dependência do Teleduc para passar os exercícios, que poderiam ser passados em sala. De modo geral a disciplina (aliada às monitorias) contribuiu com um avanço relacionado à percepção.
>
> Com as monitorias, tive um acompanhamento mais próximo, além de ter com elas, uma frequencia, por menor que fosse, de ditados. O Teleduc foi uma maneira diferente para lidarmos com os estudos mesmo não tendo feito os trabalhos da maneira que deveria, acredito que foi uma ótima ideia.

- Didática da professora:

> A realidade da turma desse ano é a enorme desnivelação entre os alunos. Realmente devemos considerar que é difícil para o professor(a) saber lidar com esta situação. É admirável a sua didática e paciência para com os alunos, porém, acredito que com essa abordagem didática, os menos preparados musicalmente foram favorecidos e os mais preparados acabaram sendo prejudicados. Creio que poderia haver mais 'puxões de orelha' do pessoal, com relação à exigência de exercícios mais difíceis. Contudo, agradeço a sua disposição e dedicação para com a turma.
>
> Sobre o segundo semestre, confesso que não pude me dedicar como deveria, não compareci em todas as aulas, mas posso garantir que me surpreendi ao longo das aulas, com a capacidade de ensinar que você tem, me fez observar com mais profundidade o assunto, as características da matéria e onde eu deveria melhorar.

- Sobre os materiais

> Não gostei tanto dos materiais folclóricos, mas isso é pessoal, no meu caso me dou melhor com exercícios 'puros', desvinculados de qualquer memória. No entanto, mesmo não tirando tanto proveito, acredito que seja uma boa ideia, uma boa alternativa.
>
> Eu concordei com as suas pedagogias, porém não com o material passado na aula. Achei que os materiais foram de um nível muito básico para a matéria. Faltou mais treinamento do Modus Vetus e de intervalos/ditados.

- Sobre o número de alunos na sala:

> Esse semestre foi muito produtivo para mim, consegui desenvolver muitas coisas, a audição acho que foi a mais forte, mas acho que a turma deveria ser menor, para poder ter uma concentração da sala e mais foco. Os exercícios foram válidos para que o estudo fosse algo mais legal e não tão massante como a maioria dos estudos.

Ao ler o conteúdo das reflexões fui rememorando e avaliando os passos por mim escolhidos durante o semestre. Reconheci falhas, notei vitórias e o quanto essa oportunidade e qualidade de troca foi fundamental para ampliação do universo da Percepção Musical para alunos e professores.

5. Considerações Finais

Acredito que a combinação dessas três estratégias em Percepção Musical tenha sido um caminho produtivo, embora sempre haja necessidade de ajustes ou maior tempo de preparação e adaptação dos meios escolhidos; especialmente os ligados ao uso da tecnologia. Nesse sentido, mesmo consciente de algumas complicações estruturais – como necessidade de melhor qualidade da internet, de computadores, fones de ouvido, por exemplo – e dificuldades no trato com o software ou mesmo falta de prática de alguns estudantes com a informática, vejo que a aceitação foi grande, até mesmo bem acima das expectativas.

Verifico que as falas finais dos alunos contém um *feedback* espontâneo sobre as problemáticas trazidas inicialmente, ao preencher o questionário. Dessas, me chamarama a atenção as manifestações de rendimento e dizeres satisfatórios sobre o estudo pessoal de cada um, sobre as orientações recebidas, as colocações autorreflexivas, o apoio extraclasse, à atenção recebida. Pontos com que me preocupei e me dediquei com intensidade.

De forma geral, é possível observar nos comentários que temas importantes são revelados para o professor, possibilitando a busca de soluções, ou seja, a tentativa de amenizar as dificuldades costumeiras de uma classe diversa, mas rica em possibilidades.

Notas

1 Doutorado realizado no Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP, sob orientação do prof. Dr. Ricardo Goldemberg, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP.

2 Trabalhei como tutora virtual do curso de Formação de tutores da UAB-UFSCar e do curso de Educação Musical à distância da mesma instituição durante mais de um ano.

3 A disciplina Percepção Musical na UNICAMP corresponde ao estudo das frentes melódico-harmônica, sendo a Rítmica uma disciplina separada (OTUTUMI, 2008, p.9).

4 Também meu orientador no doutorado.
5 Site explicativo para mais informações: http://www.teleduc.org.br/
6 Segundo Carvalho (2010) foi iniciado em 1997 a partir de uma pesquisa de mestrado no NIED, UNICAMP. Já Rocha (2006), citado por Carvalho, diz que em 2001 tornou-se software livre e atualmente é utilizado por muitas instituições no âmbito nacional.
7 Durante o semestre alguns alunos se prontificaram a realizar gravações de exercícios na intenção de colaborar para a construção de um material mais rico em timbres e sons reais. Fiz sugestão de material e nos reunimos algumas vezes para pensar nos níveis de dificuldade, tonalidade, instrumentos, etc. Dentre os alunos destaco Isabela e Ana Lia como principais organizadoras, e a participação do Rafael e André como instrumentistas.
8 Depoimentos anônimos.

Referências

CARVALHO, Isamara A. *Potencialidades e limites de uma disciplina do curso de Educação Musical a distância na UFSCar*. São Carlos, 2010. 225f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de São Carlos.

GERLING, Cristina Capparelli. Bases para uma metodologia de percepção musical e estruturação no 3º grau. *Revista da ABEM*, [s.l], ano 2, n. 2, p.21-26, junho de 1995.

OTUTUMI, Cristiane H. Vital. Percepção Musical: situação atual da disciplina nos cursos superiores de música. Dissertação (Mestrado em música). 240p. Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas / SP, 2008. Disponível em:
http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000436215

POZO, Juan Ignacio. Estratégias de aprendizagem. In: COLL, C.; PALÁCIOS, J.; MARCHESI, A. (Orgs.). *Desenvolvimento psicológico e educação*: Psicologia da Educação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p. 176-197.

REFLEXÕES SOBRE A DIVERSIDADE DE PROBLEMAS EMOCIONAIS QUE PODEM INTERFERIR NA PRÁTICA MUSICAL DO ADOLESCENTE EM CUMPRIMENTO DE MEDIDA SOCIOEDUCATIVA

José Fortunato Fernandes (UNICAM/UFMT)
jfortunatof@ufmt.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo refletir sobre alguns problemas emocionais que podem interferir na prática musical do adolescente em cumprimento de medida socioeducativa, tais como a identidade, o estigma, a auto-estima, o sentimento de posse, a autopercepção e a percepção do outro. Como metodologia utilizamos a pesquisa bibliográfica, tendo textos de Campos (1981) e Gomide (1990) como referencial teórico, unida à memória da prática musical realizada por cinco anos dentro de instituição correcional.
Palavras-chave: Problemas emocionais, educação musical, adolescente em cumprimento de medida socioeducativa.

Reflections about the diversity of emotional problems that can disturb the young delinquent's musical practice

Abstract: This article has the aim to think about some emotional problems that can disturb the young delinquent's musical practice, as identity, stigma, self-esteem, ownership feeling, self-percepcion and percepcion of the other. The method used was the bibliographical research, based on Campos (1981) and Gomide (1990)'s texts as theoretical reference, joined to the memory of musical practice done for five years in correctional institution.
Keywords: Emotional problems, music education, young delinquent.

1. Introdução

Este artigo tem como objetivo refletir sobre a diversidade de problemas emocionais que podem interferir na prática musical do adolescente em cumprimento de medida socioeducativa, tais como a identidade, o estigma, a auto-estima, o sentimento de posse, a autopercepção e a percepção do outro. Como metodologia, utilizamos a pesquisa bibliográfica sobre textos de Campos (1981) e Gomide (1990), que serviram de referencial teórico, unida à memória da prática musical realizada por quatro anos e meio dentro da extinta FEBEM e outros seis meses de prática musical dentro da Fundação CASA, realizada como pesquisa de campo para o desenvolvimento de tese de doutorado em música com linha de pesquisa em educação musical.

O meu trabalho como educador musical através do canto coral em polos do Projeto Guri tanto dentro da FEBEM quanto fora me fez perceber a necessidade de um preparo diferenciado para a atuação com adolescentes em cumprimento de medida socioeducativa. Focado nas questões emocionais que poderiam interferir na prática musical desses adolescentes, fiz uma pesquisa em dissertações e teses, no Instituto de Psicologia da USP, que se referiam a esses problemas. Ao longo da pesquisa surgiram muitas questões que aqui estão expostas, não com o objetivo de serem respondidas, mas de provocar a reflexão.

2. Problemas emocionais

Um dos problemas que o adolescente institucionalizado sofre é a carência de estimulação sobre o desenvolvimento pessoal de uma forma geral – físico, psicológico, emocional, intelectual e social –, e mais acentuadamente sobre o emocional e o intelectual. Dentre tantas causas para os diversos problemas do

institucionalizado, há a falta da importante interação entre o adolescente e os pais, que são os mediadores afetivos do meio ambiente, para o desenvolvimento saudável deste. Os efeitos nocivos ao desenvolvimento do ser humano causados pela separação dos pais refletem-se tanto na cognição quanto no comportamento social, além de surgirem diversas perturbações psicossomáticas: há uma grande necessidade de se estar com o outro, do contato físico, da vivência em comunidade, para a identificação de si mesmo. O isolamento e a exposição a estranhos geram problemas de comportamento. Ao tomar conhecimento desse problema por meio da pesquisa feita por Campos (1981: 19-20), comecei a refletir de que forma a prática coral poderia minimizar o sentimento de rejeição e abandono que inunda o adolescente institucionalizado.

O papel da identificação é muito importante no desenvolvimento do adolescente, na organização da personalidade e também como ligação afetiva. As experiências na infância e posteriormente na adolescência serão decisivas para a concepção da visão de mundo do indivíduo e exercerá uma forte influência ao longo de toda sua vida: "[...] mesmo se o resto de nossas vidas consistisse num longo processo de negação e destruição da visão de mundo natural adquirida na infância, a influência dessas impressões iniciais ainda seria predominante" (MANNHEIM, 1982: 80).

Os conflitos interiores, as crises de identidade, comuns principalmente no período da adolescência, se justificam pelas dificuldades do indivíduo relacionadas ao fenômeno da identificação durante a formação do eu. Nesse período, é de importância fundamental o "modelo de identificação" que gerará semelhança de comportamento entre dois sujeitos. No caso do adolescente em cumprimento de medida socioeducativa, seu comportamento torna-se semelhante ao das pessoas de seu convívio: funcionários e colegas. A identidade, então, será uma consequência da identificação.

É no período da adolescência que acontece o processo de individuação no qual se fará a construção da identidade individual. Segundo Grimberg, essa construção se processa através de três vínculos em relação à identidade: 1) *vínculo de integração espacial e identidade corporal*, que permite a comparação e o contraste de si com o outro; 2) *vínculo de integração temporal e sentimento de mesmidade*, que equivale à capacidade do indivíduo se situar no passado e se projetar no futuro; 3) *vínculo e integração social e identidade sócio-cultural*, que verifica a relação entre o indivíduo e o outro (GRIMBERG *apud* CAMPOS, 1981). Nesse processo, a sociabilidade tem uma importância fundamental, pois representa a assunção de compromissos (CAMPOS, 1981: 23). A identidade torna-se a consciência da singularidade individual. Ora, com quem o adolescente em conflito com a lei se compara e contrasta dentro da instituição? Aos seus parceiros de crime e aos seus algozes, os funcionários? Até que ponto o educador musical poderia amenizar esse quadro tornando-se referência para tais adolescentes? Quais são as referências do passado de adolescentes que cresceram nas ruas ou nos orfanatos? Quais suas perspectivas para o futuro? Será que a prática musical poderia se tornar esperança de um futuro melhor? Qual a relação entre esses adolescentes e seus pares? Uma relação de poder? Dominador ou dominado? Será que o educador musical não poderia mostrar outro tipo de relação a partir da valorização do ser humano, chegando a formar laços de afetividade?

O processo de individuação ocorre paralelamente ao de identificação com as comunidades. Segundo Goffman, a identidade pode ser concebida sob três dimensões: 1) *identidade social*, que são os atributos e categorias do indivíduo em relação à sua conduta e caráter definidos por outras pessoas; 2) *identidade pessoal*, que são as marcas positivas de identificação e itens biográficos que diferenciam o indivíduo das outras pessoas; 3) *identidade do "eu"*, que é uma questão subjetiva e reflexiva experimentada pelo indivíduo (*apud* CAMPOS, 1981). Dessa forma, a concepção de si mesmo, que é influenciada pela relação com a sociedade, será

prejudicada pela privação de experiências que o adolescente sofre dentro da instituição. Pergunto-me quais são os atributos que uma comunidade formada por criminosos dentro de uma instituição correcional espera de seus integrantes? Valentia, esperteza, malandragem? Será que o desenvolvimento de atributos musicais não poderia influenciar na formação de identidade desses adolescentes? Que itens biográficos destacam um indivíduo dentro de uma instituição correcional? Uma história de herói sem caráter? Será que o resultado de atividades musicais de execução e criação bem desenvolvidas não seria positivo como item biográfico? Como seria realmente o interior de um adolescente em cumprimento de medida socioeducativa? Não estaria cheio de sentimentos negativos? Será que poderia ser preenchido, mesmo que por pouco tempo, pela fruição de música?

Ao ingressar na instituição, o adolescente é despojado de sua individualidade e perde alguns papéis em virtude da privação do contato com o mundo externo. O ingresso na instituição é o início do processo de perda e mortificação e tem continuidade ao se submeter ao sistema que lhe é imposto e, como consequência, tem pouquíssimas possibilidades de conservar a concepção de si ou de apoiar sua construção salutarmente. O que ocorre é uma profanação do indivíduo, que é tratado como um objeto. Dentro desse processo de perda, um dos sentimentos que se tem dificuldade em desenvolver é o de posse, pois nada é do adolescente, tudo é da instituição, o que possibilita a aquisição de atitudes anti-sociais. De alguma forma a prática coral poderia contribuir para a construção desse sentimento de posse?

Outro processo que também se realiza dentro da instituição é o de estigmatização. A sociedade, de uma forma geral, categoriza grupos estereotipados. A aceitação do estigma pelo adolescente em conflito com a lei é um reconhecimento de sua situação que pode levar a dois tipos de atitude: a assunção do estereótipo estigmatizado ou a tentativa de correção do seu "defeito".

É muito importante para quem vai trabalhar com o adolescente institucionalizado compreender o seu estereótipo, pois este se relaciona à identidade do grupo a que pertence. Gomide faz uma citação de Turner na qual diz que "[...] as afiliações são veículos de cultura, ideologia e transformação histórica e social" (*apud* GOMIDE, 1990: 54), pois no grupo o indivíduo se define e se avalia. Segundo Tajfel (*apud* Gomide, 1990), o estereótipo tem duas funções sociais: 1) criar e manter ideologias; 2) preservar ou criar diferenciações entre grupos. O estereótipo ajuda a entender tanto a inserção, a manutenção e o afastamento de um indivíduo em um grupo quanto os fatores que impedem sua mobilidade social. Quando esta se dá individualmente, é atribuída às potencialidades do indivíduo, mas quando se dá em grupo, à alteração do estereótipo do mesmo. Para o educador musical, é muito importante avaliar a influência do estereótipo no processo de identidade e integração social desse adolescente, pois a escolha do repertório a ser desenvolvido poderá, inicialmente, se relacionar ao grupo ao qual o adolescente se identifica.

Em pesquisa realizada por Gomide e Trindade (1987 *apud* GOMIDE, 1990: 68), concluiu-se que o estereótipo difere do autoconceito, pois os adolescentes autores de ato infracional vêem seu perfil de forma bastante positiva. Ao descreverem a si mesmos, não assumem todas as características do estereótipo, apenas algumas. O estereótipo atribuído ao adolescente institucionalizado torna-se o principal impedimento para a sua integração ao meio social. De que forma a prática musical poderia contribuir para a mudança no estereótipo do adolescente institucionalizado?

O estigma interfere nas representações que o adolescente em situação de risco faz de si mesmo e do outro, na auto-percepção e na percepção do outro. As representações que o adolescente faz de si, do outro, da instituição e da sociedade dificultam sua integração. Essas representações, na forma de modelo de algo real, são interiorizadas através de conteúdos da linguagem e de esquemas motivadores e interpretativos que

geram o comportamento. Os modelos de representação interferem na formação da identidade e da visão da sociedade fora da instituição. Entretanto, apesar de toda a força dos estereótipos estigmatizantes, é possível que o adolescente, não sem nossa ajuda, lute contra essa identidade imposta pela sociedade.

O processo de socialização do adolescente em cumprimento de medida socioeducativa se dá na instituição e é lá que serão desenvolvidas sua autopercepção e a percepção do outro, que geralmente são negativas pelo fato de se ver como alguém que precisa de ajuda e o outro como aquele que pode prejudicá-lo. Além da perda da identidade no momento de internação, a instituição impõe a cada um uma identidade idealizada que deve ser adquirida na medida em que vai sendo "recuperado" e determina, assim, uma "carreira" a ser cumprida por todos conforme vão introjetando a imagem imposta. Diante desse quadro nos perguntamos qual o limite entre a individualidade e a coletividade, pois não é nada lógico dar a mesma solução para problemas diferentes: o que os adolescentes têm em comum é a infração, o que não justifica que todos devam agir segundo uma "carreira" idealizada, pois as causas que levaram cada um à infração terão semelhanças, mas muito provavelmente, também diferenças. Da mesma forma, não acreditamos a música possa ajudar a todos os adolescentes que venham a participar de uma prática musical, mas certamente algum deles será beneficiado.

O conflito desse adolescente com a identidade permite dois tipos de reação: por um lado, se revolta pela categoria estigmatizante imposta pela sociedade que ressalta seus aspectos negativos em detrimento dos positivos; por outro, sua impotência frente às forças do meio que o estigmatizam levam-no a procurar soluções para a aceitação da identidade. Até que ponto a prática coral poderia interferir no processo de aquisição de identidade e se tornar uma referência para o conceito de unidade na diversidade, essencial para o convívio social?

A baixa auto-estima é um dos mais fortes fatores que podem levar à delinquência. Experiências sociais negativas produzem baixa auto-estima e ao desenvolver condutas anti-sociais, estas elevam sua autopercepção e sua auto-estima e suprem a necessidade de se sentir bem consigo mesmo ao perceber que consegue ferir a classe que o rejeita. O sentimento de rejeição provoca o rebaixamento da auto-estima e o surgimento de condutas anti-sociais. Quando trabalhei como pianista acompanhador do Coral do Projeto Guri na FEBEM do Tatuapé, em São Paulo, havia um adolescente que, após tentativa de fuga, foi interrogado se não tinha medo de morrer numa dessas fugas. Sua resposta foi que sempre tentaria fuga, mesmo numa penitenciária, pois na sua vida "não tinha mais nada a perder". Esse relato nos mostra como a vida perde seu valor para o adolescente que tem baixa auto-estima. De que forma a prática musical poderia ajudar na elevação da auto-estima desses adolescentes?

O desligamento sem o devido preparo incorre em muitas consequências: dificulta a adaptação à vida em comunidade, favorece a continuidade do crime, principalmente dos que não têm família, facilita problemas psicológicos, torna alguns adolescentes em mendigos por falta de qualificação e de hábitos para o trabalho. Assim, são muitos os caminhos que levam à delinquência após o desligamento da instituição devido à sua atitude paternalista que desprepara o adolescente para a reintegração na sociedade e o leva à criminalidade: a complexa organização social da sociedade pós-moderna, a política econômica dentro de um sistema capitalista, a grande quantidade de situações novas a ser enfrentada, a busca pela identidade. Dessa forma, não se marginalizar torna-se muito difícil devido às pressões da sociedade. Os que conseguem êxito fazem parte de uma minoria que desenvolveu condições pessoais para superar os problemas (interesse, dedicação, facilidade de aprendizagem), ou que receberam ajuda interna (pessoas da instituição) ou externa

(pessoas de fora da instituição que se interessaram por sua vida). Será que o educador poderia desenvolver laços de afetividade que demonstrassem seu interesse pela reintegração desses adolescentes na sociedade por meio da prática musical?

Com o desenvolvimento de sentimentos positivos ligados a relacionamentos saudáveis e de hábitos e atitudes voltadas para atividades que elevem a auto-estima, tais como as atividades artísticas, conseguiremos interferir no processo que desenvolve as intenções dos atos infracionais. "A mudança de atitude tende a seguir a mudança de comportamento. [...] Estas atitudes podem ser mudadas através de comunicações persuasivas ou dos métodos formais de aprendizagem" (GOMIDE, 1990: 42).

3. Conclusão

São muitas questões que surgem e nos levam à reflexão, e nem sempre encontramos respostas para todas.

Detectamos que os problemas emocionais são os principais facilitadores para a formação e produção do adolescente autor de ato infracional. A carência de estimulação sobre o desenvolvimento emocional, principalmente no que se refere ao relacionamento familiar que normalmente é marcado pela rejeição e abandono, gerará um grande sentimento de revolta e um comportamento violento. Um ambiente institucional familiar, com pequeno número de pessoas, que facilitasse um acompanhamento individual, poderia minimizar essa carência. As Unidades da Fundação CASA, com sua lotação máxima para 56 adolescentes, tem tentado proporcionar esse ambiente. A prática coral, com sua característica de prática coletiva que fomenta a sociabilidade, pode se tornar uma tentativa de sanar a falta do convívio familiar, desde que o educador musical saiba conduzi-la de forma prazerosa para todos e consiga cativar nos adolescentes um sentimento de pertencimento ao grupo.

A crise de identidade pela qual o adolescente passa vai resultar na identificação com grupos e pessoas que conseguem projeção em seu meio social, geralmente os "heróis" do mundo do crime. No trabalho com adolescentes autores de ato infracional será preciso direcionar essa identificação para modelos saudáveis que levem ao desenvolvimento da cidadania. Nesse caso, cai uma grande responsabilidade sobre o educador musical, pois deve se tornar um modelo a ser seguido, tanto no âmbito musical quanto no âmbito da humanidade. É bom lembrarmos o pensamento de Suzuki: "[...] é melhor e maior bênção na terra poder entrar em contacto com pessoas dotadas de alta humanidade que, através de sua grandeza e beleza, determinarão seu valor como pessoa" (1983: 36).

O problema relacionado ao sentimento de posse, detectado principalmente na criança abandonada que cresceu em instituições e transformou-se em adolescente em cumprimento de medida socioeducativa, reflete-se nas atitudes de furto e roubo. Portanto, é muito importante que esse adolescente tenha seus objetos e seja orientado no cuidado que deve ter com eles. Isso é complicado, pois uma simples folha de partitura pode se tornar uma arma, o início de um incêndio, se propositalmente for deixada próximo a uma lâmpada. Mas o educador musical pode ajudar na construção desse sentimento com um gesto simples, utilizando pastas de partituras com o nome de cada corista, distribuídas a cada aula.

O problema do estereótipo do adolescente em conflito com a lei é quase que indelével, capaz de acompanhá-lo pelo resto de sua vida, e está intimamente relacionado ao processo de identificação e às

representações que faz de si mesmo e do outro. O processo de socialização imposto atualmente nas instituições não tem sido eficaz pelo fato de estar calcado sobre normas de comportamento que facilitem o bom andamento da instituição sem a preocupação de atacar as causas do ato infracional. Seria necessária uma total reformulação dos objetivos da instituição, que tem funcionado como um depósito de segregados como meio de proteger a sociedade dos párias. Através do estudo da auto-estima do adolescente em situação de risco, inferimos que normalmente ela é baixa em decorrência dos problemas sociais que se refletem em seu estado emocional. Sugerimos ações humanitárias que devem ter como objetivo elevar a auto-estima e modificar o estereótipo do adolescente, que no caso, se dará através da atividade musical. Com o desenvolvimento de sentimentos positivos ligados a relacionamentos saudáveis e de hábitos e atitudes voltadas para as atividades musicais, acredito que conseguiremos interferir no processo que desenvolve as intenções dos atos infracionais. É muito importante que o educador musical proponha objetivos e conteúdos que possam ser alcançados com sucesso pelos adolescentes elevando, assim, sua auto-estima.

Quanto ao estigma, a sociedade o impõe ao adolescente que sofre com o preconceito por ser institucionalizado, interferindo diretamente no processo de socialização. Cabe ao educador musical não deixar que esse estigma interfira primeiramente em seu relacionamento com os alunos, e segundo, no processo de ensino e aprendizagem.

Dessa forma, concluímos que o educador musical pode interferir no processo de ensino e aprendizagem como um facilitador desse processo, desde que tenha uma idéia dos problemas que irá enfrentar e suas possíveis soluções.

Referências:

CAMPOS, Ângela Valadares Dutra de Souza. *Menor institucionalizado:* um desafio para a sociedade (atitudes, aspirações e problemas para a sua reintegração à sociedade). São Paulo, 1981. 248 f. Tese de doutorado em psicologia. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

GOMIDE, Paula Inez Cunha. *Análise do processo de integração do menor em situação de risco ao meio social.* São Paulo, 1990. 290 f. Tese de doutorado em psicologia. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações. In: FORACCHI, Marialice Mencarini (Org.). *Karl Mannheim:* sociologia. São Paulo: Ática, 1982, p. 67-95.

SUZUKI, Shinichi. *Educação é amor*: um novo método de educação. Santa Maria [Rio Grande do Sul]: Universidade Federal de Santa Maria, 1983.

REFLEXÕES SOBRE A DIVERSIDADE E A MULTIPLICIDADE DA PERFORMANCE DO IDOSO NO AMBIENTE MUSICAL

Kátia Milene Lima da Conceição (UNESP)
katiavibes@gmail.com

Resumo: Este texto discorre a respeito da diversidade e da multiplicidade de performances em atividades musicais propostas para o público idoso. O conceito de performance será refletido a partir da concepção de Paul Zumthor, onde performance é atuação no mundo. Esta ação será observada no contexto das atividades musicais realizadas com idosos, e esta ponderação será fundamentada no que dispõe o Estatuto do Idoso, onde a condição peculiar de idade deve ser observada em produtos e serviços oferecidos a este público, podendo assim, ser determinante.
Palavras-chave: performance, educação musical, idosos, ambiente musical.

Reflections on diversity and multiplicity of the Performance of the Elderly in the musical environment

Abstract: This paper focuses on the diversity and multiplicity of performances in musical activities proposed for the elderly people. The concept of performance will be reflected from the conception of Paul Zumthor, where performance is acting in the world. This action is viewed in the context of musical activities conducted with elderly, and this weighting will be based on what the Elderly statute determines, where the peculiar nature of age must be observed in products and services offered to this audience, being able, therefore to be crucial.
Keywords: music performance, music education, elderly, musical environment.

1. Reflexões dos parâmetros iniciais

Refletir sobre as divergências, desigualdades e variadas performances do idoso no ambiente musical não é tarefa simples. Diversidade implica também em diferenças, discordâncias, contradições e até oposições. A multiplicidade insinua grande número e variedade de modalidades performáticas, podendo embutir certa complexidade difícil de ser administrada. Ou seja, numa singela definição do contexto do tema, observamos que existem desavenças e disparidades nesta área. Tentaremos aqui, discutir estes parâmetros relacionados ao contexto das atividades musicais propostas para o público idoso.

2. A diversidade e a multiplicidade no conceito de Performance

Conceituar Performance é outra tarefa complexa, pois como o tema vem sendo pensado desde a antiguidade, traz muitas vertentes em todas as áreas do conhecimento. Todas são aceitas em suas especializações, não nos cabe questionar o emprego do termo, pois aqui ampliaremos sua definição para qualquer atuação e situação na vida. O ambiente que escolhemos para a reflexão é o musical, mas não nos restringiremos ao sentido das artes. O conceito de performance será investigado além deste aspecto artístico, usando o parâmetro do medievalista suíço Paul Zumthor (1915-1995), onde qualquer comportamento pode ser lido como performático. Para ele a performance é "ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente. Assim não se pode falar de performance de maneira perfeitamente unívoca e há lugar aí para definir em diferentes graus, ou modalidades" (2007: p.67).

Percebemos que a performance está presente em cada momento do dia, onde dependendo da situação, interpretamos vários papéis, às vezes somos professores, mas em outros momentos podemos ser

alunos. Podemos ser pais, mas também somos filhos. Ou seja, na maioria das vezes, agimos de acordo com o quê a circunstância nos impõe.

Independente da semântica ou da sintaxe e até mesmo do significante ou do significado, teremos um sentido de performance para cada momento da história de cada cultura, pois este conceito pode ser entendido de forma temporal, já que tudo reflete um determinado momento localizado historicamente; deste modo, o sentido da performance transforma-se cotidianamente. Dizer qual deles é mais adequado ou verdadeiro não é esta a proposta, já que segundo Luigi Pareyson (2005), a própria verdade é relativa e temporal, não existindo a veracidade absoluta.

Parece uma contradição, um paradoxo usar as ideias de um medievalista para compreender e situar questões contemporâneas do idoso, mas Zumthor é tão atual que descartá-lo só porque ele não fala especificamente da área musical seria um grande erro, principalmente numa perspectiva sistêmica, já que ele convive em harmonia com o hoje e com inúmeras áreas do saber. Suas ideias são atualíssimas. O fato dele não ser brasileiro igualmente poderia implicar numa distância desta realidade, mas como suas concepções estão acima de qualquer nacionalidade, podem ser perfeitamente usadas para compreender a dinâmica contemporânea no Brasil, da performance na maturidade. Paul Zumthor trabalhou com a literatura, a escrita, o corpo, a performance como uma linguagem. Porém esta compreensão pode ser estendida para a música. Assim como o esteta italiano Luigi Pareyson (1918-1991) fala de arte e estendemos suas ideias especificando-as para a música, faremos a mesma coisa com Zumthor, ele fala de literatura medieval, mas suas ideias embasarão nosso conceito expandido de performance. E com esta atitude dilatada, seguiremos no texto.

3. Conceito de Velhice e Envelhecimento Contemporâneo

Os termos velhice e envelhecimento carregam uma carga enorme de valores em diversos aspectos, passando pelo físico, social, cultural, econômico e emocional. As relações de interdependência e a complexidade destes conceitos nos fazem pensar a respeito dos paradigmas que surgem com os novos questionamentos da contemporaneidade.

Falar de velhice como consta em verbetes de enciclopédias e dicionários do âmbito escolar, é resumi-la numa visão simplista, longe da realidade que atualmente se apresenta. Encarar o envelhecimento como um ingênuo ato de "aparentar velhice", também não nos ajuda a alcançar a dinâmica real deste processo.

O entendimento destas adjacências de velhice e envelhecimento é bastante abrangente e exige uma noção ampliada para compreender os preceitos, já que várias áreas do conhecimento pesquisaram e ainda pesquisam este tema, existindo inúmeras teorias e dentro delas, diversas correntes de pensamento, assim como diferentes linhas de pesquisa. Não pretendemos analisá-las, nem mencionar a todas, numa ilusão de que dominaremos seus princípios em todos os aspectos. O que precisamos para esta investigação é definir o termo de forma acessível e nos situarmos dentro desta contemporaneidade na realidade brasileira.

Romanticamente fala-se que ser velho é um parâmetro subjetivo, um "estado de espírito". No entanto, não é o que ocorre no dia-a-dia. Para elucidar ou para complicar este fato, um dos parâmetros mais usados para definir velhice é o aspecto cronológico, o percurso desde o nascimento até a morte de uma pessoa. Porém, para indicarmos que esta tem realmente uma determinada idade não é tão fácil assim, já que outros fatores igualmente podem ser empregados para classificar uma "faixa etária". Os aspectos econômicos, sociais

e fisiológicos, por exemplo, também podem ser usados. Só para ilustrar, a idade "social" de alguém pode não coincidir com a idade cronológica, nem com a biológica. A vivência, a educação e a história de vida também são determinantes. No Brasil é considerado idoso quem tem mais de sessenta anos, seja pelo governo ou pelo senso comum.

Discriminar a vida humana pela idade é algo polêmico. Seja em que fase for, haverá discordâncias dos fatores que tentamos enquadrar os participantes, pois as diferenças individuais vão se apresentar e as exceções surgirão, levando-nos a pensar sobre outras formas de categorizar este novo quadro.

Percebemos pelos fatos que contextualizar o idoso e o envelhecimento é algo complicado, pois envolve inúmeros aspectos em várias áreas do conhecimento. Não existe um consenso, inclusive na mesma área. A problemática é grande, até mesmo encontrar a nomenclatura "politicamente correta" para denominar esta classe, parece ser difícil.

O termo velhice, por exemplo, é considerado pejorativo, pois a sociedade denomina desta forma, uma classe de pessoas estereotipadas, onde suas características são temidas para quem um dia vislumbra entrar nesta categoria. Dinâmica similar ocorre com o termo "velho" que vem sendo banido deste repertório pelo caráter depreciativo. A expressão "maturidade" parece ser a mais adequada ou menos estigmatizada; mesmo assim, fala-se que esta condição pode ser adquirida independente da idade cronológica. Outras expressões como "idoso", "ancião", "velhinho", "terceira idade", também têm seu quinhão de complexidade. Para corroborar com o mote terminológico iremos ponderar agora, usando alguns documentos governamentais, onde aparentemente o termo escolhido para discriminar esta classe é idoso, já que é esta denominação que está presente na lei que vigora atualmente.

4. As políticas com os idosos

A pessoa é considerada idosa, a partir dos sessenta anos em "países em desenvolvimento" e dos sessenta e cinco anos em "países desenvolvidos", segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS). O Estatuto do Idoso (2003) corrobora com a OMS e também usa a idade cronológica para definir esta população. Porém o modelo que existe em torno dessa concepção já está ultrapassado. Logo, a criação de novos paradigmas contemporâneos está evidente na experiência empírica; hoje quem tem mais de sessenta anos tem uma vida muito diferente da que foi usada como "referência" para classificar esta classe. O contexto é desigual, as necessidades são outras. O padrão "antigo" atribuía ao idoso a aposentadoria e a dependência. Ultimamente a realidade não condiz com isto; hoje a maioria dos idosos, continua a trabalhar e às vezes são provedores do grupo que estão inseridos. Lógico que também existe o contrário. Mas precisamos atentar para o fato de que a desigualdade nesta classe está em evidência e as mudanças fazem parte deste quadro. Com a expectativa de vida do brasileiro aumentando, precisamos avaliar como enfrentar esta situação.

Não iremos nos prender a críticas quanto aos fatores sociais, econômicos e políticos, já que isto é recorrente desde décadas passadas quando a escritora francesa Simone de Beauvoir (1908-1986) em seu livro *A Velhice* (1990), retratou o quanto esta realidade era incômoda (e continua sendo!). A intenção é refletir sobre os programas que possuem atividades musicais, baseado no que diz (e tenta garantir) a lei, pois averiguar este contexto pode ser decisivo para o desempenho do idoso, já que todos "deveriam" atender às necessidades do grupo, condizentes com o que determina a lei.

No Brasil na maioria das vezes que há troca de governo, há mudanças nos programas planejados ou iniciados pela administração anterior. Em consequência, estamos sempre "recomeçando" as reflexões sobre esta classe. Somente a partir de 1994 o Brasil passou a ter uma Política Nacional do Idoso. Anteriormente, tivemos poucos documentos legislados. Esta retrospectiva histórica das políticas públicas, já foi pesquisada em outras áreas, e aqui não vemos a necessidade de citá-la de forma específica, simplesmente tentamos assimilar a decorrência destas medidas.

Atualmente vigora a Lei 10.741/2003 que dispõe sobre o Estatuto do Idoso, instituído com a intenção de assegurar alguns direitos desta classe, pois culturalmente e politicamente não estávamos "preparados" para lidar com a realidade crescente do número de idosos no país. É só lembrar que o Brasil teve o rótulo de "país de jovens" por muito tempo, e a tradição de priorizar o público infanto-juvenil ainda está arraigada nas políticas sociais. Agora, com "garantia legislada", o país está tentando reverter este quadro, incluindo o idoso de forma digna e participativa no convívio social, educativo e cultural. No entanto, ainda temos um longo caminho, onde devemos verificar o cumprimento destes direitos diariamente.

Do capítulo V, no artigo 20 desta lei, extraímos o seguinte texto "o idoso tem direito a educação, cultura, esporte, lazer, diversões, espetáculos, produtos e serviços que respeitem sua peculiar condição de idade". Notem que está presente a expressão "respeitem sua peculiar condição de idade". Sendo assim, as atividades musicais que usam metodologias infantis "estendidas" aos idosos, mantendo inclusive o mesmo tratamento infantilizado, podem ser consideradas um desrespeito, pois não se observa a recomendação da adequação à condição de idade e ainda se reforçam preconceitos, mitos e estigmas na forma de agir e pensar a respeito do idoso.

Do mesmo capítulo, o artigo 21 profere que "o poder público criará oportunidades de acesso do idoso à educação, adequando currículos, metodologias e material didático aos programas educacionais a ele destinados". Questionamos se realmente está ocorrendo esta adequação curricular, metodológica e didática. Portanto, mais uma vez justificamos a necessidade de pesquisa e verificação nesta área.

É notório que a inquietação com este seguimento está aumentando. Desde a instituição da Política Nacional do Idoso, existe a tentativa de assegurar os direitos legais, promovendo a autonomia, a integração e a participação contundente na sociedade. A partir desta lei, as diferenças econômicas, sociais e regionais, teoricamente passaram a ser consideradas na elaboração de qualquer ação. Mas na prática isto ainda não é verdadeiro. Vemos que até as próprias propostas do poder público apresentam problemas significativos. Na educação, na área privada ou pública, o contexto não é diferente, o despreparo também se faz presente, já que do mesmo modo, é reflexo de questões sociais e políticas.

Sendo assim, essas propostas voltadas para este público devem sofrer avaliação constante para se adequar aos novos conceitos e demandas desta classe. A educação, por exemplo, é condição fundamental em todos os aspectos das fases do ser humano e não existe a "idade certa" para aprender, estudar e se desenvolver. O momento "certo" é o momento da procura e, se esta é feita na maturidade, temos que fornecer subsídios para supri-la. Na área da música encontramos propostas variadas, desde educação musical para idosos até corais ou grupos diversos de vivências musicais. Averiguar se estas atividades correspondem à expectativa deste grupo deve ser algo frequente, pois assim, o aprendizado alcança a todos os envolvidos no processo.

Depois de assegurarmos estes direitos básicos, poderemos passar para outras instâncias, sem esquecer obviamente que as instalações físicas do local onde essas atividades são desenvolvidas devem portar as condições para facilitar o desempenho de todos os participantes.

5. Ambiente musical e atividades musicais com idosos

O "ambiente musical" engloba um todo que vai do aspecto físico, da estrutura do local, até questões subjetivas e objetivas que envolvem o organismo por inteiro, de todos os envolvidos nesta relação.

Como os idosos têm procurado atividades diversas mantendo-se participantes em programas específicos ou não, para esta fase da vida, muitos empreendimentos são propostos. A música é uma das vertentes recorrentes nesses trabalhos. Entretanto existem várias questões pertinentes que devem ser avaliadas quando nos dispomos a desenvolver um projeto. A responsabilidade é enorme; é preciso respeitar as condições físicas e emocionais para que ocorra uma performance favorável. O relacionamento existente, a afinidade entre os idosos, o comportamento diante das atividades escolhidas, a relação "professor-aluno", são reveladoras e decisivas neste momento, pois provavelmente qualquer ação benéfica trará outra reação de igual intensidade, se bem administrada; e o contrário também pode acontecer. Daí a importância de se ponderar sobre estas atividades.

De fato, nem sempre existe um "preparo profissional" para lidar com esta conjuntura. A relação professor-aluno, por exemplo, tem uma "mística" muito forte. Os pesquisadores já nos mostraram que a figura do professor durante a vida escolar de uma pessoa passa por momentos que vão desde admiração até repulsão, pois existe todo um simbolismo nesta convivência; porém como esses valores se processam nos idosos, seja no aluno ou no professor, ainda não está claro. Será que a imagem mítica do educador é mantida neste público? A atuação do educador musical é diferente em comparação com o trabalho na infância? A performance do instrutor não esbarra em preconceitos ou mitos decorrentes do desconhecimento das potencialidades e "restrições" desta fase? Como se processa verdadeiramente o relacionamento entre o professor e o aluno nesta etapa da vida?

Em um estudo com outra faixa etária, essa querela entre professor e aluno, foi averiguada pela educadora Sonia Albano de Lima,

> Partindo dessa problemática, outros questionamentos se apresentam: Qual a função do docente na cadeia de ensino? Que valores ele deve transmitir? De que maneira se estabelece a sua autoridade perante o corpo discente? Quais as reais possibilidades de um professor se posicionar na sociedade como agente imprescindível para o desenvolvimento sócio-cultural do país? Quais habilidades e capacidades ele pode repassar aos alunos? Será que a figura do professor ainda será necessária e, por quanto tempo ele estará presente em sala de aula? (Lima, 2009: p.86).

Todas estas perguntas podem ser arroladas ao público idoso numa atividade musical coordenada por alguém no papel de um professor, instrutor ou educador.

Quando tratamos da questão musical relacionada à performance na maturidade, ao fazer musical nesta fase, similarmente temos outras implicações. As atividades musicais escolhidas realmente são adequadas para este público? Eles se sentem "confortáveis" em desenvolver as propostas do professor? Não há constrangimento em fazer exercícios com "conotações infantis"? As tarefas são apropriadas para seus aspectos físicos e emocionais?...

Não temos respostas para todas as perguntas. Contudo devemos averiguar o trabalho especializado que é proposto para esta classe. Ainda não possuímos dados conclusivos, mas refletir sobre esta situação pode ser um bom começo. Não existem "receitas", mas a literatura especializada nesta faixa etária pode nos ajudar a quebrar mitos que ainda persistem neste meio. O trabalho em gerontologia da pesquisadora Mariúza Pelloso

Lima (2001), sugere a reformulação da concepção de velhice na área educacional como forma de contribuir para um envelhecimento bem-sucedido. E isto obviamente deve ser desdobrado para a área musical.

6. Considerações Finais

Refletimos sobre as questões contemporâneas das atividades musicais desenvolvidas com idosos, sobre a diversidade e a multiplicidade das performances decorrentes destas propostas para este público. Mostramos o que diz a lei para relacionarmos ao tratamento dado ao idoso afetando o seu desempenho. Agora, precisamos decidir como proceder diante desta conscientização. A responsabilidade pertence a todos.

Observamos que a educação musical pode ser a ferramenta necessária para responder por alguns anseios dos paradigmas contemporâneos do envelhecimento. No entanto, a forma como atuar ainda precisa de aprimoramentos. A ciência buscou a longevidade humana almejada por tantos, mas agora a sociedade não sabe exatamente como agir com esta. E a educação musical pode fornecer alguns subsídios para este novo quadro. Avaliar as metodologias de ensino, as instalações do local, a relação professor-aluno e as demais variáveis devem ser frequentemente consideradas, pois influenciarão significativamente na performance dos idosos e demais participantes.

O respeito ao idoso, determinado por lei, ainda precisa ser aprimorado. Mas se lembrarmos que envelhecer é algo natural, que só não chegaremos nesta fase se morrermos antes dos sessenta anos, a empatia pode nos ajudar a lidar melhor com estes fatores do envelhecimento. As crendices ainda não foram vencidas. O modelo deficitário de uma velhice com debilidade intelectual, cognitiva e física está sendo revisto e substituído por teorias que consideram as mudanças sociais, históricas, culturais e afetivas agindo sobre o envelhecimento.

Deste modo, ratificamos que os programas de atividades musicais devem verificar todo o contexto do idoso que será projetivo na performance de todos os envolvidos. No entanto, constatamos também que precisamos trabalhar em conjunto, principalmente com áreas complementares, pois todas são parceiras para uma compreensão integral deste tema.

Referências:

BRASIL. *Estatuto do Idoso*. Lei 10.741, de 1º de outubro de 2003. Dispõe sobre o Estatuto do Idoso e dá outras providências. Publicada no Diário Oficial da União de 3 de outubro de 2003.

LIMA, Mariúza Pelloso. *Gerontologia educacional: uma pedagogia específica para o idoso: uma nova concepção de velhice*. São Paulo: LTr, 2001.

LIMA, Sonia Albano de. *Ensino, música e interdisciplinaridade*. Goiânia: Vieira, 2009.

PAREYSON, Luigi. *Verdade e Interpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

A MÚSICA POPULAR COMO FERRAMENTA ESSENCIAL NA DISCIPLINA PIANO COMPLEMENTAR

Liliana Harb Bollos (Faculdade Campo Limpo Paulista)
lilianabollos@uol.com.br

Resumo: Este artigo discute a necessidade de utilizar noções do piano popular na disciplina Piano Complementar nos cursos de licenciatura das instituições de ensino musical de nível superior, tendo em vista a necessidade de elaboração de repertório nessa área. Fundamentos como progressão de acordes e encadeamento de vozes em diversos níveis são descritos a fim de vivenciar melhor entendimento para o estudo do piano na música popular.
Palavras-chave: piano complementar, música popular, pedagogia do piano, progressão de acordes.

Popular Music as an essential tool in Supplementary Piano courses the paper in English

Abstract: This article discusses the need to build up a knowledge of popular piano music in Supplementary Piano classes for college level music courses, regarding the lack of repertoire in this area. Fundamentals like chord progressions and voice leading are described in various levels in order to improve the sense of understanding and experience with the study of piano in popular music.
Keywords: supplementary piano, popular music, piano pedagogy, chord progressions.

A disciplina Piano Complementar é parte integrante dos currículos de cursos de graduação em bacharelados e licenciaturas por todo o país. As instituições de ensino musical de nível superior colocam em suas grades curriculares de dois a quatro semestres de piano complementar nos diversos cursos oferecidos. Sendo o piano uma ferramenta básica fundamental no estudo da música por conta de suas diferentes possibilidades melódicas, rítmicas, harmônicas, polifônicas, expressivas e pela facilidade de visualização de conceitos, o estudo do piano passou a ser defendido como uma necessidade básica na formação do músico.

Não por acaso o piano é considerado um instrumento completo, de modo que todo músico não-pianista deve ter a oportunidade de conhecer e manuseá-lo. Algumas vantagens do piano como instrumento musicalizador são também citadas por Ducatti:

> Tem afinação temperada; permite ao aluno uma visão geral do teclado; a distinção das teclas brancas e pretas e a localização dos intervalos. É um instrumento solista e também acompanhador, dono de um imenso repertório tanto para solista como para a música de câmara. É confortável para o aluno, não precisando sustentá-lo, ou tocar de pé. Possui um timbre agradável e, os que se interessam em fazer música, por muitas razões e em diferentes idades, sentem-se atraídos a estudar o instrumento (DUCATTI, 2005: p. 12).

Sendo o piano um instrumento tão essencial e imprescindível dentro da pedagogia musical, constata-se que a aula em grupo é um dos formatos de aula mais utilizados para essa disciplina atualmente, seja pelo número de alunos em sala, pela carga horária oferecida ou até pela dinâmica que a aula em grupo proporciona. Autores como James Lyke (1987) e James Bastien (1973) concordam que as aulas em grupo têm muito a oferecer ao aluno não pianista, principalmente em termos de motivação, pela própria competição saudável que surge entre os alunos e pela viabilidade de se fazer música de conjunto em praticamente todas as aulas. Os relatos das professoras Fátima Corvisier (2008) e Josélia Vieira (2008) também vêm ao encontro desse formato de aula, assim como sua praticabilidade.

Há, entretanto, duas categorias distintas de alunos para esta disciplina, sendo um grupo de alunos dos cursos de bacharelado (em outros instrumentos ou canto) e um grupo dos alunos da licenciatura, podendo ter nesse último grupo alunos pianistas. Constata-se, portanto, grande heterogeneidade das turmas, assim como objetivos e perspectivas diversas com relação à matéria Piano Complementar. Agrupar corretamente os alunos de acordo com conhecimentos técnicos e vivências pianísticas irá fortalecer, uniformizar os grupos, e, por conseguinte, trazer avanços no quesito desempenho individual de cada estudante.

Ministrar a disciplina Piano Complementar muitas vezes constitui-se um desafio para o professor. Dentro da matéria há de se trabalhar técnica, repertório pianístico erudito de várias épocas, harmonização, leitura à primeira vista e análise, dentre os vários quesitos imprescindíveis para o estudo do piano. Porém, dentre todos esses tópicos, os mais trabalhados em aula são a técnica e o repertório, por conta da heterogeneidade das turmas e dinâmica de grupo.

No caso dos cursos de licenciatura e também nos cursos de bacharelado em música popular, acredita-se que a inserção de noções de piano popular no conteúdo da disciplina Piano Complementar é de suma importância. Os alunos e futuros professores deverão ter noções de acompanhamento e encadeamento de vozes de música popular para utilizarem o piano como instrumento acompanhador de suas aulas, assim como ter noções de leituras de cifras.

Esta autora ministra a disciplina Piano Complementar desde 1997 (Faculdade de Música Carlos Gomes e FACCAMP) e desenvolve repertório popular com seus alunos. Além dos exercícios de técnica usuais (Hanon, Pischna, Beringer), os alunos trabalham questões técnicas como dedilhado, dinâmica de frase e leitura à primeira vista também nas partituras de choro, que serão utilizadas também para a harmonização e acompanhamento.

Utiliza-se também como material didático importante nos fundamentos leitura à primeira vista, apreciação e análise harmônica, duas obras essenciais da pedagogia do piano: o *Pequeno Livro de Anna Magdalena* de J. S. Bach e as *Cirandinhas* de Villa-Lobos. Os objetivos para a inserção desse material são muitos, mas principalmente enumera-se a importância como documento histórico, pela riqueza de temas folclóricos e pela leitura à primeira vista, análise e apreciação do material.

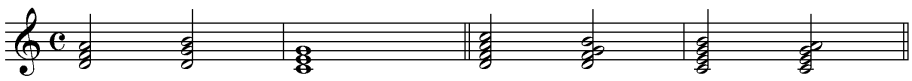
O fundamento leitura à primeira vista é trabalhado de acordo com as vivências de cada um. Os estudantes não-pianistas, por exemplo, executarão com as mãos separadas, uma vez que há grande dificuldade de ler duas claves ao mesmo tempo. Com o tempo e experiência, os alunos aos poucos posicionam as duas mãos ao teclado. Depois da leitura, essas partituras eruditas também serão utilizadas para o manuseio correto do dedilhado especificado nelas, ferramenta muitas vezes esquecida mas imprescindível no estudo pianístico. E, por último, os alunos irão analisar e cifrar as partituras, para que possam utilizá-las em outras oportunidades e também em seus instrumentos principais, levando sua experiência com partituras escritas para a música popular.

Infelizmente alguns professores oferecem partituras de repertório popular já arranjadas a seus alunos, quando estes pedem para estudar música popular, o que significa que eles terão de ler a partitura para executar a música e não criar um mecanismo de assimilação e harmonização desta. Há partituras de música popular no mercado editorial com versões bastante questionáveis, o que acaba comprometendo a divulgação da nossa música e também o ensino do piano popular. Por outro lado, há no mercado editorial livros de música popular com melodias e cifras de qualidade sempre melhor, muitos deles escritos e editados pelo próprio autor, como é o caso do *Songbook Edu Lobo* (1994). O caminho para o estudante de música que procura conhecer também a música popular é entrar em contato com esse tipo de partitura.

No caso da música popular, a grande maioria das partituras vem escrita com melodia e cifra, o que obriga o executante a criar seu próprio arranjo. Assunto já discutido anteriormente por essa autora (Bollos: 2005, p. 134), a cifra, criada para abreviar a harmonia requerida, tem a função de orientar o instrumentista a executar a música sem precisar ler as notas do acompanhamento. Porém é absolutamente imprescindível que se tenha noção de como "montar" esses acordes, e não somente copiar um desenho prévio, estabelecido de uma cadência, por exemplo. Há uma difícil tarefa aos músicos de instrumentos harmônicos de música popular, sobretudo pianistas, assunto aqui abordado, em praticar sistematicamente cadências, progressões e distribuição de acordes em todos os tons.

Um dos fundamentos principais do piano popular é sem dúvida o estudo de progressões de acordes. O intuito neste momento é descrever algumas noções harmônicas para o uso de cadências em música popular e a importância de seu estudo nas aulas da disciplina Piano Complementar, somando aos outros fundamentos já citados.

Os exemplos a seguir são uma progressão de acordes em Dó maior, usando o segundo grau Ré menor (IIm), o quinto Sol (dominante, V7) e o primeiro grau Dó maior (tônica). É uma progressão usualmente chamada na música popular de IIm V I, ou seja, uma progressão da cadência perfeita (IV V I), usando o segundo grau no lugar do quarto grau (IIm V I).



Exemplo 1 – Tríades

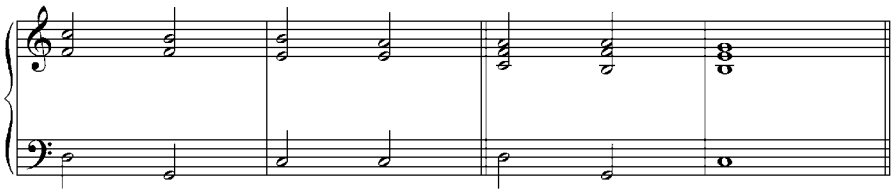
Exemplo 2 – Tétrades

O primeiro exemplo são tríades, sendo o quinto grau (V) invertido para encadear melhor com os outros acordes. Observa-se que o simples fato de inverter um dos acordes facilita o encadeamento entre as vozes. Nesse exemplo, o acorde Sol, cuja cifra é G (V), não possui a sétima, portanto, não se configura um acorde dominante pois não possui a tensão (trítono) entre o 3º grau e o 7º grau. É um exemplo de como já se pode encadear algum acorde dentro de uma progressão IIm V I, para que o encadeamento fique uniforme em sua altura.

É muito importante ter consciência harmônica ao exercitar progressões ao piano, ou seja, distinguir os graus do acorde no momento da execução. Por exemplo o acorde Dm (Ré menor) é formado pela tônica, terça menor e quinta justa (1, 3m, 5), o G é formado pela quinta, tônica e terça (5, 1, 3) e o C é formado pela tônica, terça e quinta (1, 3, 5).

O exemplo 2 é uma progressão com tétrades, acordes fechados com sétima. Dos quatro acordes, somente o V7 está invertido, como o exemplo 1, justamente para encadear com os outros acordes que estão na posição fundamental. Nesse exemplo, o acorde dominante (G7) já está com a sétima, ou seja, a função dominante – de tensão – está presente com a 3ª e a 7ª (trítono). Essa progressão do exemplo 2 é comumente estudada e encontramos no livro *A modern method for keyboard* (Progris: 1966, p. 35), entre outros livros didáticos. Desse modo, os graus dos acordes do exemplo 2 são Dm (1, 3m, 5, 7), G7 (5, 7, 1, 3), C^{7M} (1, 3, 5, 7M) e C^{6} (1, 3, 5, 6).

Já os exemplos 3 e 4 são mais econômicos que o exemplo 2 e o baixo não está presente no acorde, está na mão esquerda, portanto não há repetição de notas.



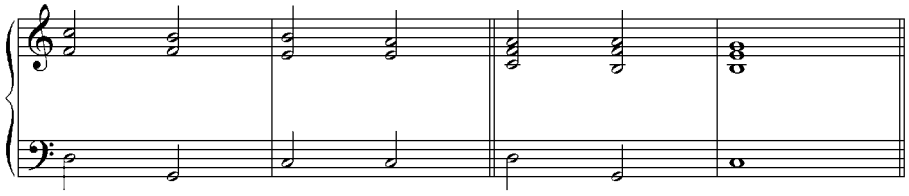
Exemplo 3

Exemplo 4

No exemplo 3 o quinto grau foi suprimido e a mão direita executa somente duas notas. Muito importante aqui é a escolha das notas da mão direita, pois são sempre os graus importantes que não podem faltar ao acorde: a terça e sétima e no acorde C6 a terça e a sexta. No exemplo 3 os graus dos acordes são: Dm (3m, 7), G7 (7, 3), C^{7M} (3, 7M) e C^{6} (3, 6).

No exemplo 4, a mão direita executa três notas, o quinto grau é inserido nos acordes e a tônica não se repete na mão direita. Sendo assim, os graus dos acordes são: Dm (7, 3m, 5), G7 (3, 7, 5), C^{7M} (7M, 3, 5).

Por fim, os próximos exemplos são exercícios de distribuição de acordes, progressões muito importantes para o estudo do piano solo em que o acorde distribui-se uniformemente nas duas mãos.



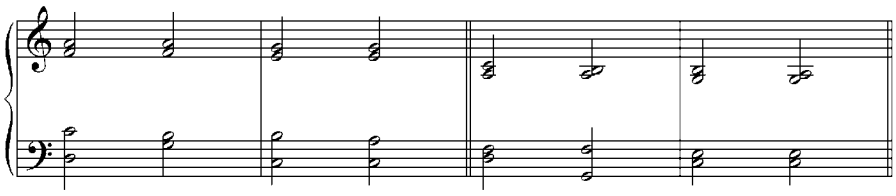
Exemplo 5

Exemplo 6

O exemplo 5 é uma progressão de distribuição aberta – fechada – aberta. Somente o acorde dominante é um acorde fechado, com a tônica e terça na mão esquerda. Os demais acordes são abertos, ou seja, a abertura é de tônica e sétima. Sendo assim, os graus dos acordes do exemplo 5 são Dm (1, 7, 3m, 5), G7 (1, 3, 7, 9), C^{7M} (1, 7M 3, 5) e C^{6} (1, 6, 3, 5).

O exemplo 6 é uma progressão de distribuição de acordes fechados, ou seja, somente o G7(9) é um acorde aberto. Os demais são fechados. Desse modo, os graus dos acordes são Dm (1, 3m, 5, 7) o G7 (1, 7, 9, 3), o C^{7M} (1, 3, 5, 7M) e C^{6} (1, 3, 5, 6)

Nos próximos exemplos, o mesmo exercício deverá ser feito acrescentando uma nota na voz soprano.



Exemplo 7

Exemplo 8

A fim de complementar harmonicamente os exemplos 5 e 6, pode-se adicionar mais uma nota na mão direita e com isso acrescentar uma tensão a mais, no caso acima a 9ª ou a 13ª. O exemplo 7 é formado pelos acordes Dm (1, 7, 3m, 5, 9), G7 (1, 3, 7, 9, 13), C^{7M} (1, 7M 3, 5, 9) e C^{6} (1, 6, 3, 5, 9).

Já o exemplo 8 é formado pelos acordes Dm (1, 3m, 5, 7, 9) o G7 (1, 7, 9, 3, 13), o C^{7M} (1, 3, 5, 7M, 9) e C^{6} (, 1, 3, 5, 6, 9).

Todos esses exemplos deverão ser estudados em todos os tons e de forma homogênea, levando-se em conta um prazo para absorção do conhecimento e a vivência dessa prática com relação à experiência do aluno. Há de primeiro assimilar uma progressão, depois trabalhá-la, executando músicas, e somente depois partir para uma nova progressão. Em suma, depois de cada progressão assimilada é necessário que se estude o mecanismo da proposta dentro de músicas escolhidas. Evidentemente essa escolha de repertório deverá ser feita junto com o professor, pois quanto mais se exercita, mais rapidamente se assimila essas progressões em diferentes versões como piano solo ou em grupo. No artigo "Performance na música popular: uma questão interdisciplinar" (Bollos: 2009, p.113), esta autora discutiu um maior reconhecimento da música popular no ensino, mas da música popular criativa, que protagonizou, durante o século XX, grande mudança no cenário artístico em todo o mundo, e no Brasil é uma das artes populares mais significativas, tendo adquirido grande valor sócio-cultural, além de ser internacionalmente reconhecida.

Radamés Gnatalli e Antonio Carlos Jobim, pianistas, arranjadores e compositores, estudaram piano clássico, popular e assimilaram experiências que marcaram a nossa música popular, impondo novos padrões musicais em suas épocas. A relação desses dois ambientes musicais – erudito e popular – se propagou por toda a obra de ambos. Não há como reduzir o trabalho composicional e pianístico deles dentro dos parâmetros da música popular, se é que realmente podemos fazer algum julgamento nesse sentido, mas por conta de suas experiências, influências, e por que não dizer "ascendências" (Bollos: 2010, p. 121), suas contribuições são valorosas.

A inserção de fundamentos próprios do ensino do piano popular dentro da disciplina Piano Complementar também trará novas perspectivas a seus alunos, seja pelo repertório diferenciado ou pelas novas concepções musicais que essas progressões podem propiciar, afinal, é uma ferramenta valiosa na formação de futuros músicos e professores.

Pretendeu-se aqui expor alguns fundamentos de progressões de acordes essenciais ao estudo e aperfeiçoamento do piano popular. A ementa da disciplina Piano Complementar prevê uma introdução ao estudo do piano como instrumento complementar, focando no domínio do instrumento como recurso para os estudos teórico-musicais. Principalmente para os alunos da disciplina Piano Complementar dos cursos de licenciatura, mas também para todos os alunos, o estudo de progressões de acordes presentes no estudo do piano popular é uma ferramenta importante na aprendizagem musical, tendo em vista a necessidade de elaboração de repertório nessa área e o aprimoramento da música popular, de forma mais ampla.

Referências:

BASTIEN, James W. *How to Teach Piano Successfully*. Park Ridge: General Words and Music Co., 1973.

BOLLOS, Liliana Harb. A música popular brasileira em questão: renovação, originalidade e qualidade In: ALBANO, Sonia (org.). *Faculdade de Música Carlos Gomes*. São Paulo: Musa Editora, 2005, pág. 125-138.

_____. *Bossa Nova e Crítica: Polifonia de Vozes na Imprensa*. São Paulo: Annablume/ FUNARTE, 2010.

_____. Performance na música popular: uma questão disciplinar. In: ALBANO, Sonia (org.). *Ensino, música e interdisciplinaridade*. São Paulo: Editora Vieira, 2009, pág. 107-124.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Edu Lobo*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994.

CORVISIER, Fátima. Uma nova perspectiva para a disciplina Piano Complementar. Anais do XVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO. Salvador, 2008, pág. 191-194.

LYKE, James; YVONNE, Enoch. *Creative Piano Teachnig*. Illinois: Stipes Publishing Company, 1987.

PROGRIS, James. *A modern method for keyboard*. Boston: Berklee Press, 1966.

VIEIRA, Josélia Ramalho A disciplina piano complementar no curso de licenciatura em música da UFPB: relatando e refletindo uma experiência. Anais do XVII ENCONTRO NACIONAL DA ABEM. São Paulo, 2008, pág. 01-07.

SOBRE ENSINAR MÚSICA NA EDUCAÇÃO BÁSICA: UM ESTUDO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DE LICENCIANDOS EM MÚSICA

Luciana Del-Ben[1](UFRGS)
lucianadelben@uol.com.br

Resumo: Esta comunicação apresenta resultados de pesquisa que investigou as representações sociais sobre o ensino de música na educação básica de licenciandos em música em diferentes etapas de sua formação. Os dados foram coletados por meio de entrevistas semiestruturadas e analisados de forma indutiva. Os resultados indicam que a escola é concebida como lugar para ensinar e fazer música, mas é preciso instrumentalizar os licenciandos para lidar com as especificidades do trabalho escolar. Centrar a escola na aprendizagem de saberes específicos poderá contribuir para que a educação básica possa, de fato, ser ocupada pelos licenciandos e, assim, constituir-se como um lugar para ensinar música.
Palavras-chave: ensino de música na educação básica, educação musical escolar, representações de licenciandos em música

On teaching music in basic schools: a study about the representations of music education students

Abstract: This paper presents results of a research that aimed at investigating the social representations about teaching music in basic schools, elaborated by music education students, in different phases of their initial education. Data were collected through semi-structured interviews and inductively analyzed. Results show that the school is conceived as a place to teach and to make music. Nevertheless, the students should be instrumentalized to deal with the specificities of the school context. To conceive the school as a place to promote learning experiences can contribute to that basic education can actually be occupied by music teachers and, thus, be established as a place to teach music.
Keywords: music teaching in schools, school music education, music education students' representations

1. Objetivos e pressupostos

Esta comunicação apresenta resultados de pesquisa que teve como objetivo investigar as representações sociais sobre o ensino de música na educação básica construídas por licenciandos em música em diferentes etapas de sua formação acadêmica. A pesquisa tomou como ponto de partida estudos que discutem a escassez de professores de música nas escolas de educação básica, associando-a tanto à ambiguidade da legislação educacional quanto às imagens da escola como espaço de atuação profissional para licenciados em música (PENNA, 2002, 2004; SANTOS, 2005). Buscou, então, conhecer as ideias de licenciandos, assim como os valores nelas implicados e as práticas por elas inspiradas, na tentativa de melhor compreender essa situação e, principalmente, de tornar visível a interpretação que os próprios licenciandos constroem acerca da escola. Na perspectiva aqui adotada, as representações sociais são definidas como:

> Um sistema de valores, idéias e práticas, com uma dupla função: primeiro, estabelecer uma ordem que possibilitará as pessoas orientar-se em seu mundo material e social e controlá-lo; e, em segundo lugar, possibilitar que a comunicação seja possível entre os membros de uma comunidade, fornecendo-lhes um código para nomear e classificar, sem ambigüidade, os vários aspectos de seu mundo e da sua história individual e social. (MOSCOVICI, 1976 apud DUVEEN, 2003: 21).

As representações configuram-se como uma modalidade de conhecimento prático, "inscrito nas experiências ou acontecimentos sustentados por indivíduos e partilhados na sociedade" (MOSCOVICI, 2003: 217) e que visa a uma ação no mundo. Estudá-las é uma maneira de buscar "compreender o conjunto de significados atribuídos por um determinado grupo social a um objeto, bem como os comportamentos relativos a este objeto" (ESPÍNDULA; SANTOS, 2004: 358). Com base nesses pressupostos, desenvolvi um

estudo de entrevistas com nove licenciandos matriculados em diferentes etapas do curso de licenciatura em música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: quatro matriculados na 1ª etapa, quatro na 5ª e uma na 7ª. Os dados que apresento a seguir foram coletados por meio de entrevistas semiestruturadas, realizadas individualmente, e analisados de forma indutiva.

2. Análise dos dados

Os entrevistados têm clareza quanto à finalidade do curso de licenciatura de formar professores de música. Essa formação, no entanto, é concebida de modo bastante abrangente, não sendo vinculada à educação básica ou a qualquer outro espaço de atuação profissional. A finalidade do curso "seria formar o professor de música. Ele vai escolher depois onde ele quer trabalhar. (...) o intuito principal é que ele vai dar aula". Assim, para os entrevistados, ensinar música na educação básica é uma "possibilidade", mas não a única. Eles também expressam o desejo de atuar (em alguns casos, de continuar atuando) em escolas de música, projetos sociais, aulas particulares, com aulas de "musicalização", instrumento, percepção, solfejo e harmonia. Alguns também gostariam de atuar como músicos.

Dentre os campos possíveis de atuação profissional, a educação básica é o menos conhecido para os entrevistados. No mínimo, "é diferente", comentário comum ao longo das entrevistas. Somente a licencianda da 7ª etapa já fazia o estágio supervisionado e não escolheu fazê-lo em escolas de educação básica, já que essa não é uma exigência do curso. Ela teve experiência como professora de música em uma escola de educação infantil, assim como dois outros entrevistados. As experiências docentes dos licenciandos, anteriores e paralelas à licenciatura, aconteceram predominantemente em espaços que não a educação básica. Além disso, apenas dois tiveram aulas de música como componente do currículo escolar.

A "diferença" começa a fazer sentido a partir das ideias associadas à própria educação básica, cujas responsabilidades são grandes. Para alguns, cabe a ela "formar a pessoa", o que inclui o desenvolvimento de valores e sensibilidades, como independência, responsabilidade, solidariedade e respeito ao outro, e de habilidades como "aprender a refletir" ou "aprender a pensar". A educação básica também é espaço de convivência, "de cuidar", de relações sociais, a partir das quais se desenvolvem atitudes diversas. Ela prepara para a "vida real", para "compreender melhor o mundo". Seu objetivo "é formar cidadão, (...) formar pessoas conscientes. Consciente do que ele tá fazendo aqui, das coisas que o cercam".

Algumas das finalidades são bastante amplas, e as respostas dos licenciandos, um pouco vagas, talvez porque os significados dos termos que utilizam, muitos deles presentes no texto da atual Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, sejam tomados como óbvios. A resposta de uma licencianda da 1ª etapa quando lhe perguntei quais seriam as finalidades da educação básica foi imediata: "é meio o óbvio assim, educar, né?". Quando questiono o que seria educar, a resposta demora mais a surgir: "Educar... Não sei... Estranho tentar fazer uma definição disso... Educar, eu acho, é tentar ajudar a pessoa a descobrir mais coisas... transformar, num certo sentido...". Mais ao final da entrevista, ela retoma essa definição, de modo mais seguro: "Acho que é isto. Educação é ajudar a pessoa a transformar o seu conhecimento, a se transformar". O conhecimento, entretanto, aparece muito pouco nas falas dos licenciandos quando se referem à escola. Um deles chega a dizer que "o objetivo da educação básica não é tanto o conteúdo em si". Por outro lado, o "conteúdo" parece ser o eixo central das representações dos licenciandos sobre o ensino de música na escola.

Quando discorrem acerca das finalidades do ensino de música na educação básica, alguns licenciandos retomam as ideias que sustentam aquilo que definem como finalidades da educação básica. Nesse sentido, a música ajuda a desenvolver habilidades, como "aprender a estudar", refletir, resolver problemas, coordenação motora, raciocínio lógico e abstração. Ensinar música também é importante porque a música é uma das coisas "que cerca a nossa vida". O ensino de música, portanto, deve objetivar "um pouco da música por si só"; "é a música pela música", concebida como um "saber" específico, ideia que parece sustentar boa parte das justificativas e finalidades de se ensinar música na escola.

Portanto, "a música entraria [no processo de escolarização] pra desenvolver a parte artística das pessoas". Isso é necessário "porque a gente tem que saber das coisas, usar as coisas humanas e também a gente tem que desenvolver a arte, tem que experienciar". A experiência ou o desenvolvimento desse saber envolve, por exemplo, "ter uma idéia cultural da música (...), um pouco de história da música, (...) analisar o que ouve, o que se toca, [descobrir] como é feito", a "estrutura" que foi "usada", a fundamentação. Assim, o ensino de música poderá propiciar "entender uma música que [a pessoa] ouve, o tipo de música que ela gosta ou que ela não gosta" e "ter um senso mais crítico", além de incentivar o interesse pela música e fomentar a formação de futuros profissionais. Parece, também, que é a partir da experiência musical que as relações sociais e habilidades serão desenvolvidas.

As finalidades que os entrevistados atribuem ao ensino de música na educação básica parecem priorizar os conteúdos e atividades que "particularizam e dão consistência à área de Música" (BRASIL, 2004). A escola "é um lugar onde as crianças tão. Tem o lado social, conhecem pessoas diferentes, brincam. A escola tem a parte da sala de aula, a parte acadêmica, e a outra parte, que é conhecer os colegas... socializar, enfim". É nessa relação entre pessoas que o professor "cuida" dos alunos; "educa, e não só passa conhecimento", "vai passar lições de vida também"; acolhe e dá "um apoio pr'aquele aluno que tá precisando mais". O professor "não é assim: chega, dá aula, vira as costas, sai. Sempre tem assim: tu tá bem? Quer alguma coisa? Isto aí também é papel do professor, ajudar o aluno", tentar "dar conselho". "Socializar" parece ser algo inerente à escola e às relações entre as pessoas. O ensino de música se diferencia pela "parte acadêmica". É "a música pela música".

As práticas de ensino nas/para as escolas concebidas pelos licenciandos também parecem se orientar pela ideia da "música pela música", em consonância com as finalidades que pretendem alcançar. A experiência musical está no centro da aula de música como componente curricular: seria "uma coisa mais experimental, por parte dos alunos", "a partir deles fazendo música, tirar os conceitos dali", "de uma forma que eles vivenciassem mesmo". Prática, experiência e vivência são termos mencionados por todos os entrevistados como ponto de partida para as aulas de música na escola. A vivência "mesmo" se daria por meio de atividades diversas, independentemente da idade dos alunos, como "conhecer os instrumentos [e] vários tipos de música", assistir a vídeos e fazer passeios, num "planejamento lúdico", com "jogos e brincadeiras", "cantar, tocar, compor, criar", "tudo isso mais através do repertório". Um dos entrevistados justifica esse enfoque ao dizer que "o aluno, na escola, quando ele quer ter aula de música, ele quer é fazer, ele quer ir direto. Ele não quer um professor que fique explicando, coisa e tal". Os licenciandos, conforme relataram, também aprenderam música fazendo música, seja de modo mais informal, junto aos colegas e familiares, seja de modo mais sistematizado, nas aulas de instrumento e "musicalização", nas oficinas de música e nos grupos vocais e instrumentais de que participaram.

Os princípios e finalidades do ensino de música na escola são claros, assim como o são as atividades a serem desenvolvidas. Para alguns licenciandos, o desafio é concretizar esse plano ideal – o "como ensinar" –, que é quando se deparam com "diferenças" mais visíveis. Uma delas é a obrigatoriedade de os alunos assistirem às aulas. A maioria dos alunos atua como professor particular e como professor de escola de música, dando "aula individual, no máximo grupos". Nesses casos, "a gente dá aula pra quem quer mesmo estudar música". Na escola, "todas as crianças tão lá, porque a criança tem que estudar". Essa é "uma grande diferença", que exige do professor elaborar estratégias para "cativar" e "atrair" os alunos.

Além disso, é preciso aprender a lidar com turmas grandes, às vezes de 30 ou 40 alunos. Para isso, é preciso desenvolver algumas habilidades, como "saber [se] controlar, o que deve falar, como deve, a abordagem com o aluno" e ser paciente. A criança "pode perder a estribeira. Tu não pode. Não importa o que ela fizer". Para os que veem esse aspecto organizacional da escola como uma dificuldade, a referência também parece ser a aula de instrumento, como sugere o depoimento de um licenciando da 5ª etapa: "Como é que eu vou ensinar, por exemplo... sei lá, coisas mais com o instrumento?". Ele afirma que "não ia conseguir" dar aula de flauta "pra 30 alunos ao mesmo tempo", mas menciona atividades que "seria possível fazer" com uma turma de 30 alunos, como "canto" e "improvisação com (...) qualquer instrumento". Mas, logo em seguida, ele responde que não se imagina fazendo isso. Talvez porque não seja uma aula de instrumento. Ou, talvez, não seja uma "aula de música mesmo", como diz seu colega de etapa referindo-se às aulas que acontecem nas escolas de música ou no ensino particular. Aula de música na escola de educação básica "é uma aula mais ampla", uma aula de "musicalização", que parece mais centrada no aluno:

> Musicalização eu acho que eu entenderia como trazer a questão dos elementos musicais pra dentro de si. Sem necessariamente pegar no instrumento. Pode pegar vários, mas o instrumento não é o foco. Porque eu acho que a aula de instrumento, (...) ela tem um foco no instrumento e tu esquece que a música tá no aluno e não no instrumento, sabe? (...) É uma coisa que tu domina a linguagem musical. Não é a questão de dominar simplesmente um instrumento.

Há também que se considerar que os alunos não são iguais: numa mesma turma, o professor irá lidar com "alunos com muita possibilidade musical e alunos com muita dificuldade, às vezes de coordenação motora, inclusive". Além disso, "hoje em dia, já se prevê na escola alunos com algum tipo de deficiência, aquela coisa da inclusão. Meu maior medo é este, conseguir incluir todo mundo". Embora seja um "medo", o próprio licenciando aponta algumas estratégias para incluir alunos com diferentes habilidades musicais: "tem que ser [através do] repertório. Porque, com o repertório, tu pode colocar o cara que tem muita possibilidade pra fazer uma harmonia mais difícil no violão (...) e [aquele] com alguma dificuldade de ritmo, tu pode começar trabalhando pau de chuva".

Alguns licenciandos também percebem que, assim como os alunos, as escolas não são iguais, tanto em termos de recursos e estrutura física, quanto de situações vividas pelos alunos. Existem escolas "muito boas, em termos de estrutura, pelo menos" e aquelas "barra pesada, colégio público", onde "não tem nada, não tem ninguém e a gente faz o que dá"; aquelas em que tudo "é cor-de-rosa" e outras que são "mais vida real", com "gurias de 15 anos grávidas e o pessoal fumando no pátio da escola e chegando com cachaça e bêbado".

Entretanto, quando se referem ao contexto da escola, o que mais parece chamar a atenção da maioria dos entrevistados são seus aspectos físicos e materiais. Os aspectos organizacionais foram abordados

principalmente no que tange ao número de alunos. Poucos mencionaram a relação entre professores e entre professores e equipe diretiva. Um deles aborda as "questões acústicas dentro da escola", aspecto inerente à aula de música. Outro menciona a necessidade de se "adaptar às regras de escola" e exemplifica: "Bah, tu tem um projeto que tu acha fantástico, que tu acha maravilhoso. Mas: não, isso aqui não dá pra fazer, tu vai ter que fazer desse jeito". A escola, na perspectiva da maioria dos licenciandos, parece ser pensada mais no âmbito da sala de aula, e não como organização ou instituição, que envolve diferentes tradições e pessoas, às vezes, também com objetivos diversos.

3. Considerações finais

As representações têm como finalidade "tornar familiar algo não-familiar" (MOSCOVICI, 2003: 54). No processo de atribuição de sentidos a algo que ainda lhes é pouco familiar, o ensino de música na educação básica, os licenciandos recorrem a experiências, práticas, valores e ideias referentes tanto à educação básica quanto ao ensino e à aprendizagem de música, referências em que se posicionam ora como alunos – que foram escolarizados e que aprenderam música, principalmente em espaços outros que não a educação básica – ora como professores ou futuros professores de música, já que, com exceção de uma licencianda, todos atuavam ou haviam atuado como professores. Os licenciandos parecem priorizar a chamada "parte acadêmica" porque é assim que vêm aprendendo e ensinando música. A experiência musical é concebida como o centro da aula de música na escola, que é tempo e espaço de experimentar, explorar, praticar e vivenciar música. Mas também recorrem a suas experiências como alunos da educação básica e a ideais amplamente difundidos sobre esse nível de ensino para sustentar que a escola também é lugar de convivência e de socialização, de "educar" e "formar pessoas".

Quando pensam no ensino de música na escola, algumas dimensões do fenômeno educativo-musical escolar – aquelas "diferentes" – são acentuadas (ver JODELET, 2002), como a obrigatoriedade do ensino, o tamanho das turmas e as diferenças de habilidades entre os alunos; ou subtraídas, como os aspectos organizacionais e institucionais da escola e outras diferenças entre os alunos, como as de gênero, cultura, etnia, orientação sexual ou religião. As representações indicam preocupações, medos e dificuldades relacionadas à operacionalização do ensino, isto é, à "ordenação de tarefas e ações", aos procedimentos a adotar, à "ordenação e seqüenciação" de conteúdos, ao "modo de ensinar e de fazer aprender esses conteúdos" (SOARES, 1999: 21). É possível que as dificuldades tenham relação com a própria intermitência da música nos currículos escolares, e com a escassez de programas de ensino consolidados, ao contrário do que acontece com outros componentes dos currículos escolares.

Outras dimensões parecem ser atenuadas, como as finalidades de "formar a pessoa", "o cidadão", preparar para "compreender melhor o mundo". As representações sobre ensinar música na escola, ao acentuarem "a música pela música", se distanciam dessas representações sobre a educação básica. Isso não parece decorrer de uma falta de compromisso, por parte dos licenciandos, com a educação básica (ver PENNA, 2002), mas do fato de que algumas das tarefas a ela atribuídas, por sua própria magnitude, não parecem ser passíveis de concretização, já que confundem a educação escolar com a própria formação humana (OURIQUE, 2010). As representações sobre o ensino de música trazem imagens de uma escola mais retraída, com finalidades mais modestas, centradas na aprendizagem (NÓVOA, [2011]), e, por isso mesmo, mais próximas da concretização.

Centrar o ensino de música na experiência musical não significa simplesmente transmitir conteúdos e "virar as costas" ao aluno. É na relação com a música e a partir dela, da experiência da "música pela música", que se estabelecem relações entre professor e alunos, que o professor poderá cuidar do aluno, lhe "dar conselhos" e "passar lições de vida". É nessas relações que, além dos "conteúdos", serão desenvolvidas habilidades, valores e sensibilidades.

As representações sinalizam que os licenciandos acreditam que a escola é lugar para ensinar música e fazer música. Se, de fato, irão se reconhecer ensinando e fazendo música (ver SANTOS, 2005) no futuro, não há como prever. Mas a pouca familiaridade com o ensino de música na educação básica não impede que a escola seja considerada uma "possibilidade" de atuação profissional. O "diferente" não parece, necessariamente, ser algo ruim. É apenas diferente, o que não significa que isso seja pouco, já que as representações dos licenciandos indicam que é preciso instrumentalizá-los para lidar com as especificidades do trabalho educativo-musical na escola. Indicam, também, que, talvez, tentar "recentrar a escola nas tarefas da aprendizagem, desenvolvendo um programa solidamente baseado no 'saber'" (NÓVOA, [2011]), possa contribuir para que a educação básica deixe de ser somente uma possibilidade, que comece a ser, de fato, ocupada pelos licenciandos e, assim, possa se constituir como um lugar para ensinar e fazer música.

Notas

[1] Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq, Nível 2.

Referências:

BRASIL. CNE. CES. Câmara de Educação Superior. *Resolução CNE/CES 2/2004*. Aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Música e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília: Seção 1, p. 10, 12 mar. 2004.

DUVEEN, Gerard. Introdução – O poder das idéias. In: MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais:* investigações em psicologia social. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 7-28.

ESPÍNDULA, Daniel Henrique Pereira; SANTOS, Maria de Fátima de Souza. Representações sobre a adolescência a partir da ótica dos educadores sociais de adolescentes em conflito com a lei. *Psicologia em Estudo*, v. 9, n. 3, p. 357-367, set./dez. 2004

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise. (Org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002. p. 17-44

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais:* investigações em psicologia social. Petrópolis: Vozes, 2003.

PENNA, Maura. Professores de música nas escolas públicas de ensino fundamental e médio: uma ausência significativa. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 7, p. 07-19, set. 2002.

PENNA, Maura. A dupla dimensão da política educacional e a música na escola: I – da legislação à prática escolar. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 11, p. 07-16, set. 2004.

NÓVOA, António. *A escola e a cidadania – apontamentos incómodos*. [2011]. Disponível em <http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/49369693.html> Acesso em 26 fev. 2011.

OURIQUE, Maiane L. H. Performances da docência: compreensão das dimensões filosóficas da formação. *Revista Brasileira de Educação*, v. 15, n. 45, p. 544-554, set./dez. 2010.

SANTOS, Regina M. S. Música, a realidade nas escolas e políticas de formação. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 12, p. 49-56, mar. 2005.

SOARES, Magda. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In: EVANGELISTA, A. et al. (Orgs.). *A escolarização da leitura literária:* o jogo do livro infantil e juvenil. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 17-48.

A MÚSICA NAS COMUNIDADES TEUTO-BRASILEIRAS: WILHELM SCHLÜTER E O MANUAL *ES TÖNNEN DIE LIEDER...*

Luciane Wilke Freitas Garbosa (UFSM)
l.wilke@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho vincula-se à Linha de Pesquisa Educação e Artes (LP4) do Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal de Santa Maria/RS, e ao grupo de pesquisas FAPEM: Formação, Ação e Pesquisa em Educação Musical. O artigo apresenta a trajetória do professor de música Wilhelm Schlüter no Brasil, suas concepções de ensino de música, bem como uma breve análise do cancioneiro *Es tönnen die Lieder...,* publicado em 1931 e reimpresso em 1932, a partir do qual foram construídas as bases do ensino formal da área para as escolas teuto-brasileiras do sul do país.
Palavras-chave: Educação musical, *Lehrerseminar*, Wilhelm Schlüter, *Es tönen die Lieder...*

The music on the German-Brazilian communities: Wilhelm Schlüter and the book *EsTönnen die Lieder...*

Abstract: This work is linked to the Line of Research Education and Arts (LP4) from the Graduate Program in Education, Federal University of Santa Maria / RS, and the research group FAPEM: Training, Action and Research in Music Education. The article presents the history of music teacher Wilhelm Schlüter in Brazil, their conceptions of teaching music as well as a brief analysis of the book *Es tönnen die Lieder...*, published in 1931 and reprinted in 1932, from which were constructed the basis of formal education in the area for schools German-Brazilian from the south.
Keywords: Music education, *Lehrerseminar*, Wilhelm Schlüter, *Es tönen die Lieder...*

1. Contextualização

O ano de 1824 assinala a chegada dos primeiros imigrantes alemães ao Rio Grande do Sul, iniciando-se os esforços para a organização de uma sociedade baseada na fé, na língua alemã e nas tradições européias. Assim, buscou-se a organização de um sistema escolar que contemplasse as necessidades do imigrante e de seus descendentes, o qual se consolidou a partir da criação de escolas comunitárias e de toda uma organização que iria se desenvolver desde o início do século XX. O interesse dos alemães pela escola vinha de uma tradição, compreendendo-se que a prosperidade e a estabilidade nacionais dependiam da educação do povo (KREUTZ 1991, 1994). Assim, os imigrantes que aqui chegaram se empenharam para a criação das *Gemeindeschule*, as escolas comunitárias, criadas e mantidas pelas comunidades, no intuito de manterem as tradições culturais e religiosas dos antepassados, ajustando-as às necessidades que surgiam na nova terra. Os programas escolares eram organizados de forma a contemplar conhecimentos religiosos, sociais e do cotidiano, voltando-se às necessidades diárias do cidadão e à preservação da cultura dos antepassados.

Assim, os imigrantes e seus descendentes lutaram por um sistema educacional que contemplasse as tradições germânicas, tendo a música como elemento cultural que unia, igualava, e como aliada para a preservação da língua e dos costumes trazidos da Europa. Gradualmente, começaram a incorporar em suas práticas escolares conhecimentos vinculados à *Vaterland*[I], incluindo pouco a pouco as manifestações musicais da nova terra, ou seja, canções de roda, canções folclóricas, além dos hinos brasileiros (GARBOSA, 2004, 2003). Dessa maneira, a escola tomou para si a tarefa de transmitir às futuras gerações o canto em alemão, imbuído, pouco a pouco, de elementos do nacional.

Com a criação das escolas e a busca de uma educação aos filhos, eram necessários professores que compreendessem a realidade brasileira, em específico das colônias de imigrantes, visto que as escolas eram atendidas por membros da comunidade, muitas vezes sem nenhuma formação; pelos pastores das

localidades; ou ainda por professores vindos da Alemanha, cujo ensino era, muitas vezes, descontextualizado. Havia uma grande carência de docentes, tendo em vista a escassez de recursos econômicos e humanos da época. Em fins de 1870, antes mesmo da fundação do Sínodo Riograndense, já se insistia para que "os futuros pastores e professores fossem brasileiros e não importados" (WEBER, 1997, p.48). Assim, em 1909 surgiu o *Evangelische Lehrerseminar*, em Taquari, tendo como objetivo a formação de professores para atender as escolas comunitárias. Do primeiro modelo curricular, implantado em 1909, faziam parte do corpo de disciplinas, Alemão, Português, Matemática, Religião, Geografia, História, História Natural, Caligrafia e Música (HOPPEN, s/d, p.22). Apesar das inúmeras modificações curriculares decorrentes em cada época, a Música sempre esteve presente na instituição como área de conhecimento autônoma e como elemento de preservação da cultura.

Ao longo de sua existência, o *Lehrerseminar* configurou-se como uma instituição educacional diferenciada, caracterizando-se como modelo para a formação de professores, cujos resultados permanecem até os dias de hoje. Salienta-se que por volta de 1935, no auge de sua existência, o sistema educacional teuto-brasileiro atingiu, aproximadamente, "510 escolas e 18.143 alunos, somente na área do Sínodo Riograndense" (HOPPEN, s/d, p.09).

Tendo em vista o sistema educacional do imigrante e o currículo do *Lehrerseminar*, no qual a Música constituía-se em componente curricular presente em todos os anos de formação, buscou-se analisar a trajetória de Wilhelm Schlüter, professor de música do Seminário, suas concepções de ensino e o cancioneiro *Es tönen die Lieder...*, organizado e publicado no início da década de 1930. O manual foi dirigido à "escola e ao lar", constituindo-se em pioneiro no que tange à literatura escolar do teuto-brasileiro. Nesse sentido, salienta-se que até a década de 1930 inexistiam livros dirigidos especialmente a este público, elaborados e utilizados no contexto teuto-brasileiro luterano.

Metodologicamente, a pesquisa, de abordagem qualitativa, alicerçou-se na história cultural, utilizando-se de narrativas e da análise documental e de manuais escolares. Tomaram-se como referências os estudos conduzidos por Roger Chartier (2001a, 2001b, 1992). Além dos manuais analisados, jornais, documentos da época, entrevistas narrativas e questionário ampararam a investigação.

2. Wilhelm Schlüter: professor de música

Wilhelm Schlüter, natural da Westfália, localizada na parte central da Alemanha[2], chegou ao Brasil no final dos anos 1920, através do Programa de Docência no Exterior, promovido pelo Ministério de Cultura do Governo Alemão, através do qual os professores eram cedidos para atuarem durante algum tempo no exterior. O tempo de permanência dos docentes fora da Alemanha variava, em geral, de três a cinco anos. Através desse programa, as instituições brasileiras ligadas ao Sínodo Riograndense puderam contar com professores alemães em seus efetivos, cedidos pelo magistério daquele país. De acordo com Fuchs[3], ex-aluno de Schlüter, "eles [os docentes] continuavam como professores públicos alemães, mas lecionavam aqui," exercendo suas atividades por um período variável. Assim, Schlüter atuou como professor no *Evangelisches Proseminar*[4], fundado em julho de 1921, entre os anos de 1927 e 1932 (DROSTE, 1997, p.171). No *Deutsches Evangelisches Lehrerseminar*[5], Schlüter atuou de 1929 a 1932 (HOPPEN, s/d, p.58), desenvolvendo um

trabalho pioneiro na área de música, o qual assinalou o início de um conjunto de ações que se tornaram as bases do ensino de música no sistema educacional do imigrante.

Em meados de 1926, antes da chegada de Schlüter à comunidade, o *Lehrerseminar* havia sido transferido para São Leopoldo, em virtude da necessidade de um novo espaço, passando a funcionar em frente ao monumento do imigrante. Após a compra do sobrado, o Seminário teve suas dependências ampliadas, acolhendo, algum tempo depois, o *Proseminar*, o qual passou a desenvolver suas atividades de formação de pastores no mesmo local (HOPPEN, s/d, p.38). Em virtude do *Lehrerseminar* e do *Proseminar* estarem localizados na mesma área, por algum tempo manteve-se uma relação de intercâmbio entre os docentes das instituições, constando no Relatório Anual do Seminário de Professores de 1931, o nome de Wilhelm Schlüter como um dos professores responsáveis pela área de Música.

De acordo com Droste (1997, p.171), no Instituto Pré-Teológico, ou *Proseminar*, Schlüter atuou como professor de Música e de Alemão, possivelmente entre os anos de 1927 e 1932, destacando-se nas atividades de canto-coral escolar e religioso. O autor salienta, no entanto, que os registros dos professores que constam nos arquivos do Seminário são, em parte, contraditórios, inspirando dúvidas quanto às datas em que o docente permaneceu na instituição.

Schlüter se destacou no corpo de professores do *Lehrerseminar*, especialmente em virtude do trabalho com o canto escolar, desenvolvendo ainda atividades na comunidade de São Leopoldo. Através da preparação do coro da Igreja Evangélica, o professor realizou concertos vocais abertos à população leopoldense, com a apresentação de repertórios que incluíam, além de hinos religiosos, obras de grandes compositores alemães.

> *[...] eu tive a sorte de ter um **ótimo** elenco de professores em minha formação... A Pedagogia, a Psicologia, tudo isso. A História, mesmo o Alemão, o Português, e a História do Brasil que o estabelecimento ministrava eram **ótimos**, mas o núcleo do professorado, do corpo docente, era de professores alemães. Entre esses professores havia um que era **muito competente**, era o tal do Wilhelm Schlüter. Com esse nós cantávamos... Esse é que **levantou** a música na Escola Normal, no Lehrerseminar, e não somente no Lehrerseminar, mas na comunidade local aqui de São Leopoldo... Dirigiu um grupo coral da cidade, principalmente da Comunidade Evangélica, apresentando canções de elevado nível cultural, artístico... Entrou Bach, entraram outros compositores alemães, de música, de canções. E então o professor Schlüter ensaiava conosco.*[6]

O período em que Wilhelm Schlüter esteve no Brasil marcou uma fase de florescimento musical não só no *Lehrerseminar* e no *Proseminar*, como também em outros núcleos coloniais como reflexo do trabalho de formação desenvolvido nas instituições. "Schlüter abriu a trajetória da música, ele levantou o nível da música, das canções nas escolas, pois antes não havia, cada um cantava a seu jeito!"[7] Apesar do curto período de tempo em que exerceu atividades em São Leopoldo, o professor realizou um trabalho pioneiro, sistematizando a prática coral através da elaboração de um cancioneiro para uso nas escolas rurais e da cidade, o qual se constituiu nos alicerces do ensino de música entre os teuto-brasileiros.

3. Concepções de ensino de música

"Abrir as portas e preparar o espírito" (SCHLÜTER, 1931, p.7), essas eram para Schlüter as tarefas da educação, cabendo ao professor despertar nos alunos a emoção e a força da música enquanto meio

de expressão. A concepção de educação escolar sustentada por Wilhelm Schlüter se baseava no conhecimento e na vivência musical do aluno, a partir de um repertório formado pelas "obras verdadeiras" (ibid.), englobando a canção popular, compreendida como a verdadeira música do povo, a "música de raiz", além das composições dos grandes mestres europeus. Conforme o autor, o ensino musical deveria ser destinado a todos, percorrendo a trajetória do deleite ingênuo até o deleite consciente e reflexivo, mediante uma postura ativa, exigência primordial na educação musical, não importando se para adultos ou crianças (SCHLÜTER, 1928, p.2). Para o professor, a prática musical possibilitaria, através da voz, do corpo ou de um instrumento, a vivência com a arte, de forma que a canção, uma vez criada, seria recriada, tornando-se viva através da performance.

A escola enquanto instituição formal deveria estar engajada em uma autêntica formação musical, de maneira a mobilizar toda a comunidade para uma variedade de canções, de modo que mais tarde jovens e adultos soubessem "separar o supérfluo do legítimo e verdadeiro" (ibid.). O professor sustentava a idéia de que após o término do período de formação na escola, a prática musical, através da canção, deveria permanecer por toda a vida como instrumento de alegria e de expressão, acompanhando o indivíduo no cotidiano.

> A canção popular é uma maravilhosa e delicada florescência na árvore da arte popular alemã. Tudo o que move o coração do povo, amor e sofrimento, saudade, dor da separação, alegria de viver, tudo teve aí o seu sedimento nas formas mais fáceis e por isso mais duradouras. Não se sabe de onde vem o brilho característico de uma velha canção popular, se é da melodia, se é da simplicidade da letra. Ela se abre para corações receptivos, hoje é tão jovem e verdadeira como há quinhentos anos, mas se fecha teimosamente se é difamada sem necessidade.
> Não se deixa ordenar ou comandar.
> A canção popular forma a base da aula de música da nossa escola da colônia. A mais bela e ao mesmo tempo a mais grata tarefa é conservar as canções ainda vivas e trazer à tona velhas e esquecidas pérolas desta arte popular.
> (SCHLÜTER, 1929, p.2-3)

Desta maneira, a concepção educacional de Schlüter se fundou sobre a canção popular, a qual deveria ser a base para o ensino de música nas escolas comunitárias, iluminando e promovendo a alegria entre os jovens. A prática vocal caracterizava o ponto de partida e de chegada das aulas, marcando momentos em que o aluno vivenciava, com toda a sua expressividade, o repertório dessas melodias, cabendo ao professor de classe, enquanto promotor das canções ainda vivas, trazer à tona as antigas melodias conhecidas da arte popular, à maneira do professor Fritz Jöde.[8] Salienta-se que Jöde foi um dos professores de música que participou ativamente da redescoberta das melodias populares alemãs, influenciado pelo Movimento Musical da Juventude, o qual inspirou compositores como Paul Hindemith, Carl Orff e Max Reger para a promoção de melodias dessa natureza (SCHLÜTER, 1929, p.3).

Em suma, o ensino de música nas comunidades teuto-brasileiras e o cancioneiro organizado por Schlüter, na década de 1930, refletiram as concepções educacionais construídas sobre a canção popular, tendo recebido influências do *Jugendmusikbewegung*[9] ocorrido na Alemanha no início do século XX. Nessa circunstância, Schlüter se dedicou à elaboração de uma coletânea baseada em canções populares, alemãs e brasileiras, marcadas pela alegria e edificadas sobre o jogo e a dança infantil. O cancioneiro produzido influenciou diretamente na promoção da educação musical do imigrante e de seus descendentes, bem como no resgate de um repertório pertencente à tradição cultural dos antepassados e na divulgação do canto em língua nacional, assinalando as bases de um ensino edificado sobre a canção e sobre a identidade teuto-brasileira.

4. Soam as canções...

Es tönen die Lieder..., organizado pelo professor Wilhelm Schlüter e publicado em 1931 pela Editora Rotermund & Co., de São Leopoldo, caracterizou-se como o primeiro livro teuto-brasileiro de canções, organizado no contexto de orientação luterana e destinado ao ensino de música nas comunidades de descendentes. O livro foi dirigido à escola e ao lar, constituindo-se em um retrato do ensino musical da época, refletindo muito das concepções que permearam o currículo de música das escolas de descendentes.

Conforme dados levantados no jornal *Das Schulbuch* (n.41, 1932, p.4), tendo em vista a grande aceitação do livro *Es tönen die Lieder...*, a obra foi reimpressa no ano de 1932, em paralelo a uma série de manuais de outras áreas de conhecimento destinados às escolas comunitárias (KREUTZ, 1994). Salienta-se que ao final da década de 1930, outro livro de canções[10] foi produzido pelo professor Max Maschler, também docente alemão, caracterizando-se como uma seqüência ao trabalho de Schlüter.

A seleção das canções alemãs e a organização do manuscrito do cancioneiro *Es tönen die Lieder...* foram realizadas numa tarefa individual. No entanto, a produção dessa obra contou com a participação de colaboradores.[11] A escolha do repertório e sua organização em capítulos foi realizada a partir de três grupos de canções, englobando,

> [...] primeiramente, as importantes de caráter patriótico, o Hino Nacional também aparece na tradução alemã. Em seguida, criações brasileiras, originais na letra e melodia, no âmbito da canção popular. Um terceiro grupo forma as canções que se baseiam na letra em português, mas são cantadas de acordo com a melodia em alemão. Dentre esses tipos de canções aparecem textos em alemão e em português. As canções brasileiras são em número menor que as alemãs. (SCHLÜTER, 1930, p.1)

Com a organização e a publicação do cancioneiro, Schlüter ofereceu aos teuto-brasileiros uma coletânea constituída pelos hinos da Pátria, enquanto instrumentos voltados à formação do cidadão, salientando-se a presença do Hino Nacional Brasileiro, o qual aparece em duas versões, uma em português e outra com letra em alemão. Além dos hinos, a obra se edificou sobre canções populares brasileiras e, em um terceiro grupo, incluiu canções pertencentes à herança cultural germânica transmitida pelos antepassados, as quais se perpetuaram no seio da comunidade de imigrantes e descendentes.

Es tönen die Lieder... ou "Soam as canções..." se constituiu em uma obra organizada por um professor alemão, engajado com o contexto nacional, o qual buscou oferecer às escolas a herança cultural dos antepassados conjugada às melodias brasileiras. A partir de uma concepção cuidadosa, Schlüter sistematizou uma prática que vinha ocorrendo nos espaços escolares, atendendo às necessidades dos círculos educacionais e familiares teuto-brasileiros.

Notas

1 O termo *Vaterland* se refere à "terra pai", Pátria, nesse caso, o Brasil.
2 Entrevista com o Sr. Willy Fuchs em 24/02/2003.
3 Ibid.
4 "Pró-Seminário Evangélico."
5 "Seminário Evangélico Alemão de Professores."
6 Entrevista com o Sr. Willy Fuchs em 24/02/2003. As palavras em negrito foram enfatizadas pelo depoente durante a entrevista.
7 Entrevista com o Sr. Fuchs, em 24/02/2003.

[8] Fritz Jöde nasceu em 1887, dedicando-se à educação musical e ao *Jugendmusikbewegung*, o Movimento Musical da Juventude que aspirava uma educação natural do jovem, conduzida a partir das inter-relações entre vida e atividades musicais na família, na escola e na sociedade como um todo. Defendia uma proposta baseada na canção popular, nas danças e nos jogos musicados. (BROCKHAUS WIESBADEN, 1970, p.458)

[9] "Movimento musical da juventude".

[10] O livro publicado posteriormente, em 1938, foi o *Kommt und singt!*, organizado por Max Maschler, o qual manteve as configurações e o formato da obra de Schlüter, dando seqüência ao trabalho de 1931.

[11] Pe. Pedro Sinzig, O.F.M., do Rio de Janeiro, e o Sr. R. Pfütze, de São Paulo, que auxiliaram na seleção das canções brasileiras. Outros colaboradores que contribuíram na produção do livro foram Albin Bergelt, de Belém Velho, que se encarregou da elaboração final das notas e letras das canções; Ernst Michel, de São Leopoldo, encarregado das silhuetas; Ernst Zeugner, de Porto Alegre, que elaborou a capa do livro; e Kurt Geisler, à Rua General Vitorino, em Porto Alegre, encarregado dos clichês. Schlüter contou ainda com a colaboração do Sr. Dr. A. Ebling, de São Leopoldo, responsável pela revisão e avaliação dos textos em português.

Referências:

BROCKHAUS WIESBADEN. (Ed.) *Brockhaus Enzyklopädie*. In zwanzig Bänden, Neuter Band. München: F. A. Brockhaus Wiesbaden, 1970. P.458.

CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história: Conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit*. Ernani Rosa (Trad.). Porto Alegre: ArtMed, 2001a.

____. "Do livro à leitura." In *Práticas da Leitura*, Roger Chartier (Org.). Cristiane Nascimento (Trad.), 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001b. Pp.77-105.

____. "Textos, impressão, leituras." In *A nova história cultural.* Lynn Hunt (Org.). Jefferson Camargo (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1992. Pp.211-238.

DROSTE, Rolf (Ed.). "Professores e professoras, educadores e educadoras do Instituto Pré-Teológico." In *Uma Escola Singular. Instituto Pré-Teológico. Proseminar.* São Leopoldo: Sinodal, 1997. Pp.171-176.

GARBOSA, Luciane Wilke Freitas. "Es tönen die Lieder... Um olhar sobre o ensino de música nas escolas teuto-brasileiras da década de 1930 a partir de dois cancioneiros selecionados." In: *Revista da ABEM*, n.10. Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical, 2004. Pp.89-98.

____. *Es tönen die Lieder... Um olhar sobre o ensino de música nas escolas teuto-brasileiras da década de 1930 a partir de dois cancioneiros selecionados.* Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Música. Salvador, 2003.

HOPPEN, Arnildo. *Formação de Professores Evangélicos no Rio Grande do Sul. I Parte (1909-1939).* São Leopoldo: Sinodal, s/d.
KREUTZ, Lúcio. *Material didático e currículo na escola teuto-brasileira*. São Leopoldo: Unisinos, 1994.

____. *O professor paroquial: magistério e imigração alemã*. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS; Florianópolis: Ed. da UFSC; Caxias do Sul: EDUCS, 1991.

SCHLÜTER, Wilhelm. "Musik auf der Kolonie." *Das Schulbuch*, n.32/33. São Leopoldo: Rotermund & Co., Mar./Abr.1931. Pp.05-07.

____. "Über die Anlage des deutsch-brasilianischen Liederbuches." *Das Schulbuch*, n.29. São Leopoldo: Rotermund & Co., 1930. Pp.01-03.

____. “Musik, Musikunterricht und deutsche Kolonieschule.” *Allegemeine Lehrerzeitung für Rio Grande do Sul*. Organ des Deutschen Evangelischen Lehrervereins, n.04. Porto Alegre, Abr., 1929. Pp.01-03.

____. “Musik, Musikunterricht und deutsche Kolonieschule.” *Allegemeine Lehrerzeitung für Rio Grande do Sul*. Organ des Deutschen Evangelischen Lehrervereins, n.10. Porto Alegre, Out., 1928. Pp.02-03.

WEBER, Bertholdo. “Instituto Pré-Teológico e Comunidades.” In *Uma Escola Singular. Instituto Pré-Teológico. Proseminar.* São Leopoldo: Sinodal, 1997. Pp.46-59.

Entrevista:
FUCHS, Willy. Fevereiro/2003

Das Schulbuch:
Rotermund & Co. (Ed.).“Liederbuch.” Aus dem Verlag. *Das Schulbuch*, n.41. São Leopoldo: Rotermund & Co., Dez., 1932. P.04.

VAI DAR SAMBA: PRÁTICAS E PROCESSOS MUSICAIS EM CENAS DO FILME DE ANIMAÇÃO INFANTIL

Luísa Vogt Cota (UFU)
luisacota@gmail.com

Sônia Tereza da Silva Ribeiro (UFU)
sonia@ufu.br

Resumo: Esta comunicação se refere à pesquisa em andamento [1] e quer compreender de que forma práticas e processos musicais estão sendo produzidas e/ou ensinadas por meio de filmes. A pesquisa qualitativa fundamenta o estudo que utiliza fontes bibliográficas e audiovisuais. A metodologia se constitui da apreciação e seleção de filmes infantis nacionais bem como da análise das narrativas e ações de personagens. Os resultados parciais elucidam alguns fenômenos de representações em que as cenas fílmicas constituem-se de significados para pensar e ensinar princípios, práticas e processos educativo-musicais. A pesquisa é relevante por ampliar o campo de estudos da Educação Musical na análise de produtos culturais midiáticos.
Palavras-chave: Educação Musical, filme de animação infantil, cinema nacional, processos e práticas musicais

***Vai dar Samba*: process and practices in scenes of a children's animated film**

Abstract: This paper refers to ongoing research and intends to understand how musical processes and practices are being produced and / or taught through films. Qualitative research supports this study that uses bibliographical sources and media. The methodology is the assessment and selection of brazilian national children's films as well as the analyses of the narratives and characters' actions. Partial results elucidate some phenomena of representations in the film scenes that constitute the meanings to think and teach principles, practices and processes of musical education. The research is relevant to widen the field of music education studies in the analysis of cultural media.
Keywords: Music Education; children's animations films, Brazilian national cinema, musical practices and processes

O cinema nacional é um campo interessante para se discutir entre outras temáticas, a música, os fundamentos da educação musical, os processos de apreensão e transmissão musical bem como práticas musicais diversas. Nesta direção, os filmes nacionais podem desvelar jeitos, falas, formas de vivenciar, discutir músicas, aprender, transmitir bem como trazer à luz, maneiras dos sujeitos atuarem na sociedade a partir de contextos sociais localizados ou de histórias imaginadas e vividas pelas personagens dos filmes. A pesquisa parte da compreensão de que concepções e práticas de pensar, fazer e aprender música podem ser discutidas e confrontadas com contextos de aprendizagens representados nos roteiros e imagens fílmicas que contêm estas cenas. O objetivo geral da investigação é o de descrever e interpretar histórias e cenas do cinema infantil nacional que revelam alguns fenômenos de representações sociais. A pesquisa não tem tendo como objeto de estudo as Representações Sociais e sim as práticas musicais e/ou processos de apreensão/transmissão da música representados nas cenas analisadas. Para delimitar o campo de estudo, a investigação procurou conhecer parte da produção fílmica nacional de animação dirigida ao público infantil. Para esta comunicação apresentamos resultados parciais de *Vai dar Samba,* de Humberto Avelar, uma produção fílmica de animação da Mostra de Cinema Infantil de 2010. As Mostras de Cinema de Florianópolis são consideradas como um evento pioneiro no Brasil dedicado ao cinema e audiovisual produzido para crianças.[2]

1. Cinema, cultura e representações

Segundo Turner (1988) o cinema tem diferentes significados sendo importante sublinhar em que sentido está sendo estudado. O cinema compreendido como prática social permite considerar diversas dimensões. Dentre estas, citamos aquela oriunda dos autores e produtores das histórias, das falas, imagens e sons trabalhados nos filmes. Também a do público que produz significados quando se interessa, seleciona e assiste aos filmes. Ainda a dimensão da compreensão do cinema como objeto de estudo da cultura visando interpretar cenas e problematizá-las. Turner (1988) destaca que dentro dos textos fílmicos "em suas narrativas e significados podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria" (TURNER, 1988, p.13).

Reconhecemos que a abordagem do cinema como prática cultural leva a entender a cultura como modos diversificados de ser e viver com os produtos culturais e artísticos, segundo Williams (1999). Neste contexto, as histórias e cenas produzem significados. E o cinema pode ser entendido dentro do campo das representações em que práticas e processos musicais podem ser ensinados e veiculados por meio dos filmes.

A teoria das representações sociais é examinada, entre outros teóricos por Moscovici (1978) e Abric (1994). Para Jodelet (1989, p. 41) as representações sociais devem ser estudadas "articulando elementos afetivos, mentais e sociais", considerando as relações sociais que afetam estas representações e entendendo a realidade material, social e ideal sobre as quais elas vão intervir.

Entendemos que as representações são processos produzidos nas relações sociais a partir das variadas maneiras de viver e conviver com produtos culturais. Constituem-se como um tipo de conhecimento que se articula com outros no âmbito das práticas das personagens que criam histórias, inventam músicas, fazem reflexões e desenvolvem ações que se interagem no dia a dia.

2. Cinema de animação

Dentre os diferentes gêneros de filmografias, o cinema de animação foi selecionado para delimitar um dos campos deste estudo. Para Giroux (2001) as crianças têm acesso ao cinema de animação desde a mais tenra idade. O autor destaca que elas quando assistem filmes tendem a se apropriar de ideologias e ensinamentos veiculados por esse gênero cinematográfico que inspira "autoridade e legitimidade culturais para ensinar papéis, valores e ideais específicos (GIROUX, 2001, p. 89)

Segundo Bento *et al* (2009), o gênero cinema de animação tem origem no cinema e possui a modalidade de desenho animado. O desenho animado faz parte das mídias e corporações e possibilita influenciar a construção da cultura infantil. Para as autoras, o cinema de animação inicialmente foi concebido como forma de entretenimento, e posteriormente passou a ganhar status de pedagogia cultural. Todavia, esta modalidade permite estimular a criatividade e a imaginação das crianças ao mesmo tempo em que envolve, explicita "padrões ideológicos e de apelo ao consumo" (BENTO *et al*, 2009, p. 7)

Os estudos teóricos que fundamentam a abordagem da temática para o estudo de alguns fenômenos de representações sobre práticas musicais e processos de apreensão/transmissão abordando a perspectiva da cultura midiática, educação e artefatos culturais estão sendo estudados em Giroux (1995); Kellner (1995 e 2001); Steinberg (1997); Steinberg e Kincheloe (2001) entre outros.

3. Vai dar samba [3]

Inicialmente fizemos um levantamento em caráter exploratório da produção cinematográfica infanto-juvenil com base na temática ligada à pesquisa. Posteriormente selecionamos a categoria de animação para crianças. Em seguida assistimos aos filmes disponíveis na *internet* e que estavam em consonância com o tema. Selecionamos os que em 2010 receberam o Prêmio Brasil de Cinema Infantil de animação.[4]

Outra etapa da pesquisa foi a coleta da ficha técnica do filme com a produção completa disponível e a sinopse. Esse aspecto segundo Fabris (2008) "tal como livros e outras produções culturais, os filmes são obras marcadas pelos diretores, roteiristas e demais profissionais da equipe de produção, responsáveis pelo formato final da história (FABRIS, 2008, p.127).

A história conta que Catoco tem um clube de amigos que adoram tocar. E que não existe melhor lugar para esse clube se encontrar a não ser na loja de instrumentos do vovô Viola. Este clube inventa histórias e músicas de sambas dedicadas a todas as crianças.

A partir do diálogo entre diferentes áreas de conhecimento e da fundamentação teórico-metodológica da relação cinema, representações e cultura, este estudo se insere no campo da Educação Musical e destaca a pesquisa com filmes com o propósito de compreender práticas musicais e processos de apreensão/ transmissão da música ali representados, transmitidos e ensinados. Três fenômenos de representações puderam ser desvelados e interpretados a partir das cenas, imagens e discursos dos diálogos de personagens. O primeiro diz respeito à relação pessoas e instrumentos musicais. A animação mostra uma cena em que o instrumento musical se apropria de características humanas. O segundo sublinha dois princípios, um ligado à moral para ensinar o respeito às leis e normas que regem uma instituição. Outro educativo-musical para destacar que todas as crianças têm direito a todas às músicas. Por fim o terceiro enfatiza alguns processos de criação e de práticas musicais do samba.

3.1. Relação pessoas e instrumento musical

No início do filme o garoto Catoco está no quarto cuidando de uma tuba enquanto o seu avô o chama no andar de baixo para avisá-lo que está de saída.

A animação da tuba mostra uma representação acerca da relação pessoas/ instrumento. É feita como se o instrumento fosse um ser humano. A tuba possui um rosto com uma feição de não estar passando bem. O menino Catoco a ajuda porque parece muito resfriada e a trata como um ser humano que precisa de cuidados.

> [CATOCO]: Andou tocando na chuva? [*a tuba está com a fisionomia triste, olhos inchados*] Acho que você pegou um resfriado. Mas isso aqui vai te ajudar. [*o menino volta com uma caixa cheia de objetos*] Um pouquinho de mel, vitamina C, água, um chazinho de gengibre, palitos de algodão, lenço de papel. [*enquanto Catoco fala, vai jogando todos os objetos dentro do instrumento*]. Já está sentindo a melhora? (Cena 1'33'' a 1'52'')

Ao perguntar à tuba se ela andou tocando na chuva pode-se inferir um fator moral que representa uma apreensão educativa para o público infantil. A tuba é um instrumento de metal, logo, se for tocada na chuva pode ter problemas como ferrugem, por exemplo, o que pode ser comparado ao nosso resfriado. O fato

de enferrujar, no caso do filme, resfriar, causa a desafinação e outros problemas com o instrumento. A cena, de forma sutil, ensina ao público infantil os cuidados a serem tomados em relação ao instrumento.

3.2. Princípio moral e educativo-musical do estatuto do clube

Na próxima cena as crianças se reúnem no clube secreto, dessa vez na loja de instrumentos musicais do vovô Viola. No início da reunião a personagem Filô lê o estatuto do clube:

> [FILÔ]: Todos os instrumentos são amigos das crianças e todas as crianças têm o direito de conversar com eles [*os instrumentos olhar e concordam*]. Toda criança tem direito a jazz, rock, clássico,sertanejo, forró e samba.
> [PANDECO]: E qualquer outro gênero que você consiga acompanhar.
> [FILÔ]: Nenhum instrumento deve ser discriminado. Seja ele de corda, sopro, percussão ou eletrônico.
> [PANDECO]: [*tocando percussão em uma caixinha de fósforo*]. E qualquer outra coisa que você consiga tocar.
> [FILÔ]: Toda criança do mundo tem direito ao samba
> [PANDECO]: E todo samba que surgir nesse clube será dedicado às crianças".
> [TODAS AS CRIANÇAS]: Êeeee! (Cena 04'01'' a 04'36'')

O termo estatuto, de acordo com o dicionário Caldas Aulete (2004), significa "documento que estabelece regras para o funcionamento de uma instituição (empresa, associação, etc); regulamento". A leitura do estatuto mostra representações que podem ser analisadas na dimensão de uma moralidade do texto fílmico. O conjunto dessas regras passa a ser ensinado como um princípio moral e considerado válido para o clube das crianças.

O estatuto do clube pode ser analisado e comparado de uma forma crítica ao estatuto da criança e do adolescente assinado no Brasil em 1990. No capítulo quatro sobre o direito à educação, à cultura, ao esporte e ao lazer lê-se em um dos artigos:

> Art. 58. No processo educacional respeitar-se-ão os valores culturais, artísticos e históricos próprios do contexto social da criança e do adolescente, garantindo-se a estes a liberdade da criação e o acesso às fontes de cultura

O estatuto do clube também é uma representação educativa-musical da animação. No momento em que a personagem Filô lê que todos os instrumentos são amigos das crianças e todas as crianças tem direito de conversar com eles, a animação ensina que toda criança tem direito a conhecer os instrumentos musicais, poder assistir à apresentações e aprender a tocar. No artigo acima lê-se que as crianças devem ter "acesso às fontes de cultura". As crianças têm direito a conhecer os diferentes gêneros musicais, os do meio de sua convivência e os que não são de sua convivência. "Nenhum instrumento deve ser discriminado", ou seja, não há um instrumento melhor, são apenas instrumentos diferentes. "Toda criança do mundo tem direito ao samba", o samba é um ritmo brasileiro, ritmo que deve ser apreciado nos outros lugares senão no Brasil, o que também pode ser interpretado de acordo com o artigo acima: "no processo educacional respeitar-se-ão os valores culturais, artísticos e históricos próprios do contexto social da criança e do adolescente".

3.3. Representações sociais do samba e os processos de criar, imaginar, ouvir e cantar.

Na cena posterior à leitura do estatuto do clube, depois de conversarem e contarem sobre o dia, as crianças discutem sobre a idéia do samba do dia. As cenas mostram fenômenos de representações sociais do samba bem como algumas práticas e processos de criação do samba. O samba, segundo Paranhos (1990) "originalmente, bem cultural socializado, isto é, de produção e fruição coletiva, com propósitos lúdicos e/ou religiosos (...)". A animação possui um lado apreciativo. Desde o início, instrumentos são "filmados", citados e tocados. As crianças se relacionam o tempo todo com os instrumentos conversando com eles, segurando-os ou próximos a eles. Processos e práticas de compor um samba são ensinados no filme de acordo com a história desse gênero, a partir da construção coletiva. As crianças conversam, imaginam, criam e cantam. As três cenas da composição do samba foram transcritas delimitando-se o momento do filme em que a música acontece de fato.

> [CATOCO]: É, muito bem. Alguém trouxe alguma idéia pro samba de hoje? Rosinha?
> [ROSINHA]: Eu fiquei a manhã inteira tomando conta do meu irmãozinho pra ele não ficar sozinho... não deu pra ter ideia nenhuma.
> [*Pandeco roda o pandeiro o nariz*] (Cena 04'48''a 04'59'')
>
> [CATOCO]: Sabe que eu adoro ficar sozinho tocando meu cavaquinho?
> [FILÔ]: Você gosta de ficar sozinho?
> [ROSINHA]: É, mas quando meu irmãozinho dorme, eu fico sem ninguém pra brincar... (Cena 05'15''a 05'26'')
>
> [*A gaita começa a tocar*]
> [CATOCO]: Ela está dizendo que já viveu muitas histórias viajando mundo afora com um marinheiro, passavam as noites solitárias em alto mar tocando para a lua.
> [ROSINHA]: Que romântico...
> [NONOCO]: Para uma donzela tão romântica, versos sobre física quântica.
> [FILÔ]: Ele é genial, Nonoco. Ele é bom mesmo...
> [Pandeco ouvindo o seu pandeiro]
> [PANDECO]: "Tá, ta"! Já vai começar! Meu pandeirinho "tá" querendo saber. Qual vai ser a história de hoje afinal?
> [CATOCO]: Bem... solidão, marinheiro, uma donzela romântica. Acho que essa história...
> [TODAS AS CRIANÇAS]: Vai dar samba!!! (Cena, 05'31''a 06'12'')

A linguagem dos discursos, as imagens e a sonoridade estão associadas ao samba de maneira que possa ser ensinada e apreendida por meio da animação. Por fim, as cenas permitem associar o samba ligado ao instrumento musical e ao nome de um dos personagens. Pandeco, durante toda a história, carrega um pandeiro nas mãos. Nonoco tem consigo um cavaquinho. Após a discussão do tema do samba do dia e a imaginação do contexto inicia-se a música "Marinheiro só" de Caetano Veloso. Durante a música, há uma animação de como a letra é imaginada, compondo assim, a história proposta pelas crianças.

Considerações finais

De que forma práticas musicais e processos de apreensão/transmissão da música puderam ser observadas na animação? Os resultados parciais mostraram que no filme *Vai dar samba,* no âmbito de algumas cenas selecionadas, é possível compreender e interpretar situações que possibilitam pensar princípios, práticas

e processos educativo-musicais. A animação infantil brasileira traz reflexões importantes no que se refere às implicações dos resultados da pesquisa visando ampliar o campo de estudos da Educação Musical na análise de produtos culturais midiáticos.

Notas

[1] A pesquisa tem apoio da FAPEMIG no âmbito do Programa de Iniciação Científica

[2] Desde 2002 acontecem em Florianópolis as Mostras de Cinema Infantil. São sessões de cinema programadas entre curtas, média e longas metragens. As sessões são seguidas de debate, há oficinas, palestras, cursos e programações de sessões gratuitas para as escolas da rede pública. Essas têm sido realizadas com os Encontros Nacionais de Cinema Infantil. Em 2010 ocorreu a nona edição da Mostra e o sexto Encontro Nacional de Cinema Infantil. Fonte: www.mostradecinemainfantil.com.br

[3] O filme de animação *Vai dar Samba* é uma co-produção de Humberto Avelar - Urca Filmes; Empresa Brasil de Comunicação

[4] O site permitiu ter acesso aos detalhes da programação de cada evento bem como a lista dos filmes, as sinopses, os dados técnicos da produção cinematográfica, além de trailers. Foram selecionados para a pesquisa: *Alma Carioca; Um Choro de menino; Vivi Viravento, Asas da Liberdade, Vai dar Samba; Godofredo-o episódio do rádio.*

Referências:

ABRIC, J. C., *Pratiques sociales et représentations*, Paris, PUF. 1994.

BENTO, Franciele; NEVES, Fátima Maria. *Turma da Mônica: o que permeia a relação entre cinema de animação e educação?.* Disponível em: < http://www.ppe.uem.br/publicacao/seminario_ppe_2009_2010/pdf/2009/06.pdf > Acesso em: 9 de mar. 2011

BRASIL, Decreto- lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Casa Civil, subchefia para assuntos jurídicos. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8069.htm >
Acesso em: 13 mar. 2011

Dicionários AULETE, Caldas. *Mini dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.

FABRIS, Elí Henn. Cinema e Educação: um caminho metodológico. In: *Educação e Realidade,* Jan/jun 2008. p.117-133

GIROUX, Henry A. Praticando Estudos Culturais nas faculdades de educação. In: SILVA, Tomaz T. da. (Org.). *Alienígenas na sala de aula*: uma introdução aos Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 1995. p. 85-103.

GIROUX, Henry. Os filmes da Disney são bons para seus filhos? *In*: STEINBERG, Shirley; BINCHEOLE, Joe. *Cultura Infantil:* a construção corporativa da infância. RJ: Civilização Brasileira, 2001.

JODELET, D. *Lés representations sociales*. Paris: PUF, 1989.

KELLNER, Douglas. Lendo imagens criticamente: em direção a uma pedagogia pós-moderna. In: SILVA, Tomaz T. da. (Org.). *Alienígenas na sala de aula*: uma introdução aos Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 1995. p. 104-131

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Trad.Ivone Castilho Benedetti. Bauru: Edusc, 2001.

MOSCOVICI, S. *A Representação Social da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

PARANHOS, Adalberto. O Brasil dá samba? (Os sambistas e a invenção do samba como "coisa nossa"). In: *Lá Música Popular em América Latina*. Santiago de Chile, Rodrigo Torres 1990, p. 194-232

STEINBERG, Shirley; KINCHELOE, Joe L. (Orgs.) *Cultura Infantil – A construção corporativa da infância*. Trad. George Eduardo Bricio. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 9-52.

STEINBERG, Shirley. Kindercultura: a construção da infância pelas grandes corporações. In: SILVA, Luiz H., AZEVEDO, José C., SANTOS, Edmilson S. (Orgs.) *Identidade Social e a construção do conhecimento.* Porto Alegre: SMED/RS, 1997.

TURNER, G. *Cinema como prática social*. São Paulo, Summus, 1988.

WILLIAMS, R. *Cultura***.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

MANIFESTAÇÕES MUSICAIS EM RECREIOS ESCOLARES: UM ESTUDO COMPARATIVO COM CRIANÇAS DE SEIS A DEZ ANOS

Maíra Andriani Scarpellini (UFU)
maira.scarpellini@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa buscou fazer um levantamento das atividades que acontecem espontaneamente nos recreios escolares, com crianças de idade aproximada entre seis e dez anos, do primeiro ao quinto ano do Ensino Fundamental, e que envolva de alguma forma música. Para isso foi feita uma pesquisa de campo observando recreios escolares de duas escolas, além de entrevistas com responsáveis pelas mesmas. Pudemos perceber que ocorreram muitas manifestações que envolviam música nos recreios estudados e se comparadas às duas escolas houve semelhanças e diferenças nas manifestações ocorridas.
Palavras-chave: música no recreio escolar, educação informal, espaço de informalidade, recreio escolar, lazer.

Musical manifestations in school playtime: a comparative study with children of six to ten years

Abstract: This research aimed to survey the activities that occur spontaneously in school playtime with children aged approximately six to ten years, first to fifth year of elementary school, and involving music. For this was a field research observing school playtime of two schools and interviews with heads of schools. We could see that there were many manifestations which involved music during the studied playtimes and compared the two schools there were similarities and differences in manifestations occurred.
Keywords: music in the school playtime, informal education, informal space, breaktime, leisure.

1. Introdução

Este trabalho buscou fazer um levantamento das diversas manifestações musicais, que acontecem espontaneamente nos recreios escolares, realizadas por crianças de idade aproximada entre seis e dez anos, do primeiro ao quinto ano do Ensino Fundamental. Manifestações musicais são entendidas aqui como toda atividade que envolva de alguma forma música nos recreios escolares, dando ênfase à maneira com que estes conteúdos se instituem e circulam entre as crianças, buscando com isso investigar quais os usos e os modos de apropriação da música pelas crianças.

A coleta de dados se deu em 6 meses, em duas escolas municipais, aqui denominadas de Escola 1 e Escola 2. Foi feito também um trabalho de descrição do ambiente escolar e contextualização das condições socioeconômicas das crianças que as frequentam. Essas escolas foram escolhidas a partir dos seguintes critérios: oferecer o ensino regular do primeiro ao quinto ano do Ensino Fundamental; apresentar recreios separados das outras turmas que não às estudadas pela pesquisa; oferecer liberdade aos alunos para que possam expressar-se livremente durante o recreio; não apresentarem atividades pedagogicamente direcionadas durante os intervalos escolares; serem distintas quanto à renda média do público atendido.

Os procedimentos de coleta de dados se deram mediante a observação dos recreios das duas escolas e entrevistas com responsáveis (diretora ou coordenadora) de cada escola para esclarecer alguns aspectos do funcionamento de cada uma delas.

Os dados colhidos foram analisados e comparados, de maneira que pudéssemos estabelecer um diagnóstico *se* houve ou não, e *de que forma*, a influência dos fatores socioculturais no contato informal com a música. Além disso, foi feito um estudo da bibliografia específica levantada durante a pesquisa.

2 Descrição das escolas

2.1 Escola 1

A Escola 1 se localiza em um bairro que aparentemente pertence à classe média e/ou média baixa. Os alunos que a frequentam em sua maioria não moram no bairro no qual a escola está localizada. Segundo a diretora, "a localização da escola não faz jus a clientela, eu quero dizer o seguinte, ela está aqui numa ilha, as pessoas que moram no bairro, que tem um poder aquisitivo um pouco mais baixo, não frequentam a escola" (Entrevista realizada dia 26 de novembro de 2010).

As crianças que nela estudam são em sua maioria filhos de professores universitários ou profissionais tais como médicos, sanitaristas e servidores públicos, sendo que poucos são filhos de empresários ou pessoas que trabalham em multinacionais.

Esta escola tem como espaço físico uma área grande, como uma chácara. Há muitas plantas, árvores, dois parques com casinhas, brinquedos, duas quadras, uma poliesportiva e outra de areia, banco de areia, uma mesa ao ar livre e duas cobertas. Todas as salas foram feitas de maneira a contornar o terreno da escola, assim todas ficam de frente para o centro do terreno, onde se encontram as plantas, árvores, quadras etc. Portanto, não há salas que sejam imediatamente de frente para outras e nem mesmo corredores com muitas salas. Há uma cantina na escola e as crianças podem comprar nessa cantina ou levar a comida de casa.

Lá as crianças têm liberdade para aproveitar o recreio como queiram. Além disso, podem entrar livremente pelas salas de aula durante o recreio. Elas não usam uniformes.

A divisão do recreio acontece da seguinte maneira: Todos os alunos do primeiro ao quinto ano têm o recreio das 9h 30min às 10h, sendo que o primeiro ano, apesar de também ficar fora da sala, é assistido pela professora durante todo o intervalo e lancham juntos. Já os demais, do segundo ao quinto ano, têm liberdade para tomarem lanche e andarem pela escola livremente, inclusive podem usar as quadras e subir nas árvores. Há uma professora auxiliar que fica observando os alunos durante o recreio, pronta a atender alguma solicitação. Mas ela não orienta as atividades das crianças.

Esta escola tem em torno de 150 alunos do primeiro ao quinto ano do Ensino Fundamental, sendo que cada sala tem, pelo regimento, no máximo 25 alunos. No período da pesquisa as salas continham em média de 15 a 18 alunos.

2.2 Escola 2

A Escola 2 se localiza em um bairro que aparentemente pertence à classe média alta, e onde há muitos condomínios ao redor. Os alunos que a frequentam também não moram, em sua maioria, próximos à escola. Eles moram em bairros vizinhos mais pobres ou em áreas rurais.

Os alunos possuem uma condição socioeconômica que varia desde aqueles que moram mais próximos à escola, considerados pela coordenadora pedagógica como classe média, e alunos que os pais trabalham na lavoura e vivem com grande dificuldade. Além de lavoura os pais também trabalham como pedreiros, encanadores, entre outros serviços mais pesados. A grande maioria não trabalha em indústrias devido ao fato de que a região não possui muitas delas.

Seu espaço físico não é muito amplo. Quando se chega na porta de entrada vê-se um corredor com várias salas de aula, secretaria, diretoria e sala dos professores. No fim deste corredor temos o refeitório, que dá passagem para outras salas. Ao que parece, a escola foi crescendo aos poucos para além deste prédio inicial e mais algumas salas foram construídas com saídas para o pátio. Há uma quadra poliesportiva e espaços ao redor dela onde as crianças podem recrear. Uma grande parte destes espaços é coberta e a outra não, tendo algumas árvores bem grandes que fazem ali alguma sombra. Além disso, há um parquinho que fica em uma parte isolada, só pude ver as crianças neste parque uma vez com a presença da professora. É interessante ressaltar que não há cantina nesta escola e, por isso, a grande maioria dos alunos come a merenda oferecida pela própria escola, alguns poucos levam lanche de casa.

As crianças também ficam bem livres por este espaço durante o recreio, sendo que podem usar a quadra e todos os espaços disponíveis para correr e brincar. No entanto, durante o recreio não podem entrar nas salas de aula, isto só é possível com a supervisão do professor. Isso ocorre porque todos deixam seus materiais nas salas e a direção teme danos aos pertences dos alunos. A grande maioria das crianças usa uniforme, vez ou outra se vê algum aluno sem, mas isso não é comum. Pudemos perceber que muitos alunos apresentam, inclusive, o mesmo modelo de tênis.

O recreio é dividido da seguinte maneira. Como a escola só atende do primeiro ao quinto ano no período da manhã, e seu espaço físico não é muito grande, o recreio é dividido em três partes: das 09h 10min até às 09h e 30min, recreiam os menores de primeiro e segundo anos; das 09h 20min às 09h 40min, o terceiro ano; e das 09h 40min às 10h o quarto e quinto anos. Esta divisão também foi elaborada para evitar o acúmulo das crianças e estas poderem assim brincar mais livremente. Não há inspetor de alunos atualmente na escola. Assim os menores são acompanhados pelas professoras, e os demais são observados pelas funcionárias da limpeza. Sendo assim pudemos, de maneira fácil, observar os alunos do primeiro ao quinto ano no recreio, sem que houvesse intervenção de outras idades que não a estudada. Por outro lado, com esta divisão por séries, não pude observar todas as classes interagindo. Creio que isto não trouxe alterações significativas para os resultados da pesquisa.

Esta escola atende a aproximadamente 232 alunos do primeiro ao quinto ano do Ensino Fundamental, sendo que há nove salas divididas em: uma de primeiro ano, duas de segundo, duas de terceiro, duas de quarto, uma de quinto e uma sala bilíngüe onde a professora trabalha em libras (a língua de sinais brasileira para surdos). Esta última só tem 3 alunos e é multisseriada, tendo alunos regularmente matriculados no terceiro, quarto e quinto anos. A média de alunos por sala é de 25 no primeiro e segundo anos e de 30 alunos do terceiro ao quinto ano.

3 Comparação entre as duas escolas.

Por meio destas observações pudemos então chegar a alguns pontos interessantes a serem discutidos. Eles se dão tanto pela semelhança de manifestações musicais encontradas nas duas escolas, como pelas peculiaridades apresentadas por cada uma.

Queremos enfatizar que este trabalho não busca “verdades absolutas”, ou mesmo chegar a conclusões, e, sim, colocar fatos e situações a serem discutidas, levantar questões.

3.1 Semelhanças

Em ambas as escolas, pudemos perceber grande quantidade de manifestações musicais. Estas manifestações apresentaram algumas semelhanças quanto à maneira como ocorreram nas duas escolas.

A primeira semelhança percebida foi que nas duas escolas a interação das crianças com a música está presente nos recreios escolares e que elas não só reproduzem o que ouvem, como também criam.

As criações das crianças, como percebemos, costumeiramente estão aliadas a uma motivação que seja capaz de impulsionar a capacidade criadora das crianças. Como diz Ribot, cada necessidade, anseio ou desejo,

> isoladamente ou conjugado a vários outros, pode servir de impulso para a criação. A análise psicológica requer, a cada vez, o desdobramento da 'criação espontânea' nesses seus elementos primários [...]. Qualquer invenção possui, portanto, uma origem *motriz*; em todos os casos, a essência principal da invenção criativa é *motriz*.
> Por si sós, as necessidades e os desejos não podem criar nada. Eles são apenas estímulos e molas propulsoras. Para a invenção acontecer, é necessária ainda a presença de uma condição adicional, mais precisamente a ressurreição espontânea de imagens. Chamo de ressurreição espontânea a que ocorre de repente, sem motivos aparentes que a provoquem. De fato, os motivos existem, mas suas ações estão ocultas em formas latentes do pensamento por analogia, do estado afetivo, do funcionamento inconsciente do cérebro (RIBOT apud VIGOTSKI, 2009, p.40)

Podemos citar alguns exemplos de criações musicais espontâneas das crianças que foram estimuladas pelas necessidades, anseios e desejos em ambas as escolas. Como exemplos, na Escola 1 as crianças, ao aguardarem os lanches, começam a criar palavras cantadas para expressar seu anseio pela comida; outras crianças que, para zombar dos colegas, criam pequenas músicas de maneira que pudessem atingi-los; uma menina que, para transmitir de maneira mais clara sua história, faz uso de sons do cotidiano e os musica. Na Escola 2, da mesma maneira que na Escola 1, as crianças, para zombar dos colegas, criam pequenas músicas que os provoquem; um menino faz percussão no cano onde explorou timbres e ritmos diferentes; uma menina que, para provocar o colega na brincadeira de pegar, faz uma improvisação melódica com 'la la la'; além de modificarem músicas que já existem, como a música "Soco, Bate, Vira" da Xuxa, cantando em um momento "soco soco Lady Gaga" e em outro com coreografia também criada por elas:

Soco soco chocolate
Soco soco coração
Soco soco de ladinho
Soco soco pé no cão

Outro fator interessante e notado em ambas as escolas foi que as crianças não têm medo de se expressarem com liberdade, elas não têm vergonha, não fazem tantas exigências a si mesmas quanto os adultos.

> As crianças podem fazer tudo de tudo, dizia Goethe, e essa ausência de exigência e de pretensão da fantasia infantil, que já não é livre no homem adulto, era aceita, muitas vezes, como liberdade ou riqueza da imaginação infantil. Além disso, a obra da imaginação infantil diverge forte e nitidamente da experiência do adulto, o que permitia chegar à conclusão que a criança vive mais tempo num mundo fantasioso do que no mundo real. Ainda, são conhecidas as imprecisões, as alterações da experiência real, o exagero e, finalmente, o gosto pelos contos e histórias fantásticas, característicos da criança (VIGOTSKI, 2009, p. 44).

Isso, portanto, não significa que são mais criativas que os adultos. Vigotski (2009) mostra-nos, inclusive, que o processo se dá de modo contrário, pois a experiência da criança é bem mais "pobre", seus interesses, mais simples, e sua relação com o meio, menos complexa que a do adulto. Elas são mais fantasiosas, vivem mais no mundo da fantasia que no real. Isto fica bem claro se percebermos como podem andar livremente pelo recreio cantando sozinhas, propondo novas músicas, criando histórias e contando aos colegas. Enfim, se mostrando e criando, usando elementos que já pertencem ao seu estoque de conhecimentos.

Esta criação está sempre relacionada com a brincadeira, vem dela.

> Numa das peculiaridades da criação infantil encontramos as marcas da brincadeira da qual ela se originou. A criança raramente trabalha em sua obra por longo tempo; na maioria das vezes, ela cria a obra numa sentada. Sua criação lembra, nesse caso, a brincadeira que surge de uma forte necessidade e permite, quase sempre, uma descarga rápida e completa dos sentimentos que dominam a criança (VIGOTSKI, 2009, p. 93).

Em ambas as escolas, nos casos de criação, fica clara esta peculiaridade da criação infantil, todas elas foram rápidas e relacionadas a uma situação de brincadeira. Mesmo quando estavam associadas ao pedir o lanche e a debochar do colega, eram feitas como brincadeira.

Outro fator que apareceu nas duas escolas, porém de diferentes maneiras, foi a questão da representação, demonstração do gosto musical através de objetos tais como a camiseta do Grupo IRA na Escola 1 e das figurinhas do Justin Bieber na Escola 2. Mostrando que desde a infância "grande parte da comunicação entre os agentes estudantis consiste na transmissão de implícitos, formas de fazer não dizendo, pelo menos na sua expressão verbalizada" (LOPES, 1996 apud SILVA, 2009, p. 148-149).

Os aparelhos portáteis que reproduzem música estavam presentes com frequência nos recreios escolares, no entanto as tecnologias utilizadas pelas crianças e observadas nas escolas foram diferentes. Na Escola 1 apareceu bastante a presença de aparelhos de MP3, os quais têm praticamente a única função de reproduzir músicas, além do rádio portátil da escola que, estando disponível aos alunos e professores, estava sempre sendo usado. Já na Escola 2 não houve nenhuma aparição de rádio nem de MP3 e, sim, de aparelhos celulares mais modernos que possuem diversas funções, alguns inclusive sendo *Thouchscreen* (operações feitas direto na tela).

A percussão corporal e em objetos estava também presente nas duas escolas, aparecendo sob as formas de bater palmas, bater o pé no chão, percutir em canos, no balcão da cantina, dentre outros já descritos anteriormente.

Houve torcida em ambas as escolas: na Escola 2 para um menino que jogava futebol e na Escola 1 para as crianças que apostavam corrida.

Um fator que me chamou a atenção foi como elas se apropriam da música para zombar ou irritar os colegas, este foi um dos fatores que estimulou o desejo de criar. Não foi possível identificar qual o motivo delas buscarem na música uma maneira de instigar os colegas, não encontrei bibliografia que tratasse do assunto, mas creio que este fato seria interessante de ser investigado com maior profundidade num trabalho posterior.

As crianças cantam juntas, dando bastante atenção à música que reproduzem. Isso estava presente nas duas escolas, o que demonstrou o quanto gostam de cantar, e como o fazem de maneira natural.

3.2 Diferenças

Pudemos perceber também algumas diferenças entre as manifestações musicais das crianças das duas escolas observadas. Consideramos que algumas delas foram em decorrência dos diferentes ambientes e formatos dos recreios, outras por conta de fatores socioculturais.

A Escola 2 apresentou uma brincadeira de roda e algumas de mão. Isso não aconteceu com as crianças da Escola 1. Em momento algum elas brincaram desta maneira.

Durante brincadeiras de correr na Escola 2 houve grande quantidade de músicas sendo usadas para chamar a atenção do colega que "pegava", isto não apareceu na Escola 1. Eles não costumam de brincar desta maneira.

Na Escola 1 as crianças brincaram de "diálogos musicais" usando a música para se comunicar, e além disso, também usaram das onomatopéias musicais. Não houve ocorrências parecidas na Escola 2.

Na Escola 1 as músicas e/ou cantores que apareceram foram: Ira, Palavra Cantada, funk (instrumental, não Carioca), POP Americano, Balão Mágico, eletrônicas, Beatles. E na Escola 2 foram: "Meteoro" do Luan Santana, "WAKA WAKA" da Shakira, funk (Carioca), "Soco, Bate, Vira" da Xuxa, frase final da abertura da série "A Grande Família", da Rede Globo de televisão, "Baby" do Justin Bieber, "Rebolation" do Parangolé.

4 Considerações finais

> No tocante ao aprendizado musical cotidiano[1], pode-se dizer que toda criança, desde seu nascimento (e até mesmo antes disso), passa por um processo de **socialização musical primária.** Esse processo de socialização musical, que se dá espontaneamente no cotidiano, acontece da mesma maneira como se dá a apropriação da língua e das outras objetivações sociais básicas: simplesmente devido à imersão da criança nas práticas musicais cotidianas de sua família (num primeiro momento) e depois, no universo musical de sua comunidade e da sociedade como um todo[2] (BENEDETTI, 2009, p. 64)

O presente trabalho buscou, principalmente, descrever as manifestações musicais presentes nos recreios escolares, espaço de informalidade dentro da escola, que é um ambiente que tem como prioridade a promoção da educação formal, de duas escolas com realidades socioeconômicas distintas. Com isso pudemos perceber que houve muitas manifestações em ambas as escolas, e que estas apresentaram semelhanças e diferenças no que se refere a como e porque se deram nos dois diferentes ambientes.

Notas

[1] O termo *aprendizado musical cotidiano* será utilizado neste trabalho como sinônimo de *aprendizado musical espontâneo* e *aprendizado musical informal*, da mesma maneira que o termo *conhecimento cotidiano* será utilizado como sinônimo de *conhecimento espontâneo* e *conhecimento informal* (BENEDETTI, 2009, p. 64).

[2] Como confirmam estudos atuais em neurociência (BIGAND, 2009 apud BENEDETTI, 2009, p. 64).

Referências:

BENEDETTI, Kátia Simone. *O processo de Socialização Musical Primária*: Aprendizagens e Conhecimentos Musicais do Cotidiano e a Educação Musical Formal – Uma Abordagem Sócio-Histórica. São Paulo. 2009. 262 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

SILVA, Helena Lopes da. Música, juventude e mídia: o que os jovens pensam e fazem com as músicas que consomem. In: SOUZA, Jusamara. *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulina, 2008. (Coleção Músicas) p. 39-57.

VIGOTSKI, Lev Semenovich. *Imaginação e criação na infância*: ensaio psicológico - livro para professores. Apresentação e comentários Ana Luiza Smolka. Tradução de: Zoia Prestes. São Paulo: Ática, 2009.

A IMPROVISAÇÃO IDIOMÁTICA A PARTIR DA RÍTMICA DE JOSÉ EDUARDO GRAMANI

Marcelo Pereira Coelho
muzikness@gmail.com

Resumo: Os pressupostos metodológicos criados para a prática da improvisação idiomática a partir das estruturas rítmicas de José Eduardo Gramani revelaram um processo sistemático de estudo deste conteúdo, até então não abordado. Trata-se da adequação das estruturas rítmicas de Gramani ao contexto musical característico da música popular, sugerindo outros resultados sonoros à prática da improvisação. Os experimentos foram realizados no Laboratório de Composição e Improvisação a partir da rítmica de José Eduardo Gramani, pelo programa de pós-graduação da USP.
Palavras-chave: improvisação idiomática, processos metodológicos, linha rítmica, música popular, José Eduardo Gramani

The idiomatic improvisation based on the rhythmic approach developed by José Eduardo Gramani

Abstract: The methodological strategies created for the practice of idiomatic improvisation based on the rhythmic approach developed by José Eduardo Gramani revealed a systematic practice of this content, so far not developed. It's the adequacy of his rhythmic structures into the musical context of popular music. It suggests other results for the practice of improvisation. The experiments were performed at the Laboratory of Composition and Improvisation based on the rhythmic approach by José Eduardo Gramani, a program graduate studies at USP.
Keywords: idiomatic improvisation, rhythmic line, methodological process, popular music, José Eduardo Gramani

1. Introdução

As experimentações realizadas para o desenvolvimento da improvisação idiomática a partir da rítmica gramaniana só foram possíveis devido a implantação de uma metodologia sistemática voltada para a elucidação, prática e aplicação das estruturas rítmicas. Primeiramente foram esclarecidos os processos de construção das estruturas rítmicas. A elucidação quanto ao processo de construção destas estruturas se fez necessária para que fosse possível compreender o pensamento estrutural adotado por Gramani para construção dos seus exercícios. Foram adotadas as classificações e nomenclaturas sugeridas na dissertação de mestrado *O GESTO PENSANTE: A proposta de educação rítmica polimétrica de José Eduardo Gramani,* de Indioney Rodrigues. Após as análises e classificações, partiu-se para a prática e interpretação das estruturas, momento em que os participantes da pesquisa foram estimulados a perceber uma idéia musical inerente à estrutura rítmica. A prática foi realizada inicialmente através da improvisação corporal (palmas e voz). Posteriormente foram feitas as experimentações com os instrumentos dentro de um contexto harmônico.

A elaboração dos pressupostos metodológicos para esta prática é resultado das experimentações realizadas no Laboratório de Composição e Improvisação a partir da rítmica de José Eduardo Gramani, projeto de pós-doutorado desenvolvido através do programa de pós-graduação da USP, sob supervisão do professor Doutor Rogério Costa, com apoio da FAPESP. Apesar de estar inserido no programa de pós-graduação da USP, optou-se por realizar o laboratório em uma instituição musical voltada para o aprendizado da música popular, mais especificamente o jazz e a música brasileira. Desta forma, foi feito um acordo com a Faculdade de Música Souza Lima, em São Paulo, que cedeu a estrutura e material de apoio para a realização da pesquisa. O laboratório teve carga horária de 2 horas semanais e foi realizado de agosto de 2009 a dezembro de 2010. Os sujeitos da pesquisa foram 10 dicentes: 2 bateristas, 1 percussionista, 2 baixistas, 3 guitarristas, 1 pianista e 1 saxofonista.

2. Metodologia

Rodrigues (2001, p. 92) define as Séries como estudos que exploram proporções rítmicas, "[...] obtida através de adições progressivas, sempre restritas aos valores que compõem uma 'célula rítmica geradora'." O exemplo abaixo ilustra a célula rítmica geradora [2.1][1] (colcheia-semicolcheia) como princípio gerador da linha rítmica [2.1], que se desenvolve por meio de adições da figura rítmica de valor [1]:

Ex. 1 – [2.1]+[2.1.1]+[2.1.1.1]+[2.1.1.1.1]+[2.1.1.1.1.1] etc.

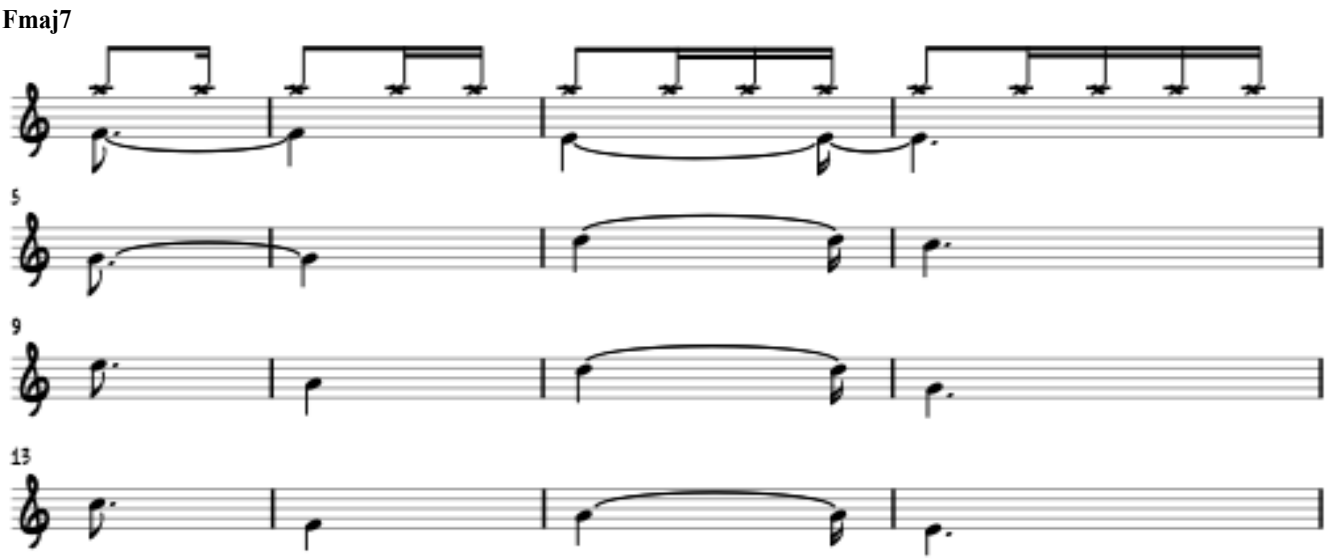
As estruturas rítmicas denominadas Séries são formadas por três linhas rítmicas: [2.1], [2.2.1] e [2.2.2.1], tendo cada uma delas o total de quatro células rítmicas. No exemplo a seguir, temos a linha rítmica [2.1] composta por quatro células rítmicas separadas por uma barra:

Ex. 2 – linha rítmica [2.1] formada por quatro células

A realização de uma improvisação idiomática a partir das estruturas rítmicas de Gramani pressupõe a subordinação destas estruturas aos parâmetros musicais do gênero musical ao qual está sendo trabalhado. Trata-se de enquadrar as linhas rítmicas dentro das quadraturas dos compassos simples e/ou compostos, característicos de cada gênero. Para isso, foram criados dois processos: o primeiro processo compreende a improvisação sobre a linha rítmica. O segundo processo compreende a improvisação sobre a linha rítmica, que por sua vez está enquadrada em um compasso simples e/ou composto.

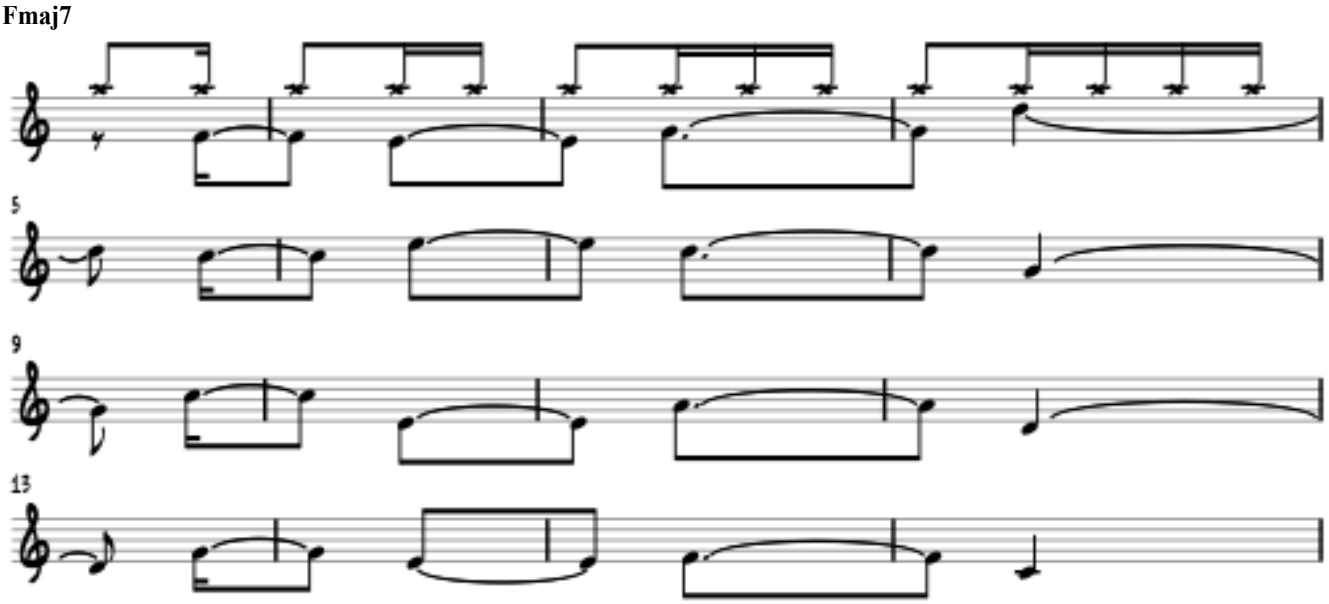
2.1. O Primeiro processo

A improvisação sobre a linha está diretamente associada à prática e interpretação das estruturas. Para isso, foi necessário cantar cada linha observando os deslocamentos que ocorrem dentro destas estruturas em função das células rítmicas. Desta forma, o primeiro passo foi a improvisação usando notas longas que se deslocam junto com as células. Neste primeiro exemplo acentuam-se as figuras de valor [2], no caso as colcheias de cada célula.



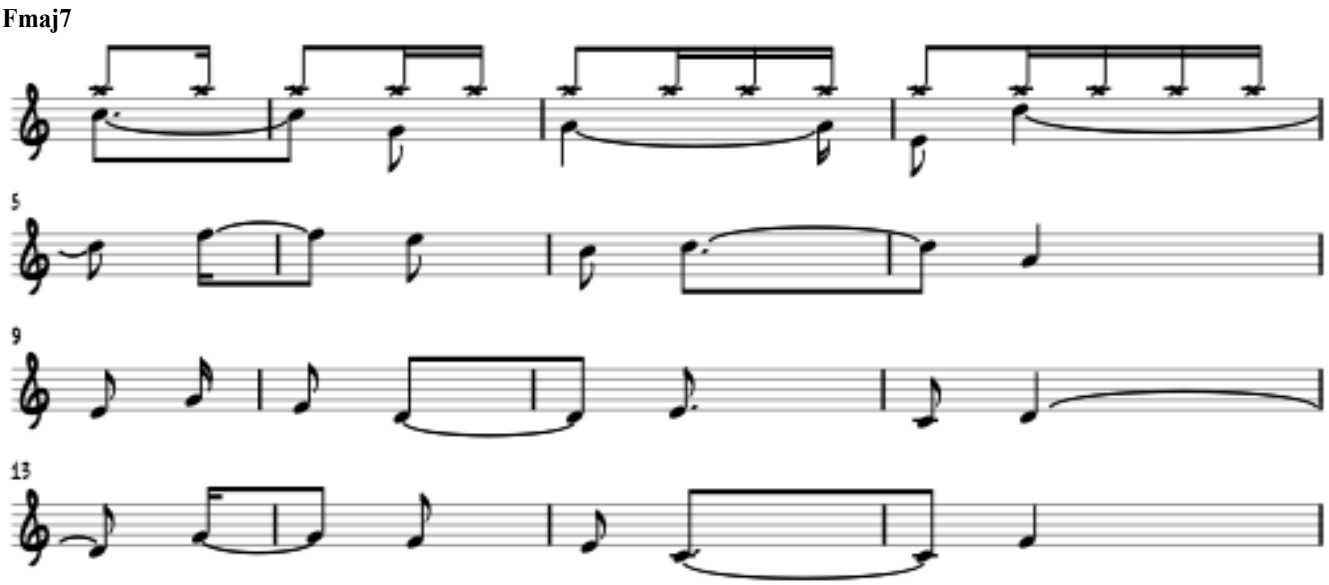
Ex. 3 – acentuação a partir da figura de valor proporcional [2] (no caso a colcheia) de cada célula

O segundo passo foi a acentuação da primeira figura de valor [1] de cada célula, no caso a semicolcheia. Este segundo procedimento é outra forma de acentuar o deslocamento das frases.



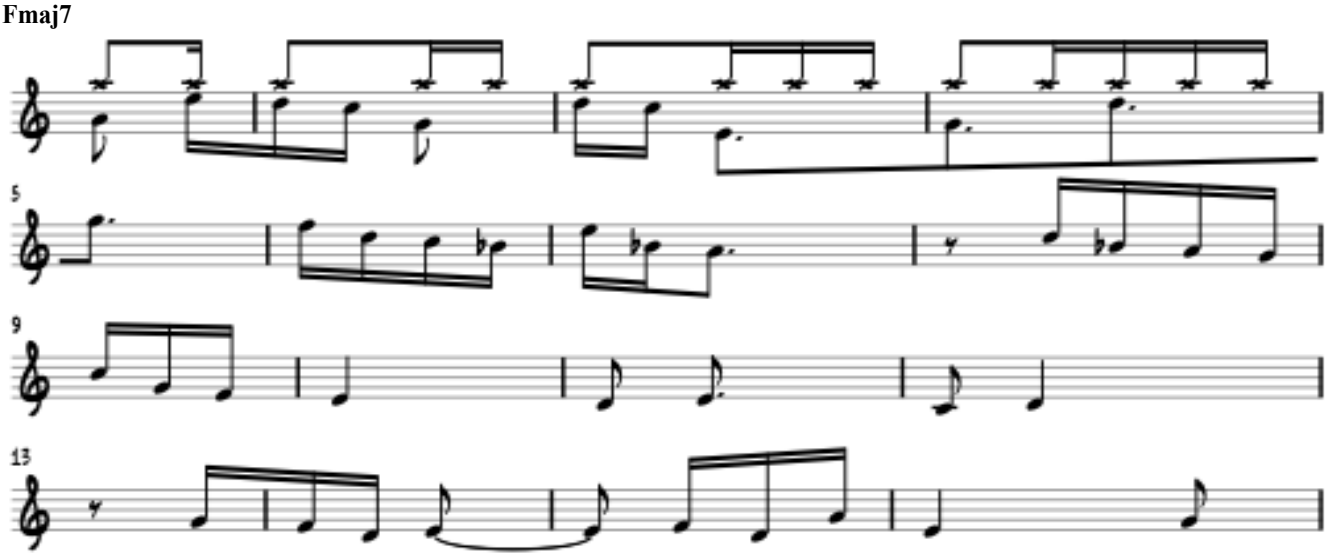
Ex. 4 – acentuação a partir da figura de valor proporcional [1] (no caso a semicolcheias) de cada célula

O terceiro passo foi a fusão de ambos os procedimentos anteriores, mesclando a acentuação dos deslocamentos entre as colcheias e as semicolcheias das células.



Ex. 5 – acentuação em ambas as figuras de valores proporcionais [2] e [1]

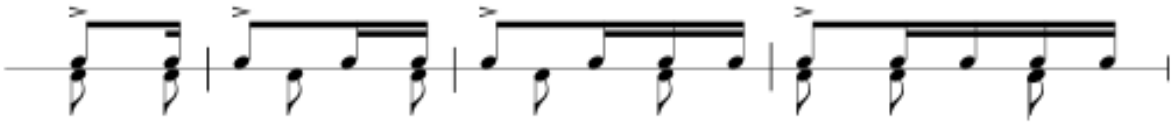
O quarto passo foi a subdivisão das linhas através da acentuação aleatória de qualquer figura rítmica que compõem as células.



Ex. 6 – subdivisão interna das células

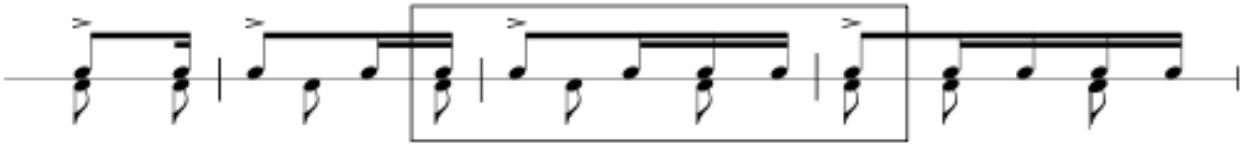
2.2. O Segundo processo

Entende-se por polimetria o uso simultâneo, ou em alternância regular, de duas métricas distintas. As polimetrias neste contexto compreendem as estruturas rítmicas formadas a partir da superposição das linhas sobre um ostinato rítmico. É possível explorar a linha sobre ostinatos de valores proporcionais [2], [3], [2 e 3], [2.1], [3.1], etc. Usando a linha rítmica [2.1] como exemplo, teremos:



Ex. 7- linha ritmica [2.1] → [2]. *Lê-se: linha rítmica [2.1] sobre [2]*

O segundo processo compreende a improvisação com as linhas rítmicas aplicadas sobre compassos simples e compostos. Os pulsos do compasso devem ser tratados como ostinatos. Para que a linha rítmica possa se 'enquadrar' dentro de um determinado número de pulsos do compasso ou compassos, é necessário definir o número de pulsos necessários para enquadramento da linha rítmica. Chamamos de quadratura do compasso o grupo de pulsos correspondente ao preenchimento do compasso ou às suas subdivisões regulares. Exemplo: o compasso quatro por quatro possui uma quadratura composta por quatro pulsos (semínimas), duas quadraturas compostas por dois pulsos e quatro quadraturas compostas por um pulso cada. No exemplo a seguir, a linha rítmica [2.1] está sobreposta a um ostinato de valor [2]. Se enquadrarmos um fragmento da linha em quatro pulsos do ostinato, estaremos limitando o desenvolvimento da linha rítmica à extensão que poderia corresponder a quatro pulsos de um compasso quatro por quatro ou doze por oito.

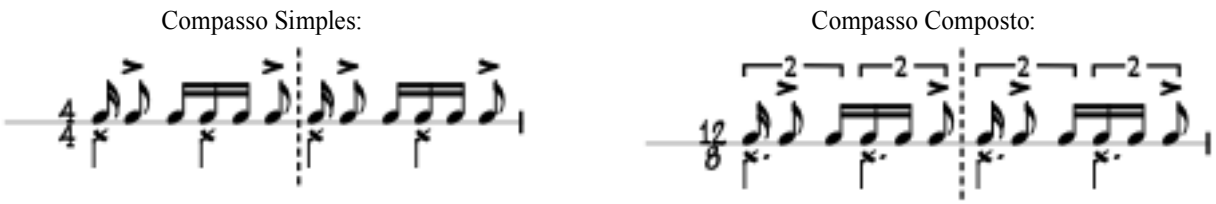


Ex. 8 – fragmentação da linha ritmica [2.1] → [2]

Se os quatro pulsos do ostinato corresponderem à quadratura de quatro pulsos de um compasso quatro por quatro ou doze por oito, o resultado sonoro da sobreposição pode ser notado tradicionalmente da seguinte forma:

Ex. 9 – notação tradicional para a fragmentação de quatro pulsos da linha sobre quatro pulsos do compasso

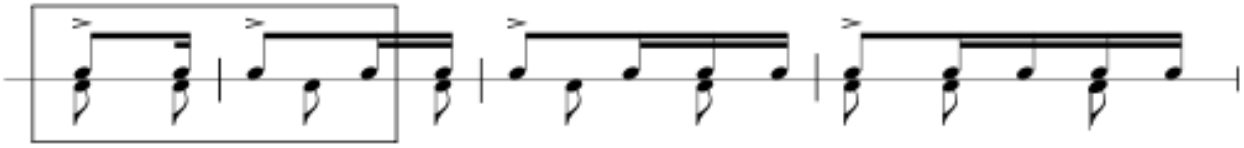
Foi possível também sobrepor o fragmento da linha sobre a quadratura de dois pulsos por compasso. Desta forma, os quatro pulsos do ostinato corresponderam à subdivisão de dois pulsos dos compassos quatro por quatro e doze por oito.



Ex. 10 – notação tradicional para a fragmentação de quatro pulsos da linha sobre dois pulsos do compasso

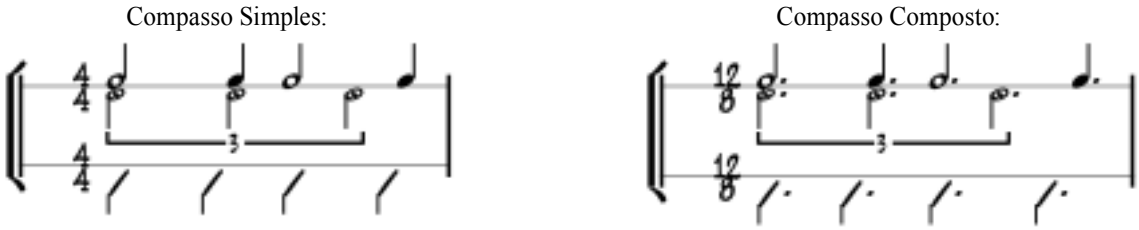
Foram extraídos outros fragmentos da mesma frase rítmica cuja aplicação destes fragmentos sobre um compasso simples e composto seguiu o mesmo procedimento acima.

A extensão da quadratura do compasso implica em incorporar maior ou menor número de pulsos dentro de um compasso através da subdivisão regular dos pulsos do compasso. Desta forma, é possível ter uma quadratura de três, cinco, seis ou mais pulsos dentro da duração de um compasso de quatro pulsos, por exemplo. A subdivisão de uma métrica regular por outra métrica regular de valor desigual é denominada modulação métrica.



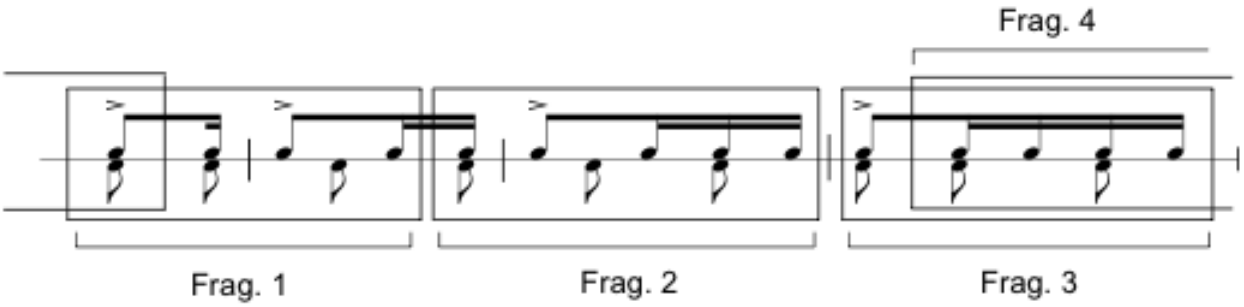
Ex. 11 – Fragmento da linha rítmica em quadratura de três pulsos

O fragmento acima, de três pulsos, poderá ser sobreposto ao comprimento de um compasso de quatro pulsos, no caso quatro por quatro ou doze por oito, ou sobre dois pulsos do compasso.



Ex. 12 – notação tradicional para a fragmentação de três pulsos da linha sobre quatro pulsos do compasso

É possível extrair outros fragmentos de 3 pulsos da mesma linhas:



Ex. 13 – outras fragmentação de três pulsos a partir da linha rítmica [2.1] sobre [2]

Mais uma vez, os outros fragmentos da linha formados por 5, 6, 7 ou mais pulsos podem ser praticados tanto em compasso simples quatro por quatro como em compassos composto doze por oito.

A quantidade de recursos rítmicos que podem ser aplicados na improvisação a partir da fragmentação da linha rítmica é muito grande. Contudo, durante as experimentações em laboratório chegamos a conclusão de que o praticante deve escolher e experimentar uma linha de cada vez, definindo quais linhas poderão ser adicionadas ao vocabulário de frases e padrões de improvisação.

3. Conclusão

De acordo com Costa (2003, p. 114) 'o agenciamento da composição é diferente do agenciamento da improvisação. (...) Eles estabelecem relações diferentes com a linha do tempo'. O processo de composição se apresenta segregado se comparado ao processo de improvisação: no processo composicional, a produção, momento em que as obras são compostas, e a execução da obra pelos interpretes, ocorrem em momentos distintos, ao contrário da improvisação em que os dois momentos ocorrem instantaneamente. As questões relativas ao tempo e ao pulso assumem diferentes relações para cada processo. Para composição, o tempo e o pulso são passíveis de serem pensados, analisados, elaborados e atualizados pelo compositor durante a criação da obra. Durante a execução da composição, separada do processo de criação, também é possível a análise e observação prévia do tempo e do pulso por parte do intérprete. Para improvisação, o tempo e o pulso são percebidos pelos intérpretes no momento da execução, e atuam como agentes estimuladores exigindo dos músicos 'um estado de prontidão auditivo, visual, tátil e sensorial diferente daquele exigido para a prática da interpretação ou da composição.' (2003, pg. 35). Trata-se da produção/execução de uma obra pelos compositores/interpretes em tempo real.

Em relação às experimentações realizados em laboratório, observou-se que a linha tênue entre o estruturado e o empírico, presente durante o processo de criação, se revelou como a grande força de movimentação para o surgimento de novas propostas sonoras. A estruturação rígida como procedimento de criação não é uma ferramenta obrigatória na atividade composicional/improvisacional, no entanto, sua utilização conduz à consciência plena dos recursos disponíveis, além de um maior detalhamento das etapas do processo criativo. Assim, foi possível estabelecer cada processo como uma proposta singular de aplicação das estruturas rítmicas voltada à criação musical que abrange diferentes estilos e instrumentações.

Sobre a improvisação, para a plena realização das estruturas rítmicas durante a execução/improvisação, houve a predominância da chamada improvisação idiomática, onde o fraseado e a articulação, independente do evento sonoro, respeitaram a complexidade da estrutura polimétrica. Todos os procedimentos metodológicos criados para o exercício da improvisação seguiram um critério rígido de aplicação cujo objetivo foi verificar a eficácia das suas aplicações. A limitação na forma de execução/improvisação serviu de base para avaliação da proposta e verificação de outros desdobramentos no processo improvisacional. O desdobramento de novos processos de improvisação a partir de um processo pré-estabelecido suscitou em outros possíveis idiomas de improvisação, que, apesar de ainda estarem em experimentação, já nos dão um prenúncio de uma contribuição à improvisação idiomática.

Notas

[1] [2.1]: Números separados por ponto(s) entre colchetes simples indicam os valores que compõem uma célula rítmica. No caso, se o valor unitário é representado pela semicolcheia, [2.1] representa a célula rítmica formada por uma colcheia e uma semicolcheia.

Referências:

COSTA, Rogério Luiz Moraes, *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação.* São Paulo, 2003. 233 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifíca Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

CUNHA, Glória Pereira da. *Rítmica.* São Caetano do Sul: FASCS, 1977, 39 p.

GRAMANI, J. Eduardo. *Rítmica.* Campinas: Minaz, 1988, 120 p. Edição bilíngüe.

_____. *Rítmica.* São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Rítmica Viva.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

RODRIGUES, Indioney. *O gesto pensante:* A proposta de educação rítmica polimétrica de José Eduardo Gramani. São Paulo, 2001. 366 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes da Universidade Estadual de São Paulo.

ESCUTAS COTIDIANAS DE MÚSICA E JUVENTUDES CONTEMPORÂNEAS

Margarete Arroyo (UNESP)
etearroyo@gmail.com

Resumo: As experiências cotidianas de escuta de música por jovens hoje em dia são o tema desta comunicação. Seu objetivo é refletir acerca da experiência da escuta de música desses sujeitos com base na "musicalidade da escuta" e em "modos de escuta", referencial de autoria, respectivamente, de Daniel Cavicchi e Ola Stockelt. O diálogo com as ideias desses autores suscitaram questionamentos que poderão servir de ponto de partida a investigações futuras.
Palavras-chave: Juventudes, modos de escuta de música, contemporaneidade.

Everyday Music listening and contemporary youth

Abstract: The issue of this paper is the everyday music listening experiences by youth today. Its aim is to reflect about those music listening experiences based on the "musicality of listening" (Daniel Cavicchi) and "modes of listening" (Ola Stockfelt). The dialogues with these ideas arouse questions that can provoke future investigations.
Keywords: Youth, modes of music listening, contemporary time.

1. Introdução

Nos estudos que venho empreendendo no âmbito da interação de jovens com músicas, interessada na construção de conhecimento musical decorrente dessa interação, tenho me deparado com resultados de investigação que indicam a expressiva participação da música na vida cotidiana das juventudes[1] na sociedade contemporânea no tocante ao grande tempo dedicado às experiências musicais (escutar, tocar, criar, dançar) e à articulação dessas experiências com as condições juvenis de vida (RABAIOLI, 2002; NORTH; HARGREAVES; O'NEILL, 2000; GREEN, 1997).

Das experiências musicais, a escuta é a mais recorrente e a mais compartilhada entre as jovens e os jovens. Isso decorre não apenas das características de percepção da matéria básica das músicas, o som, mas também pela maior disponibilidade de acesso a essa experiência musical intensificada pelas condições tecnológicas contemporâneas que se somam a novas práticas musicais já instauradas em meados do século XIX (CAVICCHI, 2003).

Em contrapartida, mesmo sendo a escuta ação intrínseca da experiência musical (seja provinda de fontes sonoras externas ou do "ouvido interior"), há uma tendência em considerá-la secundária com relação à criação musical e à execução vocal ou instrumental. Daniel Cavicchi (2003: 2 e 5) pergunta-se "por que a musicalidade é automaticamente associada com a performance instrumental e com a criação musical" em detrimento da escuta? Esse mesmo autor aponta para representações sociais difundidas principalmente no meio acadêmico e que contribuem para esse lugar desvalorizado da experiência musical da escuta: tocar é ativo; escutar é passivo.

Além dessa consideração menor à escuta, no caso específico dos jovens, é comum nos depararmos com comentários acerca de seus consumos superficiais de música. Será que as várias horas diárias que jovens passam escutando música seria um tempo perdido, inconseqüente na construção de conhecimento musical, construção pressuposta em corrente contemporânea da Educação Musical – estudos do cotidiano; perspectiva sociocultural (SOUZA, 2000; 2008; ARROYO, 2002)?

O objetivo desta comunicação é refletir acerca da experiência da escuta de música por jovens com base em na "musicalidade da escuta", segundo Daniel Cavicchi (2003) e nos "modos apropriados de escuta" de acordo com Ola Stockfelt (1997). Essas reflexões conduzirão a questionamentos que poderão servir de ponto de partida a investigações futuras.

2. "A musicalidade da escuta"

Daniel Cavicchi (2003) desenvolve considerações acerca da "musicalidade da escuta" que podem nos auxiliar na reflexão proposta.

Na sua pesquisa sobre a experiência da escuta entre norte-americanos a partir de 1700, levantou práticas musicais que foram tornando a escuta de música "uma atividade ou comportamento cultural específico":

> Nos Estados Unidos, a escuta de música [*music listening]* como uma atividade cultural ou comportamento específico, remonta à metade do século XIX. Antes da Guerra Civil, a vida musical estava baseada na performance amadora – cada um sabia como manejar um pouco um instrumento e as pessoas se juntavam nas casas para tocarem, cantarem e escutarem. Mas o aumento de estrelas de óperas, virtuoses famosos e orquestras profissionais depois de 1860 conduziram muitas pessoas a perderem contato com a dialética amadora de tocar/ouvir (CAVICCHI, 2003: 2).

Com a valorização do músico profissional e a ideia instaurada da "pouca necessidade do músico amador", esses passaram a "identificar-se apenas como membros da audiência, como ouvintes". As técnicas de gravação de música no início do século XX vieram consolidar essa "classe distinta de ouvintes" e Cavicchi considera que hoje os "Estados Unidos são um nação de ouvintes" (CAVICCHI, 2003: 3).

As situações que evidenciam essas características entre norte-americanos podem ser localizadas em outros contextos contemporâneos: "dos fonógrafos aos fã-clubes, das famílias sentadas ao redor do rádio aos estudantes baixando canções da Napster [...], o ato de escutar tornou-se a principal forma de comportamento musical para a maioria dos americanos no século XX" (CAVICCHI, 2003:3).

Na mencionada pesquisa, Cavicchi mapeou sete amplos modos de escuta: "performativo (escutando enquanto canta ou toca um instrumento); visceral (escuta enquanto dança); funcional (escuta no contexto de eventos não-musicais: discursos políticos, marchas, etc.); distraída (escuta acompanhada de interação social); formal (escuta silenciosa para analisar uma obra musical); controlada (escuta mediada pela tecnologia); e de fundo (escuta como uma das muitas atividades sendo realizadas simultaneamente).

Apesar desse comportamento musical largamente difundido na sociedade contemporânea, aquela representação de passividade da escuta citada acima persiste e dificilmente se reconhece nas instituições de formação musical que "conhecimento de música [seja] construído a partir da escuta" (CAVICCHI, 2003: 6). Tal compreensão da escuta como ação passiva está, segundo Cavicchi (2003: 8-10), baseada em "falsas suposições", das quais menciono algumas:

- "Escuta de música é um comportamento simples". Pesquisadores têm desvelado que a "escuta de música como a execução é um comportamento complexo e variado que muda de acordo com contextos históricos, sociais e biológicos"[2];

- Relegar a experiência musical da escuta a um plano secundário é colocado em xeque, por exemplo, a emergência de estilos musicais como "*raggae, rap, techno* e eletrônica [...] Tais culturas musicais, com suas ênfases nas tecnologias da escuta, dança e *samples* [...] são música de ouvintes, dependentes da sensibilidade do fã/ouvinte". Além disso, essas culturas musicais vieram complicar "categorias como '*performance*', '*performer*' e 'audiência'".

Superar concepções estreitas sobre a escuta de música poderá contribuir na instrumentalização necessária do pesquisador interessado em compreender sobre essa modalidade de experiência musical vivida pelos jovens hoje.

É nesse sentido que visito reflexões sobre modos apropriados de escuta feitas por Ola Stockfelt (1997). Diálogos posteriores com Steve Feld (1984), Simon Frith (1996) e DeNora (2000; 2003) também seriam indicados.

3. "Modos apropriados de escuta" por Ola Stockfelt

Ola Stockfelt (1997) inicia sua explanação sobre "modos apropriados de escuta" [*adequates modes of listening*] com base em diversificadas maneiras de execução da Sinfonia n.40 de Mozart em diferentes épocas, modos de escuta articulados com situações e competências[3].

Na construção de sua análise sobre *as escutas,* Stockfelt parte de sua própria experiência ao ouvir o primeiro movimento da referida peça de Mozart arranjado para "flauta solo e algum grupo de rock". Para tanto, o autor faz uso de vários conceitos relacionados à experiência da escuta de música, termos cujos sentidos por ele atribuídos são relevantes para a compreensão de sua exposição. Esses conceitos serão retomados a seguir e comentados com vista ao objetivo desta comunicação

Stockfelt (1997: 132) recorre ao termo "modos de escuta" para "indicar diferentes maneiras de escuta [*ways of listening*], para indicar as coisas diferentes que um ouvinte pode ouvir em relação ao som da música". O autor considera esses modos de escuta um "tipo de experiência musical" (:144), experiência que é o interesse de sua explanação. Também esclarece que os "modos de escuta são categorias mais gerais que as experiências da escuta" pois os primeiros "contêm a estrutura básica para a experiência da escuta" (:135). Modos de escuta de música descreveriam, então, como e o que o ouvinte, de alguma maneira, seleciona, estrutura e experimenta uma parte dos sons ambientes como música. (:144)

A próxima citação do texto de Stockfelt apresenta outros conceitos relacionados aos "modos de escuta", relevantes para se refletir acerca da experiência de escuta dos jovens hoje.

> Obras musicais soando identicamente, ouvidas através de diferentes modos de escuta, podem engendrar diferentes tipos de experiências musicais [...] Novos modos de escuta têm se desenvolvido para novas relações entre ouvinte e música e em relação a novos repertórios. Mais que isso, novos modos de escuta têm demandado mudanças no estabelecimento da práxis da perfomance e no rearranjo de obras estabelecidas – sendo a composição de novas músicas somente uma mudança óbvia. Hoje, quando um vasto espectro de estilos musicais está disponível, parte inevitável da vida cotidiana, e quando uma mesma peça de música pode existir numa quantidade altamente variada de situações de escuta, cada ouvinte tem um grande repertório de modos de escuta que corresponde ao grande repertório de estilos musicais e situações de escuta nos ambientes cotidianos (STOCKFELT, 1997:132).

Essas situações contemporâneas de fruição musical e os diversos modos de escuta que elas desencadeiam

> forçam [o ouvinte] a construir competências na tradução e uso das impressões musicais que fluem das caixas de som. Tais competências resultam não da formação escolar, mas de diferentes processos diários de aprendizagem quando ensinamos a nós mesmos quais dos sons que emanam através dos modernos *cityscape* a todo instante do dia deveriam ser agrupados e compreendidos como música e quais deveriam ser compreendidos como outra coisa qualquer; que tipos de diferentes músicas se relacionam a quais atividades e subculturas; que tipo de significados intramusicais está vinculado a diferentes tipos de sons em diferentes contextos musicais. A predominância da *mass-midia* musical [...] tem se tornado uma língua franca, um repertório comum que transcende culturas tradicionais, limites de classes
> e de idades. Paralelo a esta competência cultural comum, muitos ouvintes também vivem em uma ou várias subculturas [...] (STOCKFELT, 1997:133). (grifos de minha autoria)

Stockfelt também observa que os modos de escuta que o ouvinte faz uso nas diferentes situações dependem não apenas de suas próprias escolhas, mas de determinadas circunstâncias: os modos de escuta dependem do grau de competência do ouvinte; "nenhum ouvinte detém um repertório infinito de modos de escuta"; os diferentes modos de escuta estão mais ou menos conectados com as situações de escuta. Assim, "os campos de 'modos possíveis de escuta' são diferenciados para os ouvintes" (:133-134). A essas observações Stockfelf atenta para uma tarefa da educação musical: "o enriquecimento e a expansão da interação do ouvinte consigo próprio e com a sua capacidade de controle dos aspectos sonoros de sua existência – o que poderia ser denominado 'emancipação musical-ouvinte" (:145).

Feitas essas explanações, o autor situa o termo "apropriado" [*adequate*] que compõem o título do seu texto:

> Escutar apropriadamente não significa alguma forma de escuta particular, melhor, mais musical, mais intelectual ou superior culturalmente. Significa que se maneja e desenvolve habilidades de escuta para o que é relevante para o gênero musical, para o que é adequado compreender de acordo com o contexto amplo de determinado gênero. Uma escuta apropriada não é pré-requisito de assimilação ou desfrute de música, de aprender como reconhecer estilos musicais ou como criar significado para si próprio do que a música expressa. Uma escuta apropriada é um pré-requisito para usar a música como uma linguagem num sentido amplo, como um meio para a comunicação real do compositor, músico ou programador para a audiência/ouvinte. [...] Escuta apropriada é, como toda linguagem, sempre o resultado de um [...] contrato informal entre um grupo de pessoas, um acordo sobre a relação dos meios de expressão musical para visão de mundo desse grupo. Escuta apropriada é portanto sempre ideológica num sentido amplo: ela se relaciona a um conjunto de opiniões pertencentes a um grupo social sobre relações consideradas ideais entre indivíduos, entre indivíduos e expressão cultural e entre expressões culturais e a construção da sociedade" (STOCKFELT, 1997:138).

Stockfelt (1997: 139) enfatiza que "a análise de um gênero musical ou de uma obra num gênero musical deve estar baseada na análise da escuta apropriada para aquele gênero". No caso das escutas cotidianas de música, a análise "deve estar baseada nas escutas apropriadas a uma dada situação. Tal adequação não é determinada pelo estilo musical ou pelo gênero [...], mas pela localização da música na situação específica", por exemplo: se a situação coloca a música como um fundo, com vários acontecimentos simultâneos ocorrendo – como é comum acontecer em bares; se a música é o foco principal – como numa sala de concerto ou no quarto de uma/um jovem.

Com base no exposto, Stockfelt indica que "modos de escuta" não são estanques, nem estritamente delimitados, mas mutantes e situados num contínuo de possibilidades, como ele procurou expressar no gráfico abaixo:

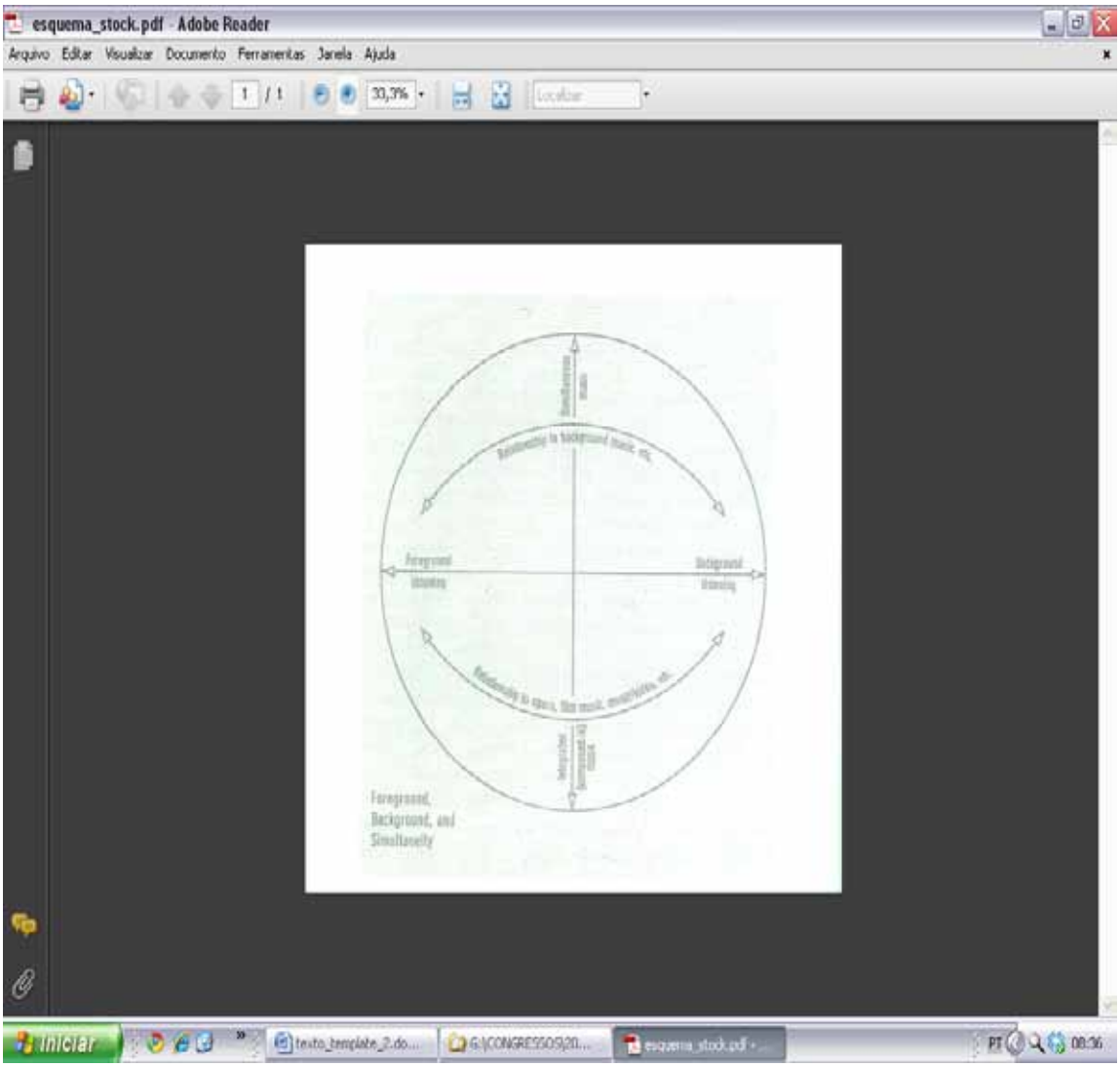


Figura 1: "Uma representação gráfica dos Modos de Escuta" (STOCKFELT, 1997: 140)

Desses possíveis modos resultantes das articulações das várias dimensões indicadas na Figura 1, Stockfelt menciona: escuta de música com interesse disperso (música de fundo ou ocorrendo paralela a outros acontecimentos); escuta concentrada, onde a música é o foco principal de atenção (opera, música para filme, etc).

4. Reflexões e questões

Os sete modos de escuta que Daniel Cavicchi mapeou levam a uma primeira indagação: Esses modos compõem o universo de experiência musicais dos jovens e das jovens atualmente? Ou, dadas as condições culturais, sociais, estéticas e tecnológicas contemporâneas, alguns desses modos foram substituídos por outros inéditos?

Ola Stockfeld recorre a um conjunto de conceitos na explanação acerca do que ele denomina "modos apropriados de escuta". "Novos modos de escuta" e "situações de escuta" compõem esse conjunto. Tomando-os como base de reflexão acerca das experiências de escuta de música por jovens, outra pergunta aflora: as várias situações de escuta de música (pelas ruas com fones de ouvido; sozinha/o no quarto; com amigas/os; etc) bem como os meios tecnológicos através dos quais essa experiência musical tem ocorrido entre as juventudes (computador, celulares, MP 3, 4 etc) têm desencadeado novos modos de escuta? A construção de competências necessárias à experiência da escuta, construção promovida por processos diários de autoaprendizagem mencionadas por Stockfelf vai ao encontro do pressuposto da corrente sociocultural da Educação Musical de que aprendizagem de música ocorre nas situações cotidianas e informais decorrente da própria experiência musical. Com base nisso, quais competências musicais os jovens e as jovens estão construindo nas suas escutas diárias de música? Quais processos de aprendizagem, ou melhor, de autoaprendizagem (CORRÊA, 2008; MÜLLER, 2002) são empreendidos? Quais as relações entre modos de escuta musical experimentadas pelas juventudes e as subculturas musicais que elas criam e se engajam?

A "escuta apropriada" a que Stockfelt se refere implica na capacidade de utilizar modos de escuta pertinentes às demandas musicais específicas de cada gênero e cultura musical. As jovens e os jovens desenvolvem "escutas apropriadas" aos diferentes gêneros musicais que consomem? Que relações poderiam ser estabelecidas entre essas "escutas apropriadas" e a construção de conhecimentos musicais tanto nos processos de autoaprendizagem quanto nos processos escolarizados?

Notas

[1] Reconhecem-se as experiências compartilhadas por uma geração, mas também que há diversas maneiras de ser jovem e de viver a juventude, pluralidade que alcançou a expressão juventude, referindo-se a ela como "juventudes" (PAIS, 1993).

[2] Cavicchi (2003:14) traz uma longa lista de referências das quais destaco uma que será tratada nesta comunicação: STOCKFELD (1997).

[3] Ola Stockfelt é professor na Universidade de Gøteborg, Suécia e sua exposição sobre modos de escuta foram originalmente publicados em 1988 no último capítulo do livro *Musik som lyssnandets konst. (Music as the Art of Listening.)*Gøteborg: Musikvetenskapliga Institutionen, 1988.

Referências

ARROYO, Margarete. Educação Musical na Contemporaneidade In: II Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, 2002, Goiânia. *Anais...* do II Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, 2002. p.18 – 29.

CAVICCHI, Daniel. The Musicality of Listening. *PopTalk* (Experience Music Project online list). Posted April 18, 2003. Disponível em< http://risd.academia.edu/DanielCavicchi/Papers> Acessado em 05 de setembro de 2010.

CORRÊA, Marcos Krönig. Discutindo a auto-aprendizagem muscal. In: SOUZA, Jusamara (org.) *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2008. p. 13-38.

DENORA, Tia *After Adorno*: rethinking music sociology. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

_____ *Music in everyday life.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

FELD, Steve. Communication, music, and speech about music. *Yearbook for Traditional Music*, v.16, p. 1-18, 1984.

FRITH, Simon. *Performing rites:* on the value of popular music. Cambridge, MA: Harvard University Press; Oxford University Press, 1996.

GREEN, Anne-Marie (ed.). *Des jeunes et des musiques:* rock, rap, techno... Paris: L'Harmattan, 1997.

MUELLER, Renate. Perspectives from the Sociology of Music. In: COLWELL, Richard; RICHARDSON, Carol. *The new Handbook of research on music teaching and learning.* Nova York: Oxford University Press, 2002. p.584-603.

NORTH, Adrian; HARGREAVES; David; O'NEILL, Susan. The importance of music to adolescents. *Brithish Journal of Educacional Psychology,* n.79, p.255-272, 2000.

PAIS, José Machado. *Culturas juvenis.* Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1993.

RABAIOLI, Inácio. *Práticas musicais extra-escolares de adolescentes: um survey com estudantes de Ensino Médio da cidade de Londrina/PR.* 2002. Porto Alegre, 2002. 145 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SOUZA, Jusamara (org.) *Aprender e ensinar música no cotidiano.* Porto Alegre: Ed. Sulina, 2008.

_____ (org.) *Música, cotidiano e educação.* Porto Alegre: PPG-Música, URFGS, 2000.

STOCKFELT, Ola. Adequate modes of listening. In: SCHWARZ, David; KASSABIAN, Anahid; SIEGEL, Lawrence. *Keeping score:* musica, disciplinarity, culture. Charloteesville, Vi.: University Press of Virginia, 1997. p. 129-146.

MÚSICA NO PAS SOB A PERSPECTIVA DE PROGRAMAS E PROVAS

Maria Cristina de Carvalho Cascelli de Azevedo (UNB)
criscarvalhocazevedo@gmail.com

Resumo: Nesta comunicação apresentamos pesquisa concluída[1] que objetivou analisar que saberes e competências musicais estão sendo exigidos nos subprogramas e nas provas do Programa de Avaliação Seriada (PAS) - segunda etapa (2006/2008). Os resultados apontam para variabilidade do número de itens de música e para o predomínio de competências relacionadas com a compreensão dos elementos musicais e sua organização em gêneros e estilos musicais.
Palavras-chave: Programa de Avaliação Seriada (PAS), Avaliação em música, Ensino Médio

Music in PAS under programs and assessment evaluation

Abstract: This paper analyzes which knowledge and musical competences has been demanded in the programs and evaluations of the Secondary Serial Evaluation Program (PAS) – second stage (2006/2008). The results show the variability of numbers of music items the majority of competences related with the musical elements comprehension and its organization in genres and musical styles.
Keyworks: Programa de Avaliação Seriada (PAS), music assesment, secondary education.

1 Introdução

Um dos grandes desafios para os egressos do Ensino Médio é o ingresso nos cursos das Instituições de Ensino Superior (IES) brasileiras. No caso da Universidade de Brasília (UnB), esse ingresso pode ser realizado por meio dos tradicionais exames de vestibular, pelo Programa de Avaliação Seriada (PAS) e pelo Exame Nacional do Ensino Médio[2] (ENEM). O PAS se diferencia do vestibular pela avaliação realizada em três etapas e correspondentes a cada ano do Ensino Médio. Derze (2006) entende que "a filosofia básica desse programa é avaliar o aluno a partir do conteúdo com o qual teve contato a cada ano, diferentemente do vestibular, onde o candidato realiza uma prova sobre os conteúdos acumulados nos três anos do ensino médio" (p. 33).

O PAS se fundamenta em princípios pedagógicos presentes nos documentos legais para o Ensino Médio: 1) a interdisciplinaridade; 2) a contextualização e 3) a avaliação centrada no desenvolvimento de competências e habilidades. De 1996 até 2006, o programa progrediu de um modelo centrado em conteúdos e disciplinas organizadas por áreas de conhecimento[3] para um modelo interdisciplinar orientado por uma matriz de competências e habilidades transversalizada por grandes temas ou **Objetos de Conhecimento** (OC). A matriz de competências e habilidades ou **Matriz de Objetos de Avaliação** relaciona 5 (cinco) competências gerais a 12 (doze) habilidades organizadas em 4 (quatro) ações cognitivas: interpretar, planejar, analisar, criticar. Os OCs[4] são organizados em forma de texto descritivo em que são apresentados os conteúdos e as obras de artes (música, artes visuais, artes cênicas), de literatura, de filosofia e de sociologia. Inicialmente, de 1996 a 2006, o candidato optava por uma das 3 (três) linguagens artísticas, mas a partir de 2006, a Música e as demais linguagens artísticas foram inseridas nas provas como conteúdo interdisciplinar e obrigatório para todos os candidatos (MONTANDON. AZEVEDO e SILVA, 2007).

A necessidade de compreender e avaliar os limites e possibilidades da inclusão da música como Objeto de Avaliação no PAS tem estimulado o desenvolvimento de pesquisas e estudos sobre os subprogramas, suas provas e a receptividade do repertório musical no cenário educacional do Distrito

Federal (REIS E AZEVEDO, 2008). Como parte destas pesquisas, esta investigação objetivou analisar que saberes e competências musicais estão sendo exigidos nos subprogramas e nas provas do PAS - segunda etapa 2006/2008 e conhecer a opinião de professores atuantes no Ensino Médio sobre o programa e as provas. Especificamente, a pesquisa visou: 1) identificar as transformações pedagógico-musicais ocorridas nos subprogramas da segunda etapa aplicadas no período de 2006, 2007 e 2008; 2) identificar os saberes, competências e habilidades musicais privilegiados nos subprogramas e suas respectivas provas para a segunda etapa; 3) analisar a forma e o conteúdo da avaliação nas provas do PAS, identificando a especificidade desse conhecimento, sua contextualização e a interdisciplinaridade com as outras áreas do conhecimento para a segunda etapa; e 4) conhecer a receptividade e opinião dos professores atuantes no ensino médio sobre as provas e o programa do PAS segunda etapa.

Portanto, nesta comunicação apresentamos concepções de avaliação em música, os procedimentos metodológicos utilizados, os resultados encontrados e considerações finais, em que são destacadas a relevância e a necessidade de se discutir os processos avaliativos em Música para qualificar o ensino e aprendizagem da música no Ensino Médio bem como a formação de professores de música.

2 Avaliar Música no PAS: por que, o que e como?

A inclusão das Artes no PAS implicou a elaboração e definição de competências e habilidades a serem avaliadas. No caso da música, essas discussões envolveram o debate sobre o porquê e o quê avaliar como competências, habilidades e conhecimentos em música. A inclusão da música como objeto de avaliação do programa fundamenta-se em duas questões centrais: "1) Que competências seriam necessárias para discutir e compreender as diversas músicas e 2) como os produções musicais se relacionam com os contextos que se inserem" (MONTANDON, AZEVEDO e SILVA, 2007, p. 211).

Sob essa perspectiva, a avaliação da música no PAS pretende privilegiar o conhecimento musical que contemple tanto os elementos musicais quanto sua organização musical, abrangendo os sentidos e significados que as pessoas dão às músicas em diferentes contextos. Para efetivação dessa proposta é importante que as provas privilegiem diferentes dimensões da experiência musical e o repertório base que é indicado nos sub-programas. Esse repertório visa garantir a experiência musical embasada em um leque de músicas, de diferentes gêneros musicais, com o intuito de possibilitar a formulação de questões mais musicais e centradas na experiência musical prévia do candidato.

3 Os procedimentos metodológicos

A pesquisa realizada adotou uma abordagem quantitativa e qualitativa no tratamento dos dados. Na análise das provas e das entrevistas foi utilizada a análise de conteúdo como abordagem metodológica. Esse tipo de análise permite verificar a variação e constância de termos e significados nos documentos analisados e fazer inferências sobre como determinados assuntos predominam ou são excluídos do documento (LAVILLE e DIONNE, 1999).

Dando continuidade a pesquisas anteriores, esta investigação adotou os mesmos critérios utilizados na análise das Provas da 1ª etapa: 1) quantidade e variação de questões que abordam a música e sua relação com as outras áreas do conhecimento; 2) características do repertório musical e a forma como tem sido avaliado; 3) características dos objetos de conhecimento avaliados e das competências e habilidades musicais exigidos pelo programa.

4 Resultados:

4.1 Das provas e subprograma 2ª etapa

Os itens por prova variam de ano para ano, nas provas analisadas (subprogramas 2006, 2007 e 2008) contêm de 120 a 130 itens interdisciplinares com exceção da língua estrangeira, que é optativa.

As questões das provas podem ser de quatro tipos: **A, B, C e D**. Nas questões do **tipo A** o candidato deve identificar se o item está **correto** (C) ou **errado** (E). As de **tipo B** são de cálculos, suas respostas são numéricas. O **tipo C** corresponde às questões de múltipla escolha, em que o aluno escolhe uma alternativa correta. As questões dissertativas ou de respostas construídas são do **tipo D**. Essas questões variam de peso: **1** para **tipo A**; **2** para **tipo B** e **C** e **3** para **tipo D.** As instruções do caderno de prova destacam o fato das questões do **tipo A e C**, quando assinaladas incorretamente, terem peso negativo (-1). Esse tipo de avaliação dificulta o "chute" do aluno, mas pune o erro duas vezes.

Nos subprogramas da 2ª etapa 2006-2008, as provas tiveram, respectivamente, **8, 5 e 4** itens com relação ao total de itens da prova, ou seja **6,66% (N= 120), 4,16% (N=120) e 3,07% (N=130)**, em que **N** representa o número total de itens das provas (Tabela 1). Com relação às Artes, em cada uma das provas analisadas, 2006, 2007 e 2008, a música apresentou, respectivamente, **8 itens** de Música para **6** de Artes Visuais e **3** de Artes Cênicas; **5** itens de Música para **4** de Artes Visuais e 1 de Artes Cênicas e **4** itens de Música para **6** itens de Artes Visuais e **3** itens de Artes Cênicas (ver Tabela 1). Os valores apresentados demonstram a não uniformidade da quantidade de itens de música. Observa-se o predomínio de itens na área de Música no ciclo de três anos: **17 itens** para **16** de Artes Visuais e **7** de Artes Cênicas. Esses dados podem indicar a capacidade de interdisciplinaridade em cada prova de cada linguagem artística com as demais áreas do conhecimento.

Subprograma	Artes Cênicas	Artes Visuais	Música	Percentual (Música)	Percentual (Artes)
2006	3	6	8	6,66%	14,16%
2007	1	4	5	4,16%	8,33%
2008	3	6	4	3,07%	10%

Tabela 1: Quantidade de itens de Artes nas provas

Com relação ao repertório musical, foram exploradas 9 músicas nas provas, sendo a *Grande Família* a música contemplada em mais itens (3 itens) (Tabela 2).

Item	Repertório	Subprograma
18	-	2006
45	-	2006
61	Nóis é jeca mais é jóia	2006
62	Nóis é jeca mais é jóia, Messiah e Dançando Calypso	2006
73	-	2006
82	-	2006
119	-	2006
120	-	2006
22	Messiah Soulful Celebration	2007
23	Garota Solitária	2007
24	-	2007
26	-	2007
37	Intermezzo n. 1, Cantata 80 e Dançando Calypso	2007
73	A Grande Família	2008
74	A Grande Família	2008
75	A Grande Família	2008
76	-	2008

Tabela 2: Repertório abordado nos itens das provas

O repertório musical também foi explorado em itens interdisciplinares com Física e Língua Portuguesa, servindo de contexto para estas e outras disciplinas, como mostra a Tabela 3:

Subprograma	Itens	Percentual
2006	59 e 60	1,66%
2007	25 e 26	1,66%
2008	-	0%

Tabela 3: Itens de Música como contexto

Dentre as cinco competências relacionadas na Matriz de Objetos de Avaliação, tabelas 4, 5 e 6[5], apresentamos a análise dos itens da música considerando a relação de competências (C), habilidades (H) e objetos de conhecimentos (OC). Eles articulam o domínio de elementos intrínsecos da linguagem musical com os significados, valores simbólicos e funções que o homem atribui à música (GREEN, 1997). Observamos nas tabelas abaixo o predomínio de questões do tipo A (Correto ou Errado); da competência 1 (C1 – 70,59%, N=17), **domínio da linguagem musical**, e da habilidade 1 (H1 – 58,82%, N=17), compreensão da plurissignificação da linguagem. Dentre os Objetos de Conhecimento, o OC 4, **Estruturas**, foi o mais frequente (6 itens - 35,29%, N=17), seguido pelo OC10, **Materiais** (5 itens, 29,41%, N=17). Na sequência, os OCs mais explorados nos itens são OC3, **Tipos e Gêneros**, e OC7, **A formação do mundo ocidental contemporâneo,** cada um trabalhados em 4 itens (23,53%, N=17). Esse tipo de resultado aponta para o predomínio de questões relacionadas com os materiais sonoros e sua estrutura organizacional, mais do que com itens relacionados a contexto sócio-cultural.

Item	Tipo de Item	Competência	Habilidade	Objeto(s) de Conhecimento
18	Tipo A	H3	C1	OC5
45	Tipo C	H3	C1	OC5, OC8
61	Tipo A	H1	C1	OC4
62	Tipo A	H1	C1	OC4
73	Tipo A	H2	C2	OC2
82	Tipo A	H1	C2	OC4
119	Tipo A	H1	C2	OC2, OC3, OC7
120	Tipo D	H12	C2	OC2, OC7

Tabela 4: Relação de competências, habilidades e objetos de conhecimento do subprograma 2006

Item	Tipo de Item	Competência	Habilidade	Objeto(s) de Conhecimento
22	Tipo A	H1	C1	OC4, OC10
23	Tipo A	H1	C1	OC4, OC10
24	Tipo A	H3	C2	OC7, OC10
26	Tipo A	H3	C1	OC5, OC10
37	Tipo A	H1	C1	OC7, OC9

Tabela 5: Relação de competências, habilidades e objetos de conhecimento do subprograma 2007

Item	Tipo de Item	Competência	Habilidade	Objeto(s) de Conhecimento
73	Tipo A	H1	C1	OC3, OC4, OC9
74	Tipo A	H1	C1	OC10
75	Tipo A	H1	C1	OC3, OC9
76	Tipo A	H2	C1	OC3

Tabela 6: Relação de competências, habilidades e objetos de conhecimento do subprograma 2007

5 Conclusão

A análise dos itens de música das provas do PAS-2ª etapa (2006-2008) permitiu compreender as características da avaliação no PAS/UnB e sua relevância e implicações para o ensino e aprendizagem da música. O conhecimento musical está sendo abordado numa relação direta com as músicas do repertório selecionado e tem procurado atender a forma como os elementos musicais são utilizados e organizados nessas músicas. Isto evidencia a importância da audição musical prévia para a familiaridade dos alunos com o repertório e o desenvolvimento de suas competências e habilidades em música. Nesse sentido, a presença de um repertório contextualizado com o cotidiano do aluno reforça os princípios e objetivos do programa como a interdisciplinaridade e o desenvolvimento da autonomia e da reflexão para evitar o "conteudismo". A lógica de uma aprendizagem contextualizada, voltada para o cotidiano sócio-cultural do aluno, se baseia na mútua complementaridade de conteúdos possíveis de serem compartilhados pelo maior número de disciplinas possível. Nesse sentido, o fato dos saberes, competências e habilidades musicais contemplados nos itens se basearem na memória auditiva dos alunos limita o conteúdo dos itens a informações básicas e evidentes sobre as músicas ouvidas e às características gerais dos estilos musicais do repertório.

As questões do tipo D, por serem dissertativas ou de respostas construídas tem ampliado as possibilidades de questionar os alunos sobre sua compreensão musical do repertório selecionado e sobre suas vivências musicais. Esse tipo de questão poderia ser mais explorado nas provas. A audição consciente do repertório musical é importante para o sucesso nos itens de música.

A pesquisa realizada revela a importância deste tipo de reflexão para a discussão e avaliação sobre a presença da música em programas de avaliação seriada e suas implicações para o currículo do Ensino Médio e para os estudos sobre avaliação musical.

Notas

[1] Pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida pela bolsista PIBIC Fernanda Vaz no período 2009/2010 sob orientação da professora Maria Cristina de Carvalho Cascelli de Azevedo.

[2] As vagas remanescentes da universidade em 2010 foram destinadas para os aprovados nesta avaliação.

[3] As disciplinas são organizadas por grandes áreas de conhecimento como recomenda as DCNEM: Linguagens e códigos e suas tecnologias; Ciências da Natureza, Matemática e suas tecnologias e Ciências Humanas e suas tecnologias.
[4] OC1- O ser humano como ser que pergunta e quer saber; OC2 -Indivíduo, cultura e mudança social; OC3 - Tipos de gêneros; OC4- Estruturas; OC5 - Energia e oscilações; OC6 - Ambiente e vida; OC7 - A formação do mundo ocidental contemporâneo; OC8 - Número, grandeza e forma; OC9 - A construção do espaço e OC10 - Materiais.
[5] Classificação feita pela autora com base na Matriz de Objetos de Avaliação.

Referências

DERZE, F. J. *A Música no Programa de Avaliação Seriada da Universidade de Brasília*. Dissertação de Mestrado.Brasília, 2006.

LAVILLE, C e DIONNE. *A Construção do Saber*: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Trad. Heloísa Monteiro e Francisco Settineri. Porto Alegre: Artmed, 1999.

GREEN, L. Pesquisa em Sociologia da Educação Musical. Tradução Oscar Dourado. *Revista da ABEM,* nº 4, p. 25-35, 1997.

MONTANDON, Maria Isabel; AZEVEDO, C; SILVA, Conrado. Música no Vestibular: o programa de avaliação seriada de Brasília. In: OLIVEIRA, Alda e CAJAZEIRA, Regina, *Educação Musical no Brasil.* Salvador: P&A, 2007, p. 207-213.

REIS, L e AZEVEDO, M. C. "Nós ouvimos a música de que gostamos ou aprendemos a gostar da que ouvimos?": a música em Programa de Avaliação Seriada para alunos do Ensino Médio. In Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), 18, 2008, Salvador. *Anais*. Salvador: UFBa, 2008, p. 245-249.

EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS SOCIAIS E COMUNICAÇÃO EM INTERLOCUÇÃO COM A MÚSICA E EDUCAÇÃO MUSICAL: RESULTADOS PARCIAIS DE UMA PESQUISA

Maria Guiomar de Carvalho Ribas (UFPB)
guiomarcarvalho@yahoo.com.br

Resumo: Esse texto traz resultados parciais de uma pesquisa em desenvolvimento. Trata-se de um estudo exploratório, cujo objetivo central consiste em saber como estudiosos dos campos da educação, das ciências sociais e da comunicação têm abordado a música em suas pesquisas. Adotou-se como fontes bibliográficas os trabalhos publicados nos anais dos encontros nacionais realizados entre 2005 e 2009 das associações: ANPED, ANPOCS, COMPOS[1]. Consideramos que analisar como esses estudos abordam a música em suas áreas, pode contribuir para o avanço da área de educação musical.
Palavras-chave: Epistemologia da educação musical, pesquisa exploratória.

Social sciences and communication in dialogue with the music and music education: results of a survey

Abstract: The aim of this paper is to present results of a research about the knowledge produced in humanist sciences regards music. The researcher presented has been conducted by an exploratory approach. This paper presents partial results of an ongoing research. This is an exploratory study, whose main objective is to learn how scholars from the fields of education, social sciences and communication have approached the music in their research. Adopted as bibliographical sources, the papers published in national meetings held between 2005 and 2009 associations: ANPED, ANPOCS, COMPOS. We consider these studies to examine how they approach and reflect on music in their areas, can contribute to the advancement of musical education.
Keywords: epistemology of music education, exploratory research in music.

1. Introdução

Esse texto apresenta resultados parciais de uma pesquisa em andamento, cujo objetivo central consiste em incursionar pelas áreas de educação, ciências sociais e comunicação, buscando refletir sobre como estudos nesses campos têm estabelecido interlocuções com a área de música, mais especificamente, com a subárea educação musical. Baseado em quais concepções e perspectivas acerca de música e/ou de educação musical isso tem se realizado? Como a música tem sido considerada e compreendida? Quais fenômenos musicais têm captado atenção desses cientistas? E como esses fenômenos se articulam com objetos e temáticas dessas áreas? Essas são as questões que impulsionaram a referida pesquisa.

Partimos do entendimento de que a música e a prática educativa musical são fenômenos social e culturalmente referenciados (SMALL, 1984; SOUZA, 1996; 2007). No caso da educação musical, trata-se de uma área multidimensional constituída por inter-relações entre si mesma e outros campos (KRAEMER, 2000). Assim, e conforme as pesquisas têm revelado, interlocuções teóricas com diversos campos epistêmicos têm contribuído para consubstanciar a área de educação musical. De acordo com Souza:

> Esse interesse está voltado para a construção de teorias explicativas na área de educação musical que partam de instrumentos e práticas metodológicas próprias. Por isso as discussões sobre o objeto de estudo da área, a natureza do conhecimento pedagógico-musical e suas inter-relações com outras áreas do conhecimento são tão relevantes. (SOUZA, 2007, p. 30).

Nesse sentido, entendemos que especular acerca do olhar do *outro* sob nosso campo, os sentidos e significados atribuídos por estudiosos da educação, sociologia e comunicação à música e aos modos e processos de transmissão e apropriação musical, representa uma ação investigativa complementar. Essa proposta estimula também o exercício de alteridade entre áreas. O *outro* nos vê, perspectiva e analisa, de modo diferente, de modo distinto; ao vermos no *outro* o que não somos, nos reafirmamos e complementamos.

Assim, tendo como objetivo central compreender como estudiosos da educação, da sociologia e da comunicação têm se dedicado ao conhecimento musical, foram delineados os seguintes objetivos específicos: 1) localizar trabalhos nas áreas de educação, sociologia e comunicação em que seus temas abarquem a música e/ou a educação musical; 2) identificar quais fenômenos musicais têm captado atenção desses cientistas, e como se articulam com objetos e temáticas dessas áreas; 3) identificar que concepções de música estão subjacentes a esses trabalhos; 4) analisar como esses estudos problematizam o ensino e aprendizagem da música, no fenômeno por eles estudado.

2. Metodologia adotada

O estudo exploratório com abordagem qualitativa foi a opção metodológica adotada. As fontes consultadas compreendem os trabalhos publicados nos encontros nacionais de 2005 a 2009 das associações: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPED), Associação Nacional da Pós-Graduação em Ciências Sociais (ANPOCS), e, Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPOS).

A pesquisa está estruturada em três fases: levantamento de dados, categorização; análise do material coletado. A fase de levantamento dos dados foi realizada em 2010. O estudo está sendo realizado coletivamente pelos integrantes do Grupo, e nessa primeira fase duplas se responsabilizaram pelo levantamento de dados de uma associação específica.

A busca foi iniciada pelas palavras: música, músico, musical. O formato digital dos arquivos - PDF - possibilitou localizar em cada trabalho as palavras acima citadas via comando CTRL F (localizar). Tendo em vista que alguns trabalhos podiam não mencionar as palavras consultadas, embora abordem a música, foi realizada uma segunda busca por meio da leitura de todos os resumos. Nessa segunda consulta, apareceram trabalhos sobre *rock*, samba, mercado fonográfico, baile *funk*, entre outros.

Em relação à dinâmica de funcionamento e divisão de atribuições entre os membros do grupo os trabalhos foram distribuídos inicialmente por Associação. À medida que as duplas iam finalizando seu levantamento, passavam a contribuir com as duplas responsáveis por outra associação que ainda não haviam finalizado, haja vista que o número de trabalhos de cada Associação variava. As dúvidas eram levadas aos encontros semanais do Grupo, buscando chegar a um entendimento relativamente comum, contribuindo para a consistência metodológica da pesquisa.

A organização dos dados se deu por meio de planilha gerada no Excel contendo: grupo de trabalho, título do artigo, link do artigo, e data do acesso. Todos os arquivos foram postados para um diretório *on line*, de acesso restrito ao Grupo, e um dos integrantes ficou responsável por agrupar os dados em uma tabela geral.

A segunda fase, iniciada em março de 2011, com término previsto para julho de 2011, consiste da leitura na íntegra dos trabalhos selecionados na primeira fase. De modo distinto da fase anterior, essa é de

teor mais analítico. Considerando os objetivos da pesquisa, o critério primordial de seleção para essa fase é *como* a música tem sido abordada nesses trabalhos. Os artigos em que o fenômeno musical não é tomado como elemento de compreensão ou constituição do objeto de estudo - como por exemplo, em situações em que a música aparece como mera ilustração e/ou em nota de rodapé - são desconsiderados.

Cabe ainda mencionar que os trabalhos oriundos de programas de pós-graduação que estejam ligados a linhas de pesquisa em educação musical, não serão considerados. Isso porque entendemos que estes trabalhos não pertencem aos três campos investigados nesse estudo. Para utilizar esse filtro serão realizadas buscas no Currículo Lattes dos autores, verificando seu perfil acadêmico.

A última fase será realizada ao longo do segundo semestre de 2011 e terá conotação ainda mais analítica, visando refletir sobre as concepções de música presentes nesses trabalhos, bem como em que medida esses estudos problematizam o ensino e aprendizagem da música, nos fenômenos por eles estudados.

3. Primeiros resultados

Para essa comunicação de pesquisa, trouxemos dados parciais relativos à análise qualitativa de seis trabalhos, sendo dois de cada associação, mas do último ano selecionado - 2009 - por ter sido o ano dos anais pelos quais iniciamos a investigação. Os mesmos sinalizam as maneiras pelas quais a música tem sido abordada pelos estudiosos em questão.

ANPED

Animencontros: a relação da cultura pop nipônica na configuração de grupos juvenis é a pesquisa realizada por Machado (2009), que investigou durante um ano os "animencontros" realizados em 25 estados brasileiros. Os animencontros consistem em eventos de cultura pop nipônica, a partir da apropriação de elementos da cultura midiática japonesa. É um movimento cultural, organizado por jovens brasileiros que se autodenominam "otakus" (fãs da cultura pop japonesa).

Essa investigação traz análises sobre os símbolos utilizados pelos "otakus" como forma de identificação tanto para os que pertencem ao grupo tanto para que os que estão fora dele. O autor traz dados sobre os estilos de vestimenta, a forma de comunicação entre os participantes dos animencontros, na música que cantam, nas performances teatrais, nos jogos, dentre outros elementos.

No que se refere a música, o autor analisa a *j-music* como um elemento "ritualístico" dos fãs da cultura japonesa, abordando detalhes sobre a função dos karaokês nos animencontros.

> Outro ritual sempre presente nas programações oficiais dos animencontros é o do Animekê, idêntico aos bem populares Karaokê, mas específicos para *j-music* e anime songs. Jovens brasileiros, auto-denominados animekeiros, alguns descendestes de italianos, alemães e africanos, cantam exclusivamente em japonês, letras que apresentam certo grau de dificuldade, em ritmos mais e menos lentos (MACHADO, 2009, p. 11).

Nesse sentido, o olhar sobre a música nessa pesquisa, demonstra a sua importância na identidade cultural dos participantes de animencontros, aqui apresentada pela dança e pela *j-music*, e pela interação entre os participantes nos animekês.

Cenas cotidianas no espaço escolar: refletindo sobre processos de juvenilização da cultura, aborda o fenômeno da juvenilização da cultura no espaço escolar. A autora realiza observações e entrevistas-conversas com estudantes entre 10 e 11 anos do ensino fundamental em três escolas (publica estadual; publica municipal e privada). A categorização etária adotada nas escolas é colocada em questão: "parece estar havendo uma insistência em rotular esses sujeitos como "as crianças", adotando-se as culturas infantis como traço específico que define a organização do trabalho e o currículo" (p.1).

Problematiza assim a perspectiva escolar que padroniza esses estudantes, embora os mesmos se sintam também pertencentes à categoria etária juvenil. Traz o conceito de juvenização da cultura apoiada nas idéias do antropólogo Feixa e dos educadores Dayrell e Menucci, entre outros. E sintetiza: "as pessoas não são jovens apenas pela idade, mas porque assumem culturalmente a característica juvenil através da mudança e da transitoriedade" (Melucci *apud* SILVA, 2009, p. 13). E continua: "emergem movimentos "transgeracionais", isto é, atributos e práticas identificados como culturas juvenis passam a extrapolar limites etários" (Feixa *apud* SILVA, 2009, p. 14).

Um aspecto que foi levado em conta enquanto elemento dessa "transgeracionalidade" foi o gosto musical. O estudo revelou que parte significativa dos sujeitos investigados fizeram referencias a estilos associados às culturas juvenis e não as culturas da infância, como o *rock*, o *funk* e o pagode.

ANPOCS

Oê, oê, eu sou mais indie que você: o gosto e o estilo dos fãs de rock independente como elemento de distinção é uma pesquisa de doutorado em andamento na área de Sociologia. Campos (2009) trata sobre a relação entre gosto e estilo de fãs de rock independente, abordando o cenário *rock indie*, como um espaço de sociabilidade e de modos de vida. Nesse sentido, trava uma discussão sociológica sobre o *status* desse gênero musical, apoiada nas teorias sobre gosto e distinção de Bourdieu complementadas pelas idéias de mobilidade cultural de Emmison.

Resultados são mostrados a partir de duas linhas: "a discussão entre arte e mercadoria e a do mito de superioridade social e intelectual" (LIMA, p.9). Considera que o *rock* analisado tanto possui elementos que o coloca na condição de arte popular quanto elementos que lhe confere *status* de arte erudita. Associado a isto, discorre sobre o que caracterizaria o *indie rock* como arte superior, como "a criação de códigos usados para gerar e manter mitos de superioridade social ou intelectual" (Hibbett *apud* LIMA, 2009, p. 57).

Trata-se de uma etnografia que aborda o cenário *rock indie*, como um espaço de sociabilidade e de construção de identidade dos sujeitos estudados.

A pesquisa apresentada por Santana (2009) *Modernidade periférica, tradição e globalização nas relações entre Brasil e Angola: algumas contribuições dos estudos pós-coloniais* traz a análise de duas obras literárias angolanas (Pepetela e Ondjaki), como forma de perceber as influências brasileiras na cultura deste país, como também a construção da própria identidade da nação angolana. A autora julga eficaz a análise das obras literárias pois reflete ideologias e valores da sociedade em que foi gerada, assim perpassando, dentre outros, pelo hibridismo cultural e o discurso colonialista. Segundo o autor, ao discorrer sobre a literatura angolana "muitos destes textos se caracterizam como formulações híbridas, em que é possível encontrar representações coletivas que dialogam homologicamente com a maneira brasileira de sentir e pensar a realidade social" (SANTANA, 2009, p. 15).

Nesse sentido, a música popular brasileira aparece em alguns momentos do texto como influência cultural. A forma como ela aparece nessa pesquisa, demonstra o contato dos Angolanos com a cultura brasileira, evidenciada por meio da tele-dramaturgia e pela música popular.

COMPOS

Herschmann (2009) em seu artigo intitulado *Diversidade cultural e Desenvolvimento Local Sustentável hoje. Revisitando o estudo de caso do circuito do samba e choro da Lapa – avaliando oportunidades e desafios,* discute os resultados de uma pesquisa realizada durante quatro anos no bairro da Lapa – RJ. O autor analisa as atividades musicais no bairro, tendo em vista produção artística, mídia, mercado musical. O texto apresenta uma análise sobre a música na perspectiva do mercado musical e desenvolvimento sustentável.

> Parto do pressuposto de que as atividades que começaram a gravitar em torno da música ao vivo na região alavancaram o desenvolvimento deste território e que o estudo de caso da Lapa pode sugerir não só alternativas de sustentabilidade para a produção musical independente nacional, mas também a elaboração de novas políticas públicas – de desenvolvimento e culturais - mais efetivas e democráticas. (HERSCHMANN, 2009, p. 9).

Nessa pesquisa, a análise a partir da área de comunicação, evidencia tanto o mercado quanto o acesso a cultura, como tema a ser explorado. No caso da Lapa, traz dados reveladores sobre a forma como os atores sociais do bairro se mobilizaram para continuar sua produção e divulgação musical, frente às mudanças no mercado musical local.

Plataformas de música online: práticas de comunicação e consumo nos perfis é o trabalho desenvolvido por Amaral (2009). Como o título indica seu objetivo consiste em "analisar as práticas de consumo e conteúdo musical gerado nas plataformas sociais de distribuição, classificação, recomendação e divulgação de música online" (AMARAL, 2009). São três as plataformas sociais de música analisadas - Last.fm, MySpace e Blip.fm - a fim de observar os modos de consumo e categorização de conteúdo gerado pelos usuários. Por meio de uma inserção participante nesses ambientes online, a autora observa a "construção identitária dos perfis" a partir das formas de consumo em música.

O texto apresenta cada uma das plataformas e a forma como elas contribuem para as classificações e para o entendimento dos gêneros musicais, bem como suas formas de compartilhamento entre pares. Traz também os sistemas de recomendações, onde usuários fazem propagandas de musicas, bandas, shows. Retrata hábitos de consumo musical, e novas formas de se relacionar com a música a partir das redes sociais.

Considerações finais

Nessa comunicação, a idéia foi fazer um exercício de apreciação dos dados parciais da referida pesquisa. Assim, o recorte apresentado traz os primeiros resultados da pesquisa em desenvolvimento, mais precisamente no que se refere a um dos seus objetivos específicos: a identificação dos fenômenos musicais de interesse das três áreas de conhecimento consideradas no estudo.

Nesse sentido, os seis trabalhos abordados sinalizam que os fenômenos musicais que vêm sendo tratados por esses cientistas do campo da educação, das ciências sociais e da comunicação são aqueles relacionados ao mercado e consumo, cultura pop, gosto e estilo musical.

Notas

[1] Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPED), Associação Nacional da Pós-Graduação em Ciências Sociais (ANPOCS), e, Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPOS).

Referências

AMARAL, Adriana. Plataformas de música online: práticas de comunicação e consumo nos perfis. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 18., 2009, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: COMPOS, 2009.

CAMPOS, Cynthia de Lima. Oê, Oê, eu sou mais indie que você: o gosto e o estilo dos fãs de rock independente como elemento de distinção. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS, 33.; 2009, Caxambu. *Anais*...Caxambu: ANPOCS, 2009.

HERSCHMANN, Micael. Diversidade cultural e Desenvolvimento Local Sustentável hoje. Revisitando o estudo de caso do circuito do samba e choro da Lapa – avaliando oportunidades e desafios. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 18., 2009, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: COMPOS, 2009.

KRAEMER, Rudolph. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. *Em Pauta:* Revista do PPG em Música da UFRGS, Porto Alegre, v.11, n.16/17, p. 50-73, abr/set, 2000.

MACHADO, Carlos Alberto. Animencontros: a relação da cultura pop nipônica na configuração de grupos juvenis. In: REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO, 32., Caxambu. *Anais...* Caxambu: ANPEd, 2009.

SANTANA, Paula Manuella Silva de. Modernidade periférica, tradição e globalização nas relações entre Brasil e Angola: algumas contribuições dos estudos pós-coloniais. In. ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS, 33., 2009, Caxambu. *Anais...* Caxambu: ANPOCS, 2009.

SILVA, Fernanda Lanhi da. Cenas cotidianas no espaço escolar: refletindo sobre processos de juvenilização da cultura. In: REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO, 32., Caxambu. *Anais...* Caxambu: ANPEd, 2009.

SMALL, Christopher. *Music, Society, Education:* a radical examination of the prophetic function of music in Western, Eastern and African cultures with its impact on society and its use in education. 2st edition. London: John Calder Publishers, 1984.

SOUZA, Jusamara. Contribuições teóricas e metodológicas da Sociologia para a pesquisa em Educação Musical. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 5., 1996, Londrina. *Anais...* Londrina: ABEM, 1996.

SOUZA, Jusamara. Pensar a educação musical como ciência: a participação da ABEM na construção da área. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 16, 25-30, mar. 2007.

A TÉCNICA VOCAL NO CORAL INFANTIL DA UFRJ E SUA INFLUÊNCIA NO PADRÃO TÉCNICO DO CANTOR LÍRICO PROCEDENTE DESTE GRUPO

Maria José Chevitarese de Souza Lima (UFRJ)
zezechevitarese@gmail.com

Hélida Lisboa (UFRJ)
helidalisboa@zipmail.com.br

Resumo: Este trabalho tem como objetivo refletir sobre a técnica vocal utilizada no Coral Infantil da Universidade Federal do Rio de Janeiro e suas conseqüências para aqueles que seguem o estudo de canto com vistas à carreira de cantor lírico no que diz respeito à postura, relaxamento, respiração, ressonância e ao ataque vocal. O estudo teve como campo de pesquisa três alunas provenientes do Coral Infantil da UFRJ que se encontram cursando o bacharelado em música, habilitação canto. A pesquisa valeu-se da técnica da observação participante no coral infantil e de entrevistas semi-abertas com as alunas e seu atual professor de canto.
Palavras-chave: Coral Infantil, técnica vocal, cantor lírico.

Vocal Technique in the Children's Choir of the Federal University of Rio de Janeiro and its Influence on the Technical Model of the Lyric Singing of this Group

Abstract: The aim of this work is a reflection on the vocal technique, used in the Children's Choir of the Federal University of Rio de Janeiro, and its consequences for those who direct his vocal studies to a career as opera singer, with enforce to posture, relaxation, breathing, resonance and vocal performance. The research was done with three music undergraduate students, former members of Children's Choir. The monitoring of student's participation in the activity of the Children's Choir and interviews with the singing teacher, were the methodologies used to measure the progress of the students.
Keywords: Children's Choir, vocal technique, lyric singer.

1. Introdução

Não é de hoje que as vozes infantis têm estado presente em coros com as mais diferentes formações. Durante a Idade Média, importantes catedrais e igrejas possuíam escolas de formação musical teórica e técnica vocal básica para crianças. Nesta época as mulheres eram proibidas de cantar nas igrejas ficando a execução das partes agudas (soprano) a cargo das vozes de meninos e as partes de contralto cantadas por homens de vozes agudas ou em falsete. Estas características foram trazidas pelos portugueses para o Brasil e mantidas no período colonial e imperial. (KIEFER, 1997)

Os coros de meninos cantores proliferaram por todo Brasil tendo surgido também a modalidade de meninas cantoras e de coros infantis mistos. A diversidade de timbres encontrada nestes coros aponta para as diferentes técnicas empregadas nestes grupos.

Em 1932 Villa-Lobos assume a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) implantando o canto orfeônico em todas as escolas do Rio de Janeiro. Para dar suporte ao seu projeto, Villa-Lobos criou o Curso de Pedagogia da Música e Canto Orfeônico (do qual esteve à frente até sua morte em 1952) e o Orfeão dos Professores (MARIZ, 1970). O padrão vocal adotado neste contexto ainda era o padrão europeu, mas os orfeões escolares já trabalhavam com vozes infantis de ambos os sexos.

Em 1976 Marcos Leite cria o coro adulto, de vozes mistas, denominado "Cobra Coral" se instaurando uma nova tendência no Brasil. Na busca por uma postura mais descontraída e uma sonoridade

que fosse genuinamente brasileira, multiplicaram-se os coros que utilizavam uma técnica vocal mais próxima do canto popular brasileiro, assim como os coros cênicos (LEITE, 1998). Esta técnica se adaptava bem aos arranjos corais de musica popular brasileira, no entanto para os coros que se interessavam por outro tipo de repertório, sem as características vocais pertinentes à MPB, esta técnica não era apropriada. Preocupado com esta questão o Projeto Villa-Lobos da Fundação Nacional de Arte - FUNARTE promoveu inúmeros cursos intensivos de regência, dinâmica de ensaio e técnica vocal pelo interior do país. A frente deste movimento, no que tange a questão técnico-vocal, estava Lucia Passos, cantora mineira da cidade de Rio Branco, residente em São Leopoldo, Rio Grande do Sul, que tinha sua formação vocal ligada à tradição alemã (CHEVITARESE, 2007). Esta técnica vocal serviu de base para o trabalho hoje desenvolvido pelo Coral Infantil da UFRJ (CIUFRJ), criado em 1989.

Embora a presença de crianças em coros seja tão antiga, ainda não há um consenso na literatura a respeito da utilização de técnica vocal em coros infantis. Mas, como realizar um repertório mais elaborado, com projeção sonora e um timbre interessante dentro de uma proposta de música de concerto sem cuidarmos da técnica? E se cuidarmos da técnica, como o trabalho desenvolvido na infância irá interferir na voz do cantor adulto? Estas questões foram a "mola propulsora" desta pesquisa que tem como objetivo conhecer em que medida o trabalho desenvolvido no Coro infantil da UFRJ tem auxiliado ou não o estudo do canto lírico na fase adulta. Para este fim utilizamos como metodologia o recurso da observação participativa de ensaios e apresentações do CIUFRJ, assim como entrevistas semi-abertas com três estudantes do curso de bacharelado em Música/Canto da UFRJ, ex-cantores do coro infantil, e seu atual professor de canto no curso.

2. Técnica vocal no Coral Infantil da UFRJ

O Coral Infantil da UFRJ recebe todas as crianças que se interessam pela atividade coral, sem que seja feito um teste de admissão. Trabalha-se, portanto, numa perspectiva inclusiva, dando oportunidade a todas as crianças que procuram o projeto. A faixa etária atendida vai de 8 a 15 anos e a condição social dos cantores é bastante heterogênia, tendo 70% das crianças oriundas de escolas da rede pública de ensino. O repertório adotado tem como foco obras de câmara escritas originalmente para coro infantil além do repertório sinfônico e operístico para coro infantil. As crianças são incentivadas a cantar também como solistas, atuando em concertos de câmara e montagens operísticas. Muitos desses jovens dão continuidade aos seus estudos de canto, ingressando no Bacharelado de Música/Canto.

A escolha da técnica vocal seguida pelo regente reflete o padrão sonoro almejado para o coro. Swan (1973) afirma que o tipo de som produzido por um grupo coral é influenciado primeiramente pelos pensamentos e ações do seu regente no que diz respeito aos processos básicos do canto, como fonação, suporte sonoro, ressonância e extensão musical (SWAN, 1973, p. 8).

Para colhermos as informações sobre a técnica vocal empregada no CIUFRJ fizemos uso da observação participativa, durante todo o ano de 2010. Destacamos a questão da consciência corporal (lê-se consciência postural, dos pontos de tensão e respiratória) e emissão vocal (ressonância e articulação, ataque vocal e posicionamento da laringe) como foco de nosso estudo.

2.1 Consciência corporal: postura para o canto, relaxamento dos pontos de tensão e consciência respiratória.

O ensino técnico-vocal é dado a partir das sensações e vivências do aluno, o que chamamos de consciência corporal.

A postura que se procura adotar durante o canto segue as seguintes normas: ombros descontraídos, sem tencionar as articulações, costas eretas, cabeça centralizada, ligeiramente à frente, com alongamento da nuca, braços e mãos relaxados. Quando de pé manutenção dos pés ligeiramente afastados, conforme aconselha Behlau (BEHLAU, 2005, p. 443)

É fato que determinados pontos do nosso corpo terão uma tendência natural maior ao acúmulo de tensão que outros. É importante observar e identificar tais zonas específicas de hipertonicidade nos cantores, para que, conscientes destes pontos eles possam relaxá-los. Este trabalho é realizado em duas frentes: a primeira num trabalho de aquecimento vocal coletivo que visa alongar, relaxar e aquecer a musculatura exigida na fonação e a segunda num trabalho individualizado. São focados para fins de relaxamento principalmente pescoço, mandíbula, língua e ombros.

A respiração utilizada pelo CIUFRJ é a costo-diafragmática caracterizada pela ausência de esforço clavicular e expansão de costelas, abdômen e costas. O manejo respiratório escolhido como padrão é voltado à escola alemã de canto lírico cujo apoio é hipogástrico[1]. Usando a definição de Behlau (2005) a técnica respiratória utilizada pode ser designada pela expressão americana *belly out*[2], quando a parede abdominal fica distendia ao longo da emissão (BEHLAU, 2005, p. 301). O CIUFRJ utiliza um tipo de ginástica respiratória que trabalha com uma inspiração rápida (como uma "fungada") associada a movimentos de mão, ou de pescoço ou de braço ou de perna, que permite a conscientização da movimentação da cinta abdominal.

2.2 Emissão vocal: ressonância e articulação; ataque vocal e posicionamento de laringe.

O CIUFRJ prima por vozes ditas "na máscara", o que indica que o foco da ressonância concentra-se na parte superior do trato vocal. A voz com predominância de ressonância na caixa torácica não é incentivada. A formação vocálica escolhida pela regente é característica da escola alemã de canto lírico, onde a postura da faringe e da boca se mantém o mais constante possível dentro de uma abertura vertical. Quanto às consoantes, as crianças são orientadas a articulá-las com energia.

O ataque vocal buscado no CIUFRJ é suave, ou seja, incentiva-se uma adução glótica suave, sincronizada com a expiração controlada, característica da escola alemã de canto lírico.

O CIUFRJ trabalha com a laringe ligeiramente baixa em toda a extensão vocal.

3. Acompanhamento de três cantoras que atualmente cursam bacharelado em música: canto

Como o foco desta investigação é a influência do trabalho vocal infantil no estudo do canto na fase adulta, optamos por entrevistar alunas recém saídas do CIUFRJ (com no máximo dois anos de afastamento), que estivessem cursando graduação em canto (C1, C2 e C3), e o atual professor de canto das mesmas (P). Adotou-

se como metodologia entrevistas semi-estruturadas, feitas em janeiro de 2011, onde buscamos reconhecer se o trabalho desenvolvido na graduação em canto lírico se caracterizava pela ampliação do trabalho realizado no CIUFRJ (partindo de uma base pré-existente); pela construção de um trabalho totalmente novo (iniciando o trabalho de técnica vocal do zero, devido à ausência de uma base pré-existente) ou desconstrução do trabalho de base desenvolvido no CIUFRJ. Para tanto, solicitamos aos entrevistados que comparassem cada tópico da técnica utilizada no coro com o trabalho atual no bacharelado.

3.1 Consciência corporal: postura para o canto, relaxamento dos pontos de tensão e consciência respiratória.

As alunas entrevistadas e seu professor apontam na direção de uma não consciência da postura ideal (como solistas), afirmando que este tópico precisou ser construído, embora todas as três alunas em foco possuíssem experiência como solistas infantis em óperas.

> C1 Eu tive alguns problemas de postura... Inclusive a gente repara nos colegas e a maioria tem isso também de ir cantando e balançando... É aquela questão de levantar a postura, ombro,... Mas isso vem melhorando. [sic]

Apenas uma das alunas entrevistadas revelou ter problemas de tensão na musculatura no entorno do pescoço. As demais alunas e o professor não encontraram nenhum problema em relação a este aspecto.

> C3 Eu era muito tensa e é uma coisa que eu to melhorando agora. [sic]
> E Alguma tensão específica?
> C3 No pescoço principalmente.

No que se refere ao mecanismo de apoio encontramos um fato que despertou atenção. Enquanto C2 e C3 não encontraram dificuldades em seguir as recomendações do professor, P e C1 revelam uma construção diferenciada em relação ao controle expiratório, como revelam as falas.

> C1 Isto tem sido um problema e não é de hoje... A gente vem reparando que a minha respiração é muito diferente da que meu professor propõe, que é uma respiração mais alta... Eu tenho uma tendência muito grande de jogar para baixo, o apoio muito baixo, muito profundo. [sic]
>
> C2 A técnica do coro infantil, em relação ao professor do bacharelado, é praticamente a mesma. Em questão de apoio e tudo mais.
>
> C3 Não, continua a mesma coisa (a respiração), mas eu acho que eu entendi melhor agora com a maturidade.
>
> P A respiração que elas usam no coro infantil é diferente daquela que eu uso. Elas estão acostumadas a usar aquele apoio onde você meio que empurra pra baixo um pouco. E isso é totalmente diferente do que eu uso... Elas tendem a empurrar para baixo quando na verdade eu penso mais em sustentar, mais em tentar manter a postura da inspiração

3.2 Emissão vocal: ressonância e articulação; ataque vocal e posicionamento de laringe.

No aspecto ressonância e articulação as falas revelam continuidade em relação ao trabalho desenvolvido no coro infantil. O foco de ressonância continuou sendo frontal, com uma sonoridade um pouco mais escura do que a utilizada no CIUFRJ.

> C1 Já tava trabalhado alguma coisa, né e a partir daí ele começou a puxar. [sic]
>
> C2 a sonoridade que o professor pede e o coro infantil também é uma voz leve, que seja fácil, sem esforço, que a projeção seja fácil também...
> Os dois trabalhos são iguais porque a Zezé ela pedia pra poder sempre dizer muito bem o texto, mastigar muito bem as palavras, e na técnica também o professor pedi isso. [sic]
>
> C3 Eu acho que continua a mesma coisa, só que é aquela coisa, agora tá ficando mais completo, tá mais... aprofundado. [sic]
>
> P No caso delas, até onde elas precisavam no coro funcionou muito bem, mas agora com um nível um pouco mais alto...
> O trabalho de dicção com elas não é difícil... Todas elas tendiam a cantar muito aberto pro meu gosto quando elas chegaram aqui. Eu gosto de um canto mais vertical... Um som mais vertical.

Pelas respostas apresentadas todos os envolvidos não sentiram nenhuma dificuldade no quesito ataque vocal, considerando que o trabalho feito atualmente é exatamente igual ao trabalho feito pelo coro infantil. Diz o professor atual de canto em relação ao ataque vocal:

> P Geralmente bom. Não tive problemas com isto não.

Em relação ao posicionamento da laringe todos os entrevistados são de opinião que nada precisou ser modificado ou ampliado.

> C2 Ele (professor) nunca mexeu não.
>
> C3 Nunca tive problema disto. [sic]
>
> P Prá dizer a verdade, eu nem mexi nisto com elas. Porque eu achei que do jeito que estava, tava bom. [sic]

4 Considerações finais

O estudo revelou que o trabalho desenvolvido no CIUFRJ, na maioria dos tópicos, forneceu uma base técnico-vocal satisfatória para a continuidade da formação das três cantoras entrevistadas. A fala de P confirma:

> P Vocalmente elas vieram preparadas, eu senti... Elas podem até não ter muita noção técnica do que estão fazendo, mas eu acho que talvez, quando se está em um coral infantil isso não seja tão importante. O resultado que você obtém é muito mais importante do que a técnica que foi implementada para os seu alunos... Então eu não tive que alterar radicalmente coisas... Eu tive que construir em cima daquilo que elas já tinham feito.

No aspecto postura, duas das cantoras entrevistadas e o professor de canto fazem ressalvas, o que nos leva a uma reflexão. O que estaria sendo questionado é a postura física ideal ao canto, a postura ideal como solistas ou ambas? Até onde o coral infantil poderia trabalhar esta questão? Com certeza a postura física adequada para o canto pode e deve ser trabalhada, mas a postura como solista já implica em outras questões que vão além do trabalho coral, conforme comenta um dos entrevistados.

> C1 Acho que é mais uma questão de ajuste, sabe por que num coro você acaba estando no meio de uma massa. Como solista você é a atração principal, vamos dizer assim. E acho que nenhuma delas tinha essa visão da postura. Não só da postura física, postura técnica, mas a postura de ser um solista.

Em relação à respiração e controle expiratório uma das cantoras sentiu dificuldades com a técnica empregada pelo professor de graduação. O professor considera ainda que neste aspecto (apoio) o trabalho no coro infantil segue uma linha diferente da utilizada por ele, entretanto as outras duas cantoras, de acordo com seus relatos, tiveram bons resultados. Fica, portanto, a dúvida se este foi um problema pessoal ou se está vinculado ao trabalho desenvolvido no coro infantil. Em relação aos aspectos consciência dos pontos de tensão e relaxamento, ressonância e articulação, ataque vocal e posicionamento da laringe todos os entrevistados consideraram que trabalho desenvolvido no CIUFRJ colaborou de forma positiva para o a formação do cantor.

Esta pesquisa traz uma importante contribuição para todos os coros infantis que tem interesse em trabalhar técnica vocal com suas crianças e em particular para o CIUFRJ que terá a possibilidade de refletir sobre os procedimentos de técnica vocal adotados até então e, a partir dos depoimentos destas três cantoras e do professor de canto, traçar diretrizes para a continuidade do trabalho. Temos a consciência de que o assunto técnica vocal para crianças é de extrema complexidade e que necessitamos ampliar nosso campo de pesquisa, não apenas dentro do CIUFRJ como também fazendo o acompanhamento de cantores oriundos de outros coros infantis.

Notas

[1] O apoio na escola alemão caracteriza-se geralmente por uma postura do tórax baixa ao cantar e pela distinção do hipogástrico. O foco da tonicidade muscular está na parte baixa do abdome, com pressão continuada para fora e para baixo durante a emissão da voz.

[2] Técnica que se utiliza da barriga distendida para fora durante o canto.

Referências

BEHLAU, Mara. *Voz: o livro do especialista,* Vol. 2**.** Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

CHEVITARESE, Maria José. *O Canto Coral Como Agente de Transformação Sociocultural nas Comunidades do Cantagalo e Pavão-Pavãozinho*: Educação para Liberdade e Autonomia. Rio de Janeiro, 2007. 270f. Tese (Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira dos Primórdios ao Início do Século XX*. 4ª ed. Rio Grande do Sul: Movimento, 1997.

LEITE, Marcos. *O Melhor de Garganta Profunda*, Vol. 1, São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

MARIZ, Vasco. *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. 2ª ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.

SWAN, H. *The development of a choral instrument*. IN: DECKER, Harold & HERFORD, Julius. *Choral conducting*: a symposium. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1973. p. 69-111.

A INSERÇÃO DA DISCIPLINA "PRODUÇÃO CULTURAL E EMPREENDEDORISMO" NOS CURSOS TÉCNICOS DO CONSERVATÓRIO ESTADUAL DE MÚSICA LORENZO FERNÂNDEZ

Maria Odília de Quadros Pimentel (Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernândez)
moquadros@yahoo.com.br

Resumo: A complexidade do mercado musical atual, incerto e casual, onde predominam as relações de trabalho de curto prazo, trouxe novos rumos para a carreira musical, devendo o músico compreender sua música como um empreendimento. Analisando a realidade do mercado musical na cidade de Montes Claros pode-se perceber que praticamente inexistem espaço formais que absorvam os profissionais formados pelo curso técnico do Conservatório. A inserção da disciplina "Produção Cultural e Empreendedorismo" nos cursos técnicos de música foi uma medida acertada para levantarmos uma discussão acerca da atuação e funcionalidade do curso técnico para o mercado musical da cidade.
Palavras-chave: Produção Cultural, Empreendedorismo, Conservatório, Curso técnico.

The insertion of Subject "Cultural Production and Entrepreneurship" at the Technical Courses in the State Conservatory of Music Lorenzo Fernandez

Abstract: The complexity of the current music market, uncertain and casual, dominated for the relationships of short-term job, brought new directions for the music career, and the musicians must understand their music as a business venture. Looking at the reality of the music market in the city of Montes Claros, can be seen that practically no formal space to absorb the graduates of technical courses at the Conservatory. The insertion of the subject "Cultural Production and Entrepreneurship" in technical courses of music was a wise move to get up a discussion about the performance and functionality of the technical course for the music market of the city.
Keywords: Cultural Production, Entrepreneurship, Conservatory, Technical Course.

1. O Cenário Cultural Brasileiro

A contemporaneidade trouxe novos rumos para a carreira musical. O conhecimento musical hoje já não é suficiente para o músico obter sucesso. O mercado de trabalho com sua competitividade e incerteza traz a necessidade de uma maior profissionalização e de buscar novos conhecimentos acerca do mundo dos negócios.

O mercado cultural brasileiro foi sempre marcado pelos improvisos, pela desorganização e falta de formação daqueles que trabalham diretamente ou indiretamente com a cultura. Isso impediu e ainda impede muitos artistas talentosos de atingirem uma carreira promissora. Pouco adianta ter em mãos um excelente material artístico se não há o domínio de técnicas para inseri-lo no mercado:

> Os artistas e agentes culturais são excelentes mobilizadores, capazes de atrair com seus produtos grande número de pessoas e realizar muito, com poucos recursos, mas, todavia, eles ainda estão distantes da capacidade de articular, formular ideias concretas, construir projetos viáveis, inclusive no âmbito social, que contribuam para a elevação do nível de consciência nacional, salvo, é claro, algumas exceções. (BOAS, 2005: 100)

Contudo, é fato que o setor cultural vive um processo de expansão no cenário brasileiro. A partir da criação da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet) em 1991 vive-se no Brasil um investimento inédito de recursos na área, que dá aos artistas e demais profissionais envolvidos no setor uma multiplicação de oportunidades. A proposta atual é de uma cultura inclusiva, que não se restringe somente aos grandes

centros e às classes mais altas. Compartilha-se em âmbitos importantes da sociedade a responsabilidade social com a cultura, a necessidade de se preservar o patrimônio cultural e de se refletir sobre as principais ações e processos que envolvem o setor. Avelar (2008) aponta as principais mudanças deste cenário:

> Por todo o país, começaram a florescer iniciativas de valorização dos traços locais e de mobilização das comunidades pela preservação de seus saberes e fazeres. A Cultura passou a gerar postos de trabalho num ritmo cada vez mais acelerado. Embora ainda não se possa falar da existência de mercados consolidados, grandes foram os avanços nesse sentido. (AVELAR, 2008: 29)

O crescimento do setor cultural gerou uma maior complexidade de seu sistema, levando ao surgimento de outros atores para atuarem na área, como os gestores e produtores culturais. Estes profissionais não lidam com a criação em si, mas são peças fundamentais para o bom funcionamento do setor, através, respectivamente, da gestão e da organização da cultura."A distinção das atividades faz parte, portanto, do processo de complexidade da sociedade e do sistema cultural" (RUBIM, 2005: 16).

A tendência propõe que quanto mais complexo o sistema, menos deve o artista trabalhar sozinho:

> Como se sabe, o capitalismo aprofunda a divisão social do trabalho. Desse modo, nas regiões centrais do sistema, tem-se um adensamento acrescido de um relacionamento progressivamente mais multifacetado entre os seguimentos constituintes do sistema cultural. O resultado desse processo no presente não poderia deixar de ser um sistema altamente complexo. (RUBIM, 2005: 17)

Apesar da notória modificação do mercado, ainda existem artistas que resistem a se adaptar a tal. A relutância de se olhar a música como um produto comercial vem de um pensamento intrincado, em grande parte dos artistas, de se viver a "arte pela arte". Muitos ainda pensam que a profissionalização e adaptação às novas propostas do mercado podem trazer uma desconfiguração do produto artístico:

> Ao tornar-se uma atividade produtiva, a cultura passa a ser regulada pelas leis de mercado, assim como qualquer outra atividade comercial. Para alguns, este fato fere os princípios éticos que deveriam reger as atividades culturais e artísticas, consideradas um bem do espírito. Para outros, este é o único caminho da sobrevivência da área cultural (...) A aplicação de ferramentas da gestão empresarial no setor cultural promoverá uma organização maior, sem, contudo, provocar a perda do foco do negócio e da criatividade, tão inerente ao setor. Temos que perder o pudor e entender a cultura como uma atividade que precisa de sustentabilidade e ferramentas de gestão como instrumentos complicados e burocráticos que não se adequam às questões culturais. (BOAS, 2005:101-102)

Para Hanson e Mecena a principal causa da resistência dos artistas vem da própria natureza anárquica da criação artística. "No entanto, não é difícil observar que os artistas mais bem sucedidos são aqueles que têm um olho na criação e outro na gestão de suas carreiras, produção e empreendimento." (HANSON & MECENA, 2006: 3).

Coli reforça a ideia: "Custa um pouco ao músico reconhecer que a ideia romântica da 'arte pela arte' se esvaeceu numa sociedade em que o pintor se transforma em desenhista, o poeta em publicitário e o músico em agente cultural." (COLI, 2008: 94). A ideia de postos fixos de trabalho está cada dia mais distante da realidade dos artistas e em especial, dos músicos brasileiros. Os empregos que predominam são caracterizados pela casualidade, contingência e descontinuidade. Bendassoli e Wood Jr. apontam quatro causas

para esta instabilidade: "Isso ocorre devido, primeiro, às variações das condições de demanda; segundo, à forma de produção (que comumente ocorre por projetos); terceiro, às pressões por inovação, diferenciação e singularidade; e quarto, à natureza incerta do processo criativo." (BENDASSOLI & WOOD JR., 2010: 5). O resultado são as relações de trabalho de curto prazo.

2. O Músico Empreendedor

Diante das explanações anteriores, a busca do auto-empreendimento é a medida mais urgente e segura que temos. Salazar afirma que "a necessidade de o artista legalizar sua atividade musical é um caminho sem volta" (SALAZAR, 2010: 58). As consequências vêm no crescimento da procura por cursos, oficinas e seminários que abordem os temas da produção cultural e do empreendedorismo.

De acordo com as considerações de Avelar (2010), no que se refere à música, vivemos uma realidade de transformações a partir da queda do modelo tradicional de produção e distribuição imposto pelas gravadoras ao mercado musical por várias décadas. Mas o que pode parecer caótico para uns pode ser prenúncio de grandes oportunidades para outros:

> Com o barateamento da produção musical possibilitado pela oferta em grande escala de novas tecnologias e com a multiplicação de canais para compartilhamento de arquivos, abriram-se, para os artistas, possibilidades concretas de interação direta com seu público, sem a intermediação das grandes gravadoras. (AVELAR, 2010: 33-34)

Salazar (2010) reafirma as palavras de Avelar ao colocar a necessidade de ampliação da visão do músico quanto às possibilidades que sua profissão oferece. "Nem só de banda autoral vive o músico" (SALAZAR, 2010: 24). O autor aborda várias profissões ligadas à música que estão à disposição dos músicos: bandas (autoral, *cover*, de baile), sonorização, empresariamento artístico, produção executiva e de turnê, edição musical, composição, cantor ou instrumentista, dentre tantas outras que podem possibilitar aos músicos uma diversidade de projetos, a fim de reduzir o grau de incerteza de sua remuneração mensal.

Devido a tantas transformações, podemos dizer que a necessidade de um pensamento empreendedor no meio musical é extrema importância e urgência:

> Diante de um mercado de trabalho estagnado e, muitas vezes, retraído, o empreendedorismo surge como resposta ao desemprego. A criação do próprio emprego é um tipo de empreendedorismo forçado, a única saída de um recém-formado de 22 anos de idade ou de um recém-desempregado aos 40 anos. (SALAZAR, 2010: 64)

O empreendedor é um indivíduo que não receia assumir riscos, capaz de inovar, de gerar riquezas, mantenedor de um olhar diferenciado sobre sua área de atuação. "Empreendedor é, pois, alguém que identifica oportunidades, propõe inovações, atua como agente de mudanças e se abre para o risco" (AVELAR, 2008: 59).

Pode-se dizer, portanto, que o empreendedor é um agente do crescimento econômico e consequentemente do desenvolvimento social. O perfil do empreendedor é o ideal para atuarem na área musical e conviver com as incertezas e casualidades deste mercado de trabalho. Mas o problema está muitas vezes na formação, ou seja, músicos ainda estão sendo formados apenas musicalmente, não estando preparados para assumirem o mercado de trabalho:

> Essa lacuna formativa que não oferece ao músico as ferramentas necessárias para uma realística inserção no mercado joga por terra o ideal romântico de "arte" que desvincula o artista e a sua obra da condição histórico-social. As questões econômicas, tão desprezadas pelos artistas, emergem sob a forma de uma grande desilusão, ao depararem-se com as dificuldades impostas pelo jogo do mercado, que exigem do profissional de hoje uma combinação de qualidades objetivas e subjetivas. (COLI, 2008: 5)

A necessidade de inserção de disciplinas ligadas ao empreendedorismo e técnicas administrativas é de extrema importância a todas as formações técnicas e acadêmicas nos dias de hoje, uma vez que o mercado heterogêneo, dinâmico e incerto é uma constante em todos os âmbitos da sociedade, variando apenas o grau de intensidade:

> Nesse contexto, a Universidade e as Instituições Educacionais precisam estar em sintonia com tais transformações, visando adequar a qualificação de alto nível das pessoas e a preparação das mesmas para o mundo do trabalho e dos negócios, em especial para a constituição de empresas voltadas para o desenvolvimento de novos produtos, processos e serviços. (CORREIA, 2004: 8)

Portanto, a disseminação da cultura empreendedora no meio musical é um ganho para os novos profissionais cuja técnica instrumental ou do canto já não é garantia de sucesso. O músico deve compreender ao menos o básico de como administrar um negócio e olhar seu produto como um empreendimento, para poder não apenas agenciar sua música em um contexto menor e menos complexo do sistema cultural, como também fiscalizar o trabalho de produtores e gestores em produções mais amplas do seu trabalho.

3. A Disciplina "Produção Cultural e Empreendedorismo" no Curso Técnico de Instrumento e Canto.

O Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernândez é um dos doze conservatórios estaduais de Minas Gerais, o maior deles, atendendo hoje cerca de 4.500 alunos, situado no norte de Minas, com sede na cidade de Montes Claros e filial em Bocaiúva. Fundado há cinquenta anos, além do curso de Educação Musical, em nível fudamental, e do curso técnico de Decoração, o conservatório possui Curso Técnico de Canto e dos seguintes instrumentos: clarinete, flauta doce, flauta transversa, piano, saxofone, teclado, trompete, violão, violino e violoncelo. Com exceção dos cursos de saxofone e teclado, os demais cursos baseiam-se em um conteúdo erudito.

De acordo com Pinotti "o profissional técnico é aquele mais interessado em desenvolver sua '*expertise*' do que em adquirir um caminho de carreira alternativo, como o administrativo." (PINOTTI, 2009: 15). No caso do curso técnico em música, o aluno é preparado para ser um instrumentista ou cantor, abordando as técnicas e disciplinas necessárias para sua formação como músico.

Analisando a realidade do mercado musical na cidade de Montes Claros e em todo o norte de Minas (a instituição atende à toda região), podemos perceber que praticamente inexistem espaços formais que absorvam os profissionais formados pelo curso técnico do Conservatório.

Nas décadas de setenta e oitenta, o Conservatório acabava absorvendo seus alunos do técnico, incorporando-os ao seu corpo docente. Na década de noventa, com a exigência do estado em admitir preferencialmente professores licenciados em música, os alunos do curso técnico foram perdendo seu espaço

na instituição. Nos dias atuais, os profissionais da música que não estão inseridos na educação musical, tocam e cantam em bares e restaurantes (não é necessário passar por um curso técnico para exercer tal atividade) ou casamentos, missas ou outros eventos. A cidade, que é a maior do norte de Minas, não possui coros nem grupos instrumentais profissionais, onde os músicos seriam remunerados para exercerem sua *expertise*.

Essa realidade gerou nos cursos técnicos de música do Conservatório uma distorção do foco profissional. Boa parte dos alunos ingressa no curso como *hobby*, para dar continuidade ao curso de Educação Musical, para cantar em igrejas e outros espaços, na maioria das vezes de forma não remunerada.

A partir do ano letivo de 2009, os cursos técnicos promovidos pelo governo mineiro, em todas as áreas, passaram a inserir obrigatoriamente a disciplina Empreendedorismo em suas grades curriculares. No caso dos conservatórios a disciplina vem acrescida de noções de produção cultural, levando o nome de "Produção Cultural e Empreendedorismo". Sua carga horária é de quarenta horas, sendo ministrada uma aula por semana durante o terceiro ano do curso.

A presente autora, licenciada em Música e bacharel em Administração, assumiu a cadeira da disciplina no mesmo ano, sendo a responsável pela elaboração do plano de ensino da mesma. Vimos a disciplina como um ponto de partida para a transformação da realidade já explanada, de forma a despertar nos alunos características e ações empreendedoras, assim como levar à discussão as várias possibilidades de trabalho na área musical dentro da nossa realidade.

A disciplina é ministrada com os seguintes objetivos:

- Reconhecer conceitos básicos para a compreensão de Cultura;
- Analisar os principais conceitos e temas relacionados à Produção Cultural;
- Analisar o mercado cultural brasileiro, assim como os números da Cultura e as possibilidades de mudança e crescimento do quadro atual.
- Demonstrar uma visão ampla sobre as possibilidades de parceria com o mundo empresarial,
- Demonstrar uma visão da Cultura como negócio;
- Buscar soluções para uma melhoria do cenário cultural local;
- Apresentar um comportamento empreendedor;
- Utilizar informações necessárias para o desenvolvimento de empreendimentos próprios na área da Cultura;
- Atuar na produção da cultura na área pública ou privada.

O conteúdo proposto foi o seguinte:

Primeiro Bimestre: basicamente teórico, discutimos os seguintes temas: Conceito de Cultura; Produção Cultural; Conceito Genérico de Marketing e Marketing Cultural; Política Cultural e os Números da Cultura.

Segundo Bimestre: abordamos o tema do Empreendedorimo: Marketing Pessoal; Comunicação; Características do Empreendedor; Música como Negócio.

Terceiro Bimestre: estudamos o Ministério da Cultura: Secretarias; Instituições vinculadas; Políticas, programas e ações; Editais e apoios a projetos; Direitos Autorais.

Quarto Bimestre: elaboração de projetos voltados para a área musical. Esses projetos são construídos em sala de aula numa interação entre professora e alunos. Os projetos seguem uma estrutura genérica, para que depois possam ser adaptados para leis de incentivo, editais de empresas ou do Ministério da Cultura, prefeituras, dentre outros.

Com duas turmas já formadas, podemos ver os resultados positivos das aulas de Produção Musical e Empreendedorismo. Descobrimos no decorrer deste tempo, quantas dúvidas os alunos possuíam sobre o mercado de trabalho e pudemos assim, perceber uma melhora na formação de profissionais do curso técnico de música, tornando-os mais críticos e conscientes de sua realidade profissional.

As aulas de empreendedorismo são baseadas em jogos e dinâmicas que trabalham a auto-estima e o auto-conhecimento dos alunos, levando-os a uma melhor reflexão de quem são e o que desejam viver como profissionais e como seres sociais.

As noções de produção cultural provocam nos discentes não apenas uma maior consciência de se compreender os processos administrativos como também têm aberto um leque de possibilidades de se trabalhar com música sem ter que exatamente executá-la. Isso é um ponto importante, uma vez que nem todos os nossos alunos têm o interesse de trabalhar com a performance. Podemos assim, angariar novos profissionais para comporem nosso sistema cultural.

A elaboração de projetos tem dado frutos interessantes. É o momento que muitos alunos colocam no papel propostas que há muito tempo existiam, mas que por falta de oportunidade, ou porque esperavam a finalização do curso, ainda não foram colocadas em prática. Agora, tais propostas podem funcionar de maneira mais profissional e organizada. As temáticas são variadas: gravações de CDs, shows, turnês, coram em igrejas, fundações sociais, fórum judicial, música em hospitais, escolas de música para diversas faixas etárias, oficinas de música para pessoas carentes, dentre tantos outros.

4. Conclusão

Em vista de um cenário cultural incerto, distante dos grandes centros, que não oferece empregos fixos para os músicos formados no curso técnico do Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernândez, a implementação de uma disciplina que trabalhe o profissionalismo e empreendedorismo dos discentes foi uma medida acertada para levantarmos uma discussão acerca da atuação e funcionalidade do curso técnico para o mercado musical norte mineiro.

Para adentrar este mercado, onde a oferta é maior que a procura, é necessário que o músico compreenda sua música como um produto capaz de gerar renda e lucro. Vivemos num complexo mundo capitalista, onde as relações são de troca, e no mundo dos negócios devemos viver segundo sua lógica. Se agirmos honestamente conosco e com o outros não estaremos desvirtuando a nossa arte e sim fazendo com que ela seja conhecida e reconhecida no cenário cultural.

A disciplina “Produção Cultural e Empreendedorismo” veio proporcionar a quebra de regras dentro de um regime conservatorial que tem como tradição desenvolver puramente a *expertise* de um músico. Ao mesmo tempo, cumpre seu dever dentro de uma proposta atual de educação musical, que visa ampliar os horizontes dos músicos e seus postos de atuação.

Referências:

AVELAR, Rômulo. *O avesso da Cena*. Notas sobre Produção e Gestão Cultural. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2008.

BOAS, Rosa Villas. Gestão Cultural. In. RUBIM, Linda (org.) *Organização e Produção da Cultura*. Salvador: EDUFBA; FACOM/CULT, 2005. 99-116.

COLI, Juliana Marília. *Descendência Tropical de Mozart: Trabalho e Precarização no Campo Musical*. ***Art*Cultura**, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 89-102, jul.-dez. 2008.

CORREIA, Fábio Cipolla. O *Empreendedorismo como Disciplina nos Cursos Universitários*. Rio de Janeiro, 2004. 47 f. Monografia. Universidade Cândido Mendes.

HANSON, Dennis et MECENA, Sérgio. *Inovação e Empreendedorismo em cultura e Artes: O Desafio da Busca das Indústrias Criativas.* Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2006.

PINOTTI, Saulo Taffarello. *Profissionais Técnicos e a Opção de Carreira pelo Empreendedorismo:* Um Estudo Exploratório. São Paulo, 2009. 177 f. Dissertação (Mestrado em Administração). Fundação Getúlio Vargas.

RUBIM, Linda. Produção Cultural. In. RUBIM, Linda (org.) *Organização e Produção da Cultura*. Salvador: EDUFBA; FACOM/CULT, 2005. 13-31

SALAZAR, Leonardo. *Música Ltda: o Negócio da Música para Empreendedores* (inclui um Plano de Negócios para uma banda). Recife: Sebrae, 2010

O ENSINO/APRENDIZAGEM DE MÚSICA EM UBERLÂNDIA-MG DE 1915-1930

Murilo Silva Rezende (UFU)
murilobass@hotmail.com

Lilia Neves Gonçalves (UFU)
lilianeves@demac.ufu.br

Resumo: Esta comunicação apresenta os resultados de uma pesquisa que teve como objetivos estudar e analisar evidências do ensino/aprendizagem de música na cidade de Uberlândia-MG nos anos de 1915-1930, bem como entender o discurso sobre ensino/aprendizagem e/ou práticas musicais veiculado nos jornais nessa época. Caracteriza-se como uma pesquisa documental, cujas fontes utilizadas foram as escritas (jornais) e as iconográficas (fotografias). Concluiu-se que a música tinha função importante de entretenimento nos espaços públicos e privados e que o ensino/aprendizagem musicais ocorriam, principalmente, nas famílias e nas escolas.
Palavras-chave: ensino/aprendizagem de música, pesquisa documental, ensino de música em Uberlândia-MG de 1915-1930.

The music teaching and learning in Uberlândia-MG 1915-1930

Abstract: This communicate's goal is to present the final result of the research that had as main goals to study and analise evidences within the music teaching and learning in Uberlândia-MG from 1915 to 1930, as well as understand the speech about teaching/learning and/or musical practices presented on the newspapers from those years. This research is characterized as documental, which sources are written (newspaper) and iconographic (photography). It was concluded that music had an important function of entertainment both in place public and private, and of the music teaching and learning also appear in other environments, mainly in families and schools.
Keywords: music teaching and learning, documental research, music teaching in Uberlândia-MG 1915-1930.

1. Introdução

Um período da educação musical no Brasil pouco estudado é aquele que se refere às primeiras décadas do século XX, anterior a implementação do canto orfeônico nas escolas brasileiras. Tendo em vista a necessidade da compreensão desse período, essa pesquisa se propôs a:

- Estudar e analisar evidências do ensino/aprendizagem de música presentes em Uberlândia-MG nos anos de 1915-1930.

- Entender o discurso veiculado nos jornais que circularam na cidade na época sobre o ensino/aprendizagem de música.

2. Justificativa e princípios teóricos

Essa pesquisa parte do princípio da música como uma prática social, cujas relações e significados são estabelecidos na interação entre as pessoas e a música nos mais variados contextos culturais. Nesse sentido, tem-se como perspectiva que todo o processo de ensino/aprendizagem musicais se dá em vários espaços sociais sejam escolares ou não.

Quando se trata das práticas pedagógico-musicais é possível afirmar também que cada época, dependendo das relações construídas com a música nos/entre os diversos grupos sociais, enfatiza algumas práticas musicais e pedagógico-musicais em detrimento de outras (GONÇALVES, 2007).

Além de não serem muitos os trabalhos que estudam o ensino/aprendizagem de música ministrado nessa época no Brasil, em Uberlândia também pouco se conhece sobre as práticas musicais estabelecidas na cidade. Desta forma, essa pesquisa, que focaliza esse período, poderá contribuir para a compreensão dessas práticas e dos discursos veiculados nos jornais da cidade sobre o ensino de música.

3. Metodologia

Essa pesquisa pode ser caracterizada como uma pesquisa documental que se vale de "materiais que não receberam ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetos da pesquisa" (GIL, 1991, p. 51).

Este trabalho lidou com dois tipos de fontes: fontes escritas e fontes iconográficas.

As fontes escritas constam de artigos de jornais e revistas que foram publicados e que circularam de 1915 a 1930 e que estão depositados no Arquivo Público Municipal da cidade de Uberlândia. Foram consultados e coletados no total 98 artigos de jornais.

A imprensa é uma fonte muito importante de pesquisa, pois sua "peculiaridade é revelar o movimento da história (seja ele educacional, social, comercial, industrial, político, literário, econômico, cultural etc) em sua dinâmica cotidiana, tal como visto por aqueles que decidem o que noticiar" (ARAÚJO, 2007, p. 105).

Para May (2004) se os documentos forem vistos e lidos como a "sedimentação das práticas sociais" têm o potencial

> de informar e estruturar as decisões que as pessoas tomam diariamente e a longo prazo; eles também constituem leituras particulares dos eventos sociais. Eles nos falam das aspirações e intenções dos períodos os quais se referem e descrevem lugares e relações sociais de uma época na qual podíamos não ter nascido ainda ou simplesmente não estávamos presentes (MAY, 2004, p. 205-206).

As fontes iconográficas consistem de imagens e fotografias, segundo Tedesco (2004), "permite[m] reconstituir, reparar, reconhecer e proteger fatos, identidades, lugares, tempos, objetos", além de ser também "um suporte de sentimentos, presentificação de ausentes, mensagem visual e produtora de realidade; faz 'parar a vida', mas também revela a consciência da sua passagem e da sua transformação" (p. 49).

O levantamento de dados dessa pesquisa foi organizado em quatro etapas: na primeira houve a consulta e digitação dos artigos de jornais que apresentavam informações sobre música e circularam em Uberlândia de 1915 a 1930; na segunda foi realizada uma busca ao acervo de fotografias do Arquivo Público Municipal dessa época; na terceira procedeu-se a organização dos artigos e fotografias coletadas; e na quarta, e última fase, partiu-se para a análise do material encontrado.

4. Análise do material: o ensino/aprendizagem de música na cidade

Pensar e discutir sobre o ensino de música em Uberlândia nessa época não é tarefa fácil. Primeiro porque os jornais na grande maioria das vezes apresentam a música pontuando, principalmente, os momentos

de lazer, ou destacando a importância de que houvesse na cidade atividades culturais para "o povo". Segundo, quando as questões associadas à educação musical aparecem, elas são pistas para que pesquisadores da área "reconstruam" o ensino de música na cidade, bem como suas práticas pedagógico-musicais na/da época.

Ginzburg (1989) faz referência a um processo de reconstrução de conhecimento que se dá "através de indícios mínimos", que se caracteriza pela "capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente" (p. 152).

Nesses indícios aparece o mercado de vendas de pianos novos e usados (A Tribuna, 12 de dezembro de 1920, p. 2), inclusive sob a "forma de consórcio" (A Tribuna, 30 de novembro de 1924, p. 2). Além disso, os anúncios de aula particulares de piano apontam tanto para a presença de professores quanto de alunos na cidade. Uma professora que aparece no conteúdo dos jornais é "Hermengarda Santos" (Correio de Uberlândia, 4 de julho de 1926, p. 1.)

O estudo e ensino do piano era uma prática muito importante na educação das mulheres. Percebe-se que nas apresentações de piano realizadas na cidade as pianistas eram tanto solistas quanto acompanhantes de outros cantores e músicos, violinistas, saxofonistas, dentre outros, que se apresentavam na cidade.

Segundo Inácio Filho (2002) na sociedade republicana passou-se

> a exigir da mulher um certo desembaraço em decorrência da necessidade de freqüentar as festas e reuniões sociais que se tornaram cada vez mais regulares. Assim se foram abrindo espaços para atividades educacionais complementares, como aprendizagem de algum instrumento musical, línguas estrangeiras, artes e aula de etiqueta social (INÁCIO FILHO, 2002, p. 54).

Menciona-se nos jornais que a música "faz nascer em nós idealisações tão elevadas que attingem as raias da mais bella perfeição humana - a moral"[1] e que na "educação da mulher" a música,

> por si só, é de grande valor, por isso que affecta o seu principal dote, que é a brandura de coração. A musica torna também menos cruel o coração das moças. Nem somente isto: indirectamente tem Ella tambem grande poder educativo, portanto, desenvolve em quem a executa o habito de exercer a paciência e de concordar que as coisas são como são e não deveriam ser e dispor de grande somma de paciência são as principais qualidades intellectuaes e Moraes indispensáveis ao bom musico (A Tribuna, 25 de abril de 1920, p. 1).

A educação musical, ou seja, o ensino de música para as mulheres era considerado importante, principalmente, na juventude quando "a sua aprendizagem [...] comprehende, principalmente no ramo feminino, deve ser considerada antes como parte integrante do que como complemento de educação" (A Tribuna, 25 de abril de 1920, p. 1). Sob esse ponto de vista há discussões que precisam ser aprofundadas no que se refere à música como sendo "parte integrante" da educação das mulheres, e não apenas "um complemento".

Ao estudar escolas para mulheres localizadas Uberlândia de 1880-1960, Inácio Filho (2002) afirma que

> o currículo oferecido continha as seguintes disciplinas principais: caligrafia, língua portuguesa e francesa, polidez, trabalhos manuais, piano e pintura. Dessa maneira, atendia à demanda social dominante da época, qual seja, produzir, através da escola, um determinado modelo de mulher (INÁCIO FILHO, 2002, p. 55).

Apesar de ser preciso fazer um estudo mais detalhado sobre leis que regiam as escolas da época, sabe-se que a música estava presente, se não como disciplina obrigatória, estava pontuando os vários tempos e espaços da escola.

Ao estudar o canto como disciplina escolar durante as primeiras décadas do século XX em Uberlândia, Oliveira (2004) afirma que

> a educação estética e a educação cívica da população, juntas, ajudaram a cimentar o ideário republicano de modernização do país e de exaltação do sentimento nacionalista. A aula de canto, aos poucos passou a adquirir um prestígio cada vez maior dentro da estrutura curricular, notadamente no ensino primário, desempenhando um papel intermediário entre os objetivos de caráter estético e os de caráter patriótico (OLIVEIRA, 2004, p. 174).

Diante do exposto fica evidente a existência de práticas musicais no interior das escolas, nos seus muitos momentos, principalmente, nas festividades cívicas. O "amor à pátria" era instigado, utilizando a música nos rituais das escolas. Em 1922 no Centenário da Independência, o *Ginásio de Uberlândia*[2] realizou uma grande comemoração na cidade. Menciona-se que

> depois de hasteado o pavilhão nacional no edificio escolar e de cantado o hymno á bandeira, desfilou pela praça da Republica o prestigio do grupo, descendo a avenida Affonso Penna sob o **côro de quatrocentas vozes infantis** que entoavam a *Canção dos Soldados* e outros cantos patrióticos e ao espoucar de foguetes. Na esquina do Telegrapho Nacional, o prestito desceu pela rua 21 de abril, entrando na praça d. Pedro II e dirigindo-se a edificio do Gymnasio de Uberlândia (A Tribuna, 10 setembro de 1922, p. 1) (grifo nosso).

Essa prática do canto em conjunto será muito difundida no Brasil nos anos de 1930 a 1945, tornando-se uma das marcas do regime Vargas no que se refere ao ensino de música no Brasil. Apesar de alguns considerarem Villa-Lobos como o idealizador dessa prática no Brasil, vê-se que em Uberlândia, o canto orfeônico já aparecia nas escolas. Assim como ocorre a partir de 1930, é possível afirmar, diante do trecho do jornal citado acima, que os ideais de ordem, progresso e adoração a pátria já podem ser reconhecidos.

Também nota-se, nessa época, o uso da música em algumas datas específicas como encerramento de ano letivo, ou em festividades em que eram homenageadas determinadas figuras da sociedade, ou familiar como o pai e/ou a mãe. As crianças apresentavam canções, peças teatrais, comédias, dramas e os chamados "espetáculos musicais" que, segundo dirigentes escolares,

> nem sempre, porém, o dever civico póde contentar-se com algumas palavras dentro de uma acta muda destinada á fria compressão do livro fechado. Todos nós que lidamos, com as pequininas almas estamos certos que a inuação dos deveres só lhes póde ser ministrada aos poucos, por meio de programmas especiaes (A Tribuna, 12 de setembro de 1920, p. 1).

Os espetáculos cívicos eram organizados "não pelo resultado que espera addevir-lhe desses meios", mas por serem considerados "justos para a recreação esperitual dos sentimentos em eclosão dessas flôres que desabrocham para a Patria" (A Tribuna, 12 de setembro de 1920, p. 1).

Fica evidente nos jornais que a música permeava a vida da cidade. Era proclamado o valor da música tanto na vida social quanto nas "coisas do espírito". Reconhecia-se sua importância na formação dos jovens, contudo apresenta-se argumentos que pouco abarca as potencialidades da música enquanto processos social, cognitivo e afetivo na vida desses jovens. Afirma-se, na época, que a

> musica abranda o sentimento e eleva o espírito cançado de preocupações, fazendo-o divagar. Na educação dos jovens, desempenha Ella um papel importante.Com effeito a educação esthetica deve preceder, tanto quanto possível,á scientifica, porquanto é Ella que esboça, as bellas concepções as grandes obras, as idéias mais elevadas (A Tribuna, 25 de abril de 1920, p. 1).

Proporcionar atividades musicais "para o povo" na cidade era uma obrigação da cidade e considerado um sinal de progresso. Era importante a presença da música nas festas, nas praças aos domingos. Era muito importante tanto saber se portar nas audições quanto saber ouvir.

Sabe-se que os processos variados de aprendizagem musical estão em vários espaços e momentos da vida. Como prática social a música é construída nas/pelas relações estabelecidas pelas pessoas nos seus grupos sociais (SOUZA, 2004). Nesse sentido, considera-se a música "como uma comunicação simbólica e afetiva, e portanto social" (SOUZA, 2004, p. 9). Esses momentos são intensamente vividos nas famílias, nos grupos de amigos, nas escolas, nas praças, grupos instrumentais, dentre muitos outros.

Percebe-se que a família tinha, sem dúvida, uma participação importante no que se dizia respeito à educação musical no contexto da sociedade da época, principalmente, na educação das mulheres e das crianças. As fotografias encontradas indicam práticas da música em conjunto nas famílias envolvendo a execução de instrumentos como o piano, o violino.

Em Uberlândia também era comum a presença de orquestras formadas por famílias, bem como ocorria com frequência nas bandas de música. A banda de música *União Operária* tinha a participação de membros da família França e era regida pelos irmãos Lindolpho e Alyrio França. Ambos eram considerados "maestros de renome, cavalheiros distintos, e como irmãos de sangue e de arte, filhos de uma familia tradicional dos fastos musicais de nossa terra" (*A Reacção*, 24 de abril de 1924, p. 5).

Não foi identificada nessa época nenhuma escola de música, apenas encontrou-se um anúncio de uma professora oferecendo aulas particulares de piano. Sabe-se também que a *Sociedade musical Uberlandense* teve um papel importante no processo de formação musical dos músicos locais, principalmente, quando se trata da realimentação da própria banda com novos músicos.

6. Considerações finais

Após o levantamento e análise dos artigos encontrados em jornais que circularam em Uberlândia nas décadas de 1915-1930 percebe-se que a cidade passava por uma fase em que muitos discursos estavam em consonância com os ideais republicanos de educação, civismo, civilidade e progresso que eram difundidos no Brasil após a Proclamação da República. A música era de grande importância para a sociedade nesse processo, já que era considerada como um dos elementos para se alcançar tais ideais.

A música tinha um papel de destaque no entretenimento e as bandas de música aparecem em vários momentos festivos da cidade, sendo que sua atuação, sua performance e o repertório executado são destacados nos conteúdos dos jornais. As bandas também tinham um papel muito importante na formação de novos músicos.

No período estudado, 1915-1930, também foi possível notar a música em segundo plano, principalmente, no que se relaciona à escola. Ao que tudo indica a música não era um componente curricular obrigatório, no entanto estava presente com frequência nos eventos em que a escola participava e/ou promovia.

Também é importante citar que não foram encontrados indícios de métodos de ensino/aprendizagem musicais utilizados nessa época, mas foi possível notar que em uma esfera mais ampla a banda era um espaço proeminente de formação musical, e a família exercia um papel importante na formação musical na esfera mais privada. Sem dúvida, existia um mercado consumidor de aulas particulares de música, mais, especificamente, de piano.

Com este trabalho procurou-se entender como o ensino/aprendizagem de música estavam inseridos na sociedade Uberlândia da época, e de que forma estavam relacionados aos ideais disseminados nesse período. A música tinha função importante de entretenimento tanto nos espaços públicos quanto privados, no entanto aparece na imprensa apenas indícios das práticas de ensinar/música na cidade, inclusive, nas escolas.

Notas

[1] Optou-se nesse trabalho por utilizar a mesma grafia utilizada na época, inclusive, os erros de grafia.
[2] Escola fundada em Uberlândia no ano de 1912.

Referências:

ARAÚJO, J. C. S. O progresso e a educação: de sua genealogia às expressões no Triângulo Mineiro. In: SCHELBAUER, Analete Regina; ARAÚJO, José Carlos Souza (orgs). *História da educação pela imprensa*. Campinas, SP: Editora Alínea, 2007. p. 85-106.

GIL, L. C. Como classificar as pesquisas? In: ____. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 1991. p. 45-62.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas e sinais*: morfologia e história. Tradução de: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GONÇALVES, L. N. *Educação Musical e sociabilidade*: um estudo em espaços de ensinar/aprender música em Uberlândia-MG nas décadas de 1940 a 1960. Porto Alegre, 2007. 345 f. Tese (Doutorado), Curso de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

INÁCIO FILHO, G. Escolas para mulheres no Uberlândia (1880-1960). In: ARAÚJO, José Carlos Souza; GATTI JÚNIOR, Décio (org). *Novos temas em história da educação brasileira*: instituições escolares e educação na imprensa. Campinas, SP: Editores Associados; 2002. (Coleção Memória da educação).

MAY, T. *Pesquisa social:* questões, métodos e processos. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2004.

OLIVEIRA, F. C. e S. de. *O canto civilizador*: música como disciplina escolar nos ensinos primário e normal de Belo Horizonte, durante as primeiras décadas do século XX. Belo Horizonte, 2004. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal de Minas Gerais.

SOUZA, J. Educação musical e práticas sociais. *Revista da Abem*, n. 10, p. 7-11, mar, 2004.

TEDESCO, J. C. *Nas cercanias da memória*: temporalidade, experiência e narração. Passo Fundo: UPF; Caxias: EDUCS, 2004.

HISTÓRIA DA MÚSICA COMO OPORTUNIDADE PARA O DESENVOLVIMENTO HUMANO

Paulo Castagna (UNESP)
brsp@uol.com.br/ http://paulocastagna.com

Resumo: Este texto discute uma proposta de adoção de aspectos relacionados ao Desenvolvimento Humano em cursos de História da Música para estudantes universitários da área de música. Partindo-se da constatação de que a História da Música nem sempre gera nos estudantes o interesse esperado por seus professores, a presente comunicação apresenta reflexões sobre a visão dualista associada a essa disciplina e possíveis soluções para sua integração com a realidade dos alunos.
Palavras-chave: História da Música, Material Didático, Mitos, Integração

History of Music as an Opportunity for Human Development

Abstract: This paper discusses a proposal for the adoption of aspects related to Human Development in academic courses of History of Music. Based on the fact that History of Music does not always produces in the students the expected interest by their teachers, this text presents reflections on the dualistic view associated with this discipline and possible solutions for its integration with the reality of the students.
Keywords: History of Music, Teaching Materials, Myths, Integration

1. Introdução: assumindo o problema, ou melhor, a tarefa

Embora eu tenha construído minha carreira profissional como musicólogo histórico e professor de história da música, venho questionando o significado e a eficácia do meu trabalho nos últimos anos, o que me abriu para outras áreas do conhecimento e para as demais subáreas da música. Não há espaço para expor aqui o que venho propondo no campo da musicologia, mas especificamente no caso dos cursos de História da Música, fui percebendo, no decorrer de vinte anos de experiência nesse trabalho, uma enorme defasagem entre os interesses dos estudantes e as prescrições da bibliografia ou dos profissionais que se dedicam a esse tipo de curso.

Entre os próprios estudantes há fortes diferenças em relação a essa disciplina: enquanto os alunos de licenciatura em música, de composição e de regência geralmente manifestam certo envolvimento, os alunos de instrumento e de canto (ou seja, aqueles que se dedicam preferencialmente à *performance*) possuem menor disposição para isso, até por conta do intenso envolvimento com suas atividades específicas, mesmo antes de ingressar na Universidade. Muitos alunos, seja qual for o curso pelo qual optaram, freqüentemente encaram a disciplina apenas como uma das inevitáveis tarefas para se obter o diploma. É corrente, entre os mesmos, utilizar a expressão "eliminar a matéria" para se referir ao ato de cursá-la e ser nela aprovado. Por mais que esse quadro seja desanimador aos professores dessa matéria, de nada adiantará atribuir aos alunos, sobretudo aos ingressantes, a responsabilidade pelo eventual desinteresse, sendo, em minha opinião, uma responsabilidade de todos, mas principalmente dos autores do material didático, das instituições e dos professores.

A partir dessa constatação, a presente comunicação tem como foco a apresentação de algumas propostas alternativas para os cursos de história da música - com maior ou menor sucesso -, mas que venho aplicando e avaliando, juntamente com os próprios estudantes, bem como algumas reflexões sobre seus resultados e possíveis desdobramentos. A origem teórica das perspectivas que adotei para enfrentar minhas dificuldades são múltiplas e nem seria possível citar todos os trabalhos que venho utilizando para fundamentar

os procedimentos pelos quais optei. Para uma referência generalizada, boa parte das idéias surgiram a partir de vários cursos e vivências no Brasil e no exterior com Jean-Yves Leloup, Dominic Barter e outros, e em vários textos de Stefano Elio d'Anna, Marshall Rosenberg, Deepak Chopra, Flávio Gikovate, Rubem Alves, Augusto Cury e Pierre Weil, que vêm contribuindo para a construção do atual conceito de Desenvolvimento Humano, que para eles não é uma disciplina específica, mas uma atitude possível em qualquer disciplina. Entre os autores acadêmicos, porém, os principais têm sido Ludwig Bertalanffy, Edgard Morin, Urie Bronfrenbrenner, Paulo Freire, Carl Rogers e Celso Antunes. Não posso deixar de referir, no entanto, que boa parte das idéias que vêm norteando minhas ações nesse assunto originaram-se de conversas em classe com os próprios estudantes e de muita reflexão diante de problemas específicos, sem que houvesse sempre bibliografia, teorias ou respostas prontas para todas.

A crescente dificuldade no ensino da História da Música vem sendo verificada em todo o mundo. TRAMONTINA (s.d.) comenta os resultados do I e II *Institute for Music History Pedagogy*, ciclos de palestras realizados pela Juilliard School of Music em 2006 e 2008, nos quais foram levantados problemas e apresentadas muitas sugestões que merecem ser seriamente consideradas. Craig Wright, um dos palestrantes na segunda edição do evento e internacionalmente conhecido por sua competência nas salas de aula, argumenta, de acordo com TRAMONTINA (s.d.: 11), "*que, no caso da música antiga (anterior ao barroco tardio), a ojeriza é potencializada pelo desconhecimento quase total do repertório*." Acrescente-se a isso o fato de que as discussões de cunho mais histórico, que visam, por exemplo, definir teoricamente o que é uma história da música, quais são seus métodos e quais suas perspectivas epistemológicas, tornam-se, em sala de aula, discussões maçantes, que não raro aumentam a aversão dos estudantes a esse tipo de disciplina, por eles denominada "teórica", mesmo que nem o seja (teóricas seriam disciplinas como a teoria musical ou a harmonia, sendo a história da música um curso reflexivo e dialético). Não importa: a distância desse tipo de abordagem da vida prática do estudante é suficiente para tais disciplinas receberem qualquer outra qualificação que não se enquadre naquilo que o motivou a ingressar na instituição na qual estuda.

Silvia Cordeiro Nassif SCHROEDER (2004) trabalhou sobre uma questão que se conecta diretamente às dificuldades acima expostas: os mitos que envolvem o músico (mitos, aqui, com o significado de idéias sem conexão com a realidade), *sendo os principais, de acordo com a autora, a genialidade*, o *misticismo*, a *intuição*, o *talento/musicalidade* e a *audição absoluta*. Tais mitos difundem a idéia de que o músico é uma pessoa biologicamente diferente das demais, por conta de suas habilidades, muitas vezes consideradas inatas. De acordo com ***Schroeder***, "*uma das raras exceções a essa premissa inatista fica por conta do educador japonês Shinichi Suzuki*", segundo o qual, "*quando se constata que algumas crianças tem determinadas habilidades 'inatas', na verdade elas já passaram por um processo educacional informal, que acaba sendo mascarado como 'habilidade inata'*." (SCHROEDER, 2004: 1005)

Quando analisamos os compêndios destinados ao ensino de história da música, sobretudo os mais antigos, é fácil constatar que a maior parte do seu conteúdo vem impregnada de tais mitos e/ou participa na origem dos mesmos. Embora **SCHROEDER** não entre nessa questão, parece existir também uma gradação quantitativa na intensidade desses mitos que, nos quesitos genialidade e talento, por exemplo, situam os compositores abordados nos compêndios muito acima dos alunos que o estudam. Por isso, ao discorrer sobre Bach, Mozart ou Beethoven, por exemplo, o professor de história da música enfrenta uma situação complexa, pois o estudante sente, ao mesmo tempo, admiração e inferioridade em relação a uma pessoa tão distante e inacessível. Os exemplos desses compositores são, na prática, impossíveis de serem alcançados e, muitas

vezes, de serem minimamente vivenciados. A situação se assemelha muito à condição humana nas principais crenças monoteístas do Ocidente, nas quais o ser humano se vê tão distante de sua divindade que não há como equiparar-se a ela, o que seria até herético: suas alternativas predominantes são temê-la, submeter-se a ela ou esperar que ela realize o que as pessoas não são capazes de fazer.

Um dos resultados dessa perspectiva dualista parece ser o "endeusamento" dos antigos compositores, enquanto a tendência oposta se enquadraria em uma perfeita analogia com o ateísmo, ou seja, uma notória indiferença em relação à humanidade dos criadores da música, sobretudo os mais antigos e os mais célebres. Nessa visão musical "atéia", espécie de reação ao sentimento de opressão que causa a enorme diferença entre o estudante e o compositor "célebre", não existem mais seres humanos compositores do passado, existem apenas partituras. Por mais que se possa estudar a vida dos antigos autores, a visão convencional da história da música paradoxalmente contribui para sua coisificação ou desumanização, reduzindo o homem/compositor a um conjunto de informações, em geral, para esses mesmos alunos, entediantes.

Maria Elisabeth LUCAS (1998: 70), ao discorrer sobre as "Histórias da Música Brasileira", acrescenta "*que, se por um lado são úteis, por outro, sem dúvida, são as grandes responsáveis pela disseminação de um modelo positivista de concepção histórica e musicológica*." Talvez nem seja o caso de atribuir a maior parte dessa responsabilidade aos compêndios de história da música, uma vez que essa distância mítica foi construída ao longo de muito tempo e permeia os mais variados setores da prática musical no Ocidente, mas o material didático é, certamente, uma das fontes desse fenômeno. Por isso, deixar aos compêndios didáticos e antologias toda a responsabilidade do ensino é aceitar acriticamente as visões que deles emanam, cujas conseqüências podem ser bastante problemáticas.

A questão vai se tornando mais séria, na medida em que percebemos que o modelo opressivo da história da música convencional é parte de um sistema opressor bem maior, que coloca o ser humano como mero servidor do Estado, das leis e da economia. A Universidade, que outrora estava destinada a preparar o ser humano para viver dignamente e em sociedade, passou a preparar os jovens quase exclusivamente para exercerem uma profissão, ou seja, para ingressarem na economia. E o ensino da música, que outrora visava proporcionar o contato do ser humano com a beleza, a diversidade, o divertimento, o encantamento, o sagrado, etc., tende na atualidade a ser uma atividade profissional como qualquer outra, destinada a abastecer orquestras, teatros, bares, igrejas e mesmo escolas. A dessacralização da música é, ao meu ver, um dos pólos dessa dualidade, correspondendo à "ateização" ou ao outro lado da moeda da excessiva divinização ou mitificação difundidas, entre outros, pela história da música. Nesse sentido, ***SCHROEDER (2004) considera relevante qualquer atitude desmistificadora das visões acerca do músico, que podemos estender na direção de uma desmistificação dessa associação dos compositores a divindades distantes do músico comum:***

> "Considero um dos papéis fundamentais da educação musical lutar pela desmistificação desses conceitos que envolvem o músico e a música. E isso não poderá ser feito, no meu entender, pela adoção de perspectivas teóricas e procedimentos práticos que os reforcem. Cabe, então, aos educadores "filtrar" as teorias metodológicas das quais se apropriam, tentando aproveitar-lhes os pontos positivos e evitando endossar os seus preconceitos que, ademais, geralmente são resquícios de um pensamento educacional ainda muito atrelado às ciências naturais." (***SCHROEDER***, 2004: 1009).

Há, no entanto, propostas para a mudança desse panorama. TRAMONTINA (s.d.: 19) assinala, entre outros, que "*a graduação americana definiu a subordinação da pedagogia e do conteúdo historiográfico*

à realidade profissional dos estudos performáticos, tida como sua linha mestra, assumindo formalmente as conquistas e reveses decorrentes desta postura". Poder-se-ía até questionar o significado ou eficácia dessa opção, mas o interesse desse fato é a existência em si da proposta, que contrasta com a passividade com a qual nos defrontamos com essas questões no Brasil. Uma das sugestões de Wright para esse quadro causa especial interesse:

> "Duas são as abordagens para manter o interesse dos compositores (grupo B) pelo conteúdo das classes: demonstrar, sob o olhar da análise musical, as analogias entre as práticas composicionais antigas e as do século XX e XXI (a isoritmia em Machaut e o minimalismo de Steve Reich, por exemplo), e um trabalho final em que é requerida do aluno a composição de uma pequena obra utilizando determinadas técnicas presentes em certos compositores de outrora (contraponto palestriniano, cadência de Landini, etc.)." (TRAMONTINA, s.d: 12).

2. Uma experiência: do livro ao estudante

Em 2009 iniciei mudanças na maneira de ministrar as disciplinas do núcleo de História da Música do Instituto de Artes da Unesp (São Paulo - SP), instituição na qual exerço essa função desde 1994. Até o final de 2008 minhas aulas eram predominantemente expositivas, com a recitação de informações originárias na bibliografia adotada, seguida de exemplos musicais, sem discussão, em salas de até 90 alunos, organizadas na forma palco/platéia. Em outras palavras, tratava-se de uma espécie de espetáculo religioso, no qual as grandes celebridades eram apresentadas aos alunos como divindades, por uma espécie de sacerdote/musicólogo, que esperava deles admiração, temor e submissão. Ao final do curso, obviamente uma ou mais provas eram aplicadas para testar a assimilação das informações canônicas, em uma manifestação típica do conceito de "educação bancária" de Paulo Freire: o professor deposita seu conhecimento no aluno e, ao final do ano, avalia seus rendimentos.

Minhas mudanças incluíram, inicialmente, a progressiva alteração na forma de transmissão de informações, transitando das aulas meramente expositivas para diferentes relações com o conhecimento, desde a leitura e discussão de textos até a aplicação em sala de dinâmicas e exercícios representativos. O aumento da conversa entre todos e a utilização da formação em roda das cadeiras (somente a partir de 2011) foram fatores técnicos que produziram transformações significativas no resultado dos cursos: alunos que raramente se manifestavam em discussões, na formação palco/platéia, passaram a falar com freqüência nas discussões em roda. Mas as principais mudanças referem-se à adoção de um projeto de pesquisa comum a todo o grupo e de uma atitude também comum às aulas e à realização do projeto: tentar saber, a todo momento, em quais aspectos a abordagem dos assuntos na aula enriquece a nossa vida (dos estudantes, da instituição e do próprio professor), sejam quais forem os assuntos, seus repertórios, seus lugares de origem e seus períodos históricos.

Assim, em temas aparentemente distantes, como a música na Roma Antiga, as canções trovadorescas, o madrigal renascentista e outros, procurávamos saber, coletivamente, o que seria possível aprender e aplicar no presente, a partir do contato com essa experiência do passado. Qualquer tema foi se mostrando potencialmente rico para permitir o contato entre o fato histórico e a necessidade do passado, rompendo a visão dualista que aparece nos consolidados padrões metodológicos que orientam a construção e transmissão convencional da história da música. A maior parte das correlações era proposta e avaliada pelos estudantes, surgindo, muitas vezes, questões nunca antes imaginadas pelo professor. Ao unir elementos da

história com fatores de sua própria vivência musical, o estudante foi percebendo pontos em comum entre ambas e, progressivamente, rompendo a dualidade geradora do "endeusamento" e da indiferença em relação à humanidade dos músicos do passado. A partir disso ficou claro que não é preciso lutar exclusivamente por amplas mudanças na elaboração dos compêndios de história da música - embora isso realmente possa contribuir para a melhoria do ensino dessa matéria -, mas que uma utilização não-convencional desses mesmos compêndios, visando o desenvolvimento humano dos alunos, gera resultados completamente diferentes.

A partir dessa proposta de interação entre o passado histórico e o presente dos estudantes iniciei a aplicação, já em 2009, de um projeto coletivo destinado a produzir áudios e vídeos que, mesmo baseados no repertório e nas informações convencionais sobre história da música, deveriam ser criativos e não-acadêmicos, além de ser dirigidos a um público menor de 18 anos e de origem popular, ou seja, não constituído de adultos e não representantes da elite (grupos para os quais normalmente já são dirigidas as ações acadêmicas envolvendo esse repertório). O foco da proposta varia de um curso para o outro, porém adota a perspectiva inversa àquela praticada por Craig Wright (TRAMONTINA s.d.: 12), que solicita aos seus alunos a composição de obras baseadas nos estilos antigos. Nos cursos de Instrumento e Canto propus a elaboração de uma apresentação musical, nas quais as obras antigas deveriam ser arranjadas ou modificadas pelo uso de linguagens e instrumentos musicais do presente; nos cursos de Composição e Regência propus a elaboração e apresentação de composições dos próprios estudantes que integrassem a música antiga a linguagens musicais mais amplamente conhecidas na atualidade pelo público-alvo; e nos cursos de Licenciatura em Música propus aos estudantes a elaboração de uma aula em formato criativo, que envolvesse essa integração entre o passado e a contemporaneidade.

Cerca de 30 trabalhos desse tipo foram produzidos a cada ano, estando mais 30 em elaboração neste ano de 2011. O desafio assumido pelos estudantes gerou os áudios e vídeos mais inusitados que circularam nessa disciplina, alguns deles postados na internet por seus próprios autores. Foram realizadas misturas de linguagens antigas com rap, pagode, canção, MPB, sertanejo, jazz e muitas outras, sendo freqüentes as encenações de episódios baseados em formatos de filmes ou programas de TV normalmente assistidos pelo publico menor de 18 anos. Como exemplo, podemos citar o vídeo *Da Grécia ao Renascimento* (YOUTUBE), um fragmento de quatro minutos e meio de um dos dez trabalhos (com tempo total de trinta minutos) elaborados por grupos de uma classe de história da música que reuniu o primeiro ano dos cursos de Composição, Regência e Licenciatura em Educação Musical (com cerca de 40 alunos), que mesclou a composição com o aspecto didático do trabalho. O conteúdo ministrado durante o ano e expresso no título desse vídeo abarcava cerca de 2 mil anos, da Antiguidade Clássica ao final do século XVI, justamente o período apontado por Craig Wright (TRAMONTINA, s.d.: 11) como o responsável pela maior "*ojeriza*" por parte dos estudantes.

Na orientação desses trabalhos, mas durante o próprio curso, o interesse não foi apenas o mero contato com a prática e produção musical do passado, mas sobretudo com a dimensão humana da prática musical. Dimensão humana e não apenas social, uma vez que, ao falarmos em sociedade, não estamos abordando necessariamente os aspectos individuais que estão envolvidos na maior partes das decisões que os estudantes tomam em suas atividades musicais. Passo a entender, portanto, a história da música não apenas como um conjunto de conteúdos a serem assimilados pelos estudantes, mas também como uma oportunidade para trabalhar o desenvolvimento de aspectos humanos e da própria vida a partir desse tipo de estudo, ou seja, a partir dos meios dos quais disponho na atuação profissional pela qual optei.

3. Concluindo? Não, talvez apenas começando

A partir dessa experiência, imagino que seria possível trabalhar o desenvolvimento dos aspectos humanos dos estudantes a partir de qualquer conteúdo, como odontologia, arquitetura, química, biologia, física, etc., desde que haja interesse e criatividade nessa direção. E, finalmente, imagino que a formação de alunos que vivenciem esse tipo de abordagem possa permitir a colocação na sociedade (ou "no mercado"), de profissionais que também cuidem de aspectos humanos de seu público, além dos aspectos meramente técnicos. Assim, passamos a ter não apenas músicos que cuidam da música, dentistas que cuidam de dentes e arquitetos que cuidam de prédios, mas músicos que cuidam de pessoas através da música, dentistas que cuidam de pessoas através do tratamento de seus dentes e arquitetos que cuidem de pessoas através de projetos arquitetônicos. Cuidam, portanto, de pessoas e não apenas de objetos, de idéias, de instituições e de governos, uma vez que todo esforço despendido nessa direção nem sempre chega a quem deveria chegar: o ser humano.

Pode-se dizer que nosso interesse nestas propostas transitou de uma perspectiva dualista para a busca de integrações, das respostas do material didático para as questões dos alunos. Mas transitou, sobretudo, da tentativa rígida de definir o que uma disciplina acadêmica "é" para "o que ela também poderia ser". Nenhum dicionário ou enciclopédia inclui, entre os focos da história da música, o desenvolvimento de aspectos humanos dos alunos, como seu encorajamento ou empoderamento diante dos desafios da vida. Não da carreira, mas da vida. A consideração do que esta disciplina "também poderia ser" permitiu abri-la para a realidade dos seus maiores destinatários ou interessados, ou seja: os estudantes.

Referências

LUCAS, Maria Elisabeth. Perspectivas da pesquisa musicológica na América Latina: o caso brasileiro SIMPÓSIO LATINOAMERICANO DE MUSICOLOGIA, I, Curitiba, 1997. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.69-74.

SCHROEDER, Silvia Cordeiro Nassif. A educação musical frente aos mitos que envolvem o músico. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, XIII, 2004, Rio de Janeiro. ***Anais*****.** Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música/Centro Universitário, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Associação Brasileira de Educação Musical, 2004**. p.1001-1009.**

TRAMONTINA, Leonardo Salomon Soares. Uma análise crítica do ensino de história da música na graduação norte-americana e suas possíveis contribuições à academia brasileira. Disponível em: http://stoa.usp.br/leonardosalomon/files/1558/8597/UMA+VIS%C3%83O+CR%C3%8DTICA+DO+ENSINO+DE+HIST%C3%93RIA+DA+M%C3%9ASICA+NA+GRADUA%C3%87%C3%83O+NORTE+AMERICANA+E+SUAS+POSS%C3%8DVEIS+CONTRIBUI%C3%87%C3%95ES+%C3%80+ACADEMIA+BRASILEIRA.pdf. Acesso em 2 abr. 2011.

YOUTUBE. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=6bpigTM_zKY>. Acessado em 02/04/2011. *Da Grécia ao Renascimento*; fragmento de trabalho de conclusão da disciplina História da Música Brasileira no Instituto de Artes da UNESP, por Alex Kantokowicz Buck, Rodrigo Reis Rodrigues, Ilya da Fonseca Amarante e Alisson Antonio Amador; participação especial de Claudionor de Lima e James Calegari. Dur: 4m37s.

A CANÇÃO COMO BRINQUEDO: UM ESTUDO DE CASO

Pedro Paulo Salles (USP)
ppsalles@usp.br

Resumo: Esse artigo apresenta um estudo de caso sobre a criação espontânea de canções por uma criança no período entre quatro e cinco anos de idade, o que nos permitirá discutir os processos musicais, cognitivos e afetivos envolvidos nesta prática, considerando a canção como um brinquedo de natureza invisível, pleno de ludicidade e desafio.
Palavras-chave: criação de canção, brinquedo de lego, criança, improvisação, criação musical.

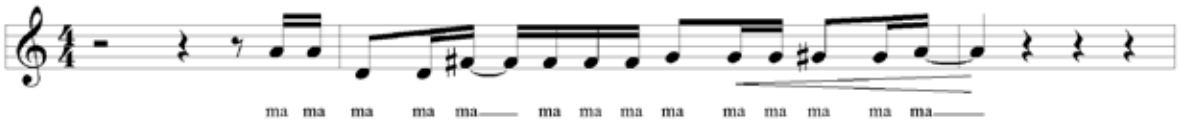
The song as a toy: a case study

Abstract: This essay presents a case study about the spontaneous creation of songs by a four to five years old child, what led us to discuss the cognitive, emotional and musical processes involved in this practice, considering the song as a toy of an invisible nature but entirely playfully and challenger.
Keywords: song creation, lego toy, child, improvisation, musical creation.

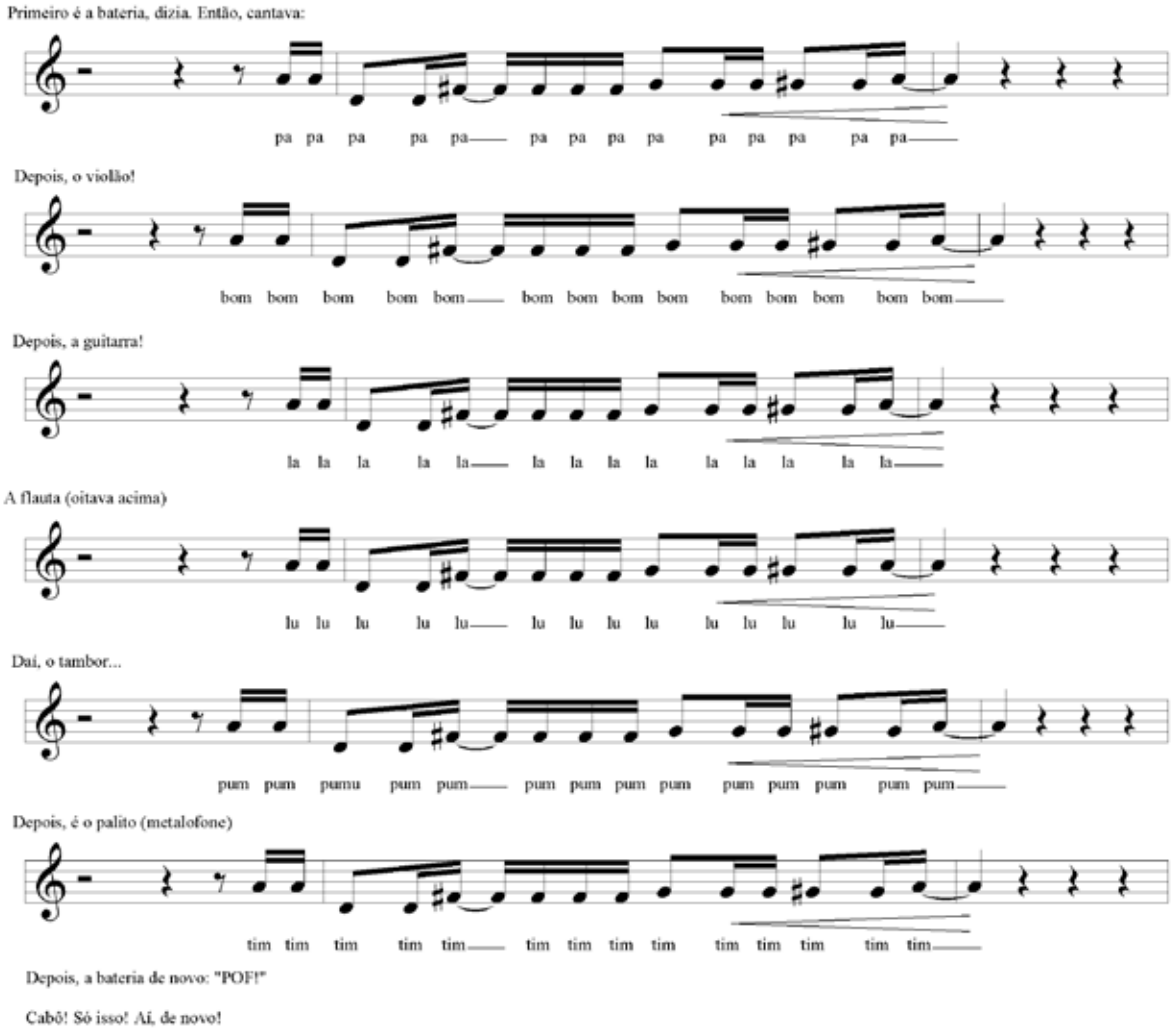
Em quase todas as definições de *brinquedo*, o atributo de "objeto sólido e visual" é colocado como fundamental e indiscutível. Brougère, por exemplo, diz, em seu livro *Brinquedo e Cultura*, que o "brinquedo é um objeto distinto e específico, com imagem projetada em três dimensões" (1997: 13). Diz ainda: "O brinquedo é, assim, um fornecedor de representações manipuláveis de imagens com volume" (1997: 13). Esquece-se o autor de que há um brinquedo cuja *invisibilidade* não só constitui sua característica predominante e fundamental, como é ela mesma um dos elementos que permitem a ludicidade em seu uso; esse brinquedo, objeto invisível, é o som e, por extensão, a música. Ora, cantar e assobiar estão entre os brinquedos mais tradicionais e antigos do homem. Neles, os sons são modulados à vontade do "dono da voz" ou de acordo com regras culturalmente constituídas. Desde as cantigas, culturalmente engendradas, até o assobiar e o cantarolar livre e espontâneo de um pedestre, de um balconista ou de uma criança que brinca, a voz e o assobio são o brinquedo som, invisível por natureza. O que define esse brincar é uma disposição para a criação, nesse caso, espontânea, na medida em que brincar significa exatamente a livre exploração de um determinado elemento sem um propósito prático definido ou aparente, em que interferem, no entanto, regulações internas e externas, advindas da cultura do indivíduo e talvez de sua própria constituição biológica. Como um guia estruturante dessa discussão, seguiremos as brincadeiras melódicas de Felipe, quando tinha entre 4 e 5 anos de idade.

Felipe vive cantarolando enquanto brinca com seus carrinhos e bonequinhos. Tem predileção por um trecho do *Quebra-nozes* do velho Tchaikovsky, sobre o qual tece surpreendentes variações; faz o mesmo com trechos de outras músicas, ora instrumentais, ora canções, resultado de um ambiente musical estimulante, oferecido pela mãe, pianista e professora de música.

Felipe, vez ou outra também improvisa e cria pequenas músicas, e o faz desde bebê. Foi assim que, certo dia, enquanto aguardava a mãe voltar do trabalho, principiou a cantarolar enquanto manipulava e olhava seu carrinho de brinquedo e balançava as perninhas devido à altura do banco em que estava sentado. Cantarolou repetidamente a mesma melodia, com afinação fixa e com perfil melódico muito bem definido, além de uma intrincada constituição rítmica. Reproduzimos a seguir sua primeira versão:



Perguntei-lhe se havia inventado, ele mesmo, a melodia, e Felipe passou então a me descrever todo um arranjo, pois agora viriam variações tímbricas:

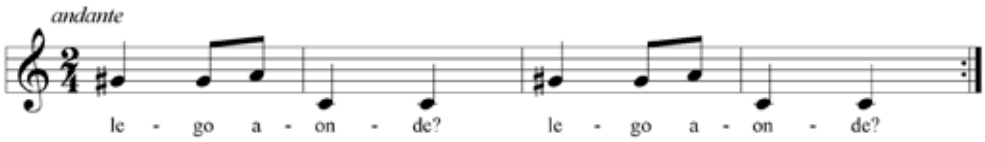


Fica difícil definir essa criação musical, pois embora possa ser exagero tratá-la como composição, também seria pouco chamá-la de improvisação, já que apresenta uma melodia plenamente definida, estruturada e, ainda, consciente, tanto que pôde ser repetida inúmeras vezes por Felipe. Além disso, embora fosse cantada, era na verdade uma composição "instrumental".

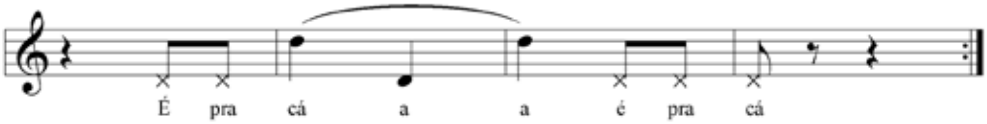
Evitando interrompê-lo em sua criação, a única pergunta que lhe fiz foi: "Essa música, você que fez?". Sua concentração na melopéia, seu transe concentrado em seu carrinho e, ao mesmo tempo, pela via da audição, na composição melódica, não se interrompeu depois que lhe fiz a pergunta. Sua imaginação criadora seguiu fluindo leve e certeira nas variações tímbricas que se seguiram. Tais variações, à maneira de um *Bolero de Ravel*, mostravam sua busca pela diferença na repetição, procedimento comum no rol de técnicas de composição; tanto mais elaboradas por se tratarem de variações de timbres instrumentais vocalizados, ou

seja, resultado não só de uma imaginação criadora, mas de um pensamento construtivo voltado, agora, para a instrumentação.

Outras criações suas também foram feitas enquanto manipulava brinquedos. Definem-se por uma fala cantada que acompanha e organiza sua ação. Primeiro brincando de *lego*, procura uma determinada peça para a montagem:



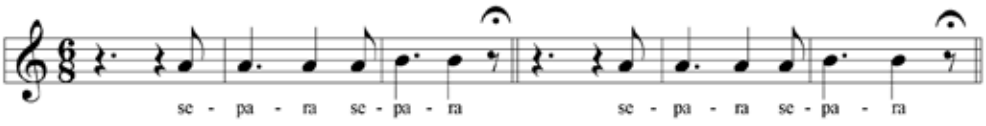
Depois, brincando de arrumar as teclas do xilofone:



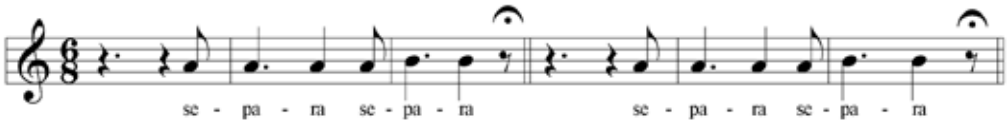
Esse gênero se explica por uma característica das crianças dessa idade, que é o *solilóquio*, que chamaremos aqui de *fala actancial.* É Vygotsky quem nos elucida a esse respeito:

> A fala da criança é tão importante quanto a ação para atingir um objetivo. As crianças (de 3 a 6 anos) não ficam simplesmente dizendo o que elas estão fazendo; sua fala e sua ação fazem parte *de uma mesma função psicológica complexa*, dirigida para a solução do problema (...)
> Nessas circunstâncias, parece que é natural e necessário para a criança falar enquanto age. (VYGOSTSKY, 1989: 28)

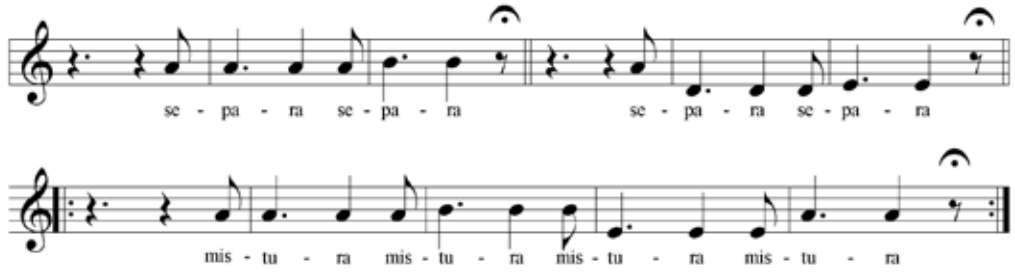
Nesse sentido, a improvisação de canções acompanhando a ação propicia a Felipe uma conscientização lúdico-musical dos procedimentos mentais e motores que está empregando para chegar a uma solução. Vejamos a propósito mais um exemplo, agora mais longo, quase uma mini-suite, que criou enquanto brincava de transformar seu *transformer, um tipo de* boneco "camaleão":



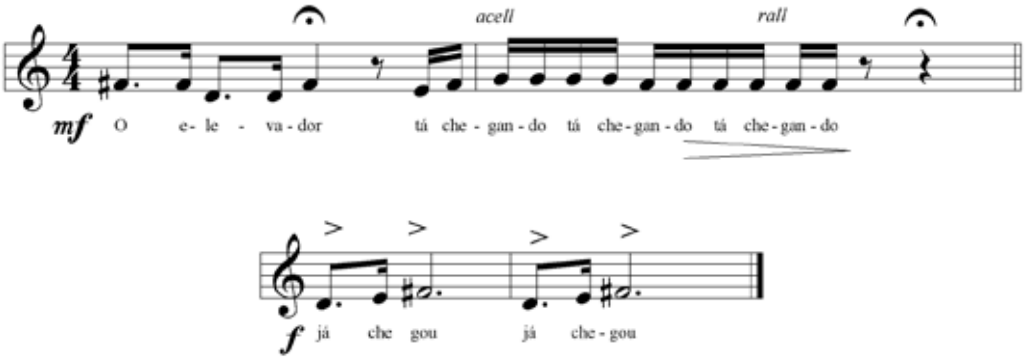
Conversa momentaneamente com o brinquedo, brinca um pouco com ele e depois retoma sua cantoria:



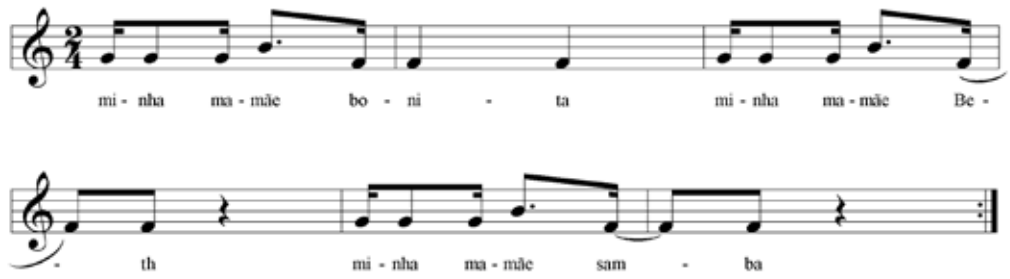
Interrompe mais uma vez, pois tem de se concentrar em fazer força para montar a cabeça do boneco; depois, retoma novamente sua cantiga, mas com novidades: a) do ponto de vista harmônico, completa a cadência (Dominante e Tônica); b) do ponto de vista melódico, esse acréscimo se configura como uma *resposta;* c) e do ponto de vista da letra, acrescenta um segundo verso, cantando "mistura" em oposição a "separa", descrevendo a ação completa com estrutura binária (separa, mistura), da qual, graças a essa "cantiga actancial", tomou consciência. Vejamos:



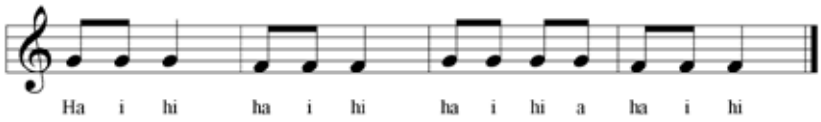
Além dessa característica cognitiva, esse gênero de canção descritiva e estruturante da ação também tem, é claro, um caráter lúdico; enquanto brinca de boneco, também brinca de cantar. A brincadeira com o boneco vem primeiro; o canto, inspirado nela, vem logo depois, somando-se e conectando-se a ela num ciclo de interações. Além disso, Felipe estabelece assim uma terceira brincadeira, que é, na junção das duas, o jogo que as articula. Esse gênero se estende a outras vivências suas, que não brincadeiras, como quando esperava pelo elevador para descer do prédio e ir à escola. Em dois movimentos:



Ou quando, perambulando pela casa, dedica uma cantiga à sua mãe:

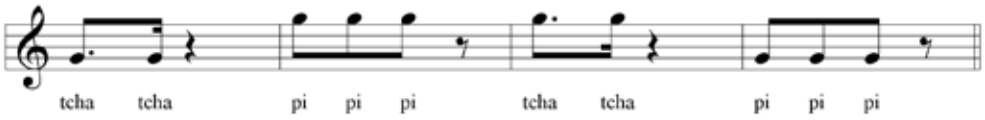


Ou quando sobe as escadas, carregado de brinquedos, cantando sílabas que riem:

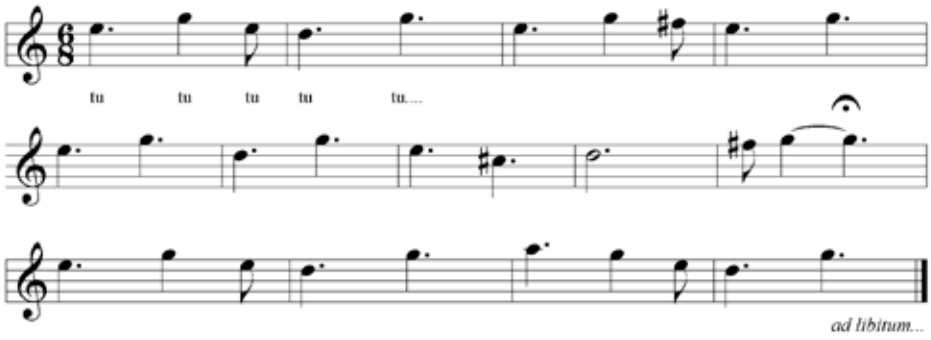


Observando a letra das músicas, é possível constatar a diferença com relação à fala: a) frases sintéticas por economia poética (ex: “minha mamãe bonita” em vez de “...é bonita”; e também “lego aonde?” em vez de “aonde foi parar o lego?”); b) repetição (o elevador tá chegando, tá chegando, tá chegando). Dessas diferenças podemos concluir que não se trata apenas de uma fala cantada, mas de versos musicais articulados numa prosódia, o que é muito diferente das primeiras experiências das crianças, quando “deformam” a música e sua métrica para dar espaço ao texto coloquial pretendido. Conclui-se daí que foi o exercício constante de composição improvisada que permitiu a ele alcançar esse nível de requinte em seus versos e em sua prosódia musical. Tal não seria possível apenas repetindo canções que lhe fossem ensinadas, pois depende de uma construção em que o próprio sujeito articula uma fala poética a intervalos e ritmos melódicos. Desse exercício e da experiência com as canções que aprende ou escuta, Felipe vai desenvolvendo uma sintaxe e aplicando-a a situações, a sua imaginação e a intenção musicais, construindo, assim, semânticas.

Mas também inventa músicas sem texto, como aquela primeira, ora usando onomatopéias e ruídos, ora elegendo uma sílaba para cantarolar. No exemplo abaixo, fazendo de conta que é um robô, Felipe inventa uma música rítmica com oitavas, referenciada aos movimentos robóticos que emprega, ou seja, andando com as perninhas duras e com os indicadores apontados para cima, como um antigo passo de carnaval, agora, robotizado:



Outra situação que costuma inspirá-lo para improvisar canções é quando está no carro, no trânsito, a caminho da escola. Nesses momentos, Felipe não está manipulando nenhum brinquedo, mas apenas distraído em devaneios enquanto olha a paisagem. O exemplo abaixo é apenas um trecho daquilo que se prolongou, na verdade, por mais de dez minutos, em inúmeras variações; infelizmente não se pôde registrar toda ela. Aplicando o mesmo padrão rítmico e intervalar por toda a peça, ou seja, mantendo os elementos que, no seu entender, são aqueles estruturadores, vai acrescentando, pouco a pouco, elementos novos ou pequenos ajustes enquanto aprende com sua experiência:



Felipe, é bem verdade, não se recorda de suas composições nos dias seguintes e, mesmo quando solicitado a repeti-las, recusa-se ou simplesmente diz que não se lembra, a não ser que tenham sido gravadas ou que tenham dado margem a conversas no momento mesmo da criação, como no caso daquela "canção instrumental".

Seria esse um sinal de que suas criações, pelo fato de não serem feitas com o propósito de repetições futuras (como as composições), mas apenas para o momento de sua concepção (como as improvisações), seriam improvisos e não composições, estas últimas tão ligadas à questão da memória e da fixação dos elementos musicais? Ou seria esse simplesmente um reflexo da sua idade, na qual o brincar dá a tônica de suas ações e, portanto, modula sua realidade através de processos e vivências que não têm a preocupação da retenção absoluta e se caracterizam por processos simbólicos ativos apenas no curso do faz-de-conta?

Seus *legos* são boa referência para lançarmos luz à questão. Felipe monta com as pequenas peças coloridas inúmeras naves espaciais, sempre diferentes umas das outras, ora pequenas e compactas, ora grandes e complexas. Leva de dez a trinta minutos para montar duas ou três naves. Quando termina uma série de naves, mostra, exultante, aos adultos, o resultado, e brinca com elas por algum tempo. No dia seguinte, desmonta-as sem dó para a montagem de novas naves geniais. Da mesma maneira, Felipe carrega uma coleção de sons, com os quais inventa suas cantigas — trilhas de seu brincar —, para depois esquecê-las. Embora essas duas ações sejam de naturezas diferentes, ainda assim, a comparação é inevitável e de vivo interesse para estudos futuros, nos levando a indagar por que Felipe não mostra suas composições aos adultos, como o faz com cada nave que termina (além do desafio que a invisibilidade e a temporalidade dos sons impõem à sua retenção e reprodução).

Assim como Chomsky (1986-a), Humboldt (1999) e Franchi (2002) debateram a idéia de que a linguagem humana seria um sistema aberto e criativo em constante reconstrução, o mesmo se pode dizer da música, sobretudo quando recai na esfera da criação espontânea. Esse "aspecto criador da linguagem" permite ao sujeito a construção de combinações que fogem do repertório dado, criando novos a partir de uma "gramática geradora". Humboldt, ao estudar a língua *Kawi* de Java, Bali e Lombok, define os conceitos de *energeia* (atividade, processo) em oposição a *ergon* (produto, ato), entendendo que a linguagem é *energeia*, e não apenas produto estático de normas preestabelecidas, o que nos remete à instabilidade criativa e ao dinamismo constante da linguagem proposto por Deleuze (1993) e à idéia dos *possíveis* em Piaget (1986-b). Isso nos leva, por sua vez, à idéia, que já comprovamos em outros trabalhos (Salles, 2002), de que a criança, ao agir sobre as canções, adquire não só um repertório de tons afinados e sons em geral, mas de relações tonais e métricas, que passam a compor uma rede, que se amplia sistematicamente a cada experiência nova, mas

que, somente na criação, se fixa e se desenvolve em conceitos que, por sua vez, engendram novas regras. Com o *lego*, ocorre o mesmo: na experiência de criação de naves, Felipe adquire, com o tempo, um repertório de relações necessárias entre as peças, combinações funcionais de agrupamentos, com os quais compõe formas significantes moduladas por um senso estético. Assim, nas cantigas que cria, todo conhecimento novo adquirido é processado na criação musical e transformado, instigando-o a um trabalho de lógica, de imaginação estética, de construção e mesmo de expressão artística.

Embora não tenhamos esgotado todas as questões levantadas, podemos afirmar o seguinte: a) A comparação com as naves de *lego* nos aponta para a idéia de que suas músicas são verdadeiras construções acabadas, criadas a partir da cooperação entre desejo e imaginação, conhecimento anterior e invenção; b) do mesmo modo que Felipe desmonta e remonta seu brinquedo de encaixes infinitos, retém suas criações melódicas apenas durante o tempo que dura seu interesse por cada forma criada ou pela ação que as motivou, "desmontando-as" depois, libertando-as da memória; c) por outro lado, prolonga suas invenções o suficiente para que novas ligações se estabeleçam e ele possa integrá-las à sua estrutura operatória e transformá-la em um novo conhecimento; d) realiza repetições e variações ao longo dos improvisos, visando ajustes, correções e uma exploração do universo sonoro que se lhe apresenta à mente; d) se estes ajustes denotam um forte fator construtivo e auto-regulador, também é verdade que resultam de condições emocionais e mentais ideais, em que Felipe está embalado por um estado de espírito invariavelmente alegre, por um estado mental concentrado numa atividade lúdica em curso ou num devaneio da imaginação, fazendo-nos crer que seus afetos estão em pleno funcionamento nesses momentos e que, ao mesmo tempo em que estimulam os processos construtivos, são estimulados por estes. Parece-nos que, aqui, o prazer *(Lustprinzip)* e o real *(Realitätprinzip)* se entrelaçam e formam uma só entidade, modulada seja pela ação, seja pela imaginação (ação interna).

Se, em algumas línguas, "brincar", "jogar", "encenar" e "tocar música" são designados por um mesmo termo (no francês, *jouer*, no alemão, *spielen*, no inglês, *play* e no japonês, *saisei* - 再生), a idéia de se definir o som como brinquedo se amplia e sugere para nós, professores, que fiquemos atentos às manifestações sonoras espontâneas da criança afim de repensarmos nossas ações no campo da educaçao musical.

Referências Bibliográficas:

BROUGÈRE, Gilles. *Brinquedo e Cultura*. São Paulo: Cortez, 1997.

CHOMSKY, Noam. *Cartesian Linguistics. A Chapter in the History of Rationalist Thought*. Lanham, Maryland: University Press of America, 1986.

DELEUZE, Gilles. *Critique et Clinique.* Paris: Minuit, 1993.

FRANCHI, Carlos. Linguagem – atividade constitutiva**.** *Caderno de Estudos Lingüísticos*, nº 25, Campinas, IEL/UNICAMP, 1992.

HUMBOLDT, Wilhelm von. *On the Diversity of Human Language Construction and Its Influence on the Mental Development of the Human Species*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

PIAGET, Jean. *O Possível e o Necessário - vol. 2*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1986.

SALLES, Pedro P. *A Reinvenção da Música pela Criança:* implicações pedagógicas da criação musical. São Paulo, 2002. 282p. Tese (Doutorado em Educação), FEUSP.

VYGOTSKY, Lev.S. *A Formação Social da Mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ENSAIO CORAL A DISTÂNCIA (ECAD) OU TELE-ENSAIO: UMA NOVA FORMA DE ORGANIZAÇÃO DE TRABALHO E UMA NOVA FERRAMENTA PEDAGÓGICA PARA O CANTO CORAL?

Rita de Cássia Fucci-Amato (USP)
fucciamato@terra.com.br

Resumo: A intenção do artigo é basicamente relatar a experiência de um grupo vocal amador na utilização de um software de transmissão em tempo real de som e imagem para a realização de ensaios a distância, destacando as possibilidades e limitações no uso da citada ferramenta para tal finalidade. O trabalho é desenvolvido sob uma perspectiva interdisciplinar, analisando o caso descrito quanto à organização do ensaio coral a distância e seu potencial educativo-musical. As conclusões apontam a possibilidade de uso dessa forma de ensaio em complementação aos ensaios presenciais.
Palavras-chave: educação a distância (EaD), ensaio coral a distância (ECaD), canto coral, educação musical.

Distance choral rehearsal or tele-rehearsal: a new form of work organization and a new pedagogical tool for choral singing?

Abstract: The intent of the paper is basically to describe an experience of an amateur vocal group in the use of a software of real-time transmission of sound and video for the development of distance rehearsals, detaching the possibilities and constraints of using this tool for this end. The work is developed under a interdisciplinary view, by analyzing the described case concerning organization of distance choral rehearsal and its music educative potential. The conclusions point out that this form of rehearsal can be used as complementary to the face-to-face rehearsals.
Keywords: distance learning, distance choral rehearsal, choral singing, music education.

1. Introdução

O desenvolvimento das tecnologias de comunicação e informação (TICs), em especial o avanço e a ampliação do uso da internet, tem sido objeto de diversas aplicações e projetos no âmbito da educação, inclusive no campo da educação musical. Projetos com distintas intenções e com maior ou menor cabimento vêm sendo implementados no campo do ensino musical, desde a graduação até a musicalização infantil. “Os avanços tecnológicos permitem hoje que se construam ambientes de aprendizagem e treinamento” (LOPES, 2004: 3). Nesse sentido, uma experiência interessante é a da utilização de recursos de comunicação digital para o ensaio de grupos musicais a distância. É essa a proposta a ser discutida neste artigo. Para tanto, é analisada a experiência do Madrigal InCanto, grupo vocal *a cappella*, amador e independente, que iniciou uma prática de desenvolvimento de ensaios a distância, por meio do recurso ao *Skype*, ferramenta de comunicação que permite a transmissão simultânea de áudio e vídeo em tempo reais. Neste trabalho, com base no relato de experiência do citado coro, são analisadas as oportunidades e as limitações da utilização dessa ferramenta para a organização do trabalho no ensaio coral e os potenciais pedagógicos do *tele-ensaio coral* ou ensaio coral a distância (ECaD). Além da análise pessoal do ensaio pela maestrina-autora, esta colheu as opiniões dos 9 (nove) coralistas do grupo em uma discussão oral realizada em ensaio presencial, opiniões estas que foram registradas e integram a avaliação realizada neste relato.

2. Organização do trabalho e ensino-aprendizagem no canto coral

Segundo Maximiano (2006), as organizações são grupos sociais deliberadamente orientados para a realização de objetivos, os quais, de forma geral, traduzem-se no fornecimento de produtos e serviços. Nesse sentido, as pessoas são o principal recurso das organizações, agregadas a outros suprimentos, quer materiais (instalações, espaço, móveis, equipamentos etc.), quer imateriais (tempo e conhecimentos). O que pode ser definido como comum a todos as vertentes do canto coral é que o coro constitui uma organização – formal ou informal – que se funda em recursos materiais (como instrumentos musicais, partituras, etc.) e, principalmente, em recursos humanos (regente e coralistas, basicamente). Ademais, apesar de um nível variável de flexibilidade (nos coros amadores, pelo menos, maior que nas organizações empresariais, de atuação no mercado econômico), há em todo coro uma série de regras estabelecidas pelo grupo quanto ao comportamento dos membros, horários e datas de ensaios e concertos, tolerância, pontualidade, etc. Há também certa autoridade da figura do maestro, em parte por uma posição formal, em parte por seu carisma e liderança pessoais (variável conforme o maestro se coloque mais como um "igual" diante dos cantores, ou mais como um controlador distante daqueles). A comunicação é mais ou menos organizada e há procedimentos, principalmente levados a cabo pelos regentes, para a coordenação e cooperação entre os membros. Têm-se assim os requisitos da formulação de Hall (2004: 30) acerca do que é uma organização.

Por outro lado, pode-se visualizar o coro apenas como um grupo; em caso de coros amadores, como um "grupo criativo e sem fins lucrativos", conforme a abordagem efetuada pelo sociólogo italiano Domenico De Masi (2003: 674). Seja como organização, seja como grupo, o coro é um sistema de produção que, como tal, tem uma determinada configuração de seus recursos: além das pessoas, materiais, informações, equipamentos e energia ou custos (FLEURY, 2008: 2). Organização ou grupo, todo coro conta com uma estrutura organizacional, sendo, no caso do canto coral, a dimensão pessoal uma das mais proeminentes.

Quanto à dimensão pessoal no trabalho desenvolvido no canto coral, é aspecto proeminente o relacionamento entre coralistas e regentes (que nos grupos amadores, notadamente, tem um caráter de horizontalidade, emotividade e, em certos casos, afetividade), ao lado da organização do trabalho estabelecida nos ensaios. Um ensaio pode contemplar uma série de ferramentas e dinâmicas de ensino, tais como a informação sobre saúde vocal e fisiologia da voz, os vocalizes, técnicas de alongamento e relaxamento muscular, exercícios de respiração, consciência auditiva, estudo e prática do repertório, com correção de questões musicais diversas (cf. FUCCI AMATO, 2007a). No caso de coros amadores, os ensaios se resumem basicamente a exercícios de relaxamento, respiração (em alguns casos), vocalizes e prática de repertório, com ensaios de naipes e a gradual junção das vozes. Esse processo pedagógico e técnico que caracteriza o canto coral demanda, via de regra, além dos cantores e do(a) regente, um piano, inseridos em um espaço físico com mínimas condições de silêncio e dimensões apropriadas. Poderia ser esse processo reproduzido com o auxílio de ferramentas de comunicação via computador?

3. O caso do Madrigal InCanto

O grupo vocal amador, em que quase todos os cantores não tem conhecimento de leitura musical, é composto hoje por 9 (nove) cantores, que atuam profissionalmente em diversas áreas, principalmente em instituições de ensino básico e superior de São Carlos e também de Araraquara, cidade próxima também no interior do estado de São Paulo. A regente e um dos cantores, entretanto, residem em São Paulo, capital, a 230 km de São Carlos, onde os ensaios são realizados na casa de uma cantora do Madrigal. Dada a disponibilidade de todos os membros e a distância que implica a locomoção da regente, o grupo realiza basicamente dois ensaios gerais mensais presenciais (com duração total de aproximadamente seis horas) e eventuais ensaios esporádicos (gerais ou de naipe), conduzidos pela assistente do grupo. Para sanar a dificuldade de trabalho do grupo diante de tão reduzida carga horária de ensaios, buscou-se inicialmente a alternativa de a regente realizar gravações digitais das vozes referentes a cada naipe e transmitir os arquivos de áudio aos cantores, para estes estudarem suas vozes individualmente, por meio de computador pessoal, aparelhos de som ou I-Pod's. Essa estratégia tecnológica tem auxiliado o trabalho do grupo e representa a substituição da prática comum em coros amadores que era a gravação em fitas cassetes, pelos coralistas, do áudio referente a suas vozes nos ensaios. De certa forma, as gravações para uso pessoal permitem aos cantores "gerenciar seu próprio aprendizado e o ritmo [deste]" (TARY et al., 2006, p. 319).

FIGURA 1 – Madrigal InCanto, grupo vocal a cappella
Fonte: Madrigal InCanto (2010)

Complementarmente a essa estratégia de estudo individual, facilitada pelos recursos de gravação de áudio do computador e que constituem uma espécie de educação ou ensaio a distância, de caráter individual, o Madrigal InCanto iniciou a prática de realização de ensaios via Skype. A regente e o cantor residentes em São Paulo-SP conectam-se à residência da assistente, residente em São Carlos-SP, onde se reúnem os demais cantores. Com a transmissão em áudio e vídeo, é possível que, de sua residência em São Paulo, a regente coordene os vocalizes, exercícios de repertório, toque e cante as vozes da peça ensaiada, observando o desenvolvimento do ensaio em São Carlos, a mais de duzentos quilômetros de distância. Ademais, a instalação do referido *software* pelos cantores facilita a comunicação entre os membros do grupo (baseada especialmente em e-mails) e possibilita eventuais consultas sobre dúvidas musicais pelos cantores, que podem acessar a regente e corrigir eventuais passagens vocal e/ ou musicalmente difíceis das partituras.

FIGURA 2 – Ensaio via Skype
Fonte: a autora.

Por fim, cabe notar que o uso dos meios digitais de comunicação e transmissão de informações tem sido relevante para o grupo na divulgação de seus resultados. Além da divulgação dos concertos pelo e-mail, o site do Madrigal InCanto e seus vídeos postados no site http://www.youtube.com/ permitem uma ampla divulgação do trabalho do grupo, incluindo resultados relevantes:

- Em menos de um mês da postagem de vídeo do Madrigal InCanto no site YouTube.com, este já ganhou um link no site da *Red Deer Public Library*, instituição canadense que mantém um site internacional sobre Villa-Lobos. A interpretação pelo Madrigal InCanto da canção *Feliz Natal*, de autoria do maestro brasileiro, pôde ser por aquele site divulgada e avaliada como "*a lovely performance*" (HEITOR VILLA-LOBOS WEBSITE, 2009);
- Em menos de um ano com vídeos no site YouTube.com, o Madrigal InCanto já teve suas performance assistidas em países como Brasil, Paraguai, Uruguai, Argentina, Chile, Colômbia, Equador, Venezuela, México, Estados Unidos, Canadá, Portugal, Espanha, Itália, Alemanha, Suécia, Finlândia, Reino Unido, Polônia, Austrália, Japão e Índia, entre outros. Todavia, o grupo só realizou até o momento apresentações na cidade de São Carlos, no interior do estado de São Paulo.

Quanto à questão da divulgação do coro via Internet, uma inovação considerável, tal relato exemplifica o fenômeno chamado de "glocalidade" (*glocality*) (cf. FUCCI AMATO; AMATO NETO; ESCRIVÃO FILHO, 2010). Nas palavras de Porter, um mundo glocal "incorpora uma perspectiva global com ação local, e isso é viabilizado pela Internet, que é usada como uma ferramenta de informação, troca de diálogo e organização" (PORTER, 2001, p. 148). Quanto à experiência do Madrigal InCanto de ensaios via Skype, objeto principal de relato deste artigo, esta traz algumas oportunidades e algumas limitações no campo do ensaio coral a distância (ECaD). São análises dessas duas dimensões que o quadro a seguir pretende explicitar.

Pontos positivos	Restrições
• Permite a maior frequência de ensaios ao não demandar o deslocamento físico da regente por uma longa distância; • Mantém o padrão motivacional do grupo pela ampliação da frequência dos ensaios e consequente aceleração do desenvolvimento musical; • Incrementa as responsabilidades individuais quanto ao estudo das partituras; • Induz os cantores à resolução de problemas que são criados no momento do ensaio via skype: propriocepção se desenvolve mais devido às dificuldades de transmissão dos áudios e também cria responsabilidades vocais nos naipes (independência das vozes), que tem de buscar a harmonia de forma mais coesa, a partir de um melhor entendimento vocal entre os cantores; • O grupo se organiza fisicamente de maneira diferente, conforme as necessidades de ouvir e ser ouvido, definidas pelo equipamento e pelas diferentes peças trabalhadas; • O grupo solicita outras atitudes musicais que definem novas estratégias de ensaio (diferentes em ensaio presencial da regente), conforme as dificuldades de aparecem. Assim, os cantores assumem mais ativamente a condução do ensaio, de acordo com as necessidades que sentem, e o grupo desenvolve um maior senso de autogerenciamento.	• Necessidade de equipamento adequado (computador, câmera, microfone, caixas de som, software Skype e internet banda larga); • O tempo de transmissão de imagem e vídeo apresenta uma dessincronia que dificulta harmonizar o gesto e a o canto da regente, de um lado, e o canto dos cantores, de outro; • Devido a essa dessincronia a regente não pode cantar ao mesmo tempo em que os cantores. As correções são indicadas pela regente após ouvir o grupo e depois são implementadas pelos cantores; • Apesar de se ter bons equipamentos, há uma óbvia limitação da qualidade de vídeo e som, o que – notadamente quanto a este último aspecto, em se tratando de um trabalho musical – diminui a precisão da percepção dos problemas musicais e vocal pela regente e, portanto, restringe sua capacidade de correção; • Os andamentos e fraseados não podem ser detalhados (a melhor opção é ter um monitor ou assistente no local de ensaio que possa traduzir os pedidos do regente à distância).

Quadro 1: Análise das possibilidades e restrições do ECaD

Verifica-se que a utilização da ferramenta de comunicação eletrônica adotada para os ensaios analisados permite que se crie uma mediação virtual entre dois ambientes presenciais na qual se destaca a participação mais ativa dos sujeitos que estão de ambos os lados da comunicação, legando ao lado que concentra os cantores, principalmente, uma maior liderança na condução do processo, de forma que coordenem e definam a melhor maneira de receber as mensagens transmitidas pela regente; o que não exclui que esta também busque redefinir as posições físicas dos cantores para melhor perceber o som que está sendo produzido, buscando estabelecer e corrigir padrões de interpretação musical e emissão vocal. Essa constatação corrobora com a observação de Souza (2000: 71), que nota ser a interatividade uma das características mais focadas nas análises sobre comunicação e educação no ensino a distância.

Apesar de se notar certo "empoderamento" dos cantores na condução do ensaio, sua organização ainda é definida em muitos termos pela regente, mas, buscando esta mais ainda que nos ensaios presenciais, contar com as opiniões e as demandas dos coralistas, já que a percepção de nuances musicais e vocais é menos precisa no ambiente virtual.

> A internet trouxe a possibilidade de contato, se não imediato, muito próximo, em termos temporais, entre as pessoas. Esse fato faz com que as relações aconteçam de forma aberta, sem uma concepção pré-determinada. Isso não quer dizer que, no caso de um processo educativo, as interações sejam feitas absolutamente livres, sem preocupação com os objetivos de aprendizagem e sem a mediação orientada de um professor (SOUZA, 2000: 71).

As restrições quanto ao uso do equipamento de "tele-ensaio" referem-se principalmente à limitação da precisão e instantaneidade da percepção dos atos por ambos os lados da comunicação. De um lado, a regente tem acesso a uma precisão sonora muito inferior à obtida nos ensaios ao vivo, o que limita sua capacidade de percepção de defeitos, erros e dificuldades musicais e vocais com relação aos cantores; de outro, os cantores não têm um acesso sincronizado aos gestos e à voz da regente, o que também limita a possibilidade de correções por parte da regente, que tem de esperar o fim da interpretação de cada peça (ou interromper sua execução) para dar suas instruções, não podendo receber respostas dos cantores em tempo real, no mesmo instante em que cantam determinado trecho da partitura.

4. Conclusão

Diversas são as estratégias que podem ser utilizadas em um ensaio coral, além das técnicas convencionalmente adotadas: seminários, projeção de vídeos de outros grupos vocais ou do próprio coro, composições temáticas, etc. (FUCCI AMATO, 2006; 2007a; 2007b). Os recursos digitais a gravações para audição e estudo individuais e os ensaios via *softwares* de comunicação instantânea com áudio e vídeo somam-se a essas ferramentas para proporcionar uma aceleração no desenvolvimento musical do coro em relação ao que seria obtido se apenas se desenvolvessem os ensaios presenciais (com limitações de carga horária maiores ou menores, principalmente em grupos amadores, nos quais os cantores dedicam-se a outras atividades). Dadas, porém, as limitações de precisão e qualidade de áudio e a diminuição da capacidade de percepção e ação do(a) regente, não se pode prever que o *tele-ensaio* tenha possibilidade, nas condições tecnológicas atualmente disponíveis ao usuário comum dos meios eletrônicos, de substituir os ensaios presenciais. Como ferramenta complementar e secundária a estes, entretanto, pode ser efetiva, aumentando a frequência de interações entre os cantores e de estudos coletivos (em ensaios, paralelos aos estudos individuais). A precisão técnica de percepção e correção de falhas e a maior segurança dos cantores (consequência do maior controle da regente sobre o ensaio) são, entretanto, virtudes do ensaio presencial.

Referências

CORAL MUNICIPAL DE SÃO CARLOS. *YouTube – Canal de coralmunicipal*. Disponível em <http://www.youtube.com/coralmunicipal>. Acesso em 28 maio 2010.

DE MASI, Domenico. *Criatividade e grupos criativos.* Tradução de Léa Manzi e Yadyr Figueiredo. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

FLEURY, Afonso. O que é engenharia de produção. In: BATALHA, Mário Otávio (Org.). *Introdução à engenharia de produção.* Rio de Janeiro: Elsevier, 2008. pp. 1-10.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Uma investigação sobre práticas de ensino de fisiologia da voz e regência coral. *ICTUS*, Salvador, n. 7, p. 95-112, 2006.

_____. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical. *Opus: periódico da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*, Goiânia, v. 13, n. 1, pp. 75-96, 2007a. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus13/07/07-Amato.pdf>. Acesso em 28 maio 2010.

_____. Canto coral, educação musical e performance na universidade: o caso do IA-UNESP. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL (ABEM), 16./ CONGRESSO REGIONAL DA INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC EDUCATION (ISME) NA AMÉRICA LATINA, 1., 2007, Campo Grande. *Anais – Educação musical na América Latina: concepções, funções e ações*. Campo Grande: Editora UFMS/ ABEM/ ISME, 2007b. pp. 01-12.

_____.; AMATO NETO, João; ESCRIVÃO FILHO, Edmundo. Cultural services and operations management: some epistemological foundations and a literature overview. In: INTERNATIONAL ANNUAL EUROPEAN OPERATIONS MANAGEMENT ASSOCIATION (EUROMA) CONFERENCE, 17., 2010, Porto. *Proceedings: Managing Operations in Service Economies*. Porto: EurOMA, 2010. pp. 1-10.

HALL, Richard H. *Organizações*: estruturas, processos e resultados. São Paulo: Prentice Hall, 2004.

HEITOR VILLA-LOBOS WEBSITE. *Past Front Page – December 2009*. Disponível em: <http://www.villalobos.ca/node/3048>. Acesso em 27 dez. 2009.

LOPES, Roseli Esquerdo. As Mídias e os Meios Eletrônicos na Educação. Disponível em: <http://www.lps.usp.br/lps/arquivos/conteudo/grad/dwnld/MidiasEMeiosEletronicos.pdf>. Acesso em 10 nov. 2004.

MADRIGAL INCANTO. *Madrigal InCanto, grupo vocal a cappella*. Disponível em: <http://madrigalincanto.blogspot.com/>. Acesso em 27 maio 2010.

MAXIMIANO, Antonio Cesar Amaru. *Introdução à administração*. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2006.

PORTER, Beth. *The net effect*. Portland: Intellect Books, 2001.

SOUZA, Cássia. Interatividade, construtivismo e educação musical a distância. *Ictus*, Salvador, v. 2, pp. 69-79, 2000.

TARY, Wallace; GRINNEL, Lynn; CAREY, Lou; CAREY, James. Maximizing learning from rehearsal activity in Web-based distance learning. *Journal of Interactive Learning Research*, v. 17, n. 3, pp. 319-327, 2006.

IMPROVISAÇÃO NA EDUCAÇÃO MUSICAL: FUNDAMENTAÇÕES TEÓRICAS E IMPLICAÇÕES NA TRANSFORMAÇÃO DA PERCEPÇÃO

Rodrigo Augusto Báez Rojas (USP)
rodrigo.rojas@usp.br

Maria Teresa Alencar de Brito (USP-FAPESP)
tecadebrito@usp.br

Resumo: O artigo faz parte da pesquisa de Iniciação Científica em andamento que busca contribuir para uma ampliação da visão relacionada à importância da improvisação na Educação Musical. Para tanto, pretende-se argumentar com base em conceitos apresentados por educadores como Violeta Gainza, Rogério Costa, e a musicista, compositora e improvisadora Chefa Alonso. Também serão ressaltadas algumas posturas de outros profissionais da área de Educação Musical e Composição em complementação aos argumentos dos autores supracitados.
Palavras-chave: Improvisação, Educação Musical, Escuta e Interação.

Improvisation in the Musical Education: Theoretical recitals and implications in the transformation of the perception

Abstract: The article is part of research for Scientific Initiation in process that seeks to broaden the vision related to the importance of improvisation in music education. For thus, we intend to discuss based on concepts presented by educators such as Violeta Gainza, Rogério Costa, and the musician, composer and improviser Chefa Alonso. It also will highlight some attitudes of other professionals in the field of Music Education and Composition as a complement to the arguments of the authors above.
Keywords: Improvisation, Musical Education, Listening and Interation.

Introdução

No atual momento, a criatividade vem conquistando um lugar privilegiado nos discursos pedagógicos e nas pesquisas voltadas ao estudo da educação musical (Caspurro 1999) sendo a improvisação uma ferramenta importante neste processo. É importante lembrar que a improvisação musical - prática anterior à escrita musical - vem sendo ensinada empiricamente desde a Antigüidade, em conjunto com os conhecimentos baseados na transmissão da tradição oral, tendo como base os elementos culturais particulares (Alonso 2008, Brito 2003)

A partir das novas perspectivas em relação ao assunto, a construção progressiva do entendimento da música parte primeiramente da formação da escuta por meio de atividades lúdicas e singulares, e para isso a improvisação musical acaba sendo uma possibilidade importante para tal, além de se constituir em meio para o desenvolvimento da formação das capacidades de criação. (Alonso 2008)

A improvisação e o seu desenvolvimento no trabalho de Educação Musical abrangem aspectos múltiplos, importantes para a formação do indivíduo dentro de uma sociedade em constante transformação. É importante que os processos que focam a formação da percepção acompanhem essas transformações dinâmicas, e, em tais contextos, é necessário que o ensino de música e as práticas musicais atuais acompanhem também tais processos.

A Improvisação: inserção no processo de Educação musical.

Brito (2003) aponta o ato de improvisar como um dos modos de realização musical, junto com a composição e a interpretação, estando presente em todas as culturas por meio da sua ligação com a tradição oral. Por outro lado, a autora ressalta a prevalência da improvisação no âmbito da música popular, e a sua desvalorização na música erudita Ocidental:

> A música classificada como erudita produzida no mundo ocidental a partir do século XVII passou a privilegiar a composição escrita, valorizando sobremaneira o compositor e o interprete e deixando, assim, a improvisação para o domínio da música popular. Esse fato se refletiu também nos processos de ensino musical acadêmico, e não é raro ainda hoje, encontrar instrumentistas que, capazes de interpretar peças musicais complexas, sentem grande dificuldade para improvisar, que a formação musical privilegiou os aspectos formais, a notação e a interpretação. (Brito 2003, p.151)

Em relação aos mesmos aspectos abordados acima, a educadora musical portuguesa Helena Caspurro (1999), considera que:

> Não são raras as vezes que encontramos músicos com uma vasta e profissional experiência como interpretes, para os quais a improvisação é um ato musical de sofrimento, desorientação, dispersão, incapacidade ou mesmo desconcerto. (Caspurro 199, p.1)

O ensino de música continua mantendo, nas suas práticas pedagógicas, o emprego de metodologias baseadas nos ***métodos ativos***. (Alonso, 2008). Segundo a autora, os métodos caracterizaram-se a partir de três aspectos:

- Repertório restrito à música do passado, (séc. XIV a XIX) que leva em consideração o emprego de um único sistema de referência musical: o sistema tonal.

- Pedagogias caracterizadas pela rigidez, ignorando as peculiaridades e necessidades de cada sujeito.

- Ausência da improvisação como técnica básica de aprendizagem musical, pessoal e social.

As razões que justificam a rejeição da improvisação nas práticas pedagógicas, segundo Alonso, resultam de preconceitos de caráter ideológico, mais do que de razões formais ou poéticas. A justificativa se baseia no fato de que, ainda na atualidade, continua latente a sua delimitação como uma prática pertencente a círculos musicais restritos como a música popular e o Jazz, sendo a improvisação considerada segundo Caspurro (1999) como uma espécie de *"propriedade privada."*

Para Swanwick (1979), educador musical inglês, a preocupação do educador musical deve ser primeiramente a de encontrar aspectos comuns entre Música e Educação Musical, para poder ajudar o indivíduo a ser mais ativo no relacionamento com a música e encontrar respostas positivas nas experiências voltadas a ela. Para o autor, conhecer música não corresponde a somente ouvi-la, e sim, o seu pleno envolvimento através da escuta. Tal envolvimento só se processa numa atuação do sujeito em relação à música, e em níveis diferenciados, pois as múltiplas oportunidades de contato com a música, partindo de vários ângulos, permitem que o sujeito tenha consciência da riqueza de possibilidades do seu próprio fazer musical. Para o educador, o valor primordial que a improvisação assume em Educação Musical, segundo ele, se concentra na possibilidade de sugerir a introspecção, que é conseguida no relacionamento direto e particular com a música.

A educadora musical argentina Violeta Gainza (2007) afirma que a improvisação permite ao ser humano estabelecer contato com o seu universo sonoro internalizado, o qual se constitui em potencial lingüístico e, sobretudo expressivo, pronto para emergir. Ou seja, é um jogo musical que se aproxima da linguagem comum e é nele que o sujeito desenvolverá a capacidade de manipular e explorar a realidade sonora do seu entorno e a expressar as suas idéias musicais de maneira significativa. Segundo Gainza:

> Uma educação musical, ou uma terapia através da música, deveria brindar ao sujeito a oportunidade de explorar livremente o mundo dos sons e expressar com espontaneidade as suas ideias musicais. Mais ainda, considero que o justo equilíbrio entre carga e descarga musical, é dizer, a dinâmica interna dos processos humanos em relação com a música, vai depender da possibilidade de que o contato com a música seja positivo para o homem, e contribua para a sua saúde mental, física e espiritual, promovendo a sua educação ou a sua recuperação. (Gainza 2007, p.11)

Referindo-se ao conceito, Rogério Costa (2003) considera a improvisação uma atividade musical com características específicas, existindo convergência de muitas linhas de força, argumentando a sua amplitude conceitual:

> Devemos pensá-la num contexto amplo – que definimos aqui como sendo o seu ambiente ou campo de operações – que engloba muitos fatores, não só musicais, mas também, sociais, culturais, pessoais e específicos do grupo que se engaja numa prática deste tipo.[...] ela é uma manifestação complexa que estabelece vínculos e é resultado de uma série de conexões em rede que acontecem neste ambiente. [...]
> É importante ressaltar que, para a prática da improvisação é necessário, por parte dos músicos que dela participam, um estado de prontidão auditiva, visual, tátil e sensorial que é diferente daquele exigido para a prática da interpretação ou da composição. Este estado de prontidão exige uma espécie de engajamento corporal integral. "A realização efetiva da improvisação depende, em certa medida, desta preparação específica" (COSTA, 2003, p.27).

Esse estado de prontidão necessário para a improvisação implica numa série de procedimentos para desenvolvê-lo. O aperfeiçoamento desta atividade se produz em diferentes estágios e a sua efetividade consegue-se através de um reajuste constante (feedback) a partir da sua prática continuada. A sua eficiência requer a sistematização do seu emprego, desenvolvendo uma metodologia aplicando-a como técnica pedagógica. (Gainza 2007)

Em termos gerais, é possível afirmar, portanto que, o que caracteriza a improvisação é o seu caráter interativo e dinâmico em tempo real, que favorece o emprego de inúmeras possibilidades musicais na sua utilização em múltiplos contextos. Um caráter que envolve processos diversos nos quais constantemente se estabelecem múltiplas relações importantes para a formação musical. Em seu contexto geral, na Atualidade, a improvisação musical é uma corrente ligada ao construtivismo, que encontra correspondência no pensamento epistemológico da teoria da *autopoiese*, que respeita as particularidades do humano, num ambiente democrático, lúdico e flexível. (Alonso 2008)

A improvisação inserida no pensamento autopoietico desenvolve a autonomia expressiva, a subjetividade, a criatividade, e a experiência, permitindo conscientizar ao sujeito sobre as suas próprias potencialidades, sendo protagonista e feitor da própria formação.

A improvisação reafirma o caráter singular do fazer musical; uma singularidade que se justapõe com conteúdo, coerência. É acontecimento que se atualiza pela ênfase no sentido da audição, pela transformação no modo de se relacionar com o sonoro, com o universo de sons e silêncios. (Brito 2010).

A improvisação inserida no processo de formação da Escuta.

A formação perceptiva, durante muito tempo se inseriu numa mentalidade que visou principalmente à conservação e à aquisição de um conhecimento musical pré-estabelecido. A utilização de um único e inquestionável sistema de referência, igualmente influiu na formação da percepção, estando condicionada a ela. Costa (2001) critica esta abordagem, que ainda prevalece em múltiplos ambientes. Segundo ele:

> A percepção é perseguida, assim, como o desenvolvimento de uma habilidade apurada para apreender da maneira mais detalhada possível, objetos ou fenômenos musicais estáticos, sintéticos e representativos de um repertório histórico cristalizado (geralmente limitado ao campo da música ocidental européia dentro do seu período da chamada *prática comum* – circunscrita, portanto ao sistema tonal em seu momento de maior coesão - que vai do período Barroco ao Romantismo. Na realidade é uma perspectiva romântica que se perpetua nestas práticas educativas) e o uso (leitura e escrita) de uma forma de notação específica deste mesmo período. (COSTA, 2001, p 1)

Costa considera que o tipo de procedimento parece ignorar a natureza dinâmica do repertório, um fenômeno em constante expansão que está em contato com o contexto complexo e amplo que envolve músicos, público etc. O repertório é considerado como um produto de uma linguagem em ação que se constrói na prática e na vivência com o fazer musical. Não se trata de propor que se ignorem os períodos da historia da música, nem os seus próprios sistemas, mas, está em deixar de usá-los como única e permanente referência para o desenvolvimento da percepção.

François Delalande, pesquisador francês, em uma entrevista apresentada no livro *La música es un juego de niños* (1995) trata a mesma questão, argumentando sobre o que a educação tradicional provoca na atitude perceptiva de quem aprende por meio dela:

> O que mais me parece entediante numa educação tonal do ouvido da criança é que quanto mais se treina a tonalidade e quanto mais inteligente e eficazmente se faz, maiores são as dificuldades das crianças no momento de ouvir músicas extra-europeias e músicas contemporâneas. Ao mesmo tempo em que se familiarizam com um campo, se constroem barreiras difíceis de quebrá-las. O resultado é uma atitude de rejeição: faça ouvir música do Xenakis ou trompas tibetanas a uma criança ou inclusive a um adulto que recebeu uma formação tradicional, sua resposta é sempre a mesma: "Isso não é música". (Delalande, 1995, p.8)

Segundo Delalande, o objetivo da formação musical, principalmente da criança, é formá-las em tudo o que pode preceder aos conhecimentos técnicos, afirmando que existe uma série de atitudes que intervêm na música, e um denominador em todas as suas práticas, sendo músicas européias, extra- européias ou contemporâneas.

Pierre Schaeffer (1910 -1995), compositor francês, no capitulo preliminar do seu *Tratado dos Objetos Musicais* (1993), expõe um dos três fatos relacionados com a situação da música na segunda metade do séc.XX, que trata d*os vestígios das civilizações e de geografias musicais.* Neste fato argumenta uma crítica sobre as posturas da Etnologia e da Musicologia em relação às culturas extra-européias e primitivas. Ele afirma que a primeira ateve-se ao seu próprio objeto de estudo mais do que ao fenômeno musical, e a segunda, os próprios dispositivos científicos não davam conta para decifrar essas outras linguagens. (Schaeffer 1993)

Desta forma, o autor constatou que os musicólogos, confiantes no próprio sistema, reduziram as linguagens primitivas e exóticas às noções, aos paradigmas e aos princípios da música ocidental. Como uma postura antagônica, ressalta a relevância das pretensões dos músicos e compositores de música concreta:

> E não causa surpresa alguma que a necessidade de um retorno às fontes autênticas tenha sido precisamente afirmada pelos músicos mais modernistas, - os da música concreta em particular-, que se viram obrigados por sua própria experiência, a por seriamente em dúvida o valor universal daquele mesmo sistema. (Schaeffer 1993, p.30)

Schaeffer reafirma essa necessidade de retornar às origens sonoras. Um dos pontos a serem ressaltados no que se refere à escuta, é no momento em que no 9º capitulo do tratado discorre sobre o que ele denomina *escuta reduzida*.

Costa (2003) explica que por *escuta reduzida* entende-se uma escuta que busca escapar de uma intenção de compreender "significados", assim como de uma identificação de causas instrumentais. Trata-se da atitude inicial em que percebemos o som por ele mesmo, que Costa considera uma condição importante e necessária pelo fato de que pode facilitar a incorporação de novas habilidades para improvisar.

> A escuta reduzida seria como a escuta do bebê ou da criança que traz um ouvido ainda descondicionado, apesar de ainda inábil. A questão da habilidade se coloca às vezes como um empecilho para a livre improvisação, pois o preço de ser hábil num determinado sistema (territorializado) e, por isso, capaz de reconhecer os seus traços pertinentes é ser praticamente surdo àquilo que não lhe é pertinente. (Costa 2003, p 50)

Considerações gerais da pesquisa em andamento.

A conscientização de conceitos musicais, aliados à transformação da prática musical, em sua generalidade, será considerada no decorrer desta pesquisa, com foco especial na integração entre escuta e gesto, que pode se fortalecer por meio do jogo da improvisação no contexto pedagógico.

Apoiando-se nas experiências com a improvisação, as atividades e os conteúdos teóricos e práticos serão abordados reflexivamente, estabelecendo análises qualitativas acerca das condutas musicais em seus processos de transformação. Serão descritos e comparados os diversos processos de desenvolvimento, com vias a destacar a singularidade própria a cada grupo participante e trabalho, bem como, para que os procedimentos mais relevantes possam ser sugeridos.

Notas

[1] FEEDBACK é o termo traduzido como "realimentação" que trata de um processo que está relacionado com a capacidade de escuta, de processar a informação e ter uma resposta inteligível e adequada à informação adquirida.

[2] AUTOPOIESE: Neologismo proposto na década de 70, pelos biólogos Humberto Maturana e Francisco Varela para designar a capacidade dos seres vivos de produzirem a si próprios. De origem biológica, foi empregado inicialmente para designar os elementos e a estrutura característicos de um sistema vivo, um sistema como sistema autônomo que está em constante, auto-regulação mantendo as interações com o meio. O conceito foi rapidamente difundido e começou a ser empregado em outras áreas do conhecimento, tendo aplicações de caráter interdisciplinar. A teoria autopoiética aplicado aos sistemas sociais representou uma revolução na epistemologia.

[3] Titulo original do livro "La música es un juego de niños": La musique est un jeu dénfants. DELALANDE,F. Paris:Éditions Buchet/Chastel,1984.

Referências:

ALONSO, Chefa. *Improvisación Libre: La composición en Movimiento*. Baiona- España: Editorial Dos Acordes, 2008.

BRITO, Teca Alencar de. Música na Educação Infantil*: propostas para a formação integral da criança*. São Paulo: Editora Peirópolis, 2003.

COSTA, Rogério Luiz Moraes, *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação.* São Paulo, 2003. 201f. Doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica (PUC).

CASPURRO, Helena. *A Improvisação como processo de significação: Uma abordagem com base na Teoria de Aprendizagem Musical de Edwin Gordon.* In: Revista da APEM: Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical, (103), 1999.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. Educação e pensamento musical: a improvisação inserida no processo de configuração do pensamento musical através de uma cognição criativa. In: X ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 2001, Uberlândia. Anais...Uberlândia: ABEM, 2001

DELALANDE, François, *La música es un juego de niños.* Buenos Aires: Ricordi Americana, 1995.

GAINZA, Violeta Hemsy. *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 2007.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos Objetos Musicais: ensaio interdisciplinar.* Trad.Ivo Martinazo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

SWANWICK, Keith. *A Basis for Music Education*. Berkshire: NFER-NELSON, 1979.

HARMONIA E CONTRAPONTO NA UNIVERSIDADE: PRODUÇÃO OU REPRODUÇÃO?

Rogério Luiz Moraes Costa (USP)
rogercos@usp.br

Paulo de Tarso C. Cambraia Salles (USP)
ptsalles@usp.br

Resumo: O objetivo deste artigo é, a partir da filosofia de Gilles Deleuze, questionar as abordagens eminentemente conservadoras e tecnicistas utilizadas para o estudo de harmonia e contraponto. Acreditamos que na universidade é possível abordar estes dois temas de um ponto de vista criativo, enquanto formas de pensamento musical e não enquanto um conjunto de técnicas cristalizadas. Nesta perspectiva, estas duas disciplinas passam a tratar de aspectos complementares da criação musical captados, tanto através da análise de um amplo repertório quanto da prática composicional.
Palavras-chave: Gilles Deleuze, harmonia musical, contraponto, educação musical.

Harmony and counterpoint at the University: production or reproduction?

Abstract: The aim of this paper, based on the philosophy of Gilles Deleuze, is to question the highly conservative approaches used to study harmony and counterpoint. We believe that the university can address these two issues from a creative standpoint, as a form of musical thought and not as a set of crystallized techniques. In this perspective, these two disciplines are to address complementary aspects of music creation captured, both by analyzing a wide repertoire and through compositional practice.
Keywords: Gilles Deleuze, music harmony, counterpoint, music education.

1- Introdução

A música – assim como toda a arte – pensada enquanto lugar de manifestação da potência criativa e coletiva do homem a partir de agenciamentos territoriais dinâmicos, se encontra em constante transformação. Quando ela se atualiza em obras de arte em determinados contextos territoriais, surge a tendência de se estabelecer, a partir destas manifestações concretas, sistemas, teorias e pedagogias. Surgem então as escolas, os estilos, as hierarquias, os julgamentos e as regulamentações. Constituem-se, assim, verdadeiras "réguas" com as quais é possível "medir" a qualidade das obras. Mas isto se dá sempre a partir de algum ponto de vista hegemônico ou, como diria o filósofo francês Gilles Deleuze, a partir de um *modo maior*. Obviamente, há que se levar em conta os aspectos técnicos – sempre contextuais – que fazem parte de qualquer prática artística. Mário de Andrade tratou deste assunto no seu texto *O artista e o artesão* (ANDRADE, 2006). Para ele, o artesanato é aquilo que pode ser ensinado e a arte é aquilo que é inventado, que não existia antes e que é singular. Gilles Deleuze trabalha com dois conceitos complementares – pensamento *mecânico* e *maquínico* – que se assemelham a estas duas categorias. Para ele o pensamento mecânico dá conta dos aspectos técnicos e "ensináveis". Neste tipo de pensamento há o certo e o errado, há fórmulas e modelos, regras e exceções. Num mecanismo, se uma peça apresenta um problema, ela pode ser substituída por outra sem prejuízo para o seu funcionamento.[1] Já, no pensamento maquínico – que para Deleuze é o território próprio da arte – não há certo ou errado, regras, modelos ou fórmulas. O que há é o inesperado, o inusitado, a invenção do novo, do singular. Na arte, dentro desta perspectiva, há um acoplamento de desejos (do artista) e forças (dos materiais) e produz-se um funcionamento. A obra de arte simplesmente funciona.

As categorias de *virtual* e *atua*l também podem ser úteis para pensar estes aspectos. Os estudos técnicos estariam no âmbito do atual, uma vez que servem para dominar ou compreender uma prática sedimentada e estabilizada. E a criação musical estaria no âmbito do virtual, do que ainda não foi feito. Por outro lado, toda virtualidade dialoga com o real, que nada mais é que uma manifestação atualizada do virtual. Segundo Deleuze, na arte há sempre um risco de que as exigências técnicas atuais se cristalizem, criando um *modo maior* que impede o surgimento do virtual. Ou dito de outra forma, há sempre o risco de que o mecânico impeça o surgimento do maquínico. Neste caso não haveria produção, mas só reprodução; não haveria conhecimento, mas só reconhecimento; e não haveria o presente, mas só a reificação do passado. Para Deleuze, a resposta para superar este impasse está naquilo que ele chama de *nível molecular*. Neste nível, o artista supera o nível das manifestações territorializadas e procura o que é comum a elas: as forças, as energias. De uma maneira mais concreta, no caso da música estaríamos partindo do som e de sua história energética, e mais especificamente no caso da harmonia e do contraponto, daquilo que diz respeito à escuta das simultaneidades (verticais e horizontais). Desta forma, o estudo da harmonia e do contraponto impulsionaria uma atitude vital produtiva.

2- Música na universidade

Acreditamos que o estudo da música na universidade deva ser substancialmente diferente daquele oferecido pelas escolas técnicas. Ainda que hoje muitas destas escolas não se pautem por pedagogias conservadoras, nelas o que se almeja é a formação de instrumentistas através do ensino de técnicas e habilidades. Estas técnicas estão necessariamente ligadas a idiomas musicais específicos (territórios). É nestas escolas que se aprendem os mecanismos, o artesanato e as técnicas. A ênfase é portanto, criar condições para os estudantes se inserirem num território de forma adequada (se territorializarem), principalmente através da prática instrumental. E o objetivo das disciplinas teóricas (harmonia e contraponto) nestas escolas é complementar esta inserção. É nestas escolas que os estudantes delineiam seus *rostos* no contexto de um território. Esta é uma etapa necessária, pois

> o buraco negro da subjetividade, a máquina do rosto são impasses, a medida de nossas submissões, de nossas sujeições; mas nascemos dentro deles e é aí que devemos nos debater...É somente no interior do rosto, do fundo do buraco negro e em seu muro branco que os traços de rostidade poderão ser liberados (DELEUZE, 1996: 59).

Apesar da complexidade dos conceitos criados por Deleuze, é possível entender que os limites do território (idiomas musicais específicos em que cada um se encontra) e do rosto (biografia musical de cada um, inserida em determinados contextos territoriais) são inevitáveis e que o ato artístico diz respeito exatamente a esta tentativa de extrapolar estes limites, penetrando no âmbito molecular, desterritorializando e desrostificando.

A universidade seria uma outra etapa no estudo da música. Afirmar que na universidade se almeja uma formação mais crítica diz muito pouco sobre esta etapa. Nela o objetivo é criar uma perspectiva mais abrangente sobre a música (tanto inter-territorial como intra-territorial) a partir da qual se possa perceber e vivenciar seus níveis mais profundos. Ou seja, aquilo que está presente em todos os territórios. Esta abordagem

possibilita entre outras coisas entender o funcionamento dos vários territórios numa perspectiva estilística histórica e/ou geográfica, transitar entre territórios (gêneros "popular" e erudito) e, sobretudo penetrar na dimensão mais dinâmica e fundamental do pensamento musical: seus materiais, suas intensidades, energias e forças moleculares[2]. É a partir daí que o âmbito do artesanato se explicita enquanto manifestação cristalizada da arte. É só depois disto que é possível desrostificar e desterritorializar. Citando Paul Klee: "Em sua configuração atual, esse mundo não é o único mundo possível [...] a aparência deste mundo já foi outra, e ainda vai ser diferente" (KLEE, 2001: 64, 65)".

3- Harmonia e contraponto na universidade

Então concretamente, no âmbito da universidade, para que serve o ensino de harmonia e contraponto? A perspectiva histórica e analítica de estudo do repertório é, obviamente, válida e interessante para todos os que estão envolvidos na prática musical. O problema surge quando estas disciplinas se tornam um repositório de regras e técnicas cristalizadas: modos maiores hegemônicos, artesanato transformado em arte. Por mais que o professor consiga chamar a atenção dos alunos para os aspectos provisórios das teorias e, sobretudo da pedagogia, é difícil estabelecer uma prática alternativa em que estas disciplinas se tornem "temas" de estudo, perspectivas de escuta, modos de composição e de pensamento musical. Mas, na nossa opinião é assim que deveria ser: harmonia enquanto estudo de aspectos verticais, de materiais frequenciais e, de um ponto de vista mais amplo, estudo das simultaneidades. Contraponto enquanto estudo dos aspectos horizontais (lineares) examinados no contexto de diferentes texturas. No final das contas, também estudo das simultaneidades.

Nos parece que a noção de contraponto enquanto organização da dimensão horizontal, a harmonia enquanto organização da dimensão vertical e as duas em estreita colaboração e interdependência, estabelecendo uma ideia de multidirecionalidade continuam sendo conceitos úteis equivalentes a forças moleculares importantes e capazes de *captar forças não sonoras*. A noção de textura enquanto algo mais abrangente, enquanto forma de articulação entre os níveis horizontais e verticais da música também pode contribuir para atualizar e recontextualizar o sentido destas duas disciplinas.

Podemos então afirmar que se a disciplina de harmonia se refere apenas à harmonia do sistema tonal (um território), ela não interessa a um curso universitário (já que é algo que pode ser aprendido nos livros e nos cursos técnicos preparatórios). Mas, se é pensada enquanto uma investigação mais abrangente e especulativa sobre as forças que tornam possível o ato produtivo de *tornar sonoro o que não é sonoro*[3], voltada para a música do presente, então ela deve permanecer. O mesmo pode ser dito do contraponto. Vale aqui citar do livro de Olivier Alain, o seguinte trecho:

> Para ensinar alguma coisa é necessário estabelecer um código 'provisoriamente definitivo' do permitido e do proibido e isto é particularmente arbitrário em uma arte cujos frutos sucessivos constituem um catálogo de inovações e heresias fecundas...compreender a história da harmonia é tentar encontrar as diferentes etapas da audição no ocidente. É constatar a relatividade da linguagem sonoras, mas também as possibilidade indefinidas da audição. (ALAIN, 1965: 5,6).

Como já foi assinalado anteriormente, tanto a harmonia quanto o contraponto podem ser pensados também enquanto ferramentas de análise. Argumenta-se que o estudante de Canto ou Instrumento, por exemplo, não precisaria de um enfoque composicional nesse campo de estudo, mas que estas ferramentas lhe serviriam para compreender o repertório "canônico" já estabelecido.

Ainda assim, pode-se pensar como é estruturado um curso com essa perspectiva. Em que pode ajudar a realização de inúmeros exercícios de encadeamento e baixo-cifrado? Por que a predominância de uma concepção "estática" dos fenômenos harmônicos, tendo como base a descrição do campo harmônico, funções e relações tonais se já é plenamente possível pensar em termos "dinâmicos", em desdobramentos ao longo do tempo? Nestas concepções, estáticas e afastadas do fenômeno sonoro e musical propriamente dito, as técnicas e o artesanato se descolam de sua original integração. O artesanato se sobrepõe à arte e a subjuga. O mecanismo se sobrepõe à máquina e não há mais produção, somente reprodução (de modelos, fórmulas e prescrições).

4- Algumas propostas a partir da situação atual

Mesmo se, devido às falhas na formação musical básica no Brasil, devemos num primeiro momento nos ater às questões técnicas, podemos fazer algumas sugestões, como forma de gerar um debate inicial em torno do ensino das matérias teóricas na universidade. O que seria essencial no estudo da harmonia? Temos inicialmente os rudimentos concernentes à formação, duplicação e distribuição das vozes nas tríades, condução de vozes, tratamento das dissonâncias, peculiaridades do modo menor, etc. Esses são tópicos que idealmente seriam tratados em estágios anteriores ao curso de Graduação e Licenciatura, mas como não temos um sistema de ensino musical no país, acaba sendo necessário ocupar pelo menos um semestre com essa "revisão".

O que vem depois é crucial, pois não se trata apenas de polir e sofisticar os conhecimentos fundamentais, recheando os alunos com exercícios para controlar quintas e oitavas paralelas. Para um conhecimento histórico, técnico e analítico seria importante oferecer noções de construção melódica, harmonização de melodias, reharmonização, relação entre forma e harmonia, aspectos retóricos na música do século XVIII, entre outros assuntos.

Mas ainda assim, é importantíssimo dar espaço para uma compreensão mais abrangente das potencialidades musicais em relação às simultaneidades, despertando a curiosidade do aluno para outros fazeres musicais distintos das conhecidas relações tonais ou das práticas da música de concerto européia dos séculos XVIII e XIX. Essas possíveis visões "alternativas" na verdade constituem parte substancial das práticas musicais instituídas desde o século XX. Por que não estudar os aspectos envolvidos no contraponto do choro? Ou a realização de um *walking bass*? Ou a micropolifonia de Ligeti? Ou as fugas de Bartók, Villa-Lobos e Shostakovich? E o que dizer do pensamento composicional que, após o advento da música concreta e eletrônica em meados do século XX, extrapola a ideia de nota e parte da ideia mais primordial de som. Este é o caso de compositores como Scelci, Grisey, Lachenmman e de toda a produção eletroacústica. Um exame assim, mais abrangente do repertório pode num primeiro momento levar os alunos a questionar suas certezas e num segundo momento, fazer com que eles compreendam a música enquanto manifestação da diferença, da potência criadora humana.

5- Considerações finais

Cremos que o enrijecimento do currículo das matérias teóricas em torno de um repertório canônico estabelecido ao final do século XIX e a ênfase em aspectos prescritivos, estáticos, normativos precisa urgentemente ser revisto, sob pena de ainda tratarmos *Pierrot Lunaire* e *Le Sacre du Printemps*, obras praticamente centenárias, como exemplos de "música contemporânea" para os alunos durante o curso de Graduação e ignorarmos a música de Pixinguinha, Egberto Gismonti e Miles Davis, tratadas como "insignificantes" para o estudo das relações de simultaneidade sonora. Isto sem mencionar o fato de reforçamos para os alunos a impressão de que toda música já foi feita e que a tarefa do músico se reduz a entender para reproduzir. Nossa proposta, num enfoque ao mesmo tempo composicional e analítico, é que estas disciplinas sejam tratadas como campos para a construção do conhecimento, organizadas por temas amplos e abrangentes tais como: direcionalidade, linearidade, verticalidade, horizontalidade, textura, materiais, camadas, harmonicidade, blocos, objetos, velocidades, densidades. Os próprios conceitos vão se desdobrando em consequência dos processos de análise e de criação. A música é concebida como um campo aberto, em processo constante de invenção e os sistemas que eventualmente se estabilizam em determinados territórios (históricos/geográficos) são percebidos como *estados provisoriamente definitivos* de um fluxo molecular invisível que percorre todos os territórios: mecanismos resultantes de ações maquínicas.

Notas

[1] Como exemplo desta perspectiva, num exercício de encadeamento um acorde de dominante pode ser substituído por outro (por exemplo, pelo vii grau), a tônica pode ser substituída pela tônica relativa. Já numa obra musical real, se se substitui um acorde por outro, tem-se outra música.

[2] Para Deleuze, a música pós-romântica se caracteriza pela superação, tanto da relação matérias-formas, própria do classicismo (que consolida o território), quanto da ideia de desenvolvimento contínuo da forma e de variação contínua da matéria, própria do romantismo (que expande o território). Para ele, agora o *essencial não está nas formas e nas matérias, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades..o problema não é mais de um começo...se tornou um problema de consistência ou de consolidação: como consolidar um material, torná-lo consistente, para que ele possa captar as forças não sonoras...A música molecullariza a matéria sonora, mas torna-se assim capaz de captar forças não sonoras como a Duração, a Intensidade. (*Deleuze, Guattari, 1997, p.158, 159)

[3] Citando Paul Klee: *As obras de arte...tornam visível o que é vislumbrado em segredo* (Klee, 2001, p. 66).

Referências

ALAIN, Olivier, *L'Harmonie,* Paris, Presses Universitaires de France, 1965

ANDRADE, Mário, *Baile das quatro artes,* São Paulo: VillaRica Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Vol. 3.* São Paulo: Editora 34, 1996.

KLEE, Paul, *Sobre a arte moderna e outros ensaios.*Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2001.

EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA: DIVERSIDADE DE CAMPO DE FORMAÇÃO PEDAGÓGICO-MUSICAL

Simone Braga (UFBA)
moninhabraga@gmail.com

Resumo: A aprovação da Lei n. 11.769/2008, estimula questionamentos e debates da formação docente e dos procedimentos metodológicos a serem adotados. Neste contexto, a formação pedagógico-musical desenvolvida a distância, apresenta-se como mais uma opção no campo de formação na atualidade. Contudo, faz-se necessário a realização de pesquisas para a sua potencialização, a exemplo desta investigação, em fase inicial, que tem por objetivo analisar o desenvolvimento das disciplinas dos cursos de Licenciatura em Música a distância que utilizam a voz cantada.
Palavras-chave: educação a distância, formação pedagógico-musical, voz cantada.

Distance education: diversity of training camp-musical pedagogical

Summary: Approval of Law 11.769/2008, encourages questions and discussions of teacher training, and methodological procedures to be adopted. In this context, the pedagogical training and musical developed at a distance, appears as one option in the field of training today. However, it is necessary to conduct research for their empowerment, like the present research, in the initial phase, which aims to examine the development of the disciplines of Music Degree courses at a distance using the singing voice.
Keywords: distance education, training, teaching music, singing.

1. Introdução

A aprovação da Lei n. 11.769/2008, que estabelece a obrigatoriedade da música como conteúdo na educação básica, estimula questionamentos e debates acerca da formação docente e os procedimentos metodológicos a serem adotados para a atuação neste espaço em consonância com a diversidade pós-moderna. As questões que implicam na efetivação do ensino musical na educação básica, dizem respeito à formação docente, práticas adotadas e a elaboração de propostas de ensino (seleção de conteúdos, repertório, recursos disponíveis, sistema de avaliação, entre outros).

A formação docente torna-se uma das questões centrais em virtude a poucas ofertas de cursos de licenciatura, sobretudo, nas cidades distantes dos grandes centros urbanos, para a demanda e a adequação a realidade das escolas brasileiras. Neste sentido, o surgimento de cursos de licenciatura em música ofertados na modalidade educacional a distância torna-se uma possível estratégia para contribuir com a formação de professores de música residentes em regiões distantes dos grandes centros e atender a demanda da oferta do ensino musical na educação básica, além de se apresentar como um campo de formação diversificado. Todavia, a proposta dos cursos deve oportunizar vivências musicais em consonância com as características heterogênicas das escolas, que vão desde a estrutura física à falta de recursos. Neste contexto, o uso do corpo, sobretudo, da voz cantada, é uma ferramenta valiosa para a prática musical nas escolas, principal objeto de investigação desta pesquisa.

O presente artigo se propõe a apresentar esta pesquisa em fase inicial, a ser desenvolvida no Doutorado em Educação Musical no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia, que tem como objetivo analisar o desenvolvimento das disciplinas dos cursos de Licenciatura em Música a distância que utilizam a voz cantada, para responder a seguinte questão-problema: quais as orientações desenvolvidas nos cursos de licenciaturas em música a distância para a utilização didática da voz cantada na educação básica?

2. Revisão bibliográfica

Em termos financeiros e administrativos, a voz cantada é uma ferramenta imediata e simples, por ser um instrumento que todos os seres humanos possuem. Fato destacado por Kodály (1974, p. 201), ao considerar a voz cantada como o melhor instrumento de ensino porque é acessível a todos: "É uma verdade longamente aceita o fato de o canto ser o melhor início para a educação musical". A sua utilização torna-se viável para a realidade educacional brasileira, não apenas em função ao custo financeiro, mas também em função aos seus benefícios pedagógicos musicais: "O ensino e a prática do canto orfeônico nas escolas impõe-se como uma solução lógica" (Villa-Lobos, 1946, p. 504).

Em relação aos aspectos pedagógicos musicais, o educador Willems (1968, p.28), considera a utilização da voz através do canto o melhor veículo para a vivência musical, pois reúne de forma sintética melodia, ritmo e harmonia, ao favorecer a audição interior, defendida em sua metodologia: "[...] é ao cantar que o aluno descobre, como por encanto, o sentido de uma peça, e, pelo meio, o andamento real, o fraseado e os diferentes matizes agógicos, dinâmicos ou plásticos". Enquanto que Schimiti (2003, p.15), destaca as possibilidades do desenvolvimento de parâmetros musicais:

> O corpo é o instrumento mais perfeito para a experimentação musical, talvez o meio mais rico para se explorar um aspecto essencial da formação de todo o músico: a audição interior. Dessa forma, o canto ocupa lugar de destaque no processo educacional (de educação musical) ao oferecer possibilidades concretas de manifestação de parâmetros tais como altura, intensidade, ritmo, senso harmônico, aspectos de agógica e contrastes, de forma natural. Como já expressa Yehudi Menuhin, grande músico violinista, "a música encontra sua expressão natural na voz".

Tais considerações reforçam a voz como um instrumento que promove a experiência direta com os elementos da música: "[...] Podemos fazer música de muitas formas, mas em nenhuma delas se participa tão ativamente do "fazer musical", nenhuma forma é tão eficaz quanto ao ato de cantar" (SCHIMITI, 2003, p. 15). Quando aplicada coletivamente torna-se uma excelente alternativa oferecida à prática musical, principalmente para a faixa etária infanto-juvenil. Além de oportunizar a expansão da criatividade e da auto-expressão, o fazer musical em grupo promove o respeito ao próximo e a socialização. Para a sua utilização é necessário o desenvolvimento de habilidades e competências específicas através das propostas dos cursos de formação. Contudo, como desenvolver tais requisitos em cursos de licenciatura a distância? Como promover atividades práticas individuais e coletivas que explorem os parâmetros e elementos musicais básicos por meio da voz cantada e que atendam as características da modalidade educacional?

Em relação a prática musical, Tourinho e Braga (2006), destacam a necessidade de discutir a EAD em música por razões intrínsecas ao aprendizado prático, diferente das disciplinas que estão construídas basicamente com textos e exemplos sonoros. Os autores chamam a atenção para três desafios: 1) a quebra de paradigmas para o ensino de instrumento de forma não presencial 2) a estrutura dos cursos onde membros da equipe estão distantes espacialmente – professor-autor, professores-tutores, supervisor e tutores presencias; 3) a conexão de internet (maioria das cidades do interior dos estados aonde residem os estudantes tem problemas de instabilidade e lentidão).

Tais desafios apontam para a importância de se estudar e elaborar novas metodologias: "A aprendizagem musical, porém, em essência é semelhante em qualquer ambiente, necessitando de mudanças e

adaptações metodológicas e tecnológicas de acordo com o contexto, com distintas possibilidades e necessidades de interação" (CUERVO, 2010, p. 414). E a consideração dos recursos tecnológicos muitas vezes pouco utilizados no ensino musical presencial: "[...] entendo que a Educação Musical, mediada pela EaD, possui peculiaridades que talvez permitam maior conhecimento e necessidade de interação com recursos tecnológicos muitas vezes desprezados no ensino presencial" (CUERVO, 2010, p. 414). Todavia, é imprescindível a investigação de metodologias, materiais didáticos, propostas de disciplinas e recursos disponíveis para garantir a eficácia desta forma diferenciada de ensino, sobretudo, em relação ao desenvolvimento de habilidades práticas musicais como a execução com a voz cantada.

Razão pela qual, o presente projeto tem o propósito de realizar esta investigação tendo como base uma fundamentação teórica aglutinada em quatro subtemáticas: 1) Formação docente musical (AMATO, 2009; FIGUEIREDO, 2010; FUKS, 2007; JARDIM, 2009; FERNANDES, 2004; QUEIROZ e MARINHO, 2009; OLIVEIRA, 2007); 2) Prática vocal como ferramenta para o ensino musical na educação básica (AMATO, 2007; LAKSCHEVITZ, 2006; NUNES, 2002; SCHIMITI, 2003); 3) Educação a Distância (BARROS, 2006; BELLONI, 2008; BRANT, 2008; FORMIGA, 2009; LIMA, 2009; MORAN, 2009; MOORE, 1998; ROSSIT e SANTIAGO, 2009); 4) Educação a Distância em Música (BRAGA e RIBEIRO, 2008; CUERVO, 2010; GOHN, 2007; NARITA, 2009; TOURINHO, 2009; WESTERMANN, 2009).

3. Metodologia

Para a realização desta pesquisa, serão contactadas as Universidades Públicas que oferecem a Licenciatura em Música a distância para investigar a matriz curricular para a identificação das disciplinas que abordem a voz cantada. Contudo, serão selecionadas apenas as disciplinas que, além da abordagem vocal, ofereçam orientações didáticas para a sua utilização no contexto escolar.

A partir desta amostra, será realizada uma análise detalhada do universo desta pesquisa, a partir do acesso concedido ao Ambiente Virtual de Aprendizagem (AVA): as disciplinas que abordem a voz cantada, ao verificar o seu desenvolvimento e as implicações nas habilidades musicais desenvolvidas, os conteúdos, as atividades, os materiais didáticos, os recursos disponíveis, as metodologias e as estratégias de ensino, bem como as orientações didáticas oferecidas e a sua adequação a modalidade educacional a distância.

Em se tratando de uma pesquisa que terá como campo de investigação o AVA e a função do pesquisador como observador, será adotado o estudo de caso. Segundo Yin (2005), o estudo de caso é um dos tipos de pesquisa qualitativa que vêm ganhando crescente aceitação na área da educação. Possivelmente, esta aceitação é em função a características desta modalidade de pesquisa destacadas por Bogdan e Biklen (1982), como a maior preocupação com o processo do que com o produto, tendo o ambiente natural como fonte direta de dados, onde o pesquisador é o principal instrumento ao focalizar o significado que as pessoas dão às coisas e à sua vida. Em geral, se constitue na estratégia preferida quando o *como* e/ou o *por que* são as perguntas centrais.

Para coletar os dados necessários para responder à questão problema, serão adotados instrumentos que permitam maior clareza e, consequentemente, confiabilidade nos resultados finais por meio da triangulação dos dados analisados. De acordo com Hoppen *et al* (1997), a seleção dos instrumentos para a coleta dos dados de uma pesquisa qualitativa deverá ser rigorosa para que se possa "ler a realidade". "Na visão desses

autores, nas Ciências Sociais, essa busca é ainda mais crítica, em razão dos fenômenos investigados estarem relacionados às percepções e comportamento dos indivíduos" (RIBAS *et al.,* 2008). Desta forma, serão utilizados observação direta, registro das atividades observadas, diário de campo, aplicação de questionário e entrevista.

4. Resultados esperados

Em se tratando de uma pesquisa em fase inicial, não há dados conclusivos. Todavia, a partir de sua realização, espera-se contribuir com possíveis respostas para duas das questões centrais da reintrodução da música nas escolas que é a elaboração de propostas para o seu ensino e a formação pedagógica musical. Observar, analisar e descrever as vivências musicais realizadas na modalidade a distância poderá oportunizar referências para a atuação do professor em sala de aula e trazer a tona os seguintes resultados: 1) análise da matriz curricular dos cursos de licenciatura em música a distância; 2) contribuir com a modalidade edcacional a distância; 3) contribuir com os componentes curriculares que abordam a voz cantada; 4) verificar as possibilidades de orientações docentes para a utilização da voz cantada na modalidade.

Referências:

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Canto coral e inclusão social: um panorama atual de iniciativas brasileiras. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 18., *Anais*.... Londrina: ABEM, 2009.

BARROS, Ana Elisa Bonifácio. *MIAR:* uma proposta de software para o ensino músico instrumental. Belém, 2006. Monografia (Graduação em Educação Artística). UFPA.

BOGDA, R. C.; BIKLEN, S. K. *Qualitative research for education*: an introduction to theory and methods. Boston: Allyn and Bacon, 1982.

BRAGA, Paulo; RIBEIRO, Gian. Resultados preliminares de um curso de violão a distância. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 17., *Anais*....São Paulo: ABEM, out. 2008. 1 CD-ROM.

BRAGA, Paulo; TOURINHO, Cristina. "Era uma casa muito engraçada...": reflexões sobre o planejamento do ensino instrumental a distância e a criação de cursos mediados por computador. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 19., *Anais*...Brasília: ANPPOM, agost. 2006.

BRANT, João. O lugar da educação no confronto entre colaboração e competição. In: PRETTO, Nelson De Luca; SILVEIRA, Sérgio Amadeu (Org.). *Além das redes de colaboração:* internet, diversidade cultural e tecnologias do poder. Salvador: EDUFBA, 2008.

BELLONI, Maria Luiza. *Educação a Distância*. 5. ed. Campinas: Autores Associados, 2008.

CUERVO, Luciane. Musicalidade na Educação a Distância: reflexões sobre os usos das Tecnologias de Informação e Comunicação. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 6., *Anais*...Rio de Janeiro: 2010.

FERNANDES, José Nunes. Normatização, estrutura e organização do ensino da música nas escolas de educação básica do Brasil: LDBEN/96, PCN e currículos oficiais em questão. In: *Revista da ABEM*, n. 10, 2004.

FIGUEIREDO, Sérgio de. O processo de aprovação da Lei 11.769/2008 e a obrigatoriedade da música na Educação Básica. In: ENCONTRO NACIONAL DE DIDÁTICAS E PRÁTICA DE ENSINO, 15., *Anais*...Belo Horizonte: ENDIPE, 2010.

FORMIGA, Marcos. A terminologia da EAD. In: FORMIGA, Marcos e LITTO,
Fredric M. *Educação a distância*: O estado da arte. São Paulo: Pearson Education, 2009, pp. 39-46.

FUKS, Rosa. A Educação Musical na Era Vargas: seus precursores. In: OLIVEIRA, Alda e CAJAZEIRA, Regina, *Educação Musical no Brasil.* Salvador: P&A, 2007.

GOHN, Daniel M. Educação a Distância: Como Desenvolver a Apreciação Musical?. In: *Anais do XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* (CDROM). Rio de Janeiro, UFRJ, 18 a 22 de Julho de 2005.

HOPPEN, N.; LAPOINTE, L.; MOREAU, E. Avaliação de artigos de pesquisa em sistemas de informação: proposta em guia. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPAD, 21., *Anais*... Rio de Janeiro: ANPAD, 1997.

JARDIM, Vera Lúcia Gomes. Institucionalização da profissão docente – o professor de música e a educação pública. In: *Revista da ABEM*, n. 21, 2009.

LAKSCHEVITZ, Elza. Entrevista. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaios*: olhares sobre a música coral brasileira. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006.

LIMA, Valéria Sperduti. Avaliação uma ação educativa. Disponível em: http://ead2.uab.ufscar.br/mod/resource/view.php?inpopup=true&id=62896. Acesso em 18 jan. 2009.

KODALY, Zoltan. Preface to the Volume Musical Reading and Writing, 1954. In: BONIS, F. (Ed.). *The Selected Writings of Zoltan Kodály.* London: Boosey and Hawkes, 1974.

MARINHO, Vanildo Mousinho; QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. O novo perfil da formação do professor de música no contexto da educação musical Contemporânea. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 19., *Anais*....Curitiba: ANPPOM, agost. 2009.

MOORE, Michael G. Teoria da Distância Transacional. In: *Revista Brasileira de Educação Aberta e a Distância:* A revista científica oficial da Associação Brasileira de Educação a Distância – ABED, ago, 2002. Disponível em: <http://www.abed.org.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=69&UserActiveTemplate=1por&infoid=23>. Acesso em: 10 de mar. 2010.

MORAN, José Manuel. *Os modelos educacionais na aprendizagem on-line*. Disponível em: http://www.eca.usp.br/prof/moran/modelos.htm. Acesso em: 15 mar. 2010.

NARITA, Flávia Motoyama. Colaboração virtual: uma prática musical real na modalidade a distância. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO

BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 18., *Anais*....Londrina: ABEM, out. 2009. 1 CD-ROM.

NARITA, Flávia Motoyama; AZEVEDO, Maria Cristina de Carvalho C.; GROSSI, Cristina; MONTANDON, Maria Isabel. Las TIC en Educación Musical. In: CONGRESO DE INFORMÁTICA EN LA EDUCACIÓN: INFOREDU 2009, 13, 2009, Havana (Cuba). *Anais*... Havana: INFOREDU, 2009.

OLIVEIRA, Alda e CAJAZEIRA, Regina (Org.). *Educação Musical no Brasil*. Salvador: P&A, 2007.

RIBAS, Fabio Teodoro Tolfo et al. Tudo o que é sólido desmancha no ar: os métodos usados nas pesquisas de sistemas de informação no Brasil - uma análise dos últimos cinco anos da área temática impactos socioculturais dos sistemas de informação no ENANPAD. In: *Revista de Administração da UFSM*, Santa Maria, v.1, n.3, p. 418-435, set./dez. 2008.

ROSSIT, Fernando Henrique Andrade; SANTIAGO, Glauber Lúcio Alves. Curso básico de percepção e leitura musical a distância: uma proposta de Implementação. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 18., *Anais*....Londrina: ABEM, out. 2009. 1 CD-ROM.

SCHIMITI, Lucy Maurício. *Regendo um coro infantil*...reflexões, diretrizes e atividades. In: *Revista Canto Coral*, Ano II, Nº 1, 2003.

WESTERMANN, Bruno. Autonomia do aluno no ensino musical a distância. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 18., *Anais*....Londrina: ABEM, out. 2009. 1 CD-ROM.

VILLA-LOBOS, Heitor. Villa-Lobos por ele mesmo/ pensamentos. In: RIBEIRO, J. C. (org.). *O pensamento vivo de Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret, 1987.

VILLA-LOBOS, Heitor, "Educação Musical". Boletim Latino Americano de Música, abril de 1946.

WILLEMS, Edgar. *As Bases Psicológicas da Educação Musical*. Trad.? Ed. Pró-Música, Bienne, Suíça, 1968.

YIN, R. K. *Estudo de Caso: planejamento e métodos*. Tradução de Daniel Grassi. 3a ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.

PRIMEIRO DE ABRIL: UM JOGO ENTRE UM JOGO, ENTRE UM JOGO...

Teca Alencar de Brito (USP)
tecadebrito@usp.br

Resumo: A partir do relato de uma experiência que aconteceu em um grupo de musicalização o qual reunia crianças com idades entre seis e oito anos de idade, o artigo tece considerações acerca das relações das crianças com sons e músicas. Considerando o jogo musical infantil sob o prisma da singularidade que caracteriza a infância, cria alianças com alguns conceitos filosóficos propostos pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, bem como, com proposições do chileno Humberto Maturana, entre outros teóricos.
Palavras-chave: jogo musical, infância e educação musical, criação musical, Deleuze.

April 1: one game after another...

Abstract: Based on accounts of experiences in music education with a group of children aged between six and eight, this article considers the relationship of the children with sounds and songs. Considering children's music games from the singular perspective that characterizes childhood, it makes use of several philosophical concepts proposed by philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari, proposals by Chilean Humberto Maturana, as well as other theorists.
Keywords: musical game, childhood and music education, musical creation, Deleuze.

Introduzindo

Era dia primeiro de abril e aquele encontro começou com o compartilhar de pequenas mentiras e relatos de casos referentes à data. Formamos um grupo de musicalização do qual participam crianças com idades entre seis e oito anos, uma estagiária e dois professores. Do jogo da mentira, que divertiu a todos, emergiu o desejo de criar uma música para aquele dia especial.

Apenas havíamos começado a pensar em ideias para desenvolver o trabalho, aventando algumas possibilidades (realizar uma improvisação, inventar uma canção, sonorizar uma historia...) quando Henrique[1] cantarolou:

Hoje eu vi um gato pirata no espaço

Seu canto, que transitava por um intervalo de terça maior, provocou risos e capturou a todos, por conta do modo como ele cantava e se expressava corporalmente. O menino, então, continuou:

Ele era preto (repetindo o mesmo contorno melódico que caracterizou a primeira parte da frase anterior) *que nem um gato preto* (frase cantada após uma pausa breve, que me levou a deduzir que ele pensava na continuidade do discurso). A solução encontrada também divertiu o grupo, o que talvez justifique sua continuidade: *ele era doido, que nem um gato doido.*

Vale lembrar que Henrique participava do grupo há cerca de dois meses e que as experiências vivenciadas até então durante as aulas incluíam jogos de improvisação e criação, dentre outras atividades. E naquele momento, ele dera início a um processo de invenção que envolveu todo o grupo. Invenção movida pelo acontecimento, e que se atualizava no ato mesmo do acontecer. Caminho que ele trilhou ao andar, lembrando as palavras do poeta espanhol Antonio Machado.

Utilizo a palavra invenção para demarcar territórios, singularizando o modo intuitivo e espontâneo de criar próprio àquela e a outras crianças. Processo de composição que guarda diferenças de complexidade em

relação a tantos outros processos, as quais podem envolver o próprio conceito de composição, os procedimentos e os recursos técnicos utilizados, bem como, as formas de registrar e estabilizar (ou não) o que se criou, dentre outros pontos. No caso em questão, o menino integrou letra e melodia, de imediato, colocando tais forças em jogo. E à estabilidade do perfil melódico ele contrapôs variações na letra, atualizando um campo de repetições e de diferenças.

O "gato" de Henrique capturou o grupo, como já sinalizei, favorecendo o emergir de contribuições movidas, também, pelo reconhecimento de que aquele era um trabalho coletivo. Felipe, por exemplo, transportou para a criação os risos disparados pela historia, repetindo ritmicamente: *Ha ha ha, você acreditou, ha, ha, ha, na minha historia tola*. Concentrando-se nas forças do ritmo, o menino fez circular o ritornelo que logo se tornou de todos, até que João deslocou o movimento, propondo: *Primeiro de abril, o gato sorriu.* E com tal frase a invenção se completara.

Passamos então a uma nova etapa, dedicada à realização vocal do trabalho, fase em que experimentamos algumas possibilidades (solista e coro; cada parte cantada por um grupo etc). Neste percurso, emergiram algumas análises com o intuito de melhorar o texto, de modo que foram sugeridas algumas mudanças, a saber:

a- deslocar a parte criada por Felipe (*ha ha ha...você acreditou...)* para o final, já que, segundo a análise de Laura, a mesma fazia referência à brincadeira da mentira e ao prazer de haver enganado alguém, ou seja: relacionava-se com o final do jogo. Todos concordaram;

b- inverter a frase *primeiro de abril, o gato sorriu,* considerando que seria melhor dizer *o gato sorriu, primeiro de abril,* ou seja: primeiro a mentira e depois a referência ao dia, como costuma ocorrer de fato..

As sugestões pareceram interessantes e pertinentes, guiadas por critérios que sinalizavam o modo como aquelas crianças lidavam com as ideias, com os conceitos e formas com as quais trabalhavam. E após os ajustes sugeridos, tínhamos, enfim, o texto final:

Hoje eu vi um gato pirata, no espaço
Ele era preto, que nem um gato preto
Ele era doido, que nem um gato doido
O gato sorriu, primeiro de abril - bis
Ha, ha, ha, você acreditou
Ha, ha, ha, na minha historia tola.

Definida essa etapa, passamos à etapa de elaboração de um arranjo, começando pela conversa em torno das possibilidades: trabalhar apenas com a voz, integrar instrumentos etc. Decidindo que queriam tocar, além de cantar, passaram à escolha dos instrumentos musicais que seriam utilizados. Bongôs, tamborim, pandeiros, maracas, triângulo, além de um balafon africano, foram os materiais escolhidos. O balafon, vale lembrar, havia capturado Léo, uma das crianças, e sempre que possível eles "tocavam juntos", criando uma espécie de parceria ou quase cumplicidade!

Marcos, um dos professores, entrou no jogo criando uma linha de baixo no violão, que realizava enquanto as crianças improvisavam ritmicamente, ora tocando junto com as vozes, ora alternando. No final, Léo seguiu improvisando no balafon e não demorou para que mais uma aliança emergisse: as baquetas que pareciam caminhar por entre as lâminas de madeira – "telhado do gato" – convidaram João, que deixou, então, sua condição de músico e cantor para se tornar gato. Devir-gato primeiro de abril.

Como afirmaram Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992,

> Cantar ou compor, pintar, escrever não têm talvez outro objetivo: desencadear esses devires. Sobretudo a música; todo um devir-mulher, um devir-criança atravessam a música, não só no nível das vozes [...], mas no nível dos temas e dos motivos: o pequeno ritornelo, o rondó, as cenas de infância e as brincadeiras de criança. A instrumentação, a orquestração são penetradas de devires-animais, devires-pássaro primeiro, mas muitos outros ainda. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p.63)

Crianças, música, educação musical

O relato acima acena para a maneira como as crianças elaboram e reelaboram dinamicamente a relação com a música, destacando a singularidade própria a tais processos. Entender e conferir valor ao acontecimento musical aos quatro ou aos oito anos, para exemplificar, revela a consciência e também o modo como se atualiza o jogo de interação com sons e músicas. As vivências musicais se transformam em complexidade, sobretudo quando ocorrem planos de formação musical orientada, obviamente. Se características que marcam cada etapa do desenvolvimento tendem a padronizar as condutas musicais, é necessário considerar a presença dos "ruídos", ou seja, das interferências que singularizam cada percurso (BRITO, 2007).

O diálogo entre o mundo interno e o externo aponta a congruência entre distintos tempos: tempo da criança / tempo da cultura, comportando séculos de um jogo que integra estabilidade e movimento.

> Entendendo que a construção do significado da música por cada sujeito (a "reinvenção da música") se dá no jogo com o ambiente ("eu-meio-construção de relações sonoro-musicais"), em processos dinâmicos, considero que as crianças reconstroem as ideias de música em contínua e permanente transformação.
> Sob essa ótica, importa investigar as condutas de escuta, de relacionamento com sons e silêncios, de produção de gestos, de repetição e de criação no fluxo da infância. Escutar o jogo que se atualiza no relacionamento com o território de sons e músicas da cultura, que implica em constante movimento de estratificar e desestratificar. (BRITO, 2007, p.68)

No caso em questão, o jogo da mentira migrara para o jogo musical. Jogo ideal, repetindo Deleuze (1997), onde não há ganhadores ou perdedores, e que jogamos pelo prazer de jogar. Jogo da pseudo-inutilidade que a arte comporta. Jogo da captura, jogo de sensações, da instauração de ritornelos que se ocupam dos contínuos movimentos de criar e desfazer lugares.

As crianças são capturadas por ideias de música que se tornam territórios que se desterritorializam, criando, então, novos territórios....A interação com o ambiente sonoro agrega o contato com produtos musicais da cultura, estabilizados pela repetição, de maneira que experiências de ordens diversas podem emergir, dependendo, obviamente, de cada contexto, com a singularidade que lhe é inerente. Fazendo música as crianças não apenas "sonorizam" percepções, pensamentos, forças, movimentos..., como também reproduzem os modelos que observam e apreendem, o que fazem vivendo uma espécie de faz-de-conta. (BRITO, 2007).

A convivência com educadores pode se constituir em experiências compartilhadas de escuta, de criação, de pesquisa, de pensamento... Isso, se o diálogo com os planos de autoridade não se perder em meio ao mero controlar; em meio à repetição do mesmo, quando se perde o efetivo espaço para fazer escutas, trocas e, enfim, para estar juntos.

Segundo o neurobiólogo chileno Humberto Maturana (1928-), o processo "ensinar/aprender" deve desencadear mudanças estruturais, em espaços de convivência onde alunos e professores são afetados pelas mais variadas sensações. Espaços de aprendizagem mútua no qual, pela escuta, pela troca, o professor apreende, aprende e refaz o percurso do ensinar, indo bem além da transmissão de informações e/ou do desenvolvimento de competências específicas em uma ou outra área do conhecimento (MATURANA, 1997).

Discorrendo sobre a formação do espaço de convivência, Maturana recorre a uma metáfora na qual lembra a criança que chega à escola pela primeira vez, ainda pequena e que depois de relutar, ou mesmo choramingar, aceita dar a mão à professora que a recebe. Juntas, então, elas se tornam co-ensinantes, transformando-se, continuamente, em congruência. Um professor, para ele, é alguém que aceita a condição de ser guia na criação do espaço de convivência inerente à educação, espaço marcado pela aceitação recíproca que se configura no momento em que surge o professor em relação com seus alunos, produzindo uma dinâmica na qual todos mudam juntos (MATURANA, 1997).

"Eu só me comporto como professor quando o aluno pergunta. O resto do tempo eu faço música com ele", dizia o músico alemão naturalizado brasileiro Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Repensando o papel e a postura do educador, ele propunha que este fosse animador e parceiro, ao invés de mero transmissor de informações e conhecimentos. Educador, desse modo, criador de espaços de convivência e de efetiva troca, como bem diria Humberto Maturana (1997).

Considerações finais

Recorri ao relato de uma experiência ocorrida em uma aula com o intuito de apontar para o pensamento maquínico que move o fazer musical da infância. Referindo-se ao conceito proposto por Deleuze, disse Costa

> No pensamento maquínico – que parece ser, para nós, o território da arte e dos perceptos – [..] as peças não tem função pré-determinada. Na máquina, conforme conceituação delineada por Deleuze, as peças, as coisas, o conjunto de pontos simplesmente funciona e surge uma "engenhoca". As peças não podem ser substituídas. Os desejos e forças se acoplam e produzem um agenciamento, um funcionamento. Pode até surgir um mecanismo. Assim, segundo Deleuze, a máquina é maior do que o mecanismo. Ela engloba o mecanismo que é uma das suas inúmeras possibilidades de configuração.
> A música, enquanto potência de acontecimento, é uma máquina (Costa, 2003, PP.16-17).

Pretendi apontar, outrossim, para a construção de espaços de convivência, no ambiente da educação, regidos por modos de comunicação que abarcam "a diversidade da natureza das trocas, em que se fazem presentes os signos representativos ou intelectuais, mas principalmente os poderosos dispositivos do afeto" (SODRÉ, 2006, p.13).

Espaços de criação, de pesquisa, do acontecimento, do jogo ideal: jogo da arte, jogo da infância, jogo do viver.

Notas

[1] Os nomes citados são fictícios.

Referências:

BRITO, Maria Teresa Alencar de. *Por uma educação musical do pensamento:* novas estratégias de comunicação. SP, 2007, 288f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, PUC/SP.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação.* SP, 2003, 176f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, PUC/SP.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs* - Capitalismo e Esquizofrenia, vol.4; tradução de Suely Rolnik – São Paulo: Ed.34 (Coleção TRANS), 1997.

MATURANA, Humberto R. *A ontologia da realidade.* Cristina Magro, Miriam Graciano, Nelson Vaz (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis:* afeto, mídia e política. Petrópoli, RJ: Vozes, 2006.

PRÁTICAS, FORMAS E ESTRATÉGIAS PARA APRENDER NA OFICINA DE PÍFANO DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – CATEGORIAS DO PROCESSO DE APRENDIZAGEM

Valéria Levay Lehmann da Silva (UNB)
valerialevaylehmann@gmail.com

Resumo: O presente artigo narra o processo de aprendizagem musical verificado na Oficina de Pífano da Universidade de Brasília (OP), delineando um esquema sobre formas, práticas e estratégias de aprendizagem e levanta um ponto de reflexão. Este trabalho foi realizado através de recorte da pesquisa de mestrado da autora, concluída em 2010, e que tratou da aprendizagem do aluno da OP. A proposta de categorização sobre o processo de aprendizagem surgiu durante a pesquisa, a partir da reflexão desencadeada pela literatura, destacando-se Green (2002 e 2008) e análise dos dados retirados a partir da observação em campo e entrevistas com alunos da OP.
Palavras-chave: práticas, formas e estratégias de aprendizagem, Oficina de Pífano da Universidade de Brasília.

Practices, forms and strategies to learn in Fife Workshop of the University of Brasilia – categories of musical learning

Abstract: We want to describe the process of musical learning in the Fife Workshop (FW) of the University of Brasilia, delineating a project on forms, practices and strategies of learning. This work was made using data from the master's degree research of the author, concluded in 2010. The objective of the present study was to describe the learning process of the students of the FW. The proposal of categorization on the learning process appeared during the research, from the analysis of the literature, like Green (2002 and 2008) and analysis of the information obtained from the comment and interviews with students of the FW.
Keywords: practices, forms and strategies of learning, Fife Workshop of the University of Brasilia.

1. Introdução

Concluída em 2010, e com pesquisa em campo e entrevistas concentradas do segundo semestre de 2009, a dissertação de mestrado que diz respeito ao presente artigo versou sobre a aprendizagem musical dos alunos da Oficina de Pífano da Universidade de Brasília (OP). Quais as práticas e formas de aprendizagem que ocorrem nesse contexto e como ocorrem foram as questões que nortearam a dissertação. Para responder tais perguntas, buscou-se trazer o olhar do próprio aluno sobre a OP e sua própria aprendizagem. Foram estudadas literatura no campo da Educação Musical e Etnomusicologia sobre aprendizagem em música, em especial as que tratam da música popular e das músicas de tradição oral. Tais estudos (destacando-se Green, 2002 e 2008), assim como a análise dos dados suscitados pela observação e entrevistas com alunos da OP, contribuíram na elaboração de uma proposta de categorização do processo de aprendizagem. Desse modo, distinguiram-se as práticas, as formas e as estratégias de aprendizagem desenvolvidas pelos alunos da OP.

2. A Oficina de Pífano da Universidade de Brasília (OP)

A OP é um projeto que vem ocorrendo na Universidade de Brasília desde 2007 tendo à frente Zé do Pife, como mestre e professor. O pernambucano é instrumentista, poeta-cantador, fabricante de pífano[1], compositor, e mora em Brasília desde 1992. É reconhecido como mestre (tendo ganho, em 2008, o prêmio Culturas Populares do Ministério da Cultura), conhecedor da "arte de tocar e fabricar o pífano", como consta

dos panfletos que divulgam o projeto que consiste de "uma iniciativa de transmitir adiante a arte de tocar e fabricar pífanos, sendo esses seus principais objetivos". Zé do Pife aprendeu a tocar o instrumento quando criança em sua cidade natal, São José do Egito/PE[2]. Ele conta que aprendeu a tocar sozinho, vendo e ouvindo as bandas de pífano de sua região. Da mesma forma que aprendeu, Zé do Pife começou a ensinar na OP: de ouvido.

Tendo em vista o modo de ensinar de Zé do Pife e o contexto da própria OP, diversas observações foram feitas, destacando-se a variedade de práticas de aprendizagem que ocorriam na OP, as atitudes que os alunos tinham em relação à pessoa de Zé do Pife e a seu modo de ensinar, e as transformações no modo de aprender e ensinar tanto do aluno quanto do mestre. Este artigo se concentrará no primeiro ponto citado, descrevendo e levantando um ponto de reflexão que diz respeito ao processo de aprendizagem.

3. A aprendizagem na OP

Ao longo da pesquisa sobre a aprendizagem na OP, foi verificado que as práticas e formas de aprendizagem que lá ocorriam eram diversas e complementares. Buscando tocar as músicas propostas na OP (dentre elas Asa Branca e O Caboré), os alunos se levantavam de seus lugares e procuravam ficar bem próximos de Zé do Pife – alguns ficavam atrás dele copiando o movimento dos dedos. Também buscavam ajuda dos colegas. Alguns faziam gravações em áudio e vídeo de Zé do Pife tocando, e também dos demais alunos. Outros faziam anotações individuais das músicas em seus cadernos. Dependendo da situação, existiam os pedidos para tocar mais lentamente um trecho e repeti-lo várias vezes, e também os pedidos inversos, para tocar a música inteira e no andamento real. Certos alunos ainda perguntavam a Zé do Pife como se toca, e mesmo sobre sua didática e metodologia.

Abaixo se encontra a fala de uma aluna da OP em que relata sobre sua própria aprendizagem.

> [...] Eu não tenho conhecimento teórico de música, de nota e tal específico, é mais aquela coisa de copiar, de [...], como eu não tenho conhecimento musical, é copiando o que o Seu Zé faz, né? [...]. Eu acho melhor copiando exatamente a mão dele, do jeitinho que ele faz, e pra mim era o melhor jeito de aprender, era ficar atrás dele, copiando todos os movimentos do dedo, era assim que eu conseguia aprender. E não só do Seu Zé, na primeira Oficina também, toda vez que eu ia pedir: – "passa essa música pra eu ver", eu sempre ficava atrás, assim [...], meu método. Eu acho que você vai descobrindo o jeito que você acha mais fácil. O meu era ficar atrás dele ou de quem tivesse tocando. Imitava exatamente igual. Aí eu saía pra onde era menos barulhento, pra repetir aquilo que eu tinha acabado de aprender, e memorizar, ouvir o que eu tava tocando (Neném).

No depoimento acima pode-se observar diversas práticas e formas de aprendizagem. Fica explícito a prática da imitação, inclusive tanto gestual (ver movimento dos dedos) quanto auditiva, e a observação, onde o ver e o ouvir atuavam como práticas complementares. A **observação** e a **imitação** como práticas de aprendizagem são mencionadas em diversos estudos de cunho musico educacional e antropológico, inclusive nos de Green (2002 e 2008). Recorrendo a Merriam (1964) e outros estudiosos, a autora fala do observar, do ver e imitar músicos mais experientes como atividades de **enculturação**, e das práticas de aprendizagem de muitas músicas tradicionais e do jazz (GREEN, 2002, p. 82). Green, ainda com base nas ideias de Merriam, coloca que o conceito de enculturação musical se refere à aquisição de habilidades e conhecimento musical

através da imersão na música e nas práticas musicais diárias de um contexto social (GREEN, 2002, p. 22). Sobre essas práticas, Lacorte (2006, p. 74) ressaltou que o ouvir e o ver atuavam mutuamente na construção do conhecimento musical dos músicos populares entrevistados em sua pesquisa. Nota-se assim, o observar em música envolvendo as práticas do ver e o ouvir, simultaneamente. Blacking (1974, p.11) se referindo à música no contexto da tradição cultural, fala sobre o ouvir, o tocar e o criar e lembra primeiramente a importância do ouvir como escuta estruturada, capaz de perceber esse som humanamente organizado que é a música.

A **aprendizagem via relação mestre-aprendiz** e a **aprendizagem solitária** também são contempladas na fala da aluna acima quando comenta que estava imitando o mestre e logo ia tentar tocar sozinha e memorizar. De acordo com Green (2008, p. 6) em alguns ambientes, músicos mais velhos podem prover uma direção específica em uma relação mestre-aprendiz. Esses músicos mais velhos atuam como modelos musicais com quem os aprendizes podem conversar, ouvir, ver e imitar. O trecho ainda traz a **aprendizagem com os colegas e em grupo** quando a aluna menciona que ficava atrás de quem tivesse tocando, não só do Seu Zé. Sobre essas formas de aprendizagem, Green explica que assim como na aprendizagem em grupo, a aprendizagem resultante da direção de um ou mais colegas – a aprendizagem dirigida entre pares[3] pode provir do ver, ouvir e imitar; a diferença é que ela é explicitamente guiada e dirigida por um colega (GREEN 2008, p. 120).

Ainda podem-se notar os **pedidos de demonstrações práticas** quando a aluna diz: "passa essa música pra eu ver". Muitos outros alunos também faziam tais solicitações para Seu Zé. Assis (2009) ressalta o desejo de aprender manifestado pelo aluno ao pedir uma demonstração prática do mestre. Ela diz que a demonstração prática

> surge no momento em que o aprendiz manifesta a sua vontade e solicita do outro algum tipo de demonstração prática. Aqui, o aprender não é só ouvindo e vendo o outro. O outro é agente ativo e está aberto a compartilhar o seu saber por meio de demonstrações (ASSIS, 2009, p. 84).

Além dos pedidos de demonstrações práticas, existiam as **perguntas e solicitações de explicações orais** por parte dos alunos. Foi observado que muitos alunos faziam perguntas a Zé do Pife, tais como: "Como faz pra tocar?"; "Como faz pra sair o som agudo/grave?"; e até mesmo, "Qual a sua didática/metodologia?", a que Zé do Pife explicava 'do jeito dele'. De forma geral, ele respondia essas perguntas pedindo para o aluno ouvi-lo tocar e tentar tocar também. Sobre isso, emerge uma reflexão no depoimento da aluna Andréia, no momento em que estava falando sobre sua aprendizagem na OP: "no início eu perguntava mais, aí depois eu fui observando mais o pessoal fazendo, aí fui pegando também, vendo como fazia [...]". Assim, Andréia demonstra ter se acostumado e/ou se adaptado com as práticas da observação, da imitação e do 'tirar de ouvido'. A necessidade de perguntar e ouvir explicações sobre como tocar foi, no caso de Andréia, aos poucos sendo substituída pela observação e prática de tocar em grupo.

Outra aluna da OP conta como utilizou **notações e materiais didáticos**, associando-os ao uso dos vídeos:

> [...] Então eu filmava, em casa pegava o fone de ouvido e ia olhar de novo, repetir, né, exercitando novamente [...]. Aí colocava no fone de ouvido e ficava revendo as imagens [...]. Aí o livrinho também, né, esse livrinho aqui, baseado no que eu vi [...]. Esse livrinho, o que eu fazia [...]. Pegava o vídeo do mestre e ficava revendo e marcando as posições de onde ele apertava [...], marcava as posições que ele apertava. Mas é muito difícil você visualizar num celular, mas o celular facilitava o som, repetia o som [...]. Vou experimentando, vou ouvindo ele tocar e

> vou repetindo. Mas esse aqui também ajudou muito [o livrinho], porque eu falei assim: – "eu desenhei a música", marcando onde que a gente apertava, né? Se eram quatro dedos, cinco dedos, quatro, né? Aqui [...]. Ia marcando. Aí fiz aqui ó: [...] 'A Volta da Asa Branca', né, marquei a música, depois copiei na internet a letra toda, aí depois vem a 'Asa Branca' que é mais fácil [...]. Aí no início foi mais pra [...]. Foi baseado nesse livrinho do *Tin Whistle*[4]que eu fiz o desenho pra fazer o do Zé do Pife [...]. Mas eu tô tocando mais o pife, porque dizem que o *Tin Whistle* e o pífano são semelhantes, e realmente são. Se você pegar esse livrinho [do *Tin Whistle*] e praticar no pífano sai um som bem bacana [...] (Regina).

Nesse depoimento de Regina outra porção de práticas e estratégias pode ser percebida: utilização de filmagem, elaboração de notação, estudar em casa, utilização de livros/métodos e associação de práticas relativas de um instrumento para outro e a experimentação. Green (2002, p. 72) em sua pesquisa com músicos populares, informa que o **uso de livros técnicos** foi diagnosticado como suplemento de métodos aurais. Para a autora, assim como a aprendizagem através de **cópia de gravações**, as práticas de ler e escrever notação e consultar livros são geralmente consideradas atividades solitárias (p. 76).

O **ensinar o pífano** para amigos e colegas também foi visto como prática de aprendizagem, tanto na OP, quanto fora da OP.

> [...] eu acho que a melhor maneira de aprender é ensinando pra alguém [...]. Assim [...], porque até mesmo na Oficina de: – "ah eu consegui aprender, mas eu vou te ensinar então, pra eu ver se eu aprendi direitinho", e, sei lá, tentando ensinar outras pessoas a tocar (Neném).

Esse depoimento se relaciona com o que Green (2008) escrevera, que, para muitos aprendizes a aprendizagem inclui ensinar colegas, e, como complementou a autora, "em alguns casos há a evidência de que aprender toma lugar através do ensinar[5] (GREEN, 2008, p. 121, tradução minha).

4. Proposta de categorização: práticas, formas e estratégias de aprendizagem

Na literatura específica, termos como processos, mecanismos, estratégias, modos, formas e práticas de aprendizagem musical podem ser empregados para se referir a diferentes ações envolvidas com a aprendizagem musical. Assim, a observação, a memorização, a imitação gestual e auditiva, a experimentação, a rotina de estudo, as formas de registro musical – como a utilização de notação e gravação –, o 'tirar de ouvido', a pesquisa, as perguntas e explicações verbais, as conversas sobre música, a aprendizagem em grupo e com o colega, o próprio tocar, ouvir, improvisar e compor podem ser entendidos, dentre outras numerosas ações, como processos, mecanismos, estratégias, formas e práticas de aprendizagem musical.

Propõe-se nesse artigo um esquema distinguindo as práticas e as formas de aprendizagem, com o intuito de favorecer uma melhor compreensão esquemática delas. Dessa forma, as práticas são entendidas como o que está sendo feito, e as formas, o modo como as práticas são executadas – por exemplo, pode-se praticar a experimentação em grupo ou também, de forma solitária, ou, a imitação pode ser tanto do mestre quanto do colega. As estratégias de aprendizagem foram ainda classificadas como subdivisão das práticas, como ações que carregam uma intenção de otimização da aprendizagem. As estratégias seriam mecanismos utilizados tanto para sanar ou trabalhar com possíveis dificuldades dos alunos, quanto para tornar seu processo de aprendizagem mais rápido e eficiente, mesmo o aluno não apresentando dificuldades.

A enculturação é entendida como um processo mais amplo que envolve tanto práticas quanto formas de aprendizagem.

Abaixo, eis o quadro:

FORMAS DE APRENDIZAGEM
Aprendizagem em grupo
Aprendizagem com o(s) colega(s)
Aprendizagem solitária
Aprendizagem via relação mestre-aprendiz

ENCULTURAÇÃO

PRÁTICAS DE APRENDIZAGEM
Experimentação
Observação - Escuta (Intencional, Atenta e Distraída) - Visualização
Imitação - Gestual - Auditiva ('tirar de ouvido' ao vivo e de gravações)
Improvisação
Tocar
Conversar sobre música e aspectos relacionados
Ensinar, atender dúvidas de colegas
ESTRATÉGIAS DE APRENDIZAGEM
Perguntar, solicitar demonstrações práticas e pedir explicações orais
Utilização de recursos tecnológicos (gravação, notação musical/uso de materiais didáticos)
Estudar e pesquisar

5. Uma reflexão

A aprendizagem por meio da observação, imitação e experimentação tanto em grupo, quanto de forma solitária, e com Zé do Pife eram práticas bastante presentes na OP. Porém, parecia por vezes, que os alunos resistiam, ou se demorassem a se acostumar com esse tipo de aprendizagem e a falta de instrução mais direta. Talvez fosse uma questão de tempo para se adaptarem com esse jeito de aprender, ou, Zé do Pife mudar seu jeito de ensinar. Existiam momentos em que observava que, para os alunos, a vontade era de perguntar, entretanto optava-se por ouvir mais, arriscar tentar tocar sem saber ao certo o que se está fazendo. A atitude era de buscar aprender a partir do que o mestre propunha. Do ponto de vista do aluno, pôde-se notar que, para alguns, a aprendizagem, ou a sua própria percepção de aprendizagem, ocorria, desde o início, mais na prática e na vivência na OP, e, para outros, através da sistematização mais enfática do que se estava fazendo durante as aulas, daí a utilização de notação e a demanda por explicações orais sobre como se toca, sobre técnica, e outras questões semelhantes.

Como professora de música, confesso que, durante a observação participante em campo, quis interferir em certas ocasiões na OP. Cogitei começar a incentivar explicitamente para que os alunos tirassem

mais música de ouvido, acompanhassem Seu Zé, e parassem de anotar e perguntar em demasiado. Entretanto, me contive, e, ao longo da pesquisa, notei o quão essas estratégias eram importantes e válidas para os alunos, que surgiam, inclusive, de suas necessidades individuais e/ou compartilhadas com colegas. Em síntese notei que o processo de trocas de experiências entre alunos e mestre na OP indicou uma mudança no modo como esses mesmos sujeitos e eu mesma encarávamos a aprendizagem e o ensino.

Tendo em vista essa reflexão, gostaria ainda de indicar a diferença entre estratégias de ensino (que provêm da parte do professor) e estratégias de aprendizagem (que provêm da parte do aluno). Vejo, que, pessoas com mais experiência, ou que receberam aulas de música e instruções musicais, como é o meu caso, têm grande inclinação a se antecipar em tais situações, já pensando em fornecer a dica, a informação necessária para que se possa tocar a música da maneira mais rápida e eficiente possível, às vezes sem observar com a profundidade devida, se o aluno está interessado, preocupado, disposto e mesmo preparado a receber tal informação. Não só se deve compreender o processo do aluno, como também do mestre que está ministrando a aula. Há de se pensar ainda que a própria dica pode não ser adequada. Assim, convicções e certezas sobre o que vai ou não dar certo em uma aula de música, o que é ou não é válido na aprendizagem devem estar sempre sendo repensadas e questionadas. Desse modo acredito que as preocupações de professores de música devem ser entendidas como pontos de reflexão e formulação de hipóteses e não como pontos que justificam e legitimam ações que supostamente são amplamente aceitas.

Em muitos casos, a solução para um 'problema', pode ocorrer de forma mais fluída, sem o uso demasiado de interferência verbal e precipitações de pessoas com mais experiência e/ou institucionalmente encarregadas do ensino. E ainda, o próprio erro pode ser considerado como parte importante do processo de aprendizagem, e até um acerto. Acredito também que os alunos podem se tornar mais autônomos em aulas de música sem o uso demasiado de explicações verbais. Talvez por essa razão na OP os alunos, eles mesmos desenvolviam estratégias para sua aprendizagem, sem esperar passivamente instruções e ordens.

6. Considerações Finais

Diante das diversas práticas e formas de aprendizagem pôde-se enxergar autonomia dos alunos da OP ao buscarem suas próprias formas de aprender. Eles mesmos desenvolviam suas práticas de aprendizagem e criavam estratégias, algumas, de certa forma, 'recentes' no processo de aprendizagem do pífano, como por exemplo, a utilização e elaboração de notação. A pesquisa realizada (incluindo campo e literatura) propiciou a elaboração de uma proposta de categorização das formas, práticas e estratégias de aprendizagem, definindo as primeiras como o modo com são executadas as práticas de aprendizagem, essas sendo as ações realizadas para se aprender. A estratégias para aprender foram vistas como mecanismos que teriam o objetivo de otimizar a aprendizagem ou mesmo meios para se sanar, ao menos em parte, possíveis dificuldades de alguns alunos. Mais investigações que tratam do assunto valem ser desenvolvidas no campo da educação musical.

Notas

[1] Pequena flauta transversal, tradicionalmente feita de um tipo de bambu chamado de taboca ou taquara, mas que atualmente também é fabricada com tubo de PVC. Pode ser chamada de pífano, pífaro ou pife.

[2] Mais especificamente, Zé do Pife nasceu em Riacho de Cima, região de sítios próxima de Riacho do Meio (município de São José do Egito, estado de Pernambuco, Brasil).
[3] *Peer-directed learning.*
[4] Flauta irlandesa.
[5] [...] *informal learning for many learners includes teaching one's peers, and in such cases there is evidence that learning takes place through teaching.*

Referências:

ASSIS, Yara Santos de Oliveira Alves de. *Canto popular*: a criação musical para além dos muros da escola, 2009. 124f. Dissertação (Mestrado em Educação)–Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/4174/1/2009_YaraSantosdeOliveiraAAssis.pdf>. Último acesso em: 1 set. 2010.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1974.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn*: a way ahead for music education. London and New York: Ashgate Press, 2002.

_____. *Music, informal learning and the school*: A new classroom pedagogy. Aldershot, Hampshire, England: Ashgate Press, 2008.

LACORTE, Simone. *Aprendizagem do músico popular*: um processo de percepção através dos sentidos? 158f. Dissertação (Mestrado em Educação)–Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2006.

MERRIAM, Alan. Learning. In: *The anthropology of music*. Ch. 8. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964. p. 145-163.

ARTICULAÇÃO PESQUISA-ENSINO-EXTENSÃO NO ESTÁGIO SUPERVISIONADO EM MÚSICA

Vilma de Oliveira Silva Fogaça (UFBA)
vilfogaca@gmail.com

Resumo: Esse artigo relata a experiência numa pesquisa de mestrado na área de educação musical que considerou o conceito de 'universidade' realizando a articulação 'pesquisa-ensino-extensão', a partir do estudo de caso de um licenciando em música que realizou seu estágio num curso de extensão da UMUS/UFBA. O trabalho relata os procedimentos para que acontecesse essa articulação e a importância dessa experiência na formação desse educador musical.
Palavras-chave: ensino-pesquisa-extensão, estágio supervisionado, educação musical.

Articulation research-extension-education in supervised practice in music

Abstract: This article describes the experience in a research Master's degree in music education that considered the concept of 'university' making the articulation 'teaching-research-extension', as the case study for a degree in music who performed their training in a course Extension UMUS / UFBA. The paper describes the procedures that were to happen to this articulation and the importance of experience in the training of music educator.
Keywords: teaching-research-extension, supervised training, musical education.

1. Universidade: o princípio da "indissociabilidade"

O modelo brasileiro de proposta pedagógica para a universidade está descrito no artigo 207 da constituição brasileira: "As universidades gozam de autonomia didático-científica, administrativa e de gestão financeira e patrimonial, e obedecerão ao princípio de indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão." (grifo meu). Esse princípio traz muitas implicações ao conceito de "Universidade" e no exercício universitário perante o graduando, o pesquisador e a sociedade. Antes de pensarmos na "indissociabilidade" propriamente dita, pensaremos sobre os conceitos das partes que são envolvidas por esse esquema.

Valêncio (1999/2000) lembra a maneira simples e desmistificada que Botomé (1996) sintetiza o objetivo da universidade: "Em relação a isso, Botomé[1] (1996) nos recorda: a missão da universidade é produzir conhecimento e torna-lo acessível." (p. 74). O ensino é representado pelo segmento da Universidade que cuida do aprendizado do conhecimento científico produzido, a partir da transmissão desse conhecimento aos seus educandos em nível de graduação, com o objetivo de formar futuros profissionais e pesquisadores para estarem a serviço da sociedade através do mercado de trabalho e científico-cultural. Por sua vez, segmento de pesquisa tem por objetivo produzir novos conhecimentos. Dos mestres aos educandos, o empenho comum na produção científica através da pesquisa aproxima docentes e discentes. Por sua vez, a produção de conhecimento científico, visa servir à sociedade em diferentes instâncias da utilização desse conhecimento.

A 'extensão' é o segmento em que é possível que haja um maior número de incompreensões a seu respeito. Às vezes, nem a própria comunidade acadêmica demonstra saber do que se trata e o que fazer com e a partir da extensão. Muitas vezes, a extensão é tida como um espaço gerador de recursos financeiros para auxiliar a manutenção da instituição à qual está vinculada, ou, um espaço apenas para treinar os futuros profissionais (licenciandos e bacharelandos) para o exercício de sua profissão por meio de disciplinas que utilizem esse segmento para a prática ou estágios. Não que essas utilizações estejam equivocadas por completo, o equívoco é resumi-las apenas a estes fins, em verdade, esses deveriam ser "meios" para o fim maior: compartilhar o

conhecimento. Angariar receita deve visar fins específicos dentro do papel da extensão e treinar profissionais, não pode resumir a audiência de participantes à mera qualidade de cobaias, visto que está subentendido que serão de alguma forma atendidos por alunos/estagiários.

A extensão da universidade é o braço da instituição que alcança o seu principal fim, a quem se destina o uso-fruto do saber e conhecimento aprendido e produzido por ela, bem como, coincidentemente, é sua maior mantenedora: a sociedade. A universidade estende-se à sociedade através de serviços prestados à comunidade, numa via de mão dupla: a universidade serve à sociedade e essa, se dispõe a cooperar com sua própria utilização para o aperfeiçoamento do ensino e da pesquisa. É na extensão que o conhecimento e saber construído e apropriado, faz a intervenção na realidade. É através da extensão que a sociedade também faz intervenções diretas na realidade da universidade por meio de uma participação ativa nesse espaço.

A importância da compreensão das três instâncias não apenas de maneira individual, mas como parte de um 'todo', partes de um conceito único, é que tornará possível o ideário de pedagógico-político-social no Brasil, perante o comprometimento com o conhecimento e com a nação brasileira: "Ensino-Pesquisa-Extensão apresentam-se, no âmbito das universidades públicas brasileiras, como uma de suas maiores virtudes e expressão de compromisso social." (MARTINS, 2008).

A "indissociabilidade" ocorre a partir da compreensão que um determinado objeto que dependa da existência de partes menores, deixa de existir, caso se perca uma das partes. Não significa, entretanto, que as parte sejam indissociáveis entre si, que não possam se separar, significa que o objeto perde sua classificação conceitual quando as partes se separam. O conceito é que depende da indissociabilidade, ou seja, se a articulação entre os segmentos não acontece, pelas prerrogativas legais, a instituição de ensino superior perderia o status de "universidade":

> A proposição da nova LDB/96, apesar de manter o ensino superior com a missão de transmitir o conhecimento já existente, abre uma perspectiva para as instituições com status de universidade na medida em que as reconhece como instituições que devem manter e contemplar o trinômio ensino-pesquisa-extensão. Esse modelo brasileiro de universidade deverá organizar-se pedagógica e tecnicamente a partir da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão. (BEMVENUTI; HUPFFER, 2002).

No caso da "universidade", se for seguir a prerrogativa constitucional e a recomendação da LDB/96, seria necessário que tudo fosse constituído sobre esse 'tripé', pesquisa-ensino-extensão, e que as partes estivessem articuladas entre si. Todavia, por causa de brechas na lei, hoje temos universidades com apenas duas instâncias (ensino e pesquisa, ou, pesquisa e extensão), além disso, existe um problema na efetivação da indissociabilidade e articulação das partes constituintes:

> Defrontamo-nos, pois, com vários problemas oriundos da efetivação histórica de um 'tripé' universitário - no qual cada 'pé' tomou o seu próprio rumo - o que, na prática, sugere um antagonismo com a concepção de indissociabilidade. (VALÊNCIO, 1999/2000, p. 74).

Como vimos, manter o trinômio efetivo e articulado no exercício de 'existência' conceitual e prática da universidade, não é uma tarefa simples. Exige que um grande número de pessoas esteja focado no conceito de universidade como 'um todo' (dentro das especificidades de cada área) e não em unidades isoladas. Foi pensando nessa articulação e em como manter viva a indissociabilidade, que foi realizada a seguinte experiência com um aluno da disciplina Prática de Ensino (MUS 185), na Escala de Música da UFBA (EMUS/UFBA).

2. A prática de ensino na articulação ensino-pesquisa-extensão

Em 2009, a autora foi aprovada por meio de concurso público como professora auxiliar em regime de substituição na Escola de Música da EMUS/UFBA. Na mesma época, a autora, então aluna de mestrado do PPGMUS-UFBA, iria dar início à pesquisa sobre articulações pedagógicas e criatividade musical.

Em aproveitamento das circunstâncias, um dos orientandos do ano letivo 2009 (Jean[2]) se tornou objeto de estudo de caso para a pesquisa de mestrado "Criatividade Musical: Abordagem PONTES no desenvolvimento das competências articulatórias do professor de música em formação" (2010). O objetivo geral da pesquisa era desenvolver as competências articulatórias do estagiário, para que ele fosse capaz de construir 'pontes' de articulação com o objetivo de exercer o ensino criativo em música e desenvolver a mente criativa musical do aluno. Segundo Alda Oliveira: "Por articulação pedagógica entende-se todo o percurso no processo de ensino e aprendizagem (movimento) em direção à construção do conhecimento necessário para solucionar problemas, que é realizado na práxis educativa entre indivíduos." (2008, p. 05). O campo de estágio foi o IMIT[3], curso de extensão na EMUS/UFBA.

Um dos objetivos dessa pesquisa, a partir do instante que passou a usar um estagiário como objeto de estudo de caso, era que ele próprio se sentisse pesquisador, que ele não se sentisse apenas 'estudado' todavia, justamente por se tratar dele próprio em questão, que entendesse que poderia contribuir com suas reflexões, considerações e que ele próprio, teria a oportunidade de 'pesquisar sobre a pesquisa' em processo. Também estamos falando de um estagiário-licenciando, e ensino é também pesquisa.

A atividade de pesquisa é a mola mostra do ensino, é preciso entendê-la não apenas como coadjuvante do processo de ensinar, mas como fundamental ao processo. Sua relação com o ensino é retroalimentar: a pesquisa alimenta o ensino e processos de ensino alimentam a pesquisa. Para Paulo Freire não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino, um é o co-fazer do outro, se completa e realiza no fazer do outro: "Pesquiso para constatar, constatando intervenho, intervindo educo e me educo. Pesquiso para conhecer o que ainda não conheço e comunicar e anunciar a novidade." (FREIRE, 1996, p. 32).

A pesquisa intitulada "Criatividade Musical: Abordagem PONTES no desenvolvimento das competências articulatórias do professor de música em formação" (2010), orientada pela Pra. Dra. Alda Oliveira e coorientada pelo Pro. Dr. Ricardo Mazzini Bordini, firmou-se sobre a base ensino-pesquisa-extensão. A articulação das três instâncias universitárias nesse projeto foi fruto de um "ideário pedagógico", de uma necessidade de vivenciar a proposta brasileira metodológica-pedagógica de ensino universitário. Na representação dos papéis, tivemos:

- Pesquisa: representada pela mestranda, no papel de pesquisadora e aluna do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS-UFBA).
- Ensino: representado pela mestranda, todavia, no papel de professora da disciplina Prática de Ensino (MUS 185) do curso de Licenciatura em Música da EMUS/UFBA e de um estagiário que foi orientando da pesquisadora em nível de graduação, que foi o objeto de estudo de caso.
- Extensão: representada pelo campo de estágio do licenciando, uma turma do curso de extensão do IMIT.

Serão aqui pontuados apenas dois objetivos da pesquisa: Promover a articulação entre ensino-pesquisa-extensão, visando o exercício de um conceito pleno de "universidade"; e responder à seguinte questão "Como o estagiário de música realiza articulações pedagógicas (pontes) para o desenvolvimento de uma

pedagogia musical criativa e para o desenvolvimento da criatividade musical do aluno de iniciação musical?". Para o funcionamento tanto da articulação entre ensino-pesquisa-extensão, quanto a realização da prática de ensino em música, foi montada uma estratégia de ações para que nenhuma das partes fosse negligenciada durante o percurso.

Primeiro, para funcionar com plenitude e consciência da dimensão do trabalho a ser realizado, foi preciso trazer à luz do entendimento de cada participante do projeto do que se tratava, e como se daria a articulação ensino-pesquisa-extensão. Antes, ao pensar no projeto, a orientadora de mestrado da pesquisadora colocou toda a dimensão das ações de pesquisa e articulatórias entre as instâncias para que o projeto acontecesse. Em um trabalho focado em "articulações pedagógicas", esta seria a 'grande articulação', a que abarcaria a existência do projeto em si.

Depois, a pesquisadora, na função de professora orientadora, levou ao estagiário a proposta de participação no projeto, informando-o acerca do mesmo, indagando sobre seu entendimento do que seja pesquisa, ensino, extensão e universidade, colocando-o a par da responsabilidade que seria assumir esse compromisso e das contribuições que seriam prestadas à pesquisa na área de Educação Musical, caso ele aceitasse dispor sua participação. Por fim, houve o diálogo informativo com os pais dos alunos do estagiário, sobre a participação de seus filhos no projeto. Foi explicado o que era o projeto, mas antes, foi-lhes esclarecido acerca do que é o ensino de música na extensão e que os alunos dos projetos não faziam parte apenas de cursos isolados, mas de uma instituição maior de ensino, aprendizagem e pesquisa, eles faziam parte da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Esse primeiro instante visava informar todos os envolvidos no projeto de pesquisa acerca dos seus papéis e valores na mesma. Depois, foi preciso ajustar o foco de todos em torno dos objetivos da pesquisa. Para que se possa ter uma cena harmônica da articulação entre ensino-pesquisa-extensão é preciso que haja conexão, sincronia e unidade nos atores envolvidos. Podendo todos olhar o projeto através de lentes limpas e claras, acerca dessa pesquisa, da universidade e dos papéis de cada um, era o momento de focar. Focar foi o ato de estabelecer objetivos precisos a ser desenvolvido em/por cada nível do segmento universitário. Afirmados os objetivos, foi preciso manter o foco em cada um deles e entre eles. Os objetivos específicos, de cada um, tinham uma conexão com os objetivos das outras instâncias e era preciso não perder o foco: nem das partes, nem do todo.

Por fim, as partes dão início à sua participação no desenvolvimento da pesquisa de acordo com as prerrogativas de seus papéis na universidade e no projeto. Em orientação docente, o resultado da recordação, reflexão e crítica de uma cena/aula poderia manter, reorientar ou modificar a continuidade do roteiro. Esse momento, entre outras atividades, era destinado a pensar profundamente na pesquisa, no estágio como aprendizado de formação docente do licenciando e nos alunos do IMIT, nos resultados de sua aprendizagem musical e do desenvolvimento da criatividade musical.

A professora-orientadora começou a formação do estagiário no referencial teórico "Abordagem PONTES" (OLIVEIRA, 2008) e estruturou, junto a ele, os objetivos do estágio com ênfase especial no desenvolvimento das mentes criativas musicais dos alunos, a partir de atividades de improvisação/composição. O estagiário, em tempo real de aula, construiu as 'pontes' de articulação e manteve uma atenção especial voltada para observação da linguagem simbólica usada pelos alunos em relação as atividades de improvisação e aos resultados criativos musicais. Depois de articulações no sentido de conquistar os alunos para o fazer criativo musical, os alunos, antes bem resistentes, começaram a expor suas idéias musicais através da linguagem

musical e oral, e se permitiram ser envolvidos no processo criativo musical, participando ativamente com suas produções musicais e suas ações relacionadas ao processo de aprendizagem musical.

A pesquisadora, por sua vez, observou, registrou, refletiu, analisou, reconstruiu suas idéias, conceitos e planos, seguindo o desenvolvimento da pesquisa e realizando intervenções metodológicas para a coleta e análise de dados, a fim de verificar se a Abordagem PONTES foi uma ferramenta útil no desenvolvimento de competências articulatórias de um estagiário com o fim de desenvolver a mente criativa musical de seus alunos de música. Era articulação ensino-pesquisa-extensão acontecendo em tempo real na sala de aula do IMIT.

3. Conclusões

A estrutura do ensino universitário brasileiro, constituído do trinômio: ensino-pesquisa-extensão; faz parte do ideário brasileiro de educação. É modelo metodológico assegurado por constituição e é dever sócio-político-educacional lutarmos pelo acontecimento pleno do conceito brasileiro de "universidade", pela oferta de um ensino público, gratuito e de qualidade, pela partilha dos saberes e contra ações políticas que visam a manutenção de um status quo desigual, injusto e ignorante. É preciso entender a extensão como sendo uma questão de compromisso social, um compartilhar de maneira direta o saber desenvolvido e ensinado pela universidade; e como sendo um segmento necessário e fundamental para a universidade plena. É da participação ativa da sociedade, dentro da universidade, que são descobertas novas questões, novas necessidades, novas soluções e que surgem as inspirações para novas pesquisas.

Do ponto de vista da formação do educador musical, ao encontrar-se envolvido de maneira direta nos três segmentos: ensino-pesquisa-extensão; Jean construiu uma compreensão racional e prática do modelo de universidade brasileira, a partir do princípio constitucional (art. 207 da Constituição Brasileira) de que as três instâncias acima citadas devem ser 'indissociáveis". Esse entendimento aconteceu ao colaborar de forma ativa no cumprimento do compromisso social que a universidade tem, de levar à sociedade os benefícios do ensino e das pesquisas por ela desenvolvida, além de entender que a sociedade e a comunidade, podem ter participação enfática na colaboração com as pesquisas e com a construção do saber. Por fim, houve um saldo positivo na formação desse estagiário que foi instigado a desenvolver o espírito investigativo e sua criticidade, a partir do seu envolvimento com a pesquisa e do conhecimento de todas as ações investigativas e analíticas adotadas pela metodologia da pesquisa.

Notas

[1] Botomé, Silvio. *Pesquisa alienada e ensino alienante:* o equívoco da extensão universitária. Petrópolis/São Carlos/Caxias do Sul: Ed Vozes/Edufscar/Educs, 1996.
[2] Pseudônimo.
[3] Iniciação Musical com Introdução ao Teclado.

Referências

BEMVENUTI, Vera Lúcia Schneider; HUPFFER, Haide Maria. *As Linhas de interesse social da unisinos*: institucionalizando a extensão universitária com vistas à indissociabilidade. 2002. Disponível em: <http://www.prac.ufpb.br/anais/Icbeu_anais/anais/institucionalizacao/aslinhas.pdf>. 18/03/2011.

BASTIÃO, Zuraida A. *A abordagem AME - Apreciação Musical Expressiva - como elementos de mediação entre teoria e prática na formação de professores de música*. Salvador, 2009. [315f]. Tese (Doutorado em Música: Educação Musical). Universidade Federal da Bahia.

BRASIL. Senado Federal. Art. 207. In: *Constituição Federal*. Brasília, 1988. Dispõe sobre o princípio da 'indissociabilidade' da universidade. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/legislacao/const/con1988/CON1988_04.02.2010/art_207_.shtm>. 15/03/2011.

FOGAÇA, Vilma de O. S. *Criatividade Musical:* Abordagem PONTES no desenvolvimento das competências articulatórias do professor de música em formação. Salvador, 2010. [262 f]. Dissertação (Mestrado em Música: Educação Musical). Universidade Federal da Bahia.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia:* Saberes necessários à prática educativa. 9. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

MARTINS, Lígia Márcia. A indissociabilidade Ensino-Pesquisa-Extensão como um dos fundamentos metodológicos do Ensino Superior. In: *Oficinas de Estudos Pedagógicos:* reflexões sobre a prática do Ensino Superior. Org.: Sheila Zambello de Pinho. São Paulo: Cultura Acadêmica: UNESP, 2008, v. 01, p. 102-115.

OLIVEIRA, Alda. *Pontes Educacionais em Música*. No Prelo. Salvador: P&A, 2008.

VALÊNCIO, Norma. A indissociabilidade entre Ensino/Pesquisa/Extensão: verdades e mentiras sobre o pensar e o fazer da Universidade Pública no Brasil. In: *Revista Proposta*. Dez, 1999. Disponível em: <http://www.fase.org.br/projetos/vitrine/admin/Upload/1/File/Proposta83/norma_valencio.PDF>. 15/03/2011.

DIMENSÕES DO ENSINO CRIATIVO EM ATIVIDADES DE COMPOSIÇÃO MUSICAL NA ESCOLA BÁSICA

Viviane Beineke (UDESC)
vivibk@gmail.com

Resumo: A presente pesquisa investigou como as dimensões da aprendizagem criativa se articulam em atividades de composição no contexto do ensino de música na educação básica. O método consistiu em estudo de caso, realizado em aulas de música no ensino fundamental. Esta comunicação focaliza a perspectiva da professora na discussão das dimensões que configuram o ensino criativo, segundo Jeffrey e Woods (2009): construção de relações sociais positivas nas aulas, engajamento dos interesses dos alunos e valorização das contribuições das crianças nas atividades de composição musical.
Palavras-chave: aprendizagem criativa, ensino criativo, composição musical infantil, educação musical na escola básica.

Creative teaching dimensions in musical composition activities in the primary school

Abstract: The aim of the research was to investigate how creative learning is articulated through musical composition activities in the context of musical education in the elementary level. The method consisted on a case study carried out during music lessons in a 2nd grade class. This paper focuses the teacher's perspectives on the discussion about creative learning dimensions (JEFFREY; WOODS, 2009): building positive social relations, engaging student's interest and valuing children's contributions in compositional activities.
Keywords: creative learning, creative teaching, children musical composition, music education in the primary school.

1. Introdução

A pesquisa aqui relatada situa-se no campo das pesquisas sobre a *aprendizagem criativa* (CRAFT, 2005; CRAFT; CREMIN; BURNARD, 2008; JEFFREY; WOODS, 2009), conceito emergente nas áreas de Educação e de Educação Musical que focaliza o desenvolvimento da criatividade de crianças e jovens em situação de aprendizagem. O objetivo da pesquisa (BEINEKE, 2009)[1] foi investigar como as dimensões da aprendizagem criativa se articulam em atividades de composição musical[2] no contexto do ensino de música na educação básica.

O referencial do trabalho foi construído com base em dois eixos teóricos que se articulam na análise dos dados. O primeiro é fundamentado no Modelo Sistêmico de Criatividade (CSIKSZENMIHALYI, 1997), discutindo as dimensões da criatividade na perspectiva das crianças: o *domínio* – ideias de música na perspectiva das crianças; o *campo* – a comunidade em sala de aula; e o *indivíduo* – contribuições individuais e coletivas em sala de aula. O segundo eixo, fundamentado nas dimensões do ensino criativo (JEFFREY; WOODS, 2009), analisa a perspectiva do professor na aprendizagem criativa.

Esta comunicação apresenta um recorte da pesquisa, focalizando o segundo eixo, que discute as concepções e práticas da professora participante da pesquisa na construção de relações sociais positivas em sala de aula, no engajamento dos interesses dos alunos e na valorização das contribuições das crianças em atividades de composição musical. Esse conjunto de fatores, segundo Jeffrey e Woods (2009), configuram as dimensões do ensino criativo, discutidas neste trabalho.

2. Metodologia da pesquisa

A pesquisa foi realizada em uma escola comunitária da região central de Porto Alegre (RS), da qual participaram uma turma da segunda série do ensino fundamental[3], composta por 23 alunos com idades entre 7 e 9 anos, e Madalena, a professora de música da turma. O ensino da disciplina estava previsto na matriz curricular da escola, desde a Educação Infantil até a 8ª série do Ensino Fundamental, com uma aula semanal de 50 minutos[4].

Considerando o objetivo desta pesquisa, optei pelo estudo de caso (STAKE, 2003), por sua natureza qualitativa. Com esse enfoque, procuro contemplar a complexidade da sala de aula, ouvindo as crianças e a professora para discutir a criatividade em atividades de composição musical. O desenho da pesquisa incluiu: (1) observação e registro em vídeo de dois conjuntos de atividades de composição musical na turma participante; (2) grupos focais com os alunos; e (3) entrevistas semiestruturadas (ESE) e de reflexão com vídeo (ERV) com a professora Madalena. Esse conjunto de instrumentos de coleta de dados foi organizado conforme a figura abaixo (figura 1).

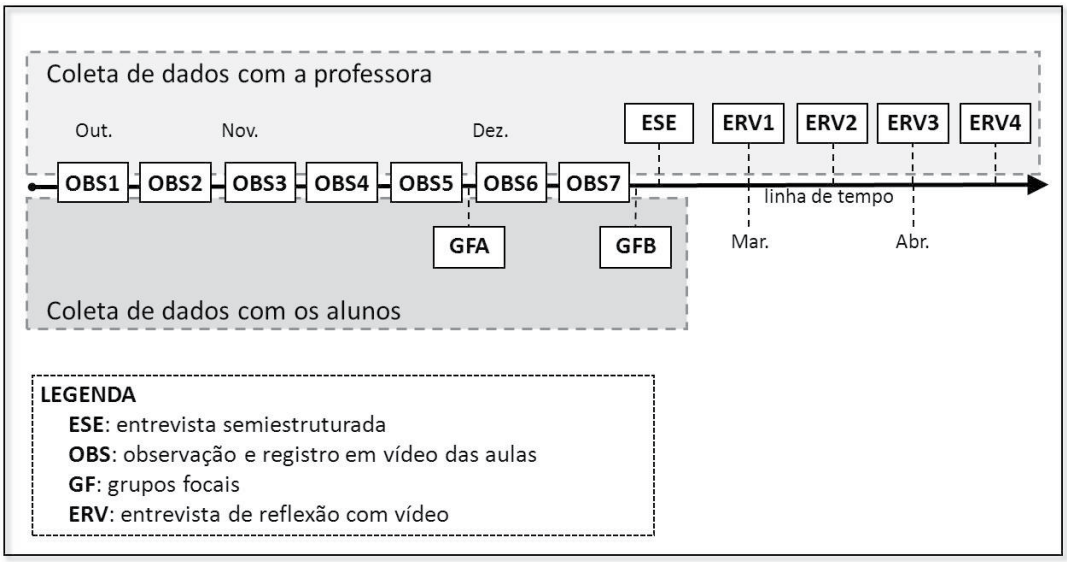


Figura 1: Esquema do desenho metodológico da pesquisa

As observações das aulas, integralmente filmadas, foram realizadas de outubro a dezembro de 2007, numa sequência de sete aulas. Outro procedimento de coleta de dados foi a realização de grupos focais com os alunos, com o objetivo de conhecer as suas concepções e pensamentos sobre música, sobre a aula de música e sobre a atividade de composição musical. O desenho da pesquisa incluiu ainda a realização de duas modalidades de entrevista com a professora, ambas realizadas após a conclusão das observações. A entrevista semiestruturada teve o objetivo de conhecer o contexto educativo e as concepções da professora. Na entrevista de reflexão com vídeo a professora assistiu às próprias aulas, sendo incentivada a refletir sobre os sentidos e significados que ela atribui à criatividade, às atividades de composição e ao processo de participação dos alunos nas atividades observadas.

Para a análise dos dados foi utilizado o *software NVivo 8*[5], um dos programas disponíveis no mercado do sistema CAQDAS (*Computer-aided qualitative data analysis software)*, elaborado para auxiliar o pesquisador na análise de dados qualitativos.

3. Dimensões do ensino criativo em atividades de composição musical

A ação pedagógica do professor em sala de aula é, segundo Jeffrey e Woods (2009), uma das chaves, se não for o elemento central, para que a aprendizagem criativa ocorra. Nessa perspectiva, é fundamental compreender a natureza do ensino criativo como aprendizagem relevante e significativa para os alunos. Craft et al. (2008) também concordam que a forma como os adultos valorizam o agenciamento das crianças em sala de aula promove a motivação e o engajamento na atividade criativa. Nessa abordagem, os professores dão espaço e tempo às crianças para terem ideias, permitindo-lhes conduzir a ação pedagógica. Sob essa óptica, Jeffrey e Woods (2009) identificam três áreas relativas à pedagogia do professor especialmente significativas para o ensino relevante: *garantir relações sociais positivas*, *engajar interesses* e *valorizar contribuições das crianças*. Partindo desse referencial, analiso a seguir algumas concepções e práticas da professora Madalena em relação a tais dimensões do ensino criativo.

A professora Madalena tem formação universitária nos cursos de Pedagogia e de Regência, com experiência como professora de música na rede particular de ensino há mais de 20 anos. Para Madalena, a educação musical na escola básica não tem o objetivo de formar músicos, mas despertar as crianças para uma apreciação rica, almejando que, quando adultas, possam interagir de forma crítica e inteligente com o que está acontecendo de música no mundo. Nessa perspectiva, ela explica que as atividades de composição em sala de aula norteiam seu trabalho, estando intrinsecamente relacionadas aos seus modos de conceber a música e a educação em sua vida. O engajamento afetivo e o comprometimento com o processo educacional na escola são questões que emolduram suas concepções e práticas como professora de música. Suas aulas revelam um ambiente de trabalho colaborativo, em que as crianças se sentem seguras para expressar suas ideias, o que parece ser um reflexo da valorização e do respeito da professora pelos modos de fazer e pensar música das crianças.

Para Madalena, as relações que se estabelecem entre as crianças no ato de compor são um ponto chave para compreender a natureza da atividade de composição em grupo. Na relação que a professora constrói com as crianças, percebe-se que ela procura identificar os processos de cada criança, buscando maximizar a participação nas aulas. Compreender a maneira como as crianças interagem nos grupos também norteia sua ação pedagógica, buscando garantir espaço para que elas possam fazer música mais livre e espontaneamente, entendendo que esses momentos são muito importantes para a aprendizagem musical. Nesse processo, Madalena demonstra um olhar sensível para cada criança, no grupo e individualmente, quando procura compreender cada criança e engajá-la nas atividades. Muitas vezes seus objetivos vão além dos conteúdos musicais, pensando em como seu trabalho pode contribuir para a vida das crianças.

A autonomia e o envolvimento com que os grupos trabalham é um dos aspectos que mostra como as relações sociais em sala de aula são positivas, o que se reflete no engajamento das crianças nas atividades. A dinâmica das aulas, com momentos que favorecem diferentes maneiras de se relacionar com a música – compondo em grupos, ouvindo os trabalhos dos colegas, pensando e avaliando os trabalhos, abrindo espaços para que as crianças falem sobre suas experiências como compositoras, executantes e ouvintes – também parece contribuir para que as crianças se sintam seguras para se expor no grupo apresentando seus trabalhos e suas ideias. Refletindo sobre questões que aguçam o interesse das crianças nas aulas, Madalena destaca: o prazer de fazer música de forma livre e fluida; a relevância dos conteúdos que se relacionam com as práticas musicais das crianças e com elementos que elas trazem nas suas produções; a relação dos conteúdos com

outras referências musicais; e a ressonância que o prazer em fazer música pode ter na vida das crianças. Segundo Madalena, o uso dos instrumentos musicais também envolve as crianças no trabalho, porquanto elas valorizam essa habilidade, considerando importante e desafiador tocá-los.

A apresentação das composições para os colegas parece conferir relevância às atividades realizadas em classe, conectando as crianças ao "mundo real", ao universo musical que elas vivenciam fora da escola, em sintonia com suas ideias de música. As apresentações também são prazerosas por serem desafiantes e envolverem uma situação de risco, motivando-as para realizar os trabalhos. Além disso, elas parecem representar um momento de reconhecimento, num processo que se retroalimenta – ter seu trabalho valorizado e reconhecido perante a turma confere credibilidade às atividades de composição e aumenta o engajamento das crianças na realização de novas composições. Madalena também relaciona as experiências em aula com as experiências que um artista tem no palco, conectando-as com eventos musicais que acontecem noutros espaços.

A apresentação e a análise dos trabalhos constitui um dos principais momentos em que as crianças expressam as suas ideias de música e constroem, com a professora, os processos de ensino e de aprendizagem. Como salientam Burnard e Younker (2004), as experiências dos estudantes de falar e refletir sobre a ação revelam como se diferenciam os processos de composição das crianças, mas tal processo precisa ser promovido e compreendido pelo professor. Nesse sentido, as composições das crianças e suas críticas musicais também permitiram que a professora adquirisse conhecimentos sobre o modo como as crianças pensavam suas experiências musicais e como se engajavam nas propostas de sala de aula, fornecendo subsídios importantes para o planejamento das próximas atividades e acompanhamento dos processos de aprendizagem dos alunos.

Em outros momentos da aula, Madalena percebe que um grupo trouxe um elemento que é novo para a turma e procura destacá-lo. Aí ela pede que toquem novamente: "olha, isso é de vocês, vocês podem usar isso [essa ideia] também". Segundo Gromko (2003), quando os estudantes apresentam suas composições, eles podem aprender colaborativamente sobre a solução dos problemas composicionais apresentados nos seus trabalhos e tocando-as várias vezes, agregam às suas experiências ideias com possibilidades de utilizá-las em outras ocasiões. Madalena relata que muitas vezes as ideias apresentadas pelas crianças nas suas composições são utilizadas em um próximo trabalho. No seu planejamento, a professora também propõe conteúdos para os trabalhos tomando como base elementos que surgiram em atividade anterior, prática que valoriza as contribuições das crianças em sala de aula, além de aumentar a relevância do ensino e engajar seus interesses. Outra situação observada é que as crianças não conseguem tocar de maneira muito precisa sua composição, por falta de habilidade motora, por exemplo. Aí Madalena relata que costuma pedir que toquem novamente e explica à turma que faltou ensaio, mas que a ideia é boa. Essa possibilidade de revisar as composições é, segundo Webster (2003), um elemento chave para o desenvolvimento criativo em música, porque possibilita que as crianças percebam todo o seu potencial como compositoras. Dependendo de cada situação, o autor avalia que o professor precisa desempenhar diferentes funções quando interfere nas composições dos alunos, porquanto as dificuldades podem ser de ordem técnica, estética ou conceitual.

Avaliando o trabalho realizado com a classe, Madalena destaca o engajamento dos alunos, a autonomia das crianças na realização das composições e a importância que os momentos de apresentação e crítica das composições têm para as crianças. Ela percebe também o ambiente de produção colaborativa que se estabelece enquanto as crianças fazem seus trabalhos e sua expectativa sobre a apresentação das músicas para

a turma, momento em que são ouvidos pelos colegas e podem obter reconhecimento pelas suas produções. Nesse processo, as crianças desenvolvem confiança em sua capacidade de compor e tocar suas próprias músicas, trabalhando com motivação e comprometimento.

Considerações

Na construção da aprendizagem criativa em sala de aula, pode-se observar a complexidade da docência, visto que a professora precisa produzir ações que sustentem a aprendizagem criativa e, ao mesmo tempo, criar espaços para que a criatividade se desenvolva. No estudo de caso realizado (BEINEKE, 2009), observa-se que a professora assume diferentes funções perante os alunos em cada momento da aula.

Quando os alunos estavam compondo nos grupos, o papel de Madalena era mantê-los organizados, garantindo o foco na atividade e a relação de respeito entre as crianças. Para tornar efetiva a colaboração no processo de composição, foi importante o seu conhecimento acerca dos alunos e da forma como eles se relacionavam entre si, considerando suas características individuais, relações de liderança e *status* na turma, com o fito de maximizar a participação no trabalho. Por outro lado, nas apresentações em classe, o papel da professora era garantir o espaço para que todas as crianças pudessem participar das apresentações e estabelecer condições afetivas para que elas se sentissem seguras para correr o risco de se apresentar na relação palco-plateia estabelecida em aula. Madalena destacava em aula a importância das apresentações no processo de aprendizagem do grupo, valorizando o papel de ouvintes críticos das crianças e sua capacidade para julgar os trabalhos dos colegas que se apresentam. Propondo a escuta atenta das composições dos alunos, pedindo que as tocassem mais de uma vez, melhorando a execução dos trabalhos ou destacando ideias musicais trazidas pelas crianças, Madalena valorizava a atividade em sala de aula. E também aumentava a relevância dessa atividade quando conversava com as crianças sobre a responsabilidade delas com a plateia, relacionando as experiências em aula com a prática dos músicos.

O papel da professora nas atividades de crítica musical era mediar as discussões entre as crianças, garantindo espaço para as falas dos alunos e ambiente de relações sociais de engajamento, de compromisso e respeito mútuo em classe para que as crianças se sentissem seguras para expressar suas ideias. A professora também ampliava as ideias de música das crianças ressaltando características musicais quando suas composições eram apresentadas, chamando atenção para as ideias de música que elas próprias introduziram. Em determinados momentos, as ideias de música inicialmente rejeitadas pela turma eram questionadas pela professora, quando, baseando-se em seus conhecimentos e na sua vivência musical, ela as contextualizava musicalmente, propondo a apreciação de repertórios variados e novas formas de escuta musical.

Assim Madalena procura, ao mesmo tempo, valorizar os conhecimentos trazidos pelas crianças, oportunizando que expressem suas ideias musicais e sobre música, criando maneiras variadas de participação social e encorajando seu engajamento no processo educativo. Essa habilidade do professor em perceber como as crianças se engajam nas atividades e sua capacidade de refletir sobre o que acontece em aula, ajustando sua pedagogia, segundo Craft et al. (2008), é fundamental para a aprendizagem criativa, pois os próximos passos do trabalho educativo são sempre redimensionados para a continuidade da aprendizagem.

Finalizo este trabalho apresentando algumas reflexões de Madalena sobre sua participação na pesquisa. Ela considera “impressionante assistir aos trabalhos das crianças”, avaliando que o recurso de gravar

as aulas é muito importante para o professor, que tem a oportunidade de revisar a sua prática e retomar questões que não haviam sido percebidas durante as aulas: "Essa música que vocês fizeram outro dia, que eu não valorizei... eu quero valorizar agora!". Assistindo aos vídeos, ela também tem ideias sobre músicas que poderia propor para os alunos ouvirem: "Muitas coisas pra pensar... quanta coisa vem daí [dos vídeos] pra mim, como educadora. Perguntas para continuar o trabalho. Muito legal isso: participar de uma pesquisa em que eu possa me perguntar coisas".

Notas

1 Pesquisa de doutorado realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação da profa. Dra. Liane Hentschke.
2 Neste trabalho a composição é entendida de forma bastante ampla, incluindo arranjos e improvisações musicais, pequenas ideias musicais organizadas espontaneamente com a intenção de comunicar pensamentos musicais ou peças mais elaboradas, com ou sem a utilização de notação ou outra forma de registro da música (SWANWICK, 1994).
3 Quando foram realizadas as observações em sala de aula, o ensino fundamental na escola ainda era estruturado no sistema de oito anos. Embora pertença à rede particular de ensino, a escola é administrada comunitariamente.
4 As aulas de música foram realizadas em uma sala equipada com vários instrumentos musicais de percussão, como xilofones, metalofones, pandeiros, triângulos, chocalhos, tambores e flautas doces, além de um violão e um piano. O espaço físico utilizado era pequeno - aproximadamente $20m^2$ -, mas nas atividades de composição em pequenos grupos os alunos utilizavam também o espaço do saguão, que fica em frente à sala de música.
5 O *software NVivo 8* é produzido pela QSR International Pty Ltd. (copyright © 2008).

Referências:

BEINEKE, Viviane. *Processos intersubjetivos na composição musical de crianças:* um estudo sobre a aprendizagem criativa. 2009. 289 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/17775>

BURNARD, Pamela; YOUNKER, Betty Anne. Problem-solving and creativity: insights from students' individual composing pathways. *International Journal of Music Education*, v. 22, n. 1, p. 59-76, 2004.

CRAFT, Anna. *Creativity in Schools:* tensions and dilemmas. London: Routledge, 2005.

CRAFT, Anna; CREMIN, Teresa; BURNARD, Pamela. Creative learning: an emergent concept. In: CRAFT, Anna; CREMIN, Teresa; BURNARD, Pamela (Eds.). *Creative learning 3-11:* and how to document it. Sterling, Trentham Books Limited, 2008. p. xix-xxiv.

CRAFT, Anna et al. Possibility thinking with children in England aged 3-7. In: CRAFT, Anna; CREMIN, Teresa; BURNARD, Pamela (Eds.). *Creative learning 3-11:* and how to document it. Sterling: Trentham Books Limited, 2008. p. 65-73.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creativity:* flow and the psychology of discovery and invention. New York: Harper Perennial, 1997.

GROMKO, Joyce Eastlund. Children composing: inviting the artful narrative. In: HICKEY, Maud (Ed.). *Why and how to teach music composition:* a new horizon for Music Education. Reston: MENC - The National Association for Music Education, 2003. p. 69-90.

JEFFREY, Bob; WOODS, Peter. *Creative learning in the Primary School.* London: Routledge, 2009.

STAKE, Robert E. Case Studies. In: DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna S. *Strategies of qualitative inquiry.* 4th ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 2003. p. 134-164.

SWANWICK, Keith. *Musical knowledge:* intuition, analysis and music education. London: Routledge, 1994.

WEBSTER, Peter R. "What do you mean, make my music different"? Encouraging revision and extensions in children's music composition. In: HICKEY, Maud (Ed.). *Why and how to teach music composition:* a new horizon for Music Education. Reston: MENC - The National Association for Music Education, 2003. p. 55-65.

Etnomusicologia

- “Tudo Dança em uma Casa em Mudança”: o Festival Cururu e Siriri e a estética da inovação
  Aaron Roberto de Mello Lopes (UFBA) 576
- Valsa Club Campineiro de Sant’Anna Gomes – Os múltiplos segmentos sociais da cidade de Campinas no século XIX e suas representações através das bandas de música
  Alexandre José de Abreu (UNICAMP) 582
- Música e solidariedade: a herança familiar do grupo Miwa
  Alice Lumi Satomi (UFPB) 587
- Alterações de notas enquanto símbolo musical na ‘Folia do Divino’ do litoral paranaense: etnomusicologia, fontes históricas e análise semiótica
  Carlos Eduardo de Andrade Silva e Ramos (UFPR) 594
- Multiculturalismo na Amazônia: O Processo de Criação de “Bandas de ***Rock***” em Belém do Pará
  Keila Michelle Silva Monteiro 601
- Música nos Rituais de Cura do Santo Daime
  Kélem Carla Alves Ferro (UFPA) 607
- Instrumentos de Percussão dos Grupos Folclóricos de Santa Catarina: levantamento e catalogação
  Luciano da Silva Candemil (UNIVALI) 612
- Música Erudita e indústria cultural (teoria e prática): o dilema dos departamentos de música das universidades brasileiras
  Marcos Câmara de Castro (USP) 619
- Afinados com o Crato: As relações entre a banda cabaçal dos Irmãos Aniceto e a “cidade da cultura”
  Murilo Mendes (UDESC) 625
- Rock/Metal em Montes Claros e a Internet: espaços de interação e interatividade
  Tiago de Quadros Maia Carvalho (UFBA) 632
- Liminality and hybridism in the music of Hermeto Pascoal
  Vilson Zattera (UNICAMP) 638

"TUDO DANÇA EM UMA CASA EM MUDANÇA": O FESTIVAL CURURU E SIRIRI E A ESTÉTICA DA INOVAÇÃO

Aaron Roberto de Mello Lopes (UFBA)
aaronmlopes@yahoo.com.br

Resumo: O presente artigo discute a questão da mudança musical/cultural pelas quais vêm passando as manifestações do cururu e do siriri mato-grossenses, através da ação do *Festival Cururu Siriri,* evento de caráter midiático e espetacular que tem alterado de maneira significativa o fazer musical e cultural destas duas tradições. Para tanto, faz-se uma breve discussão sobre o conceito de mudança a partir de autores da etnomusicologia, contextualizando-o no festival. Apesar de toda a mudança contextual observada (sonorização, figurino, etc.), percebe-se que a música tem sofrido poucas alterações. até o momento.
Palavras-chave: Cultura Mato-grossense, Festival Cururu Siriri, mudança cultural e musical.

"Everything dance in a house in change": the Cururu Siriri Festival and the aesthetic of innovation

Abstract: This article discusses the issue of musical / cultural changing in which the manifestations of Mato Grosso's cururu and siriri have been passing, through the action of Siriri Cururu Festival, an event of spectacular and media character that has changed significantly the music-making of these two cultural traditions. Therefore, a brief discussion of the concept of change from the authors of ethnomusicology is done, contextualizing it in the festival. Despite all the changes observed context (sound, costumes, etc.), perceives that the music has changed little, up until now.
Keywords: Mato-grosso Culture, Cururu Siriri Festival, cultural and musical changes.

1. Introdução

Um dia ele chegou tão diferente do seu jeito de sempre chegar
Olhou-a dum jeito muito mais quente do que sempre costumava olhar
E não maldisse a vida tanto quanto era seu jeito de sempre falar
E nem deixou-a só num canto, pra seu grande espanto
convidou-a pra rodar.
(Chico Buarque de Holanda)

Nesta música, intitulada valsinha, Chico Buarque fala sobre uma mudança brusca de comportamento que acontece com o sujeito da ação sem motivo aparente. Ele simplesmente "chegou tão diferente" e mudou seu jeito de agir com a vida e com sua mulher. Em outro trecho desta música, percebe-se que essa simples mudança de comportamento individual gera uma mudança coletiva, alterando todo o comportamento e o conceito de vida daquela comunidade. Este fenômeno é muito parecido com o que tem acontecido com as tradições do siriri[1] e do cururu[2] dentro do *Festival Cururu Siriri* – evento que acabou se tornando o sujeito\inovador do seu contexto, como o é também o personagem da música de Chico Buarque.

Este evento, de caráter midiático e espetacular, tem alterado os rumos destas duas tradições ao (re)valorizar os estilos musicais do cururu e siriri, seus grupos, repertórios, danças e mestres populares, e projetá-los como protagonistas do novo processo de (re)afirmação da identidade cultural cuiabana e mato-grossense. Portanto, este artigo busca investigar o processo de mudança cultural e musical e sua importância para o contexto da cultura em que acontece. Tratarei da mudança a partir de sua relação com a história da etnomusicologia e do debate de alguns de seus conceitos básicos, partindo do ponto de vista de três autores clássicos da disciplina – Bruno Nettl, Alan Merriam e John Blacking – e de autores de outras áreas como Hobsbawn e Hall. Buscarei neste trabalho, trazer como exemplo dessa discussão o processo de mudança

cultural e musical que vem ocorrendo em Cuiabá, especificamente a que acontece por causa do *Festival Cururu e Siriri*.

2. Ponderações sobre a mudança cultural e musical

Para entender melhor o que se define como sendo mudança cultural, Spradley (1989, pg. 302) a define como sendo "o processo pelo qual alguns membros de uma sociedade revisam seu conhecimento cultural e o usam para gerar e interpretar novas formas de comportamento social". Nesta definição, os sujeitos são os principais responsáveis pela mudança da sua cultura, o que vai imediatamente de encontro com ideias românticas de preservação e resgate, onde as pessoas de algumas culturas (geralmente orais) não tinham nenhuma noção da "aculturação" ou do "colonialismo" a que estavam sendo submetidas pela cultura dita dominante. Restava aos estudiosos da época (que Blacking [1995] chama de puristas) ensiná-los a preservar suas tradições para que estas não acabassem[3].

Sobre essas ideias, Nettl (2005: pg.1\2) afirma: "imaginava-se que o estado normal da música não ocidental era estático, sendo que mudança era equacionada à poluição, e o objetivo principal do pesquisador era o de preservar". Este fato é também corroborado por Laraia (1986: pg.98) quando afirma que, por mudarem de modo bastante lento (para os padrões ocidentais), as sociedades tradicionais dão a impressão de serem estáticas. Segundo ele:

> As sociedades indígenas isoladas têm um ritmo de mudança menos acelerado do que o de uma sociedade complexa, atingida por sucessivas inovações tecnológicas. Esse ritmo indígena decorre do fato de que a sociedade está satisfeita com muitas de suas respostas ao meio e que são resolvidas por soluções tradicionais (LARAIA. 1986 pg.99).

Laraia toca em dois pontos importantes e muito discutidos por autores mais atuais. O primeiro remete à noção do tempo em que ocorre a mudança cultural. Sobre essa noção, Hall afirma que as sociedades pós-modernas, em contraste às sociedades tradicionais, são "sociedades de mudança constante, rápida e permanente" (2006: pg.14). Isso se deve à própria ideologia desta, que valoriza a inovação, em detrimento da repetição, processo que ele chama de "descontinuidades". Outro ponto é o do conceito do que seria uma sociedade tradicional, ou o que se poderia chamar de tradição. Giddens afirma:

> Nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contém e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (1990, pg.37-8 *in* Hall, id: pg.14).

Esse conceito de tradição de Giddens é reafirmado por Hobsbawn (1997), apesar deste autor destacar que o conceito de tradição é algo inventado e que se caracteriza por ser "invariável". Para ele, as tradições são "realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas" (pg.9). Essa ideia de manter a tradição a todo custo é apenas uma forma de reafirmar essa mentalidade – ideia essa defendida pelos puristas culturais e pelo seu conceito de autenticidade[4].

Os etnomusicólogos demoraram a se interessar pela mudança musical. Isso se deveu principalmente ao fato de que a disciplina estava presa à ideia de "tradição", ou seja, algo imutável e que precisava ser preservado a qualquer custo – o que seria papel do etnomusicólogo (NETTL, 2005). Além disso, em uma escala menor, a etnomusicologia estava precisando se afirmar enquanto ciência, e estava, portanto, interessada na recorrência, pois, segundo o pensamento corrente da época, como entender uma música dentro de um contexto não repetitivo? Que padrões de escuta e análise tomar, sem nenhuma referência constante?

Aos poucos esse pensamento foi se extinguindo, e a mudança saiu de um extremo a outro deste contínuo: da sumária renegação à principal âncora da disciplina. Como afirma Nettl: "o estudo da mudança, realizada de maneiras diversas, tornou-se gradualmente o principal tópico da pesquisa etnomusicológica" (2005, pg.3).

Segundo Merriam, existem dois tipos de mudança cultural – a interna e a externa. Apesar de não serem claramente diferenciáveis, já que as duas formas se misturam de maneiras às vezes imperceptíveis, "a mudança interna é usualmente chamada de 'inovação' enquanto que mudança externa está associada ao processo de aculturação" (id. Pg.303). Nestes termos, a inovação é uma mudança da "cultura na própria cultura", sem influências estrangeiras. Já a mudança externa é o resultado de trocas de padrões culturais.

O processo de mudança pode ser ainda subdividido, segundo Spradley (1989), em quatro processos sequenciais: a) inovação - "recombinação de conceitos através de duas ou mais configurações mentais em um novo padrão que é qualitativamente diferente de outras formas existentes"; b) aceitação social - o momento onde o sujeito\inovador leva a sua ideia para o corpo cultural que a julga como válida ou não; c) performance - o momento de por em prática as ideias novas; e d) integração da nova ideia às atividades culturais.

Além destes esquemas de Spradley e Merriam, Nettl também subdivide os processos de mudança musical, mas levando em conta a complexidade de mudança. Segundo o autor, voltando à questão da mudança musical em si, ele encontra quatro visões sobre ela, diferentes da dicotomia de Merriam e onde as mudanças interna e externa se misturam: 1 - substituição de um sistema musical por outro; 2 - mudança radical de um mesmo sistema; 3 - mudança gradual e normal, partindo do pressuposto que qualquer sistema musical requer o mínimo de mudança e inovação; 4 - simples variações. Essas visões muitas vezes não são necessariamente percebidas como mudança.

Todos estes processos de mudança são considerados, atualmente, quase impossíveis de se identificar, pois não se tem como definir o que é uma "mudança radical" e o que é uma "simples variação". Diante disso, Blacking (1995), em uma visão mais êmica e menos universalista, busca explicações para a mudança dentro do próprio sistema musical da cultura estudada, sem levar em consideração as influências externas. Segundo ele, a mudança musical "não é 'causada' pelo 'contato entre pessoas e culturas' ou pelo 'movimento de populações'(Nettl 1964: 232): ela é construída a partir de decisões feitas pelos indivíduos sobre o fazer musical e da música como base de suas experiências em música e suas atitudes para com ela em diferentes contextos sociais" (1995: pg. 160).

Além disto, Segundo Blacking, "para qualificar algo como mudança musical, o fenômeno descrito tem que se constituir em uma mudança na estrutura do sistema musical, e não simplesmente uma mudança dentro do sistema" (id: Pg.167). Para ele, mudança musical é mudança na estrutura da música, no fazer musical, e não apenas mudança de processo ou de contexto, como pensa Nettl. Segundo este último autor, qualquer mudança contextual já pode ser considerada uma mudança musical: "Existem mudanças na conceitualização e no comportamento musical, nos usos e funções da música, usualmente mas não necessariamente acompanhadas por mudanças no som musical" (2005a: pg.277).

Bruno Nettl busca assim, uma compreensão mais holística da mudança musical, pois de qualquer forma, qualquer alteração nestes fatores citados por ele leva a uma nova concepção da música e do fazer musical, e, portanto, pode não necessariamente alterar o som e o sistema musical, mas altera a forma como as pessoas lidam com a música.

Diante disso, percebe-se que estes três clássicos autores da etnomusicologia discutiram de forma bastante profunda o conceito de mudança musical e cultural. Durante muito tempo a mudança passou a ser uma grande prioridade da etnomusicologia. Porém, atualmente, esta discussão tem se mostrado ultrapassada na disciplina, apesar de, na sociedade do século XXI, a mudança ter sido uma grande constante, inclusive nas sociedades mais isoladas, fruto das relações de diálogos e hibridações entre as culturas globais.

3. Mudanças no Festival

No *Festival Cururu e Siriri*, apesar de se ter um discurso muito forte de resgate e preservação da tradição na fala dos envolvidos do evento (secretário de cultura, prefeito, a presidente da federação os grupos de Siriri), o que se percebe, no entanto, é que a ideia de tradição como algo estático e imutável não é a regra para eles. A mudança e a inovação são para eles fundamentais para o crescimento e fortalecimento do evento.

Logo de cara, a mudança mais evidente é a do contexto - de manifestações realizadas em festas religiosas e populares para grupos profissionais[5] onde se tornam um espetáculo apreciado por uma plateia em um palco iluminado. Essa mudança fica evidente também no próprio objetivo do festival, que, segundo Moraes (2009) citando o vereador Francisco Vuolo, é o de "transformar o espaço (onde acontece o festival) em palco definitivo de manifestações culturais, nos moldes de Parintins"[6]. Segundo "Dona Domingas", presidente da Federação dos grupos de Siriri, a inovação é necessária para fortalecer o evento. Segundo ela: "Antes era uma coisa fundo de quintal (*sic)*. E as mudanças que nós promovemos como a contratação de um coreógrafo, foram responsáveis pelo crescimento da festa" (LUCCA 2009).

Muitas das inovações são de influências externas à cultura cuiabana, principalmente com relação à cultura dos estados do sul do país. Nas apresentações, os grupos fazem uso de signos e estilos musicais os mais variados – processo que Canclini (2008) chama de hibridação das culturas. Eles apresentam, além dos estilos tradicionais do estado, forró, vaneirão, xaxado, música evangélica, música pop e várias outras influências as mais diversas na concepção de seus espetáculos. Além disso, o figurino e a dança também são muito modificados do original.

Apesar de todas as mudanças já citadas de contexto e as influências externas que vem ocorrendo no evento, a música propriamente dita das duas tradições mudou relativamente pouco. O ritmo original tem sido preservado, bem como os instrumentos típicos usados. A estrutura formal do canto também continua sendo o de responsorial - pergunta do solista e resposta do coro – como tradicionalmente.

No entanto, algumas "micro-mudanças" podem ser percebidas. Alguns grupos tocam o ritmo do siriri mais rápido do que original – "a cada ano, o ritmo original, que é de 2x2, tem sido tocado mais rápido, em 2x4 (Martins Jr. *In* LUCCA, 2005)". O compasso também tem sido muito variado, se apresentando às vezes em binário simples (2x2 e 2x4), binário composto (6x8) e quaternário (4x4).

O grupo instrumental também varia na quantidade de elementos. Geralmente os grupos apresentam a formação de uma ou duas violas de cocho, um ou dois ganzás, um mocho – tocado por um ou dois músicos,

no mesmo instrumento – coro de três pessoas e solista. Às vezes aparecem no grupo um violão ou uma sanfona, mas estes instrumentos não tocam o siriri, mas os outros estilos que os grupos executam também. Além disto, percebe-se alguma influência de estruturas melódicas e harmônicas provenientes de outros estilos musicais (pop, sertanejo e gospel, principalmente). A técnica do canto também sofre, em um grau menor, essas influências, apesar de que no siriri propriamente dito essas técnicas sejam praticamente abandonadas.

Essa pouca mudança no estilo de se fazer cururu e siriri talvez se deva ao fato de que a maioria das músicas tocadas pelos grupos sejam de musicas tradicionais - apesar de que todo grupo tenha uma música tema para o Festival, uma espécie de "siriri enredo". Além disso, ao contrário do que acontece com o caráter do Festival, os grupos tem uma preocupação muito grande de "preservar" a originalidade do estilo, o que não ocorre com a dança.

Para ilustrar essa persistência da estabilidade musical, em contraste com a mudança cultural muito mais rápida e generalizada, cito um pensamento de Nettl (2005a: pg.282), que ilustra a relativa independência da música de outros domínios da cultura. Segundo ele: "a música às vezes parece seguir suas próprias leis, mudando quando outros domínios permanecem estáveis, ou se conservando em um contexto de mudança cultural".

4. Conclusão

O tema da mudança musical e cultural, apesar de ser uma discussão considerada atualmente ultrapassada na etnomusicologia, pode ganhar novos horizontes partindo do ponto de vista do conceito de sociedade pós-moderna, caracterizada por ter constantes trocas, diálogos e hibridações culturais entre as culturas globais. Como Merriam mesmo afirma, "a mudança é uma constante na experiência humana" (1964: pg.303), diferente somente no grau em que ela acontece em cada sociedade. No caso do Festival Cururu Siriri, a mudança foi em um grau muito elevado pois mudou o conceito e o comportamento de toda uma manifestação cultural. Apesar da música ter sido pouco modificada, ela acaba "dançando" na mudança coletiva proporcionada pelo evento.

Ainda não se tem noção dos impactos que isso poderá causar na cultura popular do estado, mas essa (re)valorização trouxe um novo fôlego para o Cururu e o Siriri, mais respeitados e incluídos na sociedade cuiabana contemporânea.

Notas

1 O siriri é uma manifestação típica mato-grossense, que envolve música e dança, e existe há aproximadamente 300 anos em comunidades ribeirinhas ao longo do rio Cuiabá e Coxipó e em cidades como Cuiabá, Poconé, Cáceres e Leverger. É tocado por instrumentos típicos mato-grossenses como a viola-de-cocho, o ganzá e o mocho

2 O Cururu, por sua vez, é um gênero tipicamente mato-grossense, tão antigo quanto o siriri, que tem uma especificidade: dele, tradicionalmente, participam apenas homens - os cururueiros. Tocando apenas viola-de-cocho e ganzá, eles se organizam em uma grande roda e cantam cantigas da região, comumente de louvação aos santos e músicas de "porfia" (desafios, como a embolada nordestina).

3 Segundo ele, "os 'puristas' supunham que mudanças radicais nos sons de músicas oralmente transmitidas refletem alguma forma de decadência moral, e a restauração e promoção de uma 'autenticidade' da música de um povo os ajudará a reanimar a vida de sua comunidade" (1995, pg.155).

4 O autor faz ainda uma necessária diferenciação entre tradição e costume. A tradição é, como já dito, algo inventado, muitas vezes imposto à sociedade, e invariável. Já o costume é o hábito cultural em si, sem passar por afirmações e institucionalizações. Além disto, ele é aberto à inovação, embora que evidentemente, para que ela ocorra tenha que passar por um filtro da sociedade – a aceitação. Estes conceitos (inovação e aceitação) serão discutidos mais adiante neste texto.

5 A profissionalização dos grupos é outro dos objetivos do evento, declarada no regulamento do Festival. (SECRETARIA DE CULTURA, 2009).
6 Sobre esse processo de espetacularização que sofrem as culturas populares, TRIGUEIRO (2005) afirma: "As manifestações populares (festas, danças, culinária, arte, artesanato, etc) já não pertencem apenas aos seus protagonistas. As culturas tradicionais no mundo globalizado são também do interesse dos grupos midiáticos, de turismo, de entretenimento, das empresas de bebidas, de comidas e de tantas outras organizações socais, culturais e econômicas" (pg.2).

Referências:

BLACKING, John. "The Study of Musical Change." In: BYRON, Reginald. *Music, Culture & Experience.* Chicago: University of Chicago Press, 1995. Pp. 148-173.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas:* Estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa P. Cintra e Ana Regina Lessa. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na pós-modernidade.* trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBSBAWN, Eric. "Introdução: A invenção das Tradições" In: HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições.* São Paulo: Paz e Terra, 2008. Pgs.9-23

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico.* Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1997.

LUCCA, Gus de. 8º Festival Cururu Siriri de Cuiabá. In: *Ig Turismo.* Disponível em: <turismo.ig.com.br/noticia/2009/08/31/festival+cururu+siriri+de+cuiaba+8185972.html>. acessado em setembro de 2009.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music.* Evanston: Northwestern University Press. 1964. Pp. 303-320.

MORAES, Luiz Cesar de. Festival de Cururu e Siriri terá 8ª edição em Cuiabá. In: *O NORTÃO.* Disponível em < HTTP:\\www.onortão.com.br\ler.asp?id=25852. Acessado em Setembro de 2009.

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas. In*: Antropológicas 17/1***.** 2005. Disponível em: <http://www.ufpe.br/revista anthropologicas/internas/ultimo-volume.php> Acessado em agosto de 2008.

_____. *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press. Pp. 272-290. 2005a.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. VIII Festival Cururu Siriri: Regulamento. 2009. Disponível em <www.cuiaba.mt.gov.br/secretarias/cultura/arquivos/regulamento _cururu _ siriri_2009.pdf>. Acessado em Setembro de 2009.

SPRADLEY, James P. e MCCURDY, David W. "Culture Change". In: *Anthropology: The Cultural Perspective.* 2ª ed. Illinois: Waveland Press. 1989. Pp. 302-325.

TRIGUEIRO, Osvaldo M. A espetacularização das culturas populares ou produtos culturas folkmidiáticos. In: *Revista Eletrônica Temática*. 2005. Disponível em < bocc.ubi.pt/pag/ trigueiro-osvaldo-espetacularizacao-culturas-populares.pdf> Acessado em: Setembro de 2009.

WERNECK, Humberto (org.) *Chico Buarque – Letra e música*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VALSA CLUB CAMPINEIRO DE SANT'ANNA GOMES – OS MÚLTIPLOS SEGMENTOS SOCIAIS DA CIDADE DE CAMPINAS NO SÉCULO XIX E SUAS REPRESENTAÇÕES ATRAVÉS DAS BANDAS DE MÚSICA

Alexandre José de Abreu (UNICAMP)
alexandreabreu20@hotmail.com

Resumo: Durante a segunda metade do século XIX, a cidade de Campinas passou por uma expansão, ensejada pelo crescimento da cultura cafeeira, que alteraria seu perfil sócio-cultural. Contemplada com uma rica atividade musical, relacionada atividade de Carlos e Sant'Anna Gomes e contando com segmentos sociais múltiplos, a sociedade campineira assistiu à organização de diversas bandas de música, cada qual representando um segmento social específico. O presente artigo visa apresentar um panorama destas bandas e os segmentos sociais a elas relacionados, assim como, a importância destas organizações musicais para a cidade. Ilustrativo do momento em questão, o artigo traz, igualmente, uma pequena análise da obra "Valsa Club Campineiro" de José Pedro de Sant'Anna Gomes recuperada por nosso estudo e relacionada ao período.
Palavras-chave: Bandas de música, Campinas, Sant'Anna Gomes, século XIX, musicologia histórica.

Valsa Club Campineiro by Sant'Anna Gomes – The multiple social sectors of the city of Campinas in the 19th Century, and their representations by means of music bands

Abstract: During the second half of the 19th Century, the city of Campinas underwent an expansion, motivated by the growth of the coffee industry - and this would alter the city's socio-cultural profile. Boasting a rich musical activity, regarding Carlos e Sant'Anna Gomes' activities, and now encompassing multiple social segments, the Campinas society saw the birth of several music bands, each representing a specific social sector. This paper aims at presenting an overview of these bands and their related social sectors, as well as showing the importance of these musical organizations for the city. To illustrate the mentioned moment, the paper also brings a brief analysis of a work by José Pedro de Sant'Anna Gomes, entitled "Valsa Club Campineiro" – recovered by our investigation and related to the period. **Keywords:** Music bands, Campinas, Sant'Anna Gomes, Eighteenth Century, historical musicology.

Muitas bandas para uma Campinas *Belle Époque*

A segunda metade do século XIX é um marco, para a cidade de Campinas, de um período de intensas e estruturais transformações. A lavoura do café, em crescente expansão, transporta para a cidade – antes, pacata vila de São Carlos - um desenvolvimento cultural e econômico sem precedentes, resultando em naturais desdobramentos sociais.

Dentre os vários elementos que podemos destacar como agentes desta transformação no período compreendido - ademais avizinhado de transformações estruturais importantes como a Abolição e a República - podemos elencar a urbanização da cidade, a mudança de seus hábitos culturais e o desenvolvimento de um rico panorama social.

Em paralelo com estas transformações, a cidade vivia uma rica atividade musical, apoiada por diversos fatores e atividades. Dentre elas podemos destacar a importância da figura de Antonio Carlos Gomes (1836-1896) e da atividade de seu irmão José Pedro de Sant'Anna Gomes (1834-1908). Ambos naturais da cidade contribuíram para o estabelecimento de uma atividade musical regular e consolidada. Esta atividade musical regular era expressa na forma de uma orquestra sinfônica, com apresentações líricas, de revistas e operetas, sociedades beneficentes particulares – a exemplo das literárias deste mesmo período – escolas de música, lojas de instrumentos e partituras e dezenas de bandas, além das companhias estrangeiras que visitavam a cidade com frequência (NOGUEIRA, 2001).

Situada como parte desta extensa gama de corporações musicais, as bandas de música tiveram papel *sui generis*: abraçaram a sociedade como um todo, o que não se tratava de regra, pois certas atividades musicais estavam estreitamente relacionadas à aristocracia – os saraus e reuniões dos clubes beneficentes, por exemplo, mantiveram um perfil mais restrito – contribuíram com um perfil didático acentuado por colaborarem para a formação de diferentes instrumentistas e para a dispersão inequívoca de um gosto explícito em seus repertórios. Além disso, as bandas desenvolveram suas atividades em uma larga gama de ambientes, atuando em locais como o passeio público ou até mesmo, o teatro São Carlos.

A lógica que permeia este livre trânsito da formação, que atravessa perpendicularmente a sociedade campineira, poderia ser atribuída ao que Fernando Binder chamou de '*éthos* militar', um sentido subjacente à formação instrumental que relaciona esta à representação do poder majestático e a certo tom solene (BINDER, 2006): um discurso extra-oficial que potencializa o primeiro dando-lhe uma abordagem direta e inequívoca.

Faz-se *mister* entrever a importância destes valores de representação indiretos na atividade das bandas, uma vez que estes se relacionavam com à efetivação de valores da Corte, por isso, da abordagem indireta.

Na complexa sociedade de Corte, que se configurou no país durante o período monárquico, personagens de diferentes origens poderiam ter diferentes leituras para códigos que deveriam ser comuns, porém, todos reconhecem o tom solene apresentado pelas bandas que conclamam para uma interpretação única: elas apresentam o 'Rei', seja ele um rico fazendeiro, dono de indústria ou aristocrata.

Desta forma, em vias de compartilhar esta lógica de representação com os diversos segmentos sociais da cidade, formam-se bandas de sociedades, operários, fazendeiros, comerciantes, imigrantes e até mesmo escravos.

Essas bandas, como a de Azarias de Mello, teriam além deste capital de representação, importante função didática, por complatarem o quadro de bandas de colégios e auxiliarem, tanto na formação de instrumentistas, como na dispersão de um gosto comum, importante na efetivação do panorama.

Outras organizações tiveram um cunho social mais marcado, como as bandas de fábricas, (a da fábrica Arens e Irmãos é um dos exemplos em Campinas) foram criadas no sentido de dar enlevo a seus proprietários – a lógica de representação da qual falamos – e corresponder a uma espécie de ócio criativo, dando aos operários ambiente para a construção de um espírito de grupo – estratégia muito em voga na época.

Grandes proprietários de terras seguiriam o exemplo com interesse nas duas possibilidades: maior representação para seus nomes e mais eficiência para as ditas 'peças', ou seja, escravos. Estes criaram bandas de música em suas propriedades, formadas por escravos, sob um pano de fundo humanitário (PATEO, 1997).

É interessante observar, neste ponto, como dois setores sociais diametralmente opostos se encontram. Os operários e suas bandas dão as boas-vindas às indústrias que fecharão o ciclo, enquanto as bandas de escravos velam o fim do período escravagista no país. Elementos tão díspares se encontram compartilhando o período e a lógica de representação gerada pelas bandas.

Contudo, a lógica se subverte no caso das bandas de escravos e a representação, almejada pelo proprietário, acaba por questionar o sistema. Nesse sentido, Maria Luísa do Páteo comenta que os escravos

passaram a ser valorizados por seu talento musical e as próprias bandas tiveram papel ativo em reuniões abolicionistas. Desta forma, o talento musical, agora demonstrado pelos escravos das bandas de música, pôs em discussão o argumento escravagista em sua essência e incluiu, sob esta ótica, a atividade musical na campanha abolicionista.

Também relacionado a este panorama, nos aparece o segmento social dos imigrantes. Campinas contou com três grupos principais de imigrantes: portugueses, alemães e italianos. Os portugueses organizaram bandas, como as do colégio Luís de Camões, cujas atividades podem ser compreendidas dentro de um âmbito de formação e didática. Os alemães, grupo relativamente menor que os demais, não deixaram de contar suas bandas, normalmente relacionadas a fábricas e cervejarias, como a de Carlos Shaefer (PÁTEO, 1997).

Já os italianos viriam em maior número e manteriam um trânsito mais constante, fazendo-se comum, especialmente a partir de 1870, a chegada de algum instrumentista do país. A empresa migratória italiana foi um projeto oficial apresentado pela Corte, no sentido de substituir o trabalho escravo – coincidente com o interesse italiano em dirimir a crise demográfica vigente – e seria fundamental para o desenvolvimento das bandas de música. Para Abreu, a contribuição do imigrante foi fundamental, não apenas no âmbito das bandas de música, e se estenderam por outros territórios, como expressa a seguir:

> O imigrante, chegando ao Brasil como força motriz que viria substituir o escravo, acaba por transformar o sistema econômico que o emprega de dentro para fora; trazendo em sua bagagem o conhecimento técnico, a disposição e, sobretudo, sua cultura o imigrante se faz agente ativo de um momento de grandes mudanças e a atividade das bandas de imigrantes representou dois pontos centrais nestas transformações: o primeiro, o de afirmação dos valores de cada grupo étnico aqui chegado, e o segundo, o de difusão destes mesmos valores para o restante da sociedade. O que a música destes estrangeiros trouxe de mais valioso foi o seu discurso, único no diálogo entre as culturas relacionadas. (ABREU, 2010).

Todos estes segmentos ajudam a vislumbrar o amplo panorama da atividade das bandas em exercício no período e ajudam, igualmente, a estabelecer um retrato da sociedade. Segmentos, por vezes díspares da sociedade, se congraçaram por meio da prática musical e de um repertório próprio, relacionado às bandas de música.

Durante nossa pesquisa, que abordou a trajetória do maestro José Pedro de Sant'Anna Gomes e a atividade das bandas de música na Campinas do século XIX (ABREU, 2010), encontramos uma obra do maestro que se encontrava fora do catálogo do Museu Carlos Gomes, justamente uma obra identificada para a formação de banda de música.

O maestro José Pedro de Sant'Anna Gomes, filho de Manoel Gomes (1792-1868) e irmão dileto de Carlos Gomes, viria a se tornar figura central naquele momento. Ele colheu os frutos do trabalho desenvolvido pelo pai na cidade e exerceu papel de destaque em suas atividades musicais.

Herdeiro de Manoel Gomes, tanto de seu arquivo de manuscritos musicais quanto da posição que este ocupava na cidade, Sant'Anna Gomes desempenhou diversas atividades que incluíam a de violinista, maestro, compositor, professor, empresário, juiz de paz, vereador, copista entre outras. Estas atividades constituem um fato que atesta a sua importância nos diversos âmbitos que regiam a vida cultural da cidade, apresentando-o, acima de tudo, como gestor cultural, peça fundamental de toda uma estrutura.

Figura 1**:** Banda Filorphênica, Sant'Anna Gomes é o quarto integrante da esquerda para direita, foto de 1864 (JUNIOR, 1970).

A obra analisada, *Valsa Club Campineiro*, consiste de uma partitura de orquestra, partes individuais de requinta, primeiros e segundos saxofones, clarinete segundo (encontra-se extraviada a parte de primeiro clarinete), primeiros e segundos trompetes, primeiros e segundos trombones, bombardino, baixo (provavelmente tuba), bombo (apenas assinalado na grade) e uma versão da obra, do próprio maestro, para trio de cordas (violino, *cello* e piano) em Sol maior.

A peça inicia-se com uma Introdução – Andante em Fá maior, por dezesseis compassos – à qual logo se segue a Valsa, propriamente dita (em Si bemol maior), que se desenvolve até o compasso trinta e três, onde aparece uma nova seção (em Fá maior), que segue até o compasso sessenta e quatro, onde o *dal segno* remete ao início da Valsa, que é reapresentado até o compasso trinta e dois onde aparece uma extensa *coda*. Esta é dividida em quatro grandes seções: a primeira em Si bemol, a segunda –, no compasso noventa e sete – em Lá bemol maior, a terceira (compasso cento e vinte nove) em Dó maior e a última (compasso cento e quarenta e cinco) em Fá maior, terminando a obra com um *Da Capo*, até o final da introdução.

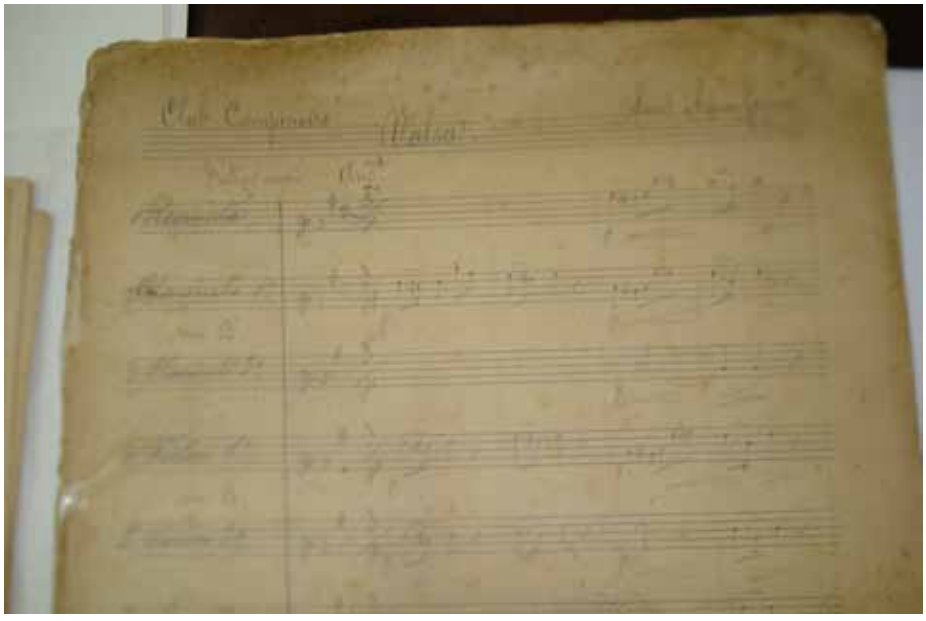


Figura 2: Detalhe do manuscrito autógrafo original da *Valsa Club Campineiro*.
Fonte: Museu Carlos Gomes, Campinas.

A peça foi composta em 1900, em homenagem ao Clube Semanal de Campinas, que funcionava como sociedade musical abrigando: bailes, recitais, festas e até mesmo eventos de cunho abolicionista, tais como concertos beneficentes para alforria de escravos.

A valsa chama a atenção por sua extensão, visto que são aproximadamente vinte páginas de música, que certamente se pretendia discreta, atentando mais para a sua funcionalidade do que para grandes arroubos estilísticos, dentro de um espírito onde o universo do passeio público e dos bailes de salão figurava como elemento constitutivo de sua estética.

Por fim, acreditamos que se faz *mister* um olhar crítico, não apenas para a Valsa Club Campineiro, mas também para o conjunto total de elementos a esta relacionados. O conjunto de obras do compositor, o entendimento de um período, a importância de um estilo – que originaria gêneros nacionais tais como o choro – e principalmente, o papel das bandas de música em âmbitos extras musicais, com especial destaque para o perfil destas organizações e seu discurso no embate interpessoal.

Referências

ABREU, Alexandre José de. *José Pedro de Sant'Anna Gomes e a atividade das bandas de música na Campinas do século XIX*. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2010.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

CENNI, Franco. *Italianos no Brasil. "Andiamo in'Merica"*. São Paulo: Edusp. 2003.

JUNIOR, Geraldo Sesso. *Retalhos da Velha Campinas*. Campinas: Empresa Gráfica e Editora Palmeiras Ltda, 1970.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes, Catálogo de Manuscritos Musicais*. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 1997.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Música em Campinas nos últimos anos do Império*. Campinas: Editora da Unicamp, CMU, 2001.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Maneco Músico, pai e mestre de Carlos Gomes***.** São Paulo: Editora Arte e Ciência, 1991.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Projeto Memória Musical Campineira: Sant'Anna Gomes*. Campinas: Conselho Municipal de Cultural, 1992.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. A Obra Camerística de José Pedro de Sant'Anna Gomes (1834-1908). In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Brasília: *Anais*, 2006. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/04_Com_Musicologia/sessao08/04COM_MusHist_0805-093.pdf > Acesso em: 28 de março 2009.

PATEO, Maria Luisa Freitas Duarte do. *Bandas de Música e Cotidiano Urbano*. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas -Unicamp, 1997.

MÚSICA E SOLIDARIEDADE: A HERANÇA FAMILIAR DO GRUPO MIWA

Alice Lumi Satomi (UFPB)
alicelumi@gmail.com

Resumo: O foco do artigo é um grupo de música para *koto*[1], ou sôkyoku, em São Paulo. Miwa é o nome da fundadora de um dos primeiros grupos de música "clássica" japonesa no Brasil. Após uma breve abordagem histórica, o trabalho reflete sobre os aspectos de manutenção e adaptação do comportamento musical, construídos a partir dos depoimentos e do acervo, sobretudo, da herdeira, a professora Miriam Sumie Saito. Pelo fato de preservar uma atitude mais solidária do que musical, trata-se do grupo que apresenta a conduta mais alternativizada perante os grupos similares transterritorializados para São Paulo.
Palavras-chave: Minoria étnica, Comunidade *nikkei*, Transterritorialização, *Sôkyoku*.

Abstract: This paper focuses on the Miwa Association, a sokyoku (koto music) group in São Paulo. Miwa Miyoshi founded the one of the first Brazilian associations of Japanese "classical" music. Following a synthesis of the historical background, some aspects of maintenance and cultural adaptation will be presented, constructed and based on a personal archive, mainly of the teacher and heiress, Miriam Sumie Saito. The Miwa-kai, as its own name infers, presents a more unique behavior than the other sôkyoku groups in the same city due its solidarity prevailing on the musical ones.
Keywords: Ethnic minority, Nikkei community, Transterritorialization, Sôkyoku.

O Legado e Implantação do GEMDJ

Durante toda a pesquisa a professora Miriam não contou nenhuma lenda ou estória sobre a origem do *koto*. No entanto, quando veio se apresentar no I Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), em Recife, enquanto eu fornecia algumas informações organológicas do instrumento, ela me sussurrou, repentinamente: "*Você está vendo aquele* o-koto *ali? Ele sofreu enchente no porão do navio quando vinha para cá e passou também por um incêndio*."

Naquele momento, eu achei que ela queria elucidar o aspecto de sobrevivência apenas daquele "o-*koto*[2] ali" intacto aos acidentes e soberbo ainda em sonoridade. Mas, retomando a acepção anímica do dragão "espírito das águas e das tormentas" e da fênix "espírito do fogo", vejo que a sobrevivência pode transcender ao exemplar apontado, abrangendo o universo de sua heráldica milenar. Possivelmente, essa história foi transmitida por sua progenitora. Conscientemente ou não, a pioneira do ensino do *koto* no Brasil, ao enculturar com perfeito pragmatismo a representação do instrumento, inculca em sua herdeira a responsabilidade de dar continuidade ao instrumento que atravessou todo um oceano, deparou com toda sorte de imprevistos, apresenta algumas cicatrizes externas, mas conserva sua inteireza interna. É como se não devesse desperdiçar o poder do espírito do dragão e da fênix, revigorado a cada adversidade encontrada, em contexto transterritorializado.

O GEMDJ – Grupo de Estudos da Música e Dança Japonesa foi fundado por Miwa (1902-93) e Yoshimi Miyoshi (1901-68), em 1939, cujo início pode ser demarcado, quando o casal, proveniente de Kure, em Hiroshima[3], aporta em terras brasileiras, em 1931. Na bagagem dele, um *shakuhachi*[4], e na dela, um *shamisen*[5]. Ela havia iniciado em *shamisen* aos seis anos de idade, depois dança e *koto*, chegando mais tarde a estudar *nagauta* – 'canção de amor', música para teatro *kabuki* – com professores de Ōsaka.

O período de 1930-35 assistiu ao ápice da imigração japonesa no Brasil, trazendo cerca de 63 mil issei. Uchiyama et al. (1992, p. 137, 139), assinalam os fatos desencadeadores, dos quais destaco: o pânico

financeiro de 1927 e o desemprego no Japão, resultantes da recessão rural iniciada em 1918; o terremoto e *tsunami* de 1923, que abalaram a região de Kanto, "centro nevrálgico do país" (*ibid*, p. 141); e a crise econômica mundial de 1929. E para aliviar também o problema da superpopulação, o Brasil representou a opção que restava, pois o movimento antijaponês nos Estados Unidos se intensificava. Os voluntários fidedignos a essa política de Estado nem poderiam imaginar que iriam se tornar emigrantes "abandonados à própria sorte"[6] e imigrantes vigiados e controlados pela orientação nacionalista de Vargas, que perdurou entre as décadas de trinta e cinqüenta.

Foi nessa atmosfera que o casal chegou e se instalou numa fazenda de plantação de café, vivendo inicialmente em Mirandópolis, e radicando-se em São Paulo, em 1936. Graças ao precoce êxodo rural, as mãos dos Miyoshi tiveram a chance de trocar a enxada pelo *shamisen* e *shakuhachi*. Ou seja, abdicando da oportunidade de "fazer a América", deixaram de ser um rosto na multidão de imigrantes para se tornarem fundadores do GEMDJ.

Quando eles se deslocaram para a zona urbana, surgiu um convite para a sra. Miwa mostrar seus dotes musicais. A primeira performance e a fundação do Grupo foram testemunhadas por Miyashita (1973, p. 140), aluno do sr. Miyoshi a partir de 1940:

> [...] em novembro de 1936 a sra. Iguchi, esposa do cônsul geral, promoveu a 'Noite da Música Japonesa', convidando representantes diplomáticos de todos os países que estavam em São Paulo. Nessa ocasião, a sra. Miwa Miyoshi, atual representante do grupo de Estudo da Música Japonesa, foi chamada e compareceu ao evento. [...] Em 1939 o sr. e a sra. Miyoshi fundaram o Grupo de Estudos da Música Japonesa e no dia cinco de novembro foi realizada a primeira apresentação coletiva no Clube Lira de São Paulo.

No ínterim entre 1936 e 1939, Miwa Miyoshi empenhou-se em dirigir um pequeno grupo de interessados em *nagauta* e *sōkyoku* (lit. música para *koto*). A capa do programa de estréia destaca o título "Músicas e Bailados", em português, mas consta, em japonês, "Noite da música e dança japonesa", título que permaneceu durante os cinqüenta anos de atuação da professora Miwa. A insistência no nome inaugurado por órgão oficial revela o quanto significou a convocação do consulado, em 1936. Acredito que equivaleu a um aval das suas habilidades musicais, uma legitimação permanente para ela que não teve a chance de trazer um diploma musical do Japão. O conteúdo musical do programa de fundação é um indicativo do nível musical da líder e dos integrantes do grupo. No programa de quatorze números constam onze "clássicos", dos quais quatro *nagauta*, cinco *jiuta* e dois *zōkyoku* – canções regionais de Kyoto, Osaka e Kyushu – do séc. XIX. A professora Saito ressalta que os demais executantes de *shakuhachi* eram companheiros do navio que seus pais emigraram, revelando mais um patamar de pertencimento, de etnicidade.

A história do GEMDJ e do Miwakai pode ser dividida em quatro períodos: 1939-41, a fase inicial pré-guerra, onde foram estabelecidos a conduta musical e social; 1948-58, a fase pós-guerra, marcada pela preparação da segunda geração e a aliança com entidades católicas; 1960-86, a última fase de Miwa *sensei*; e desde 1991, a continuidade com a professora Saito.

Durante os vinte primeiros anos, a GEMDJ se aliou à igreja católica, principalmente com os franciscanos da igreja São Gonçalo de Garcia. Um dos nomes mais freqüentes, nos programas até 1958, é o de Dom José Gaspar, arcebispo de São Paulo que, conforme Tânia Nomura (1989, p. 66), "supervisionou a formação da Comissão Católica Japonesa de S. Paulo, fundada em junho de 1942". Esta comissão[7] oficializou-se em 1953, como Assistência Social D. José Gaspar.

Em 1959, o professor Miyoshi recebe o título *Okuden*, da Escola Tozan de Kyoto, e o pseudônimo *Jūzan* Miyoshi. Curiosamente, essa especialíssima apresentação, ocorrida no Teatro Municipal, teve o programa escrito totalmente em japonês. Até 1958, os programas continham a capa e o repertório em ambas as línguas, reforçando a ideia de que a adoção do idioma português, apenas na capa e contracapa das dezenas de páginas do programa, aparentava uma atitude de integração, mas era somente para cumprir uma exigência da política nacionalista. A atitude posterior coincide com a "fase de superação da crise de identidade e a recuperação da autoconfiança" (Saito, 1980, p. 90) e a auto-suficiência das entidades *nikkei*.

No suporte institucional das apresentações da última fase dos pioneiros constam: Aliança Cultural Brasil Japão (ACBJ)[8]; Sociedade Paulista de Cultura Japonesa (SPCJ), inaugurada em 1960, que passou a se chamar Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa (SBCJ)[9], em 1968. Corresponde a essa fase a fundação da Beneficência Nipo-Brasileira *Enkyō*, e a regularidade das apresentações nos seus seguintes estabelecimentos: Sanatório São Francisco Xavier de Campos do Jordão, fundado em 1931, para atender às vítimas de tuberculose pulmonar; Casas de Reabilitação Social de *Santos kôsei home*, localizada na antiga Casa do imigrante, e a *Ikoi no sono* (ver nota 7), em Guarulhos.

A terceira fase de ensino de Miwa Miyoshi foi uma fase conturbada, pois desde 1962[10], o marido não pôde mais se apresentar, vindo a falecer em 1968. Contudo, obteve uma média maior de alunos. No pré-guerra, a média foi de dez alunos, passa para dezoito, no segundo decênio, e alcança a média de vinte alunos na última fase. A partir da década de sessenta, muitas das jovens iniciadas nos anos quarenta e cinqüenta, casam-se, interrompem as atividades musicais. Inclusive a senhorita Miyoshi, que torna-se a sra. Saito ao casar-se com outro importante discípulo de seu pai, o sr. Shigeo Saito, responsável hoje pela Associação Shinzan, pseudônimo artístico, como seguidor de *Juzan* Miyoshi, da escola Tozan.

Em 1984, Miwa Miyoshi sofre um acidente cardiovascular e passa a ter a filha como sua assistente, pouco tempo antes de iniciar a neta de sete anos, Silvia Shinobu[11], no *koto*. A decana consta tocando nos programas até 1986 e, em 1991, ela ainda cantou[12]. Nos cinqüenta anos iniciais, Miwa *sensei* ensinou em torno de 55 issei e 15 *nisei*, dos quais 26 de *shamisen*, 29 de *koto* e 15, dominando ambos os instrumentos.

A Continuidade com a Professora Saito

Miriam Sumie Miyoshi, nasceu em São Paulo, em 1938. Começou cedo a aprender dança com a mãe, que, também, lhe iniciou no *shamisen* aos seis anos e no *koto*, aos oito. "Só *koten* e tudo de ouvido", sublinha Saito *sensei*. Depois que a mãe adoeceu, a sra. Saito ensinou as duas filhas a tocar *koto*, sendo que a caçula "Shinobu pega no *koto* só de vez em quando, uns dias antes da apresentação", comenta a professora com resignação e orgulho.

Até 2006, a professora Saito nunca fez questão de ir para o Japão. Poder-se-ia dizer que ela é uma das raras *nisei* que casou com issei sem a intenção de elevação do status social ou de se tornar mais japonesa. Isso se torna visível quando a professora, por iniciativa própria, fez questão de obter um registro de musicista brasileira, antes mesmo de pensar em buscar um reconhecimento oficial no Japão, fato consumado em 2010. Em janeiro de 2003, ela se dirigiu a Ordem dos Músicos do Brasil, submeteu-se aos testes[13] e conseguiu, provavelmente, a primeira carteirinha de *koto* expedida pelo órgão. Antes de buscar um aval de suas habilidades musicais, creio que a atitude é pioneira em admitir que o público alvo, descendente ou não, é o brasileiro e não mais o *nikkei* que pensa estar morando num pequeno Japão dentro do Brasil.

Em 1991, ocorre a primeira apresentação do grupo sob a denominação Miwa-*kai*, que foi realizado, efetivamente, sob a liderança da herdeira Miriam Saito na parte de *sōkyoku*.

As três apresentações dos anos noventa ocorreram no pequeno auditório da SBCJ. Desde 2000, as récitas do Miwa-*kai* foram realizadas no templo neobudista *Rissho Kosei Kai*[14], espaço onde a professora Saito ministra aulas para algumas voluntárias, desde 1997. Ela revela que o auditório, além de ser mais perto, é gratuito e sem burocracia. Ao aluno cabe pagar uma quantia irrisória de vinte reais, em benefício dos enfermos pneumológicos, principal obra assistencial do templo. O salão de apoio deste é um espaço ideal para a afinação e montagem dos cavaletes dos *koto* na preparação, bem como no brinde de finalização, quando são compartilhados os pratos caseiros preparados com esmero pelas integrantes do grupo.

Analisando os programas dos três primeiros Miwa-kai e participando ativamente nos outros dois encontros, enumero algumas condutas de preservação tais como: 1) a presença de todos os participantes em peças de abertura e encerramento; 2) reunião de peças mais populares, em *potpourri*; 3) redução e arranjo de peças clássicas para facilitar o aprendizado; 4) participação de coro[15] e de piano, inclusive de cantores do *bel canto*, contribuindo para a diversidade de gêneros, estilos e territórios[16].

Na esfera restrita à comunidade *nikkei*, o GEMDJ participou do I Colônia *Geinōsai* ocorrido em 1966. Nesse evento, realizado todos os anos na semana de aniversário da imigração, o grupo de veteranos vinha representando a música clássica japonesa durante umas três décadas. Desde 1970, o grupo *sankyoku* (conjunto de *koto*, *shakuhachi* e *shamisen*) participa do ritual budista chamado *Ireisai* 'Homenagem Póstuma' aos imigrantes, que abre a semana comemorativa, no mês de junho, fornecendo o tom solene da cerimônia, executando o *jiuta* "*Cha ondo*". Simultaneamente, acontecem as exibições do cerimonial de chá, *chadō*, e da arte do arranjo floral *ikebana*, antes da entrada do monge celebrante. Outras ocasiões regulares são as apresentações em institutos assistenciais da própria comunidade, seguindo os passos da professora Miyoshi e alguns sítios históricos, ou conquistas da comunidade. Uma vez por ano, um grupo voluntário do Miwa-*kai* e *Shinzan-kai* se locomove para Guarulhos, Santos e Campos do Jordão para tocarem naquelas instituições mantidas pela *Enkyô* (ver p. 4).

Quanto às apresentações irrestritas à comunidade, o grupo de veteranos, principalmente, se encarrega de atender, além dos convites de particulares como casamentos, aniversários e inauguração de empresa, alguns convites anuais como o Festival Folclórico e de Etnias do Paraná. Em 2002, participaram do I Encontro da Diversidade Cultural, no Parque da Aclimação, promovido pelo Centro das Culturas de São Paulo, IV Feira Japonesa do Recife, promovida pela Anbej – Associação Nordestina de Bolsistas e Estagiários do Japão e ACJR – Associação Cultural Japonesa de Recife; e I Enabet. Ora, entremeando récitas de protesto, grupos de reggae, rock, e ora, grupos com rabeca, pífanos, ciranda e banda de caboclinhos.

A Sucessão Musical e Cultural: *Koto* e Filantropia

Revendo as condutas musicais das duas gerações, há apenas deslocamento de ênfases. Desde 1998, não há mais interessadas, alunas novas ou veteranas, em aprender *nagauta* ou *shamisen*, mesmo entre as veteranas. A professora Saito é a única que toca o *sangen* para complementar o trio *sankyoku* nas peças instrumentais *danmono*, *tegotomono* e, raramente, nas canções *jiuta*. Desse modo, a herdeira da precursora do *shamisen* e *koto*, no Brasil, consegue delimitar o âmbito para o repertório *sōkyoku*, aprimorando a técnica do *koto*.

Se o ponto forte da fundadora era o *nagauta* e *shamisen*, para a sucessora, a predileção é o *shinkyoku* e *koto*. A própria professora Miwa incentivava o repertório *sōkyoku* para a segunda geração, percebendo que o canto *nagauta* – timbre vocal e instrumental estranho ao gosto local – é mais condizente com a primeira geração, enquanto a sonoridade do *koto* – semelhante à harpa – é mais familiar para o ouvido ocidental.

A segunda geração, propensa à modernização e ocidentalização, substituiu a presença da dança com o coral, aproveitando para desincumbir-se do canto. Daí a manutenção de peças do cancioneiro popular e urbano, arranjados, isoladamente ou em *potpourri*, por compositores das subescolas Ikuta, como Seiho Nomura, Kōsaburo Hirai e Michio Miyagi. Seguindo a liberdade da mãe em criar adaptações, de acordo com o recurso instrumental e humano disponível, a professora Saito transcreve os arranjos na afinação do teclado e das vozes, reduz partituras e elabora arranjos conforme encomendas, como no caso de "*La cumparsita*", "*Besame mucho*". Quando apenas o trio feminino esteja disponível para tocar, Miriam Saito adapta a parte de *shakuhachi* para *koto*, como em "*Haru no umi*", de Michio Miyagi.

O *continuum* marcante, entre as duas gerações, reside nas apresentações ligadas às sociedades beneficentes na esfera da comunidade. A feição acentuada da solidariedade pode ter sido sedimentada com uma passagem da vida do sr. Miyoshi relatada pela filha Miriam: "Meu pai chegou a ter uma pequena farmácia homeopática, no bairro da Liberdade, onde ele mesmo preparava chás, emplastros, até certas pomadas, remédios... mas com licença, tudo certinho..." Isso deve ter ocorrido na época da guerra e imagino o quanto as farmácias dos patrícios devem ter sido úteis num momento em que o Santa Cruz, único hospital da comunidade, havia sido confiscado pelo governo. Hoje, seja nas aulas, ensaios ou apresentações, a professora Saito está atenta no bem-estar também físico dos seus alunos, tendo sempre às mãos, para oferecer-lhes alguma pastilha, comprimido, adesivo, até colares terapêuticos, geralmente da medicina alternativa oriental.

Essa conduta prestativa adquirida por hereditariedade é o principal legado cultural deixado pelos Miyoshi. As apresentações nos asilos, onde todo o grupo se sente envolvido e estimulado, comprovam que o *koto* e o *shakuhachi* não são apenas instrumentos musicais, mas sim, instrumentos aglutinadores para exercer além da lembrança da terra perdida, no caso dos issei, e o orgulho do passado ancestral, para os descendentes, sobretudo a solidariedade e filantropia. Pelo fato de preservar uma atitude mais solidária do que, propriamente musical, trata-se do grupo que apresenta a conduta mais alternativizada perante os grupos similares transterritorializados para São Paulo. A noção de transterritorialização (Pelinsky, 1995), no lugar de "transplante cultural" leva em consideração o fazer musical não exclusivo, mas que surge devido à existência da comunidade imigrante. Já "o conceito de alternativização (Satomi, 2004, p. 127) baseia-se na realidade de um fazer que é oficial na terra nativa e passa a ser alternativa na terra de acolhimento". E o grupo Miwa, pelo próprio nome, apresenta uma conduta mais alternativizada perante os demais grupos – como Miyagi-*kai* e Seiha, da escola Ikuta, *Hozonkai* e *Kyôkai*, de Okinawa – pois durante as primeiras sete décadas de existência, foi simpatizante da escola Ikuta, mas não se preocupou em filiar-se, oficialmente, a alguma matriz japonesa.

Encerro com um trecho do meu diário de campo do dia 26 de janeiro de 2003, quando o grupo participou da II Festa das Hortênsias, realizada no Parque das Cerejeiras e em prol do asilo de idosos *Sakura home* 'Casa das Cerejeiras', nas instalações do ex-Sanatório São Francisco Xavier, de Campos do Jordão. O trecho descreve a gratificante reação dos idosos, demonstrando como os voluntários do grupo Miwa partem para uma ação direta, uma eficiente sessão de musicoterapia, devolvendo a identidade, muitas vezes, já esquecidas.

Na sala de TV	O trajeto	A música
Alto verão	Visitantes chegando	Canções da infância
Fria manhã	Vozes expandem	Saudável nostalgia
Alma esquecida	Barracas coloridas	Cheiro da terra natal
Sumô na tela	Ansiedade reprimida	Gosto do leite materno
Rosto sombrio	Olhos e ouvidos indiferentes	Rosto iluminado
Verdes montanhas	Cadeira movendo	Mãos tiram determinadas
Nuvens no topo	Rodas rangem	Pesado cobertor
Névoa dissipante	Cheiro de iguarias	Marcam o ritmo
Janela encortinada	Sabor proibido	Batem palmas
Mãos trêmulas inertes	Nariz desatento	Coração aquecido
Hortênsias expandidas	Jovens e senhoras de *kimono*	Som ancestral
Sakura recolhido	Memórias da família	Carência esquecida
Dança das carpas	*Koto shakuhachi* coro	Pernas estendem dançam
Jardim acessível	Olhos acendem	Saltitam desajeitadas
Pernas penduradas estáticas	Ouvidos atentos	Alma massageada

Notas

1 Cítara pranchiforme de treze cordas sobre cavaletes móveis, tocadas com três plectros dedais.
2 Forma polida ou reverenciável de se referir ao instrumento.
3 Na primeira fase da imigração, até 1926, Kumamoto, Hiroshima e Wakayama foram as maiores prefeituras emigrantistas (Uchiyama, 1992, p. 154), além de Okinawa.
4 Flauta vertical de bambu com embocadura bisoteada em forma de U na ponta superior aberta. A extremidade inferior é levemente arqueada para frente e possui quatro furos dianteiros e um posterior.
5 Alaúde tricórdio de braço longo, tocado com um plectro grande, cuja caixa de ressonância é coberta com pele.
6 Menção ao desabafo de Tatsuzo Ishikawa: "Chamam-nos de emigrantes, porém, na verdade não passamos de um povo abandonado à própria sorte" (Uchiyama, *id*., p. 142).
7 "Em 1943 a Comissão cuidou dos órfãos de guerra [...]; deu conforto moral aos imigrantes que, devido à guerra, ficaram confinados no interior, ajudou pessoas doentes com problemas psicológicos ou tuberculose a receberem tratamento médico em hospitais etc. Em 1944, as atividades da Comissão foram denunciadas e os quatro membros foram interrogados pela polícia. [...] Após a inauguração do Jardim de Repouso São Francisco, *Ikoi-no-Sono*, em 1958, a entidade [...] tem-se empenhado na assistência aos idosos." (Nomura, *id. ibid*.)
8 Promotora da 15ª apresentação do GEMJ que, possivelmente, contribuiu para a sua inauguração.
9 Segundo Nakasumi (1992, p. 399 e 403) as SPCJ e ABCJ, fundadas, respectivamente, em 1955 e 1956, são frutos da Comissão Colaboradora da Colônia Japonesa Pró-IV Centenário da Cidade de São Paulo. Na ocasião, em 1954, a Comissão ofereceu à cidade o Pavilhão Japonês, do Parque Ibirapuera.
10 Ano em que acontece a comemoração do 22° aniversário da GEMJ, quando *Hōzan* Miyashita assume a liderança dos *shakuhachi*.
11 Herdando a musicalidade e polivalência da avó, Silvia, além do *koto*, aprendeu piano, *taiko* e violino.
12 A professora Saito conta que, a partir do derrame em 1984, a saúde da sua mãe se debilita progressivamente até sua morte em 1993. Salienta que na fase final, apesar de não se lembrar nem dos netos que tanto amava, quando o grupo dedilhava as primeiras notas de alguma peça, lá do quarto, ela começava a cantar o texto literário na íntegra.
13 A examinadora, que jamais tinha visto um *koto* de perto, aplicou o teste de teoria e solfejo sem perceber que não teria a mínima conexão com o conteúdo da prática musical de tal "harpa exótica" (*sic*).
14 Derivação da Escola Nichiren, foi fundada no Japão, em 1938, por Niwano, e trazido para o Brasil em 1970.
15 O grupo tem trabalhado sempre com a regente Miriam Otachi, responsável pelo coral Asebex, *Shirahani* e o infantil *Shiinomi*.
16 Atitude que seria advinda de uma predileção já observada por Olsen (1983, p. 123): [...] os músicos de *koto* e *shakuhachi* tem tocado *gaikyoku* (lit. 'música forasteira') em conjuntos para duas ou mais pessoas. O grupo do sr. e sra. Miyoshi foi o primeiro a apresentar esse tipo de música de câmara [...].

Referências

MIYASHITA, Hôzan. 1973. “Koten ni yucashî onshoku [A melodia elegante da música clássica japonesa]”. In: *Colonia geinoshi* [*Artes musicais da colônia*]. São Paulo: Comissão da Colônia. P. 140.

NAKASUMI, Tetsuo e José Yamashiro. 1992. “O fim da era de imigração e a consolidação da nova colônia nikkei.” In u*ma epopéia moderna: 80 anos da imigração japonesa no Brasil*. Coordenado por Katsunori Wakisaka. São Paulo: Hucitec; SBCJ. P. 417-58.

NOMURA, Tania. 1992. *Universo em segredo: a mulher nikkei no Brasil*. Tokyo; São Paulo: The Fact; Aliança Cultural Brasil-Japão.

OLSEN, Dale. 1983. “Japanese music in Brazil.” *Asian Music* 14/1: 111-31.

SAITO, Hiroshi. 1980. “Participação, mobilidade e identidade.” In *A presença japonesa no Brasil*. Organizado por H. Saito. Cap. 5. São Paulo: T. A. Queiroz; USP. P. 81-91.

SATOMI, Alice Lumi. Etnicidade, ideologia e herança cultural através da música para koto no Brasil. *Revista do IEB* n. 45. São Paulo: Editora 34. P. 123-40.

UCHIYAMA, Katsuo et al. 1992. “Emigração como política de estado.” *Uma epopéia moderna: 80 anos da imigração japonesa no Brasil*. Coordenado por Katsunori Wakisaka. São Paulo: Hucitec; SBCJ. Pp. 137-246.

PELINSKI, Ramón et al. 1995. “*Tango nômade: études sur le tango transculturel”*. Montréal: Tryptique.

ALTERAÇÕES DE NOTAS ENQUANTO SÍMBOLO MUSICAL NA 'FOLIA DO DIVINO' DO LITORAL PARANAENSE: ETNOMUSICOLOGIA, FONTES HISTÓRICAS E ANÁLISE SEMIÓTICA

Carlos Eduardo de Andrade Silva e Ramos (UFPR)
kabrain@hotmail.com

Resumo: A partir da etnografia e da análise semiótica desenvolvida por Nattiez (2004), elucida-se a complexidade simbólica e sua relação direta com a complexidade musical da Folia do Divino Espírito Santo em Paranaguá e Guaratuba, tendo sido nessa última cidade a experiência empírica mais extensa. Dentre os vários aspectos passíveis de serem analisados, será exposto o fenômeno chamado de 'bemolização' encontrado nos dois campos e também em um registro histórico (ZILI, 1976). Conclui-se que tais ferramentas analíticas proporcionam um alcance considerável da complexidade de tal manifestação ainda pouco investigada em seu aspecto etnomusicológico.
Palavras-chave: Folia do Divino, etnomusicologia, semiótica, musicologia histórica.

Changes in notes as a musical symbol in the 'Folia do Divino' of the coastal Paraná: ethnomusicology, historical sources and semiotic analysis

Abstract: From the ethnography and semiotic analysis developed by Nattiez (2004) is possible to elucidate the symbolic complexity and its direct relationship with the musical complexity of the 'Folia do Divino Espírito Santo' in Paranaguá and Guaratuba city, being the last one the most intensively experienced. Among the several aspects that can be analyzed, we will exhibit the phenomenon called 'flattening of the tuning' found in the both fields and also in a historical transcription (ZILI, 1976). We conclude that such analytical tools provide a considerable way of reaching the complexity of the music which has been poorly investigated in its ethnomusicological aspect.
Keywords: Folia do Divino, ethnomusicology, semiotic, historical musicology

1. Introdução

A presente pesquisa é parte de uma investigação maior acerca dos processos de ensino e aprendizagem da música da Romaria do Divino Espírito Santo no litoral paranaense, mais especificamente em Guaratuba e em Ilha de Valadares (município de Paranaguá). O foco esteve na manifestação de Guaratuba por ter sido o trabalho de campo mais consistente.

A experiência acumulada pela presente investigação, após a pesquisa de campo, identificou uma complexidade social, ética e espiritual da música da Folia do Divino, dificilmente percebida pelo olhar externo. Assim sendo, a semiótica contribuiu para elucidar essa complexa rede de relações humanas presente nas comunidades litorâneas do estado do Paraná, analisando não só o papel da música na cultura local como, possivelmente, a música enquanto um dos elementos chaves no desenvolvimento humano.

O principal instrumento de coleta de dados da presente investigação consiste na etnografia a partir das definições de Rockwell (1987). A autora faz um extenso estudo das aplicações da metodologia etnográfica na investigação de processos de ensino aprendizagem, mostrando-se essencial para o desenvolvimento da presente pesquisa.

É necessário considerar também outras fontes de informações que ajudaram a presente pesquisa, tal como os registros audiovisuais da Folia contido no DVD de Marchi y Osaki (2008). A revisão da literatura existente sobre o assunto levantou diversas informações importantes para se compreender melhor a trajetória histórica da tradição da Folia do Divino, dentre as quais destaco o texto de Zili (1976, p. 13), no qual foi encontrado um registro musical histórico importante, e que será abordado e analisado no decorrer do trabalho.

A Folia do Divino resumidamente é um costume de um grupo de músicos que se juntam para empreender um itinerário (em geral extenso) no qual se visita casa por casa de uma região. Nessas visitas se faz um curto ritual do qual a música tem intensa participação. Isso promove uma 'visita' do Divino Espírito Santo a cada casa, e também é parte de um sistema arrecadatório e de trocas, servindo para manter os foliões durante o itinerário e para ajudar a financiar a Festa do Divino. O período dessa 'romaria' se insere num intervalo de três meses.

Usando algumas definições encontradas tanto na literatura (MARCHI, 2006, p. 95) quanto no trabalho de campo é possível apresentar um glossário básico sobre os foliões. O *Mestre* é aquele que toca a viola[1] e faz a voz principal. O *Tenor ou contrato*[2] é aquele que canta a segunda voz, uma terça acima do mestre. O *Rabequeiro* tem a função, geralmente exclusiva, de tocar a rabeca. O *Tiple*[3] é quem canta a voz mais aguda aos finais de frase, e é muito comentado na literatura e pelos foliões o costume de uma criança cantar essa voz. A *caixa* pode ser tocada pelo *Tiple* ou *Tenor/contrato*, e no caso de haver uma pessoa específica para tocar a caixa nomeia-se o mesmo como *caixeiro*.

2. Análise semiótica da Folia a partir de Nattiez (2004)

Trata-se de uma análise piloto do material musical a partir da semiótica proposta por Nattiez (2004). Por outro lado, a inexistência de trabalhos similares, que se concentrem na *música* da Folia do Divino no Litoral paranaense[4], torna essa mesma análise uma possível fonte de dados para futuros pesquisadores interessados nessa tradição musical.

Essa metodologia de análise adotada permitiu abordar vários aspectos de suma importância para a continuidade da pesquisa etnomusicológica sobre a Folia. Serão apresentados somente três deles, referentes a instrumentação, a forma e a um fenômeno de alteração de alturas. Outros aspectos que não cabem aqui, mas que apontam para a complexidade simbólico/musical da Folia do Divino, devem ser citados, tais como: signalética[5] e simbolismo[6] do toque da caixa na sua função dentro do ritual musical; a corporalidade e a espacialidade em relação direta com a música a partir da tipologia tripartite de Nketia e Agawu (NATTIEZ, 2004, p. 12-14); a música da 'Despedida' e seu envolvimento com as relações de troca concretas e simbólicas na comunidade (GONÇALVES & CONTINS, 2008, p. 68); o simbolismo musical específico da 'Despedida Velha'; a música da Folia como símbolo que define papéis a partir do conceito de 'máscaras nuas' do povo Dan (NATTIEZ, 2004, p. 17); e ainda possíveis aspectos de simbolismo identitário nos eixos de Guaratuba e Paranaguá. No entanto, todos estes aspectos dependem em maior ou menor medida da compreensão dos três aspectos mais básicos que serão expostos a seguir.

2.1. Inseparabilidade entre música e 'presentificação' do Divino Espírito Santo

Nattiez atenta para o fato de que principalmente "nas músicas religiosas, notadamente no contexto das sociedades animistas, a música é usada para tornar presentes ou influenciar os animais ou elementos da natureza" (NATTIEZ, 2004, P. 14).

Tanto os músicos da folia quanto aqueles que recebem a visita dos romeiros em casa relatam a chegada da Romaria como se fosse uma experiência de contato 'direto' com o Divino Espírito Santo. Os participantes usam o termo 'receber o divino' para falar da visita da folia, dito com essas palavras, de forma direta, sem intermédios. O 'ritual' parece trazer o Divino Espírito Santo para dentro da casa, e nesse contexto se estabelece uma benção à família, bem como relações de dádiva com o Divino.

Nattiez propõe que a possibilidade de 'presentificar' entidades, espíritos, animais, se deve a uma capacidade simbólica denotativa da música (2004, p. 17). Essa capacidade pode ser observada na Folia do litoral paranaense em sua relação com a experiência religiosa da 'presença' do Divino Espírito Santo, na medida em que: reporta-se a objetos *in absentia* e recorre a fortes interpretantes afetivos e emotivos (NATTIEZ, 2004, p. 17).

O evento musical da visita da Folia às casas pode ser entendido como um 'simbolismo musical denotativo', 'presentificando' o Divino Espírito Santo e assim permitindo oferecer uma "contra dádiva oferecida ao Divino Espírito Santo, em agradecimento pelas graças concedidas" (GONÇALVES & CONTINS, 2008, p. 68). Resta saber que elementos musicais são essenciais para a 'presentificação'.

Observa-se no caso da Folia do Divino que aspectos de instrumentação, forma e um fenômeno chamado aqui de 'bemolização' parecem ser imprescindíveis para caracterizar essa possibilidade simbólica denotativa. Os próprios foliões sempre que questionados sobre o que é a Folia do Divino iniciam suas respostas falando dos músicos participantes, seus instrumentos e funções.[7] Essa configuração descrita verbalmente tanto pelos protagonistas quanto pela literatura tampouco é praticada de forma estanque. A despeito daquilo que esteja motivando as pequenas modificações da configuração dos músicos, é possível resumir a partir da experiência empírica quais papéis se repetiram nos dois eixos (Guaratuba e Paranaguá) e quais as idiossincrasias. A partir daí, aproxima-se do que parece ser 'essencial' para configurar esse evento musical. Temos então em comum: as três vozes sendo cantadas, independente dos sujeitos que as fazem; a linha da rabeca; e o toque da caixa.

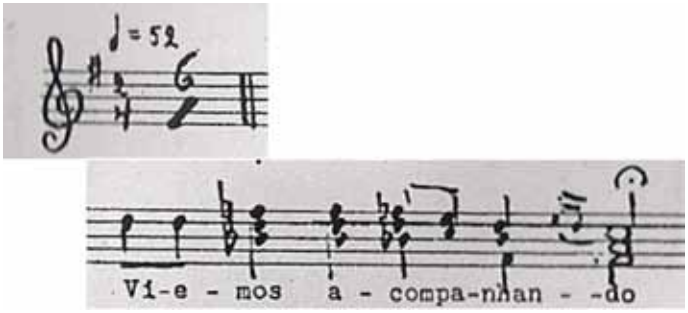
Outra recorrência importante nos dois campos é a forma musical da visita completa e a maneira como essa se relaciona com o 'ritual'. A primeira parte ou movimento é denominado por eles de *Chegada* e as letras são improvisadas. A parte instrumental e mesmo a condução das vozes parece ser sempre igual para a música da *Chegada*. A segunda parte do ritual é chamada de *Agradecimento***.** A música é praticamente idêntica à *Chegada*, apesar de as bases das letras serem diferentes, também são improvisadas.

O terceiro, último e mais curioso movimento é a *Despedida*. Trata-se de um momento opcional da visita. Nessa estão presentes outras melodias, outra condução de vozes, outros acompanhamentos, etc.... Em Guaratuba a *Despedida* está dividida em dois tipos que simbolicamente permitem análises diversas: a *Nova* e a *Velha* (diferentes musicalmente tanto entre si quanto em relação à *Chegada* e ao *Agradecimento*). Ainda não foi possível saber se as letras são definidas ou improvisadas. Por outro lado, a partir da análise semiótica é possível compreender algumas relações entre os níveis simbólicos desse último movimento e algumas características muito específicas das relações de troca concretas e simbólicas desse momento específico do ritual (a despedida só ocorre depois das ofertas e sob pedido do morador). Tais aspectos não serão desenvolvidos no presente texto, dada a extensa exposição necessária.

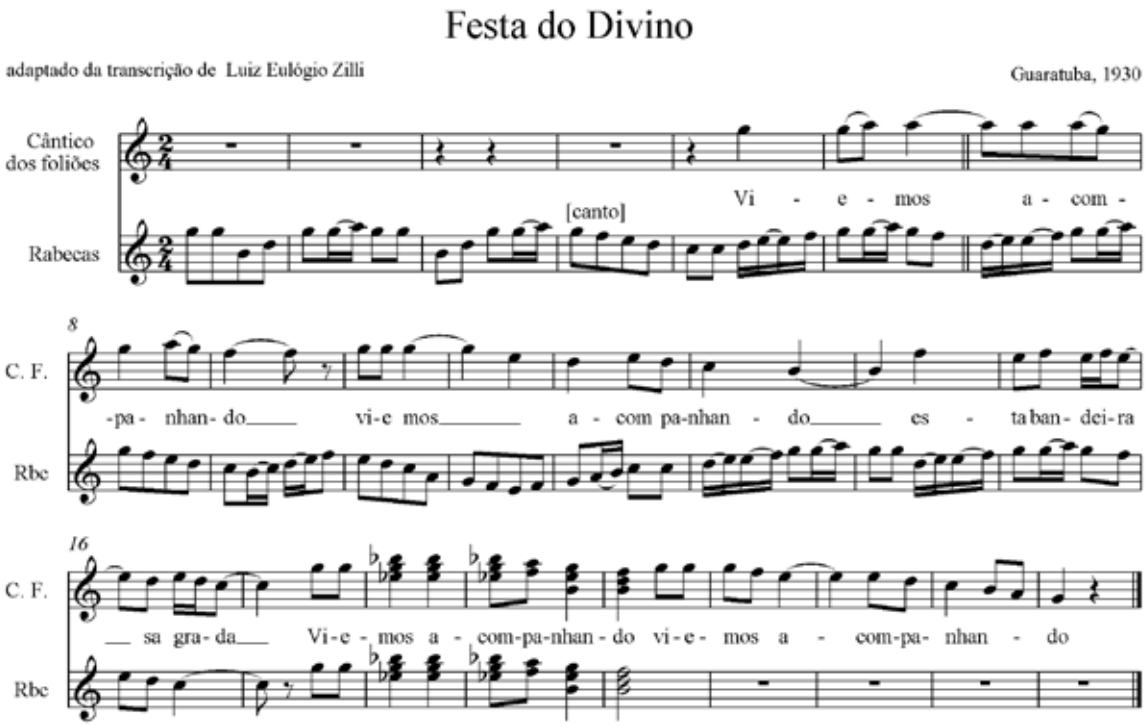
2.2. 'Bemolização' – as notas alteradas da partitura de 1930 e a recorrência em Valadares e Guaratuba

Há um fenômeno[8] que se dá na condução melódica das três vozes, bem como da rabeca. É possível identificá-lo ao ouvir as cantorias de Guaratuba e Paranaguá, em campo, no documentário de Marchi e Osaki (2008), e na fonte histórica da partitura registrada em 1930. Esse fenômeno será denominado por hora de 'notas alteradas', ou 'bemolização'. Sublinhe-se que tal passagem é sempre acompanhada de uma leve diminuição no andamento, o que sublinha e reforça o efeito desses acidentes.

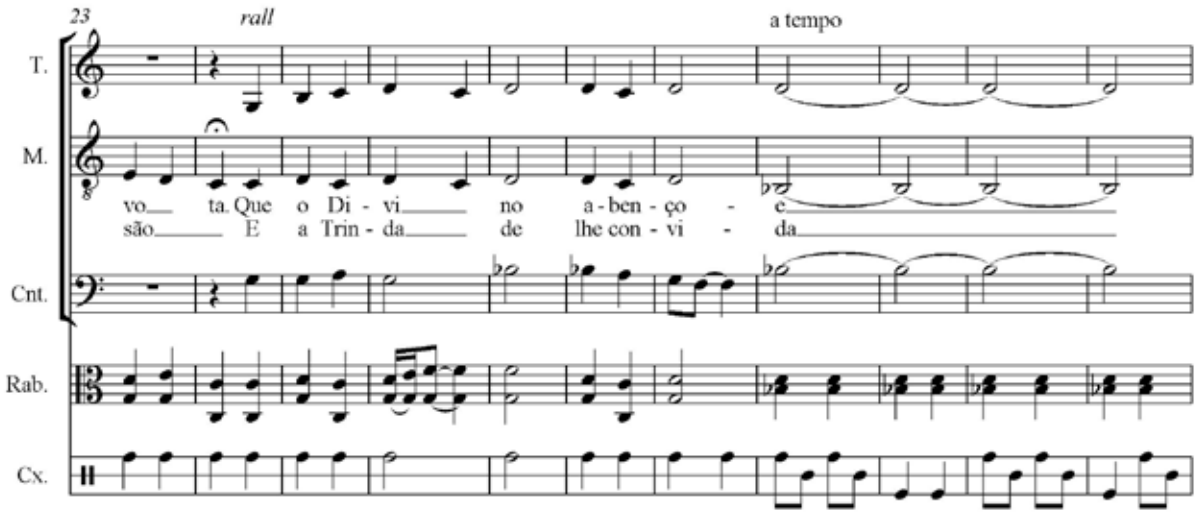
Comparando a transcrição de um *Agradecimento* gravado em campo[9] com a partitura de 1930 é possível identificar o mesmo fenômeno. Este abaixa em mais ou menos meio tom certas alturas da melodia, que criam um efeito 'harmônico' e/ou 'modal' muito característico. Tais passagens podem ser observadas na terceira linha do 'Cântico dos Foliões' da transcrição de Zili (1976, p. 13), e a partir do compasso 27 da transcrição produzida nesta investigação. Apresenta-se abaixo um recorte para que possa ser mais bem visualizado.



Exemplo 1: recorte da transcrição de Zili (1976, p. 13)



Exemplo 2: transposição e adaptação da partitura de Zili para fins de comparação



Exemplo 3: recorte da transcrição feita pela presente investigação, a partir das gravações feitas em Guaratuba em 13 de junho de 2010.

Comparando as duas transcrições, os trechos equivalentes seriam: o surgimento das tríades na transcrição de 1930 e; desde o compasso 25 até as ligaduras de duração, na transcrição da gravação feita em campo. Deve-se desconsiderar as diferentes proporções métricas que ao final não comprometem a compreensão musical, observando somente que as duas semínimas ('Re' e 'Do' do compasso 25) nada mais seriam que um ornamento, e equivalem ao surgimento da tríade em semínimas na transposição de Zili.

A despeito das diferenças entre as duas transcrições[10], devem-se considerar as semelhanças, que proporcionam dados importantes. As coincidências da distribuição das vozes, do momento em que surgem os bemóis, da homofonia e da fermata, permitem concluir que muito provavelmente toda a música que estava sendo executada em 1930 era muito semelhante àquilo que a presente pesquisa gravou em campo, ou seja, 80 anos mais tarde. O efeito das alterações e divisão de vozes chamou tanto a atenção de Zili quanto da presente investigação, e coaduna com a importância desse 'momento' na música da Folia do Divino.

Portanto, a repetição da 'bemolização' num registro histórico da década de 30 e na prática hodierna da folia no litoral paranaense (Guaratuba e Paranaguá), pode ser entendida como um aspecto musical relevante para o que vinha sendo chamado de 'configuração mínima' para a 'presentificação' do Divino Espírito Santo, para a experiência religiosa desse 'fato musical total'(NATTIEZ, 2004, p. 7). Assim o presente trabalho propõe a hipótese de que estaria identificado um 'significante musical pertinente', para usar os termos propostos por Nattiez. E para tal, a pertinência histórica é a que se mostra mais importante.

Para tratar das experiências de transe e suas relações com a semântica musical, Nattiez nos escreve algo que permite explorar os aspectos afetivos das denotações musicais:

> "A capacidade da música de denotar uma divindade, parece, a meu ver, explicar semiologicamente o fenômeno do transe. O indivíduo possuído vivencia como sendo real a presença da divindade denotada pela música. Segundo ROUGET, em alguns casos, os iniciados «entram em transe ao chamado do canto ou do ritmo característico do deus que deve habitá-los» (1980, p.108). «O tema musical, que desempenha um papel central na possessão (...), pode ser definido como um signo cujo significado é o deus ao qual ele se refere, e cujo significante possui três facetas: lingüística, musical e coreográfica» (1980, p.152-153), o que condiz com minhas observações anteriores. Ou ainda: «A escala melódica, portanto, não é escolhida devido às possibilidades melódicas ou aos recursos expressivos particulares que pode oferecer, mas enquanto signo da identidade do espírito com o qual se relaciona a melodia» (*ib.*, p.143)." (NATTIEZ, 2004: p. 17)

No caso da folia, similarmente a eventos de transe religioso tal como está sendo suposto, a música tem a capacidade de desencadear uma vivência de presença do Divino Espírito Santo, o que é corroborado em pesquisa de campo através das fortes reações emocionais quando por ocasião da execução da Chegada e do Agradecimento. Essas reações são inclusive amplamente comentadas pelos próprios protagonistas.

Coadunando com as possibilidades de aspectos melódicos e harmônicos serem parte essencial de um fenômeno de 'presentificação', Nattiez cita o uso de intervalos específicos na música Tepehua, que simbolizam diretamente noções muito abstratas como de consolo, saudação, pedir perdão, e dentre estes, a presença. E completa que nesses casos "a dimensão afetiva mescla-se à função denotativa" (NATTIEZ, 2004, p. 14/15)

Conquanto, é possível esboçar a partir da pertinência histórica verificada a hipótese de que esse fenômeno da 'bemolização' seja um símbolo musical, rico em denotações, conotações e de dimensão afetiva, provavelmente muito importante senão essencial para efetivar o ritual das visitas da Folia do Divino Espírito Santo.

Notas

1 Todos os instrumentos da folia são construídos pelos próprios foliões ou ao menos por nativos da região.
2 Parece tratar-se de uma variação da palavra 'contralto'.
3 Também sendo encontrada nas variações 'tipe' e 'triple', essa nomenclatura em especial evidencia alguma origem ibérica da tradição. Palavra em desuso nos outros contextos da língua portuguesa, de acordo com Houaiss (2001), *Tiple* é um arcaísmo que significa 'a mais aguda das vozes humanas' e sua etimologia remonta Espanha do séc. XVI, sendo encontrada nas fontes musicais do fim da Idade Média e da Renascença espanhola.
4 Cabe esclarecer que a produção acadêmica acerca das tradições musicais da região de Guaratuba, encontra-se até o momento inexistente, mesmo tratando de aspectos que não se relacionam à música. O pouco que se encontra sobre a música caiçara se concentra na tradição da região de Paranaguá e litoral sul de São Paulo. Também é interessante diferenciar a Folia do Divino de outros costumes musicais, tal como a Folia de Reis e o Terço Cantado, por exemplo, também presentes no conjunto da tradição guaratubana.
5 'Signalético' é um termo que se refere à categoria de signo, mais especificamente naquilo que diz respeito à primeira tricotomia da tipologia de Peirce. Essa primeira tricotomia aplica ao representamen em si as três categorias fundamentais da semiótica de tal autor, a saber: a Primeiridade, a Secundidade e a Terceiridade.
"Peirce aplicava terminologia idiossincrática nos seus estudos do signo. Numa faze pré-terminológica, referiu-se aos três constituintes do signo simplesmente como signo, coisa significada e cognição produzida na mente (CP, 1.372). Na terminologia que adotou mais tarde, o representamen é o primeiro que se relaciona a um segundo, denominado objeto, capaz de determinar um terceiro, chamado interpretante." (NÖTH, 1995, p. 65)
6 'Símbolo' por sua vez diz respeito exatamente à Terceiridade em relação à Segunda Tricotomia, ou seja, em relação ao Objeto (NÖTH, 1995, p. 78;83;90).
7 Vide descrição na introdução do texto.
8 A despeito de interpretar tal fenômeno a partir da teoria tonal, como um empréstimo modal, por exemplo, o pesquisador preferiu referir-se somente à alteração melódica por perceber que assim se dá em campo. Por isso o termo 'bemolização', intencionalmente inventado pelo autor, para representar algo que em nenhum momento é referido pelos autóctones com qualquer nomenclatura que faça referência ao nível harmônico tal como a teoria tonal o concebe. Preferiu-se uma postura mais êmica, em contraposição a uma ética imposta.
9 Gravado em Guaratuba, em 13 de junho de 2010.
10 Chama a atenção da presente pesquisa o fato de que a transcrição de 1930 só traz esse pequeno trecho apresentando *alterações de notas* e *terças em sobreposição*, tanto na parte da rabeca quanto nas vozes cantadas. Isso permite supor em primeiro lugar que o folclorista quis indicar que ali as vozes se distribuíam em três, o que é identificado em campo ainda hoje exatamente no mesmo momento musical. Por outro lado, quanto às alterações, constata-se que Zili propõe a formação de um acorde de Mib maior, do qual só coincide com a transcrição atual na nota Sib. Apesar do desencontro, é necessário colocar que as alterações coincidem plenamente com o momento musical da transcrição mais recente. Essas duas constatações podem ser indícios do seguinte: em 1930, provavelmente o folclorista não possuía aparelhos gravadores portáteis para levar ao campo; de fato, aquele momento musical no qual surgiam alterações de nota, chamou a atenção de Zili, e ao observar com cautela, ele demarca o fenômeno de agógica que antecede essas alterações com uma fermata, tal como na transcrição atual. Quanto à falta de aparelhos gravadores, provavelmente

essa transcrição foi feita de memória ou de 'primeira audição', não podendo o pesquisador conferir a fidelidade. Assim, tentando reconstituir o efeito harmônico homofônico que ele ouvira em campo, e que para escutas treinadas para a escrita em pentagrama nitidamente envolve um abaixamento de tom, optou por demonstrar o efeito geral da passagem com a concepção tonal costumeira para tanto: sobrepondo terças. No entanto, não é exatamente um acorde que consta nas gravações feitas em campo.

Referências:

GONÇALVES, José Reginaldo Santos; Entre o Divino e os homens: a arte nas festas do Divino Espírito Santo. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre: v. 29, ano 14, p. 67-94, jan./jun. 2008.

NÖTH, Winfried; *Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995.

MARCHI, Lia; *Tocadores:* Portugal Brasil: sons em movimento**.** Curitiba: Olaria, 2006.

MARCHI, Lia; OSAKI, Mauricio. *Divino: folia, festa, tradição e fé no litoral do Paraná*. Documentário DVD 28 min. Curitiba: Olaria, 2008.

NATTIEZ, Jean-Jacques; Etnomusicologia e significações musicais. *Per musi - Revista Acadêmica de Música***,** Belo Horizonte, v. 10, p. 5-30, jul-dez 2004.

ROCKWELL, Elsie; *Reflexiones sobre el proceso etnografico (1982-85).* Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politecnico Nacional, departamento de Investigaciones Educativas, Mexico: 1987. Disponível em: <http://www.trelew.gov.ar/web/files/LEF/SEM09-Rockwell-ReflexionessobreProcesoEtnografico.pdf> Acesso em 21/07/2010>

TIPLE. In: INSTITUTO ANTONIO HOUAISS; *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. [Rio de Janeiro] Objetiva: 2001. 1 CD-ROM

ZILI, Luis Eulógio; Guaratuba de outrora. *Boletim da Comissão Paranaense de Folclore*, Curitiba, v. 2, ano 2, [*s.n.*] out 1976.

MULTICULTURALISMO NA AMAZÔNIA: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE "BANDAS DE *ROCK*" EM BELÉM DO PARÁ

Keila Michelle Silva Monteiro
keilamail@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho focaliza o multiculturalismo na criação de algumas bandas, em Belém do Pará, entre os anos 90 e 2000. Apesar de constituírem a "cena *rock*", elas absorveram elementos de diversidade cultural presentes na Amazônia e inovaram com a mistura de gêneros. Uniam sons "locais", "globais", "tradicionais" e "modernos". O objetivo da pesquisa é partir dessa contextualização para revelar alguns elementos desse multiculturalismo, observando algumas ideias de Stuart Hall (2006) e Néstor García Canclini (2008), considerando o campo teórico da Etnomusicologia.
Palavras-chave: Multiculturalismo na Amazônia, criação musical de bandas, *rock* em Belém.

Multiculturalism in Brazilian Amazon: The Creation Process of "Rock Bands" in Belém do Pará

Abstract: This work focuses the multicultural aspects in the creation of rock bands in Belém do Pará between the 90's and 2000. Although they compose the rock scene of Belém, they also absorbed a variety of cultural influences from Amazon, and innovated their music mixing other genders. They mixed different kind of sounds: "local", "global", "traditional" and "modern" sounds. The goal of this research is analyzing the musical context to justify and reveals some elements from this multiculturalism, by means of references and ideas from Stuart Hall (2006) and Nestor García Canclini (2008), considering the theoretical approach of Ethnomusicology.
Keywords: Multiculturalism in Amazon Region, Musical Creation, Rock Bands in Belém.

1. Introdução

Em Belém do Pará, no final dos anos 90, o cenário musical considerado pela imprensa como "*rock*" começava a chamar a atenção para um multiculturalismo que permeava as composições de muitas bandas. Estas compunham mesclando elementos sonoros e gêneros musicais considerados "locais" e/ou "tradicionais", como por exemplo, o carimbó e o brega e outros considerados "globais" e/ou "modernos", como o *funk* e o *rock*. Pretendo abordar, neste trabalho, o multiculturalismo que permeou o processo de criação dessas bandas, admitindo as idéias de alguns etnomusicólogos, como Gerard Béhague, John Blacking, Alan Merrian e Bruno Nettl, ao afirmarem que a música não deve ser estudada em si própria, mas deve-se considerar o contexto no qual ela se insere. Para Gerard Béhague (1992), por exemplo, o pesquisador deve conceber o compositor como indivíduo e como ser social e cultural para que se entenda o processo da criação musical. Portanto, para contextualizar o produto musical dessas bandas faz-se necessário que eu observe sua história, seus integrantes, o cenário musical em que estavam inseridos e o modo como surgiram e atuaram.

2. O Multiculturalismo

Para entender melhor a presença do multiculturalismo na criação musical de bandas em Belém, apresento neste tópico algumas ideias de alguns autores, num âmbito mais geral, sobre identidade e hibridação cultural.

Segundo Stuart Hall (2006) vive-se uma modernidade tardia, na qual se chocam elementos "tradicionais", "modernos", "nacionais", "regionais" e "estrangeiros" na práxis das sociedades do mundo

atual. Ele se refere à 'pluralização' de identidades: "As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas" (HALL, 2006, p. 25). A identidade, na era da globalização, estaria destinada a retornar a suas "raízes", a desaparecer por meio da assimilação e da homogeneização, ou ainda a virar "Tradução", situação que o autor destina a pessoas pertencentes a "culturas híbridas", ou seja, que longe da sua terra natal, carregam traços das culturas de seus lugares de origem e suas tradições e de outras culturas.

De acordo com Néstor García Canclini (2008), as tradições, na América Latina ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar. Modernização e modernidade são termos que o autor busca explicar junto a outro termo: hibridação, o qual usa no sentido de mestiçagem, sincretismo, fusão e outros vocábulos empregados para designar misturas particulares. Essa 'hibridação', que chamo multiculturalismo, como troca, mistura entre culturas diferentes: "locais", "globais", "tradicionais", "modernas", sempre esteve presente no processo de criação das bandas em Belém, porém, tornou-se mais perceptível no final dos anos 90.

A respeito da América Latina, há o uso constante do termo "complexo" por parte de estudiosos quando se trata de definir as relações entre culturas e etnias diferentes na música. Tal complexidade é referida por García Canclini e por vários pesquisadores na área de música e afins, entre eles Gerard Béhague (1999) e Mareia Quintero-Rivera (2000). Esta última afirma que desde o século XIX já havia o interesse de intelectuais letrados pelas expressões culturais populares na América Latina; surgem estudos sobre o folclore.

3. Criação Musical e Multiculturalismo no Brasil

Segundo Quintero-Rivera (2000), nos contextos caribenho e brasileiro, principalmente nas décadas de 30 e 40, o desenvolvimento de estudos sobre folclore musical, ligados ao projeto de criação de uma arte nacional, no plano erudito, torna-se evidente. Ela afirma: "A construção de paradigmas do nacional em sociedades "racialmente" heterogêneas, como as do Caribe e do Brasil, tem sido marcada pelas contradições entre a busca de uma identidade unificadora e a percepção de diferenças nos elementos constituintes da nação" (QUINTERO-RIVERA, 2000, p. 13). De acordo com esta afirmação, questiono a identidade brasileira não apenas em torno da mestiçagem, mas no que diz respeito a dualismos presentes (desde a colonização) no cotidiano brasileiro e, consequentemente, paraense, tais como: "rural" e "urbano", "tradicional" e "moderno", "nacional" e "estrangeiro". Esses pares se articulam nas composições das bandas em Belém, de modo que deixam de ser dualismos para se fundirem ou se diluírem.

A música urbana no Brasil, pelo menos desde o início da indústria fonográfica, apresentava fortes evidências de multiculturalismo, sendo estas mais comentadas por parte da população e da crítica especializada a partir do final da década de 50, com o advento da Bossa Nova que apresentava influências do *jazz* norte-americano e do samba urbano do Rio de Janeiro. No final da década de 60, surgiu a "Tropicália", com influências do *rock* inglês e norte-americano, cantando com poesia, algo a respeito da realidade dos brasileiros. Depois surgiram "Os Mutantes" com música erudita, *rock* e letras críticas que retratavam os principais acontecimentos da época no Brasil e o chamado *rock* rural brasileiro, com Luis Carlos Sá, Zé Rodrix e Guarabira, numa fusão de instrumentos eletrônicos com a viola sertaneja, unindo o *rock* com o rasqueado e o baião. Raul Seixas (1945-1989), embora influenciada pelo dado de fora, elétrico, estrangeiro, havia digerido a informação e começava a produzir novas formas de música. Os "Secos e Molhados" surgiram

em 73 usando textos de poesia brasileira, com a absorção de elementos do *rock* e canções feitas a partir da inspiração no folclore brasileiro.

Já, a partir da década de 80, surgiu o que a imprensa brasileira chamou de '*rock* brasileiro', com grupos como "Legião Urbana" e "Barão Vermelho" que retratavam problemas da realidade brasileira com letras poéticas, utilizando-se do *rock*.

Nos anos 90, houve forte tendência em aliar músicas mais universalizadas com músicas tradicionalmente ouvidas na região em que vive o compositor, merecendo destaque o movimento *manguebeat* que surgiu em Recife-PE e repercutiu no Brasil e no mundo. Desse modo, os músicos brasileiros recebiam influências de músicas 'atuais' que vinham de fora e eram influenciados também pelos acontecimentos e sotaques de suas respectivas localidades. Isto acontece, hoje, no Brasil e, é claro, com os músicos paraenses.

Assim, do encontro do "tradicional" com o "moderno", do "local" com o "global" criou-se a Música Popular Brasileira (MPB). E, no caso da região amazônica, muitas bandas trabalharam com textos poéticos permeados por traços literários diversos e que aglutinam contraditoriamente elementos como conservadorismo e mudança – aliando esses textos a gêneros musicais, principalmente, "tradicionais" e "modernos".

4. Belém do Final dos Anos 90 e Início dos Anos 2000

Para entender melhor o trabalho das bandas que atuaram em Belém nesse período, considero as palavras de Bruno Nettl ao afirmar que devemos enxergar "a peça" ou "a canção" como uma unidade de pensamento musical numa cultura particular" (2005, p. 81). É por este motivo que colhi dados do contexto sócio-cultural dessas bandas de forma a obter informações suficientes para entender sua criação musical.

Segundo Roque de Barros Laraia (2004), o homem depende do acesso a certos materiais que atendam as suas necessidades na comunidade em que vive, um material que lhe permita exercer a sua criatividade de uma maneira revolucionária. Aplicando isso à realidade do compositor que habita a Amazônia, considero que alguns músicos utilizam materiais rústicos, muitas vezes encontrados na própria mata, para ter uma riqueza instrumental que acaba por caracterizar seus timbres como típicos deste lugar. Outros mesclam esses instrumentos artesanais a outros com alta tecnologia e há, ainda, os que preferem apenas o uso de instrumentos elétricos nas suas composições. De posse desse material, as bandas atuam na região realizando uma mistura entre a música que vem de fora e as músicas consideradas típicas do folclore paraense.

As experimentações musicais, em Belém, tornaram-se mais evidentes nos anos 90 com bandas que atuavam na cena *rock*, diferentemente do cenário da década de 80, em que havia, praticamente, um grupo específico para o *heavy metal* e outro para o *punk*, duas vertentes do *rock*, as quais passaram a receber células rítmicas de outros gêneros musicais. Desde a passagem dos anos 80 para os 90, esses estilos foram cada vez mais se transformando e/ou se mesclando a outros e, concomitantemente, formando uma audição mais tolerante, aberta a essas experimentações. Observe-se parte do artigo abaixo:

> Heavy, death, alternativo, pop, punk são alguns dos rótulos sonoros misturados na terceira edição do "Rock Seis Horas", que acontece neste domingo, a partir das 15 horas, no Complexo de São Brás. As bandas Corsário, Retaliatory, Master Satan, Moonshadon, Elegia, Soledad, Delinqüentes, Cravo Carbono, Carmina Burana, Jolly Joker, Mitra e Mohamed, consideradas destaques nos dois primeiros festivais, fazem cinco horas e meia de show, deixando o fechamento ao cargo da banda maranhense Ânsia de Vômito. (O LIBERAL, Caderno "Cartaz", primeira página, Belém, sábado, 6 de dezembro de 1997).

Observo que o termo 'alternativo', no artigo, refere-se às bandas que ousavam mais: "A tendência alternativa, "um rótulo para a falta de rótulo" da mistura de levadas diferentes, fica por conta de Mohamed e Cravo Carbono" (idem). Curiosamente, o baterista da banda "Moonshadon", com influências de MPB, participou da primeira formação da banda "Cravo Carbono" e o baixista da "Mohamed" se tornou integrante permanente da "Cravo Carbono". Em Belém ocorre muito esse fenômeno de músicos que participam de várias bandas, levando suas influências musicais para todas elas, e de uma banda que se desfaz e dois músicos, por exemplo, criam, cada um, uma banda. Mesmo que esses músicos sempre se aproximem ou fundem bandas buscando sempre o mesmo estilo, encontrarão outros músicos com idéias rítmicas diversificadas tornando o trabalho multicultural.

Noto, ainda, que os próprios organizadores desses festivais, geralmente músicos de bandas do gênero, buscavam formar um público mais diversificado.

5. O Processo de Criação das Bandas

Segundo Béhague (1992, p. 6), o processo de composição deve considerar como fatores motivadores da criação desde os elementos psicológicos e fisiológicos até os de caráter sócio-cultural. O contexto social assume importância na medida em que é definido por valores específicos do grupo social do compositor e da posição político-ideológica deste; posição essa que determinará as decisões do compositor quanto as suas opções artísticas e estilísticas, sendo, portanto, fundamental para se entender o processo da criação musical. Blacking (1973, p.89), ao considerar a música como um som humanamente organizado, afirma que ela manifesta aspectos da experiência de indivíduos na sociedade. Merriam (1964, p. 165) considera que, para entender o processo de composição é preciso que se pergunte como novos cantos ou músicas são geradas dentro de uma perspectiva intercultural. Define a composição como o produto do indivíduo ou de um grupo de indivíduos, sendo estes compositores casuais, especialistas ou grupos de pessoas de forma que suas composições devem ser aceitáveis para o grupo social em geral. Ele afirma que:

> As técnicas de composição incluem, pelo menos: a re-elaboração de velhos materiais, a incorporação de material velho ou emprestado, a improvisação, a re-criação comunal, a criação resultante de uma experiência emocional particularmente intensa, a transposição e a composição a partir da idiossincrasia individual. A composição de letras (textos) é tão importante quanto a da estrutura sonora. A composição (...) forma parte, portanto, do processo geral de aprendizagem que contribui, por sua vez, aos processos de estabilidade e mudança. (Merriam *apud* Béhague, 1992, p.184).

Considero, portanto, esses valores extra-estéticos das composições para demonstrar os emaranhados dos processos criativos inseridos num contexto permeado pelas trocas e misturas culturais. Para perceber esse multiculturalismo em Belém, traçarei o perfil de algumas bandas de modo a exemplificá-lo a partir do seu ambiente cultural e musical.

Havia a banda "Epadu", que surgiu entre 94 e 95, apostando em seus percussionistas para imitar os sons da mata, com apitos, folhas de flande, ossos, cascas de coco, pedaços de ostra, telhas, num ritmo mais 'tribal', usando curimbó, maracás, berimbau e outros instrumentos, originalmente africanos, para dar um ritmo de carimbó, lundu, entre outros, considerados da tradição paraense. Estes vão ao encontro dos sons da guitarra

distorcida, do contrabaixo elétrico e da bateria, instrumentos considerados modernos. Além de trabalharem, também, com a fusão do *rock* a outros ritmos, incluindo brega, música indiana, indígena, eletrônica.

Posteriormente, esses inovadores fizeram experiências com música eletrônica e o brega da região. O brega, por sua vez, é uma adaptação do ritmo *rock* da Jovem Guarda que chegou a Belém nos anos 60. O resultado, portanto, seria uma mistura de *rock*, brega, carimbó, música indiana, indígena, entre outras. Os integrantes desse tipo de composição afirmam que "não dá para viver na Amazônia sem olhar o meio em que se vive".

Nessa mesma linha, surgiu o grupo "Mangabezo" concomitante ao *Manguebeat* citado anteriormente, com influências de músicas paraenses, brasileiras, frevo, *jazz*, música indiana, africana, chinesa, mantras. O nome da banda se deve ao fato dos fiapos de manga (fruta muito comum na cidade) ficarem entre os dentes e o beiço dos moleques que viviam correndo pelas praças em busca da fruta, daí a fusão entre manga e beiço. A banda compunha fazendo experiências com mistura de todos os ritmos que chegavam aos seus ouvidos, como os já citados, e inovava também no instrumental, com a utilização de elementos antes considerados 'não musicais', como cascas de ostras, chapas de raio-x, folhas de flande, pedaços de cano, panelas e frigideiras e, ainda, cornetas feitas de garrafas de refrigerante descartáveis, tudo misturado ao som do contrabaixo, da guitarra e da bateria.

Em 96, a banda de *heavy metal*, "Jolly Joker", após gravar sua terceira *demotape*, ou seja, um fita K-7, recurso de áudio das bandas, na época, elogiada pela imprensa nacional, lançou, até então, o primeiro CD da história do "*rock* paraense". A banda já realizava misturas momentâneas do *heavy metal* com a *disco music* e, neste CD, aconteciam as primeiras fusões entre *heavy metal* e boi-bumbá no Pará.

As toadas de boi também foram utilizadas pela cantora Lu Guedes que, à frente da banda "Maria-Fecha-a-Porta", (nome de uma planta medicinal popularmente conhecida por ajudar na cura de pedra nos rins) fazia releitura dessas toadas, numa interpretação mais falada que cantada, lembrando *rappers* (o *rap* é a manifestação musical da cultura *hip-hop*), associada a uma batida mais eletrônica do boi e guitarras distorcidas, com alguns fraseados de *rock*.

A banda "Cravo Carbono" surgiu entre 96 e 97 devido à necessidade dos integrantes de fazer música como uma experimentação. Uma de suas experiências era ouvir os sons produzidos pelo computador. Trabalhavam dentro da tradição instrumental de *rock* básico: guitarra, baixo e bateria, porém, o *rock* entrava apenas como mais um elemento em suas composições. Sua música do aglutinava diversas influências, como, o samba, a marcha, o frevo, o choro, e aquelas mais ouvidas ou surgidas em Belém: o merengue, o boi-bumbá, o brega, o carimbó, a *cumbia*, o *zuque* (ritmos caribenhos) e as *guitarradas* (gênero que surgiu no interior do Pará tendo como características principais a guitarra solo e a mistura de ritmos caribenhos com o *rock* da Jovem Guarda). Esse gênero acabou por se tornar uma música ouvida tradicionalmente pelos ribeirinhos do Estado. Ele afirma que as músicas "regionais" entram como um elemento 'simbólico' apenas. Portanto, não daria para afirmar que eles tocam um carimbó ou um brega na íntegra; o que acontece é uma espécie de releitura.

Percebo as misturas de estilos musicais, as ressonâncias, tendências, parecem que pairam no ar e, de tempos em tempos, ou de forma cada vez mais acelerada, alguns antenados captam as ondas criativas, transgressoras e as põem em prática.

6. Considerações Finais

A história e as composições das bandas citadas, de acordo com os estudos da Etnomusicologia, em que o processo de criação musical deve considerar fatores sociais, econômicos e culturais, revelam que as mesmas, surgidas no contexto latino-americano, absorveram várias identidades e uma hibridação cultural ou multiculturalismo que se mostra presente na região amazônica. Suas composições, pensadas de forma individual e coletiva, durante o seu processo de criação são um reflexo da sociedade em que vivem e da sua própria cultura, em determinada época, visto que a região é rica em informações culturais "locais" e "globais" e em material sonoro, e ainda que a 'cena *rock*' em Belém, no final dos anos 90, favoreceu mais ainda a troca entre elementos sonoros locais, globais, tradicionais e modernos. Noto, ainda, que o multiculturalismo que abrange a música popular urbana brasileira afeta diretamente as composições dos grupos. A mistura de sons e gêneros musicais diversos, presentes nas composições das bandas, fornece condições para que mais pesquisadores valorizem a música produzida na Amazônia e, mais especificamente, em Belém, pela sua riqueza e criatividade.

Referências:

BÉHAGUE, Gerard. A etnomusicologia latino-americana: algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática. In: II SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 2. 1999, Curitiba. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p. 41-69.

_____. Fundamento sócio-cultural da criação musical. *Revista ART 019*, Salvador. p. 5-17, agosto 1992.

BLACKING, John. *How musical is man?.* Seattle: University of Washington Press, 1973.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico.* 17 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

NETTL, Bruno. *The study of etnomusicology:* thirty-one issues and concepts. Urbana e Chicago: University of Illions Press, 2005.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas:* estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. Trad Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MERRIAM, Alan P. *The antropology of music.* Evanston: Northwestern University Press, 1964.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação:* a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

MÚSICA NOS RITUAIS DE CURA DO SANTO DAIME

Kélem Carla Alves Ferro (UFPA)
kelemferro@hotmail.com

Resumo: Esta pesquisa observa os usos e funções da música nos rituais de cura do Santo Daime tomando como base um dentre os cinco tipos de trabalhos de cura. Pensa sobre a aplicação de um repertório específico que reforça a experiência ritual e reflete a complexidade desse pensamento religioso a partir de uma prática musical que, compartilhada em comunidade, representa um dos pilares sagrados de sustentação desta doutrina. A pesquisa, ainda em andamento, quer contribuir com registros etnomusicológicos sobre manifestações da religiosidade popular, pouco conhecida, na Amazônia.
Palavras-chave: Música, Religião, Identidades na Amazônia.

Abstract: This research observes the uses and functions of music in healing rituals in Santo Daime building on one of the five types of healing work. Think about the application of a specific repertoire that enhances the ritual experience and reflects the complexity of religious thought from a musical practice that shared in the community, represents one of the sacred pillars of support of the doctrine. This research, still in progress, want to contribute to records on ethnomusicological manifestations of popular religiosity, little known in the Amazon
Keywords: Music, Religion, Identity in the Amazon.

A música é usada em rituais religiosos desde épocas imemoriais. Pode-se dizer que sua origem confunde-se com a origem do próprio homem, desde sempre seu sentido mágico e social foi e é aplicado nas sociedades ocidentais, orientais, ágrafas e modernas. Esse dado nos sinaliza sobre a importância da música na cultura humana. De acordo com as especificidades de cada sociedade, a música religiosa tem características e aplicações que se relacionam com o conjunto de elementos que, reunidos, formam uma identidade cultural.

O Santo Daime é uma doutrina cujo ritual é musical, seja do ponto de vista prático ou subjetivo (Betânia, 2007). A música tem uma importância fundamental dentro das formalidades que constituem o rito. Articulando-se a outros elementos sagrados, os hinos têm, grosso modo, aplicação na cerimônia e fazem parte do sentimento coletivo, indicando o caráter da cerimônia, seja ela concentração, cura, bailado, etc. Os hinos contidos no repertório dos trabalhos preservam estilos, ritmos, maneiras de cantar e tocar, comuns a uma tradição cultural. Este amálgama religioso dialoga especialmente com manifestações musicais populares e folclóricas.

A cultura musical daimista pode ser observada em suas características gerais como fenômeno passível de ser estudado em vários níveis. Não seria pré-científico nem absurdo se construíssemos uma visão transdisciplinar onde, além da Música, a Neuropsicologia, a Antropologia, a Física e outras áreas do conhecimento pudessem abordar o mesmo assunto, de diferentes maneiras, de modo a fornecer uma visão totalizadora do tema, "é possível entender a música a partir de uma perspectiva transdisciplinar" (Oliveira, 1996).

Falar sobre o significado da música numa prática religiosa, cujo rito se organiza, em grande parte, em função da execução de hinários e aonde se chega à experiência de vida em comunidade, cabendo à música – considerada por seus praticantes como a revelação do terceiro testamento – o papel de preparar os membros para essa experiência, transmitir valores, manifestar a divindade e servir como forma de comunicação capaz de revelar um indivíduo para o grupo e vice-versa. Sendo, por fim, o principal foco de observação e meta para se chegar à vida religiosa, é uma tarefa que extrapola o estudo da música em sua perspectiva estética e estrutural, e envolve o fenômeno musical no seu contexto social posto que, neste caso, a música torna-se parte do cotidiano e cumpre papel relevante na consolidação destas irmandades.

Podemos dizer que a cultura musical integrante dos rituais religiosos e da vida social no Santo Daime, levando em conta sua aplicação e função, aproxima-se aos termos sistematizados por Merrian (1964) quanto a seus aspectos simbólicos, situações em que a música é usada e as razões para seu uso onde a música fundamenta relações sociais e narra cultura e contexto onde está inserida.

As comunidades do Santo Daime, ainda hoje, estão pautadas na tradição oral, quanto aos aspectos de criação, transmissão e recepção de hinários preservam esta tradição como traço fundamental no que diz respeito à prática dos hinários. Por exemplo, embora existam entre os daimistas músicos capazes de compreender os códigos formais da linguagem musical escrita e que a educação musical formal sirva como meio de registro e comunicação, pode-se dizer que o aprendizado musical é informal, independe da compreensão de tais códigos e, por isso, não se restringe a músicos, democratiza-se, de maneira que todos participam do fazer musical, também constitui uma das mais importantes etapas da iniciação religiosa, ampliando as funções de seu uso ritualístico. "Os hinos são o principal instrumento doutrinário do Santo Daime, funcionando como um verdadeiro "*corpus semântico estruturante*" da prática religiosa" (La Roque Couto 1989, p. 83 apud. Labate, Pacheco 2009, p.33)

O ritual de cura

Os daimistas se referem aos rituais religiosos periódicos como: trabalhos espirituais. Observaremos, aqui, alguns dos elementos fundamentais que constituem uma das modalidades dos trabalhos de cura praticados no CEFLURIS[1], com ênfase nos repertórios musicais utilizados nesse trabalho. Faremos uma breve descrição desse ritual, seus repertórios e instrumentos, para tentarmos refletir sobre a complexidade dessa concepção religiosa, como também sobre a diversidade cultural que se revela na ordem ritual, na prática musical, enfim em todo o conteúdo desse pensamento religioso onde a música representa uma, dentre as três bases que sustentam a cerimônia e, para além dela, a própria formação espiritual no Santo Daime.

Os trabalhos de cura podem fazer uso de diferentes tipos de hinários, sendo que todos eles seguem uma ordem, cuja regra não se explica apenas por convenções habituais, mas, fundamentalmente, pela essência extraída de cada hino ou de cada hinário e é possível, por este mesmo critério subjetivo e único para cada igreja, executar outros hinos, de acordo com a necessidade do próprio trabalho, sem que isso exclua a norma ritualística de aplicação de hinários específicos. Essa necessidade é captada pelos membros fardados da casa, sobretudo pelos que compõem a mesa: instrumentistas, puxadoras de canto, médiuns em desenvolvimento e qualquer outro participante, desde que em profunda sintonia com o grupo e com a aprovação do dirigente.

Basicamente, os tipos de trabalho de cura dividem-se em: Estrela, Círculo de Cura, São Miguel e Cruzes. E a ordem ritual varia de acordo com a referência institucional à qual cada igreja se liga: CICLU ou CEFLURIS. Isso porque, dentre as igrejas do Santo Daime, existe uma distinção histórica que determina especificidades ou padrões internos, referentes principalmente ao rito e à execução e seleção de hinários. No entanto, esta distinção não representa intolerância e sim, diferença. É importante dizer que trataremos de um dos trabalhos de cura realizado com referência institucional no CEFLURIS.

O trabalho de cura compreende, basicamente, a execução de três hinários, além dos hinos de distribuição do Daime, que são aplicados na cerimônia no momento da comunhão do Sacramento. O enteógeno

ayahuasca é, para os daimistas, uma das fundamentais representações da presença divina materializada e veículo de todos os ensinos. Assim nos mostra o hino nº 6 do hinário de cura, recebido por Padrinho Sebastião:

> Eu vivo na floresta
> Eu tenho os meus ensinos,
> Eu não me chamo Daime
> Eu sou um Ser Divino.

Caberia um trabalho dedicado apenas ao estudo sobre a utilização da ayahuasca em contextos ritualísticos, religiosos ou mágicos, cuja etnologia remonta às civilizações pré-colombianas (Alverga, 1992), descrita em narrativas orais, presentes também entre os povos indígenas da Amazônia Ocidental, onde surgem os cultos do Santo Daime. Mas, para retomar a questão sobre o significado da música dentre os símbolos sagrados que sustentam essa concepção religiosa, é preciso dizer, ainda que sucintamente, sobre outros símbolos que têm importância equivalente. Poderíamos então dizer que, outro símbolo fundamental está com os praticantes fardados[2] considerados, individualmente e em grupo, como "aparelhos" físicos segundo a definição esotérica própria da doutrina daimista, receptores e transmissores da compreensão espiritual, recebida e repassada de acordo com o desenvolvimento pessoal.

> A vida comunal, representando o território de fronteira entre o macro e o micro em termos de organização humana, possibilita que as experiências de todos os planos e níveis possam ser vividas (...) e mais adiante continua: (...) imenso laboratório moral e psíquico (...) encontro do Eu com o Tu (...) cenário onde ocorre o diálogo mais prático entre o Divino e o Humano. (Alverga, 1992, p.217-219)

Os momentos de reunião de membros fardados em sua condição de grupo, cuja prática musical e comunhão do sacramento psicoativo integram-se na ritualística religiosa, constituem os elementos que, reunidos, completam a Santíssima Trindade - Pai, Filho e Espírito Santo – ampliando o significado esotérico da trindade concebida pelos católicos. A cerimônia de cura daimista, que obedece a execução obrigatória de três hinários, divide-se em três partes sendo executados, na primeira parte, quatorze hinos que, convencionalmente, abrem outros trabalhos, além dos de cura como, por exemplo, os de concentração. Por isso, esses hinos são chamados: Hinos de Abertura ou Oração. Em seguida, faz-se uma concentração em silêncio, quando pode haver leituras com orientações morais e reflexões espirituais, tais como: "Decreto do Mestre Irineu" e "Consagração do Aposento" (Alverga, 1997, p.21-26). Após esse momento, que funciona como preparação, tem inicio a execução do hinário de cura e, na definição daimista, abre-se a cura propriamente dita, cuja primeira parte conta com treze hinos nos quais, dependendo de cada casa espiritual, além do canto, são permitidos o uso do maracá e, opcionalmente, do violão ou de outro instrumento harmônico.

Após a execução do hinário que marca a primeira parte do trabalho de cura, inicia-se a segunda parte, que apresenta dezoito hinos, cujo *ethos* é marcado, em sua narrativa, pela presença de elementos da natureza, como entidades divinas e curadoras de enfermidades físicas e emocionais. Assim nos mostra o hino 133, recebido por Padrinho Sebastião:

> Chamei o Mestre Juramidam
> Para o meu Mestre vir cá
> Com sua força divina
> Para vir me libertar

Daime força, daime amor
Para eu poder dominar
Meu Mestre em sua corte, em seu trono divinal
Tudo tem, tudo dá, com sua luz de cristal

Sou pequeno, sou pequeno
É a quem eu devo pedir
Todos têm, todos têm
Todos têm podem seguir

Aqui eu vou declarar
A quem o Mestre entregou
Quem ama e sebe amar
Segue na estrada do amor

Meu Mestre me declare
Como é que vai ficar
Preste atenção no que eu já disse
Quem vencer é que vai brilhar

Afirma-se a cura depois de uma trajetória na qual já se passou pela expiação, perdão e evocação. Para o encerramento, é cantado o hinário "O Cruzeirinho", recebido por Mestre Irineu, com treze hinos, nos quais a natureza divina comunica-se em primeira pessoa, reafirma a realidade espiritual e virtudes, como: força, confiança e lealdade; então, o trabalho de cura é finalizado com orações de encerramento. Há ainda uma questão interessante e, por vezes, relativa, quanto a escolha de instrumentos musicais para uso em determinadas cerimônias. Nos trabalhos de cura, nem todos os instrumentos são permitidos. Isso porque a execução musical nestas cerimônias não tem características de festejo, como em outros casos, mas de contrição e atenção aos aspectos objetivos ou materiais das doenças, bem como aos seus aspectos subjetivos ou kármicos[3].

Assim sendo, em algumas casas, instrumentos como: tambor, pandeiro, flauta e outros que podem ser executados livremente em muitas cerimônias em caráter de acompanhamento, solo ou improviso, não são usados. É sabido que o uso do maracá em rituais de cura é herança indígena e devemos considerar que o contexto de surgimento do Santo Daime passa pelo contato e permuta cultural entre índios, caboclos e seringueiros, numa conjuntura econômica e social baseada no ciclo da borracha na Amazônia.

Dentre os cinquenta e oito hinos que são oficialmente executados nos rituais de cura do Santo Daime, podemos observar, numa leitura não muito detalhada, que os hinos seguem, preponderantemente, os andamentos lento e/ou presto e ritmos de marcha (quaternária ou binária), valsa em compasso ternário simples e mazurca em compasso ternário composto nos modos maior e menor. Todos os participantes são orientados a cantar, embora somente os fardados possam tocar os instrumentos. Aos que estão na condição de visitantes, pede-se que integrem o grupo por meio da audição atenta e com olhos fechados. Aqui os olhos do espírito estão no sentido auditivo.

A concepção ritual e filosófica de cura daimista é concebida a partir de práticas de curandeirismo e uso da ayahuasca entre os seringueiros, caboclos e índios, segundo a tradição oral coletada em importantes trabalhos antropológicos "A cultura da ayahuasca difunde-se entre os seringueiros sempre em meio a muito segredo" (Labate, Araújo, 2002, p.200). Aqui, [1]a cura religiosa prevê a contemplação do Ser Divino e de sua religação com a totalidade do ser humano, numa espécie de "terapêutica" pela música e os hinos, dentre seus vários significados, configuram o caminho que cada um deve trilhar em seu universo subjetivo.

> Os hinos prosseguiam, guiando minha compreensão e me salvando nos momentos mais difíceis da travessia. Quando terminou a primeira parte do trabalho, ainda "pegado" e mirando, eu sentia a força do Ser Divino nas minhas entranhas, agora de um modo mais suave. Apoiando-me no parapeito do salão, em frente à fogueira, muitas coisas prometi para mim mesmo **(**Alverga, 1992, p.68)

Notas

[1] CEFLURIS: fundado por Sebastião Mota de Mello (Padrinho Sebastião) após o falecimento de Raimundo Irineu Serra (Mestre Irineu) fundador do Santo Daime. Diferencia-se do CICLU (Centro de Iluminação Cristã Luz Universal) deixado por Mestre Irineu quanto a alguns elementos de ordem ritualística e aplicação de hinários.

[2] O fardamento tem uma importância crucial no rito daimista pois, socialmente, ratifica a função ritual de ordenar o coletivo e concede a experiência da homogeneidade da unidade. É uma expressão individualmente escolhida de totalidade.

[3] Carma: "Termo sânscrito (raiz **K.R.**: fazer) que exprime o encadeamento das causas e dos efeitos, garantia da ordem do universo. (...) O carma depende definitivamente da consciência. Visão grandiosa que associa a liberdade humana à ordem do Universo e torna a unir num conjunto coordenado o físico e o moral (Chevalier & Gheerbrant, 1992).

Referências

Albuquerque, Maria B. Barbosa. *ABC do Santo Daime.* Belém: Eduepa, 2007.

Alverga, Alex P. *Santo daime: normas de ritual.* Vila Céu do Mapiá e Boca do Acre (AM): CEFLURIS, S.l:S.n.1997.

_____. *O guia da floresta.* R. Janeiro: Record, 1992.

Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos: Mitos sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.* S. Paulo: José Olympio, 1992.

Labate, Beatriz C. *O uso ritual da ayahuaska*. S. Paulo: Mercado de Letras, 2002.

Labate, Pacheco. *Música Brasileira de Ayahuasca.* S. Paulo: Mercado de Letras, 2009.

Merriam, Alan. *The anthropology of music evanston*. Northwestern: University, 1964.

Oliveira, Ricardo. *Música, saúde e magia: teoria e prática na música orgânica*. R. Janeiro: Nova Era, 1996.

INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO DOS GRUPOS FOLCLÓRICOS DE SANTA CATARINA: LEVANTAMENTO E CATALOGAÇÃO

Luciano da Silva Candemil (UNIVALI)
lucianocandemil@hotmail.com

Rodrigo Gudin Paiva (UNIVALI)
rodpaiva@floripa.com.br

Resumo: Este artigo apresenta o resultado da pesquisa "Instrumentos de Percussão dos Grupos Folclóricos de Santa Catarina: levantamento e catalogação", que organizou os instrumentos de percussão tradicionais e não-tradicionais utilizados pelos grupos folclóricos, levando-se em conta os dados musicais e contextuais observados, baseando-se na divisão criada por *Sachs* e *Hornbostel*. A pesquisa, que teve como referencial teórico a metodologia específica para o estudo contemporâneo do Folclore, deu-se através de observação, registro manual e mecânico, inquéritos e entrevistas, e possibilitou a construção de um quadro classificatório dos instrumentos encontrados, cujos resultados preliminares serão expostos nesse artigo.
Palavras-chave: Música, Etnomusicologia, Folclore, Instrumentos de Percussão.

Percussion Instruments of Folklore Groups of Santa Catarina: gathering and cataloging

Abstract: This article presents the results of the research "Percussion Instruments of Folklore Groups of Santa Catarina: gathering and cataloging", that organized the percussion instruments traditional and nontraditional used by folk groups, taking into account musical and contextual data observed, based on the division created by Sachs and Hornbostel. The research, which has a theoretical specific methodology for the study of contemporary folklore, was made through observation, mechanical and manual registration, surveys and interviews, and enabled the construction of a classificatory framework of instruments found, whose preliminary results will be exposed in this article.
Keywords: Music, Ethnomusicology, Folklore, Percussion Instruments.

Introdução

Santa Catarina é um Estado rico em manifestações artísticas e culturais que se dividem entre as mais diversas etnias - de origens européia, indígena, africana - o que poderia tranquilamente configurá-lo como um caldeirão multicultural musical. Entretanto, inversamente proporcional aos inúmeros grupos folclóricos existentes, existe uma carência naquilo que se refere à inexistência da catalogação e registro dos instrumentos musicais utilizados nesses grupos, principalmente os instrumentos de percussão, que sofrem pouca visibilidade na região. Por isso foi desenvolvida, ao longo de 2010, a pesquisa "Instrumentos de Percussão dos Grupos Folclóricos de Santa Catarina: levantamento e catalogação", com o objetivo principal de organizar os instrumentos de percussão tradicionais e não-tradicionais utilizados pelos grupos folclóricos catarinenses.

Este artigo pretende apresentar um primeiro esboço da cartografia organológica dos instrumentos de percussão utilizados por estes grupos folclóricos, partindo de dados básicos coletados nesses grupos por meio de inquéritos e entrevistas, como também pela observação pessoal e registros manuais e mecânicos. Este processo de investigação teve como principal referencial teórico a metodologia específica para o estudo contemporâneo de Folclore, conforme Carta do Folclore Brasileiro, datada em 16/12/1995. Posteriormente, os dados musicais e contextuais coletados foram sintetizados com os aspectos essenciais encontrados na literatura e em pesquisas disponíveis, com o objetivo final de organizá-los e disponibilizá-los, o que deverá ser feito no prosseguimento da pesquisa. Para tal, foi montado um banco de dados dos instrumentos de percussão utilizados por cada grupo folclórico e, conseqüentemente, a elaboração de um catálogo destes instrumentos

através de um quadro classificatório conforme a divisão criada por *Sachs* e *Hornbostel* (1961). Finalmente, foi realizada uma análise dos resultados obtidos, com o intuito de dimensionar a quantidade de cidades envolvidas, a quantidade de instrumentos por cada grupo étnico, a quantidade total de instrumentos de percussão encontrados - levando-se em conta o tipo, a forma de tocar e suas peculiaridades - agregando-se sempre o fator folclórico, que divide os instrumentos musicais em tradicionais, não-tradicionais e não-convencionais.

Instrumentos de Percussão

De acordo com Rocca (1995) em sua obra "Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão" estes são os instrumentos musicais mais antigos que existem, visto que foram encontradas, em muitos sítios arqueológicos, representações de pessoas dançando em torno de um tambor, de objetos musicais como toras de árvore fossilizadas - possivelmente utilizadas como tambores primitivos, assim como diversas versões de litofones[1]. Talvez, por isso, a percussão seja a forma de instrumento musical mais antiga, dado que qualquer objeto consegue produzir sons simples como bater, raspar, etc. Nesse sentido é possível ousar dizer que a percussão é tão antiga quanto a raça humana. Segundo Dinho Gonçalves,

> (...) o primeiro impulso sonoro do homem, pode ter sido o de bater palmas dentro de certa cadência rítmica ou a busca de reproduzir os sons que escutava na natureza. Pedras encontradas em escavações, possuíam tamanhos semelhantes com formas convexas que se adaptavam à empunhadura da mão humana. Acredita-se que eram golpeadas uma à outra para produzir um som. (...) (GONÇALVES, 2009).

No que se refere à classificação, embora coletivamente sejam chamados instrumentos de percussão, essa categoria pode ser subdividida por diversos critérios. Segundo Rocca (1995), as formas mais comuns de classificação dividem os instrumentos de percussão por definição do som (se podem produzir sons de altura determinada ou indeterminada), por método de execução (percussão, agitação ou atrito) ou por elemento produtor de som (idiofones, membranofones e cordas percutidas). Uma vez que nenhuma dessas formas é completa, em geral elas são combinadas.

Muitas sociedades possuem músicas inteiramente executadas por instrumentos de percussão, particularmente tambores, que estão entre os instrumentos mais antigos do mundo. É possível, portanto, afirmar que falar em percussão, é de certa forma, também falar da história da humanidade, ainda que tal amplitude não seja valorizada, ou apresente pouca visibilidade em muitas sociedades, como é o caso de Santa Catarina[2].

A Percussão em Santa Catarina: instrumentos de pouca visibilidade

Muitas pesquisas etnomusicológicas já dedicaram parte de seus estudos aos instrumentos musicais, como as publicações pioneiras de Setti (1985) e Bastos (1999). De acordo com Satomi (2008), muitos desses estudos elegeram os instrumentos musicais como protagonistas, como por exemplo: a gaita de cabocolinho (Guerra Peixe, 1966); a rabeca, e a maraca e viola (Bispo, 2002), entre outros. Destes trabalhos, no que se

refere ao Estado de Santa Catarina, destaca-se a produção do antropólogo Rafael Menezes de Bastos que coordena, há anos, um grupo de pesquisa que estuda os sistemas musicais das sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul (TBAS). Porém, mesmo com essas iniciativas, ainda existe uma intensa carência naquilo que se refere à catalogação e registro dos instrumentos musicais utilizados nesses e em outros grupos étnicos e folclóricos, principalmente os instrumentos de percussão.

Além disso, a pouca visibilidade da percussão, que tem sido traduzida como uso restrito ou nulo de instrumentos dessa natureza pelos grupos, não parece se constituir como tal. Ao contrário, há o entendimento que aponta para a minimização da importância de estudos que dêem visibilidade para estes agrupamentos e, por conseqüência, para os estudos que se dediquem a investigar a utilização desse tipo de instrumento musical nas manifestações artísticas e culturais catarinenses. Por meio dessa investigação se pode perceber que a utilização de elementos percussivos nos grupos folclóricos de Santa Catarina, em sua variedade e quantidade, é muito mais ampla do que se pensa. Mas, como implementar o levantamento e a catalogação desses instrumentos nestes grupos? Como observá-los?

Um referencial: a metodologia para estudos do folclore

Como o objeto deste estudo são os grupos folclóricos de Santa Catarina, foi preciso partir de um referencial teórico que contribuísse para a observação dos grupos e para a coleta de dados. Em consultas a Carta do Folclore Brasileiro, em sintonia com as definições da UNESCO para estes estudos[3], foi adotado a definição de folclore como sinônimo de cultura popular que representa a identidade social de uma comunidade através de suas criações culturais, coletivas ou individuais, e parte essencial da cultura de cada nação. Foi adotado também a ideia de que o folclore não é um conhecimento cristalizado, embora se enraíze em tradições que podem ser muito antigas, mas transforma-se no contato entre culturas distintas, nas migrações, e através dos meios de comunicação onde se inclui recentemente a Internet. Esta compreensão irá justificar a adoção de instrumentos não-tradicionais e não-convencionais, por parte de alguns dos grupos folclóricos estudados[4].
Dos estudos do folclore, foi empregada a forma utilizada para investigação de grupos folclóricos as quais, segundo a metodologia, devem dar-se por meio da observação, na qual o investigador vê, descreve e indica o que viu e ouviu; pelo registro, que pode ser manual e mecânico; pelo inquérito, que consiste em enviar a determinadas pessoas um questionário e pela entrevista – a forma mais importante da pesquisa folclórica juntamente com a observação, largamente utilizadas nessa pesquisa –, que consiste em conversar com um portador de folclore para conhecer determinados fatos. As entrevistas foram realizadas *in loco*, e os questionários, via *email*.

Foram realizadas observações desses grupos folclóricos em variados eventos e festas como: Festa do Rosário do bairro São João – Itajaí; Marejada – Itajaí; Oktorberfest – Blumenau; Fenaostra – Florianópolis; Açor – Governador Celso Ramos; Encontro de Bois de Norte a Sul – Florianópolis e Festival Estadual de Terno de Reis – Itajaí. Ainda fizemos consultas na Biblioteca do NEA – Núcleo de Estudos Açorianos da UFSC; Visita a tribo indígena *Yynn Moroti Wherá*, em Biguaçu; pesquisas em CDs e em lojas especializadas. Além disso, essa pesquisa ainda coletou dados em outras fontes documentais e bibliográficas. O cadastro dos grupos folclóricos da Fundação Catarinense de Cultura (FCC) serviu de ponto de partida, ainda que muitos de seus dados se encontrassem defasados.

A partir deste referencial metodológico deu inicio a coleta de dados propriamente dita consultando nos grupos folclóricos, primeiramente os instrumentos de percussão efetivamente utilizados, os dados musicais, tais como a forma de tocar, o formato, os componentes e suas peculiaridades, o material e outras especificidades. Após essa coleta se buscou uma metodologia para catalogar esses dados num quadro classificatório. Para tanto, foi utilizada a divisão proposta por Sachs e Hornsbostel, explicada na sequência.

A Divisão de Sachs e Hornsbostel

Segundo Satomi (2008), em 1914, a dupla de etnomusicólogos Erich von Hornbostel e Curt Sachs publicaram a *"Systematik der Musikinstrumente"*. Este sistema (que passou a ser conhecido como o sistema Hornbostel-Sachs), embora apresentasse algumas falhas, é o sistema que tem tido maior aceitação, visto que é considerado um modelo de classificação científico, amplamente utilizado por músicos e musicólogos. O sistema classifica os instrumentos de percussão conforme o elemento que vibra para produzir o som, dividindo-os em 3 grupos principais: os idiofones, os membranofones e as cordas percutidas. Para cada uma dessas divisões ainda há uma subdivisão segundo as formas de tocar: pilonados/contra o chão; agitados, puxados ou içados; entrechocados; raspados ou dentilhados; friccionados; dedilhados e golpeados.

É importante destacar também que o sistema Hornbostel-Sachs serviu de base para alguns esquemas que se tornaram referências atuais importantes em termos de classificação de instrumentos musicais como as publicações organizadas por Ohtake (1988) e Ikeda (1997). Por isso, foi adotado esse modelo para a construção do quadro classificatório. A seguir agora os resultados preliminares da pesquisa.

Resultados preliminares da pesquisa

Os resultados preliminares da pesquisa foram organizados da seguinte maneira: quantidade de grupos pesquisados, cidades e etnias; instrumentos de percussão utilizados levando-se em conta o tipo, a forma de tocar e as peculiaridades; depois, a agregação desses dados com o fator folclórico; e por fim, levando-se em conta apenas o tipo, e agregando este com o fator folclórico. Abaixo os resultados propriamente ditos.

Número de grupos pesquisados até o momento, 64. Número de cidades, 23. Grupos por etnia: Luso-Açorianos, 52; Afro-Brasileiros, 03; Indígenas, 02; Grupos Germânicos, 07. Foram catalogados um total de 86 instrumentos de percussão levando-se em conta o tipo, a forma de tocar e as peculiaridades, dos quais eram idiofones, 29; membranofones, 54; e cordas percutidas; 03. Ao agregar o fator folclórico chegou-se aos seguintes números: no que se refere a instrumentos folclóricos tradicionais foram encontrados um total de 63 instrumentos, dos quais 14 são idiofones, 47 membranofones e 2 cordas percutidas. Em relação aos instrumentos folclóricos não-tradicionais, do total de 17 instrumentos encontrados, 9 são idiofones, 7 membranofones e 1 corda percutida. Quanto aos instrumentos não-convencionais foi listado um total de 6 instrumentos, todos idiofones.

Levando-se em conta apenas o tipo, a pesquisa listou um total de 47 instrumentos, dos quais, 23 são idiofones, 22 são membranofones e 2 são cordas percutidas. Agregando o fator folclórico, 29 são instrumentos tradicionais dos quais, 01 é idiofone, 17 membranofones e 2 são cordas percutidas; 12 são instrumentos não-

tradicionais, dos quais 7 são idiofones, 4 membranofones e 1 corda percutida; e 6 são instrumentos não-convencionais, todos idiofones.

Considerações Finais

Durante o desenvolvimento dessa investigação especificidades e curiosidades foram identificadas, as quais algumas delas devem ser destacadas nesse artigo. Por exemplo, sobre os idiofones encontrados, entre os instrumentos não-convencionais utilizados pelo grupo "Cantadores do Engenho" tem-se objetos como: pilão, bacia com café, cestos de palha e vasilhame de leite veterinário. Outro exemplo é o bastão presente no Grupo "Dança do Vilão", um cabo de vassoura com dois metros de comprimento utilizado no rito desde o ano 1900. O instrumento artesanal germânico *Ruk-Ruk, Besen Rutsche* ou *Bassbrett* que exerce a função do contrabaixo, foi outro destaque. Este instrumento se trata de uma caixa de madeira golpeada por um cabo de vassoura.

Entre os membranofones, é destaque a grande variedade de modelos e tamanhos de tambores artesanais. Por exemplo, o tambor do Grupo "Catumbi de Itapocu", um tambor artesanal cilíndrico feito de olandim, uma madeira leve e rara da região de Araquari. Os dois exemplares existentes são os mesmos utilizados pelo grupo a mais de 150 anos. O tambor *Anguapu* do grupo "Nuvens Azuis" da Aldeia Indígena *Yynn Moroti Wherá*, que remete aos tambores xamânicos. *Fass-timbale,* espécie de atabaque de origem caribenha, utilizado pelo grupo germânico "Revivendo Tradições". No que se refere à maior quantidade de tipos, formas de tocar, materiais, tamanhos e peculiaridades, o bombo e a timba se destacam. O pandeiro de *nylon* foi o instrumento mais comum, encontrado em 19 grupos. Instrumentos não-tradicionais como o *djembé* (africano), atabaque de corda, alfaia, berimbau e xequerê (afro-brasileiros), também foram encontrados. Entre os de cordas percutidas, destaca-se o *Teufel Geige* (Violino do Diabo), dos grupos "Revivendo Tradições" e "*Hausmusikanten"*, uma espécie de sarrafão com cordas de aço, executado por um facão de madeira, e que tem a função de substituir a bateria.

Por fim, a pesquisa chega à conclusão preliminar, a partir do levantamento e catalogação dos instrumentos de percussão utilizados pelos grupos folclóricos existentes em Santa Catarina, de que o Estado, longe de ser uma região onde pouco se utiliza instrumentos desse tipo apresenta na configuração de seus grupos uma presença bastante significativa de tipos, formas e usos da percussão. O que existe de fato é um processo de pouca visibilidade a qual se busca combater por meio desta pesquisa. A quantidade de cidades envolvidas, a quantidade de instrumentos por cada grupo étnico, a quantidade total de instrumentos de percussão encontrados – levando-se em conta o tipo, a forma de tocar e suas peculiaridades –, agregando-se sempre o fator folclórico, demonstrou o quanto é viável a catalogação desses instrumentos, para a qual o levantamento ainda prossegue visto que ainda restam muitos grupos a serem investigados. Esta pesquisa pretende ainda disponibilizar em breve, através de uma página na internet, os dados completos levantados, buscando a contínua atualização e complemento das informações.

TAB.1 -- IDIOFONES

Forma de tocar	Formato	Componentes	Peculiaridades	Material	Outras peculiaridades	Nome	Grupo Folclórico
Pilonados/contra o chão	pilão	pilão e socador	escavado em tronco de madeira	madeira	instrumento não convencional	pilão	Cantadores de Engenho.
Agitados	cabaça globular	cabaça, vara e sementes		cabaça, vara e sementes		*mbaracá*	Aldeia Guarani Tekoa Marangatu
Entrechocados	bastão	peça única	2m de comprimento, espessura de	madeira	Batedor: dançante que golpeia ...	bastão	Dança do Vilão
Golpeados ...	caixa trapezoidal..	caixa, cabaça, assento, pés e ...	Instrumento artesanal	madeira, cabaça, cado de ...	Exerce a função do contrabaixo	*Ruk-Ruk*...	Revivendo Tradições

TAB.2 MEMBRANFONES

Forma de tocar	Formato	Componentes	Peculiaridades	Material	Outras peculiaridades	Nome	Grupo Folclórico
Golpeados ...	cilíndrico	tambor e baquetas (2 baquetas iguais)	madeira do tambor – olandim ...	madeira, cordas, couro e baqueta...	baqueta feita com madeira dura	tambor	Catumbi de Itapocu
	octogonal ...	corpo e pele animal.	Golpeado por uma baqueta artesanal ...	madeira e pele animal.	...Lembra os tambores xamânicos	tambor *Anguapu*	Nuvens Azuis (Ald. Indig. Ynn Moroti Wherá).
	semi-esférico	corpo, aro, tirantes, canôas, garras e porcas	toque simultâneo no aro e na membrana...	madeira, tirantes de metal, ferro e pele animal	tambor de fuste, um tipo de atabaque de origem caribenha	*Fass-timbale*	Revivendo Tradições

TAB.3 CORDAS PERCUTIDAS

Forma de tocar	Formato	Componentes	Peculiaridades	Material	Outras peculiaridades	Nome	Grupo Folclórico
Raspados ou dentilhados (ação direta ou indireta)	sarrafo longilíneo	sarrafão, 3 cordas de aço (musical) ...	executado por um facão de madeira...	madeira, cordas de aço e ...	substitui a bateria.	*Teufel Geige*	Revivendo Tradições, *Hausmusikanten.*

Quadro Classificatório - Exemplos

Notas

1 Rochas de diversos tamanhos que eram dispostas sobre um tronco ou buraco no chão, usadas para produzir música melódica por percussão.

2 Tal invisibilidade no Estado de Santa Catarina deve-se, em grande parte, a invisibilidade sofrida pela população negra (ver: Leite, 1996).

3 Atualmente o folclorismo está bem estabelecido e é reconhecido como uma ciência, a ponto de tornar seu objeto, a cultura popular ou folclore, instrumento de educação nas escolas e um bem protegido genericamente pela UNESCO.

4 Instrumentos não-tradicionais: são instrumentos musicais que não pertencem à tradição de um determinado povo, mas que podem ser incorporados em seu contexto musical como fruto de influências culturais externas. Instrumento não--convencional: são objetos que não foram construídos com a finalidade de produzir som, mas que são utilizados para essa finalidade, como por exemplo: bolas de basquete, tubos de pvc, baldes, sacolas plásticas, etc. Outro exemplo é a utilização de um pilão pelo Grupo Folclórico Cantadores de Engenho.

Referências

BASTOS, Rafael Menezes. *A musicológica Kamayurá*: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. Edição nº 2. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.

BISPO, Antonio Alexandre. **Maraca e viola**: interação de sistemática e histórica na análise de mecanismos histórico-musicais transformadores de identidades. *Simpósio Internacional "Música Sacra e Cultura Brasileira"*. 2002. Joanópolis. Discurso no Paço Municipal.

Comissão Nacional de Folclore. Carta do Folclore Brasileiro. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, VIII. 1995, Salvador.. Disponível em www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf. 14/03/2010.

GONÇALVES, Dinho. A História da Percussão. *Revista Músico,* Ed. nº 1, página 9-10, setembro/2009. Disponível em: http://tribunadomusico.blogspot.com/2009/09/historia-da-percussao.html. 24/01/2010.

GUERRA PEIXE, Cesar. Os cabocolinhos do Recife. *Revista Brasileira de Folclore*, Brasília,[s.n.], v. 6, n. 15, página 135-158, 1966.

IKEDA, Alberto (curador). Brasil sons e instrumentos populares. **IMAGINÁRIO POPULAR, SONS, INSTRUMENTOS, IMAGENS E DANÇAS,** São Paulo, Instituto Cultural Itaú, catálogo da exposição, 1997.

OTAHKE, Ricardo (coord.). **Instrumentos musicais brasileiros**. In: Projeto Cultural Rhodia, 1988, São Paulo.

ROCCA, Edgard. *Ritmos Brasileiros e seus instrumentos de percussão.* 1995. Disponível em http://www.percussionista.com.br/percussao.html. 10/01/2011.

SACHS, Curt e Erich von Hornbostel. Classification of musical instrument. *The Galpin Society Journal*, **Hertfordshire**, vol. 14, p. 3-29, 1961.

SATOMI, Alice Lumi. *Vislumbrando uma organologia da música brasileira*. 2008. Disponível em http://www.cchla.ufpb.br/conhecimentoemdebate/arquivos/279-20102008195943- organologia_para_CCHLA.pdf. 11/01/2011.

MÚSICA ERUDITA E INDÚSTRIA CULTURAL (TEORIA E PRÁTICA): O DILEMA DOS DEPARTAMENTOS DE MÚSICA DAS UNIVERSIDADES BRASILEIRAS

Marcos Câmara de Castro (USP)
mcamara@usp.br

Resumo: Hugo Riemann (1974/1898, p. xxi) comenta que, no século XVI, Fulda, Gafurius, Tinctoris, e mesmo antes, Vitry, Franco de Cologne e Garland eram todos teóricos-compositores. Isso indica que a prática musical de uma época, ainda que elitista, e sua teoria andavam juntas. Esta comunicação tenta compreender como a prática musical está ligada às teorias no mundo contemporâneo. **Palavras-chave:** etnomusicologia, hegemonias, legitimação do cânone, porosidade de fronteiras, transferências culturais.

Music and Cultural Industry (theory and practice): The Dilemma of Music Departments of Brazilian Universities

Abstract: Tradução do resumo para o inglês, caso o trabalho seja em português ou espanhol. (fonte Times New Roman, tamanho 10, espaço simples, indentação de 2 cm à esquerda e justificado à direita). Hugo Riemann (1974/1898, p. xxi) notes that before 1500, Fulda, Gafurius, Tinctoris, and even before, Vitry, Franco de Cologne and Garland were all theoretical-composers. This indicates that the practice of music of an era, even elitist, and his theory went together. This presentation tries to understand how musical practice is linked to theories in the contemporary world.
Keywords: ethnomusicology, hegemonies, legitimization of the canon, porosity of borders, cultural transfers.

1. Trabalhar com misturas

Negar que vivemos uma variedade de eventos musicais, que se renovam sempre que um novo grupo social se faz ouvir, é aceitar uma hegemonia que se concentra cada vez mais atrás dos muros dos *campi* e dos conservatórios superiores, e quando um curso de "música popular" é introduzido, isso é feito sob uma propaganda enganosa que finge ignorar a porosidade das fronteiras e busca estabelecer um certo tipo de música popular como nova hegemonia.

O abismo entre o capital cultural dos estudantes e os programas das escolas superiores de música não escondem um diálogo de surdos entre professores, estudantes e pesquisadores em geral. A universidade não tem a vocação do conservatório; pelo contrário, mais do que preservar uma determinada tradição, ela tem a vocação de ser "um microcosmo de todo o saber humano" (HARTKE, 1985), aberta a toda e qualquer manifestação musical. O problema é que o quadro teórico já vem politizado *a priori*. Se se quer estabelecer uma linha evolutiva da música europeia aristocrático-burguesa, pode-se chegar a Erich Korngold e o cinema de Hollywood: os patrões que outrora encomendavam concertos, óperas e sinfonias, hoje comissionam, e pagam muito bem, trilhas sonoras.

O romantismo de uma "resistência" pode enganar. Supõe-se lutar contra o «mal» com uma educação cada vez mais burocrática, num fenômeno análogo à «violência simbólica» de Bourdieu, e a politização dos conteúdos ameaça «naturalizar» estruturas que são na verdade ideológicas. Os etnomusicólogos são os que podem impedir a eliminação das histórias locais e nacionais, em oposição à natureza multinacional do Capital — isso que pode ser a verdadeira luta contra o «mal»: a prática do *switching* que não ignora o papel da música na construção das realidades sociais (PELINSKI, 1997).

As culturas urbanas das minorias étnicas e as culturas nacionais devem estar presentes no campo da musicologia da mesma forma que deve ser praticada uma etnografia da tradição clássica para democratizar o cânone e desvendar as estratégias conscientes de ocupação desse campo cultural.

Estudar a música hoje é trabalhar com misturas e isso revela a vocação interdisciplinar da etnomusicologia, que tende a "se apropriar do discurso crítico de outras disciplinas, sem o sentimento de identidade ou da hierarquia disciplinar" (ibidem).

2. O fantasma da indústria cultural: conhecer o «inimigo»

É possível identificar comportamentos pertinentes à cultura de massa desde o século XVI, quando já estava presente muito do que se considera típico da indústria cultural. Cervantes e Shakespeare estavam igualmente sujeitos a publicações não autorizadas de suas obras, a paródias e cópias estenográficas, além de perder o controle sobre o produto final, a partir do momento que deixavam um manuscrito nas mãos de um editor. A partir de então, todo o processo de edição passava para as mãos de um escriba profissional (que corrigia os erros de ortografia e de sintaxe) e depois à impressão, num processo análogo à alienação do trabalho de Marx.

Outra característica da cultura de massa, a impessoalidade das relações entre autor e público, já ocorria no século XVIII, nos concertos públicos em Viena e na indústria emergente de edição musical.

Uma novidade é o princípio da repetição que conduz o consumo de uma obra musical a uma série de ocasiões e possibilidades, «longe do controle do compositor». Para citar apenas um exemplo, Haydn reclamava em 1768 da dificuldade de compor uma cantata para um monastério austríaco, por não conhecer os músicos nem o local (SUPIČIĆ, in ATLAS, 1985, p. 253). Foi a repetição que criou uma rede implicando todos os organismos culturais: o compositor, o editor, o artista e o programador de concertos.

O século XVIII marcou o auge de um longo processo em que os músicos passaram de uma ocupação semifeudal de servir a Igreja, a Cidade e a Corte para um livre-mercado essencialmente burguês de empreendimento profissional, onde as leis de oferta e procura passam a influenciar a vida cultural e artística. Os compositoress independentes puderam então produzir suas obras sem recorrer aos recursos do mecenato aristocrático, cada vez menos em função da nobreza. A produção em série, que é uma parte importante da produção industrial — e que foi sempre uma atividade rotineira da prensa desde Gutenberg — é também utilizada para denegrir a qualidade das produções contemporâneas.

Uma análise menos rígida poderia facilitar a compreensão de pontos em comum entre a indústria cultural e a produção artesanal. Hoje, as companhias de balé e de ópera (assim como *Le cirque du soleil* ou os bem elaborados *videogames* atuais) são comparáveis às produções do cinema de Hollywood e as pressões materiais sempre estiveram presentes desde a Renascença e jamais paralisaram a atividade criativa. Com a especialização progressiva do trabalho criativo, mesmo os compositores chamados eruditos raramente são os intérpretes de seu trabalho, e dependem igualmente da linha de produção para atingir seu público.

Além do dogma da geração de novidades, a produção de massa encoraja igualmente a especialização. Trata-se, segundo Eco (2006, p. 50), de identificar «qual a ação cultural possível que permita aos meios de massa transmitir valores culturais». A difusão da música clássica está amplamente adaptada às modalidades comerciais e midiáticas da arte de massa.

3. O discurso científico explicativo

Fiéis a uma lógica erudita de distinção (FRANCFORT, 2008) e numa tentativa de legitimar sua prática no meio acadêmico, os compositores utilizam na universidade o discurso científico explicativo, tornando a escuta musical uma atividade específica e exclusiva para aqueles que conhecem uma linha supostamente evolutiva da música ocidental. E a crítica, facção marginal na sociedade, simplesmente relaciona as estreias das obras, numa linguagem neutra que expõe raramente seus sentimentos com relação às obras.

Kowalski (1983, p. 8) pergunta: «que arrogância nos permite supor que a música só pode ser compreendida sob seus próprios termos, exceto em circunstâncias muito específicas e rarefeitas»? A sociologia da percepção artística de Bourdieu supõe que «toda percepção artística implica em uma operação consciente ou inconsciente de deciframento» e que «todos os bens culturais, desde a culinária até a música serial, passando pelo *western*, podem ser objeto da simples sensação até a degustação erudita» (in SILBERMANN, 1968, p. 45).

Independentemente do fato de a música ser rotulada de erudita ou popular, todos os períodos musicais tiveram seus modos de produção de massa e de «não-massa», isto é, de recepção limitada — o que abre a perspectiva para um estudo da recepção das obras do ponto de vista de sua popularidade ou não. Num período histórico determinado, a obra musical pode ter uma recepção massiva ou restrita, da mesma maneira que uma percepção erudita ou simples apreciação superficial, independentemente da intenção original de seu criador.

4. As «outras» músicas

A maior parte dos conhecimentos veiculados pela escola seria válida e digna de ser transmitida àqueles que não a receberam de família (in NOGUEIRA et NOGUEIRA, op. cit.). A cultura musical porém está longe de ser "hidropônica", isto é, algo autônomo ou politicamente inocente, sem ligação com sua terra de origem. Desde que a tonalidade e o modalismo são a base de numerosas estéticas da música popular, os princípios seriais podem ser considerados como antitéticos com relação a todas as outras músicas e seu estudo deveria ser relativizado e contextualizado: "logo após a Segunda Guerra, auxiliado pelos escritos pedagógicos de Schoenberg, o serialismo musical tornou-se dominante nas instituições e no ensino da música nova", privilegiando o caráter abstrato, científico, formalista e racionalista, fundado na negação da tonalidade, refutando a representação étnica da música popular em nome da inovação e do rigor formal, e compositores que definiram certos idiomas nacionais, como Bartók e Stravinsky, não conseguiram atingir a hegemonia face à militância sistemática de Boulez, Stockhausen e outros, cujos conteúdos tornaram-se matéria obrigatória nos cursos superiores de música (cf. BORN, HESMONDHALGH, 2000, p. 15).

Isso sublinha o medo de contaminação pelas formas populares, impedindo seu estudo por conta da autonomia formal e a ênfase sobre a natureza primitiva e degradada da cultura de massa (cf. ADORNO, 1974/1958) que conclama à inovação estética da linguagem musical sem referência a outros eventos, sem sincretismo e através de um processo de invenção conceitual pura (BORN, HESMONDALGH, op. cit., p. 17). Todavia assistimos hoje ao fim das hierarquias de valor e de autoridade musicais, e a uma estética cada vez mais *crossover* que inclui o popular e o não-ocidental, fruto do movimento transglobal e da resiliência do exotismo e do primitivismo.

5. Os perfis dos estudantes

Considerando o «peso da origem social sobre os objetivos da escola» (in NOGUEIRA et NOGUEIRA, 2002, p. 16), «a educação, na teoria de Bourdieu, perde a função de transformação e democratização das sociedades e torna-se uma das principais instituições através da qual se mantêm os privilégios sociais». Essa "pedagogia do implícito" revela o programa de estudos, métodos de ensino e de avaliação pedagógica como um "processo social autêntico, baseado numa maior ou menor lacuna entre as atitudes dos alunos e os comportamentos valorizados pelas classes dominantes" (in NOGUEIRA et NOGUEIRA, 2002, pp. 32 - 33).

Pichoneri (2005), seguindo a linha inaugurada por Lehmann (2005), fez um trabalho sobre as origens dos músicos da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo; Dimas da Costa (2010) realizou uma enquete sobre a realidade socioeconômica dos integrantes da Orquestra Universitária da USP/RP e Travassos (2002) apresenta um perfil dos estudanes de música da UNIRIO. O que se percebe é que, assim que observamos as hierarquias sociais e os tipos humanos classificados numa universidade ou numa orquestra sinfônica brasileiras, somos confrontados com uma imagem diversificada e nada homogênea, como já era de se esperar. Um programa de disciplinas que não leve em conta essas pesquisas não chegará a atingir os objetivos pedagógicos ou de produtividade acadêmica e artística.

Lehmann, em sua obra mais conhecida sobre as formações sinfônicas francesas, estabelece três tipos de membros: o herdeiro, o promovido e o rebaixado. Pichoneri desvela a origem dos músicos profissionais em São Paulo — cuja maioria é oriunda das igrejas evangélicas — e Travassos fornece sete perfis de estudantes de música na UNIRIO: o devotado, o polivalente, o empreendedor, o eleito, o adepto da música popular e das fusões, o "brincante" ou entusiasta do folclore, e por fim o músico de congregação religiosa.

Budasz, por e-mail, diz que nos Estados Unidos certas escolas superiores de música são mais abertas que outras. Naquelas em que a performance é privilegiada, exige-se nos exames de admissão algum tipo de execução pública ou entrevista. Às vezes o candidato envia simplesmente uma carta de intenção, seguida ou não de um exame escrito. Em vários casos, essa fase não é eliminatória mas apenas uma desculpa para que o candidato se inscreva num curso — o que traz mais dinheiro à universidade.

No programa de *World Music*, o departamento de etnomusicologia da University of California, exige apenas que o candidato toque alguma coisa com o instrumento de sua escolha (não importando de qual tradição musical). O programa de Jazz no mesmo departamento é mais preciso sobre o que se deve tocar em público e há também um exame escrito. A mesma universidade tem dois outros departamentos de música, um que segue o modelo do Conservatório (departamento de música) e o departamento de musicologia, que é calcado sobre modelos humanistas (*liberal arts*), e oferece um bacharelado (*major*) em História da Música, sem exigir qualquer espécie de audição ou exame de ingresso.

Algumas universidades do sistema UC exigem exame de admissão, outras não. A University of California/Riverside oferece um bacharelado em música e um outro de Música e Cultura, igualmente sob o modelo humanista (sem eixo na performance) e não necessitando de audição ou exame de admissão. A University of Southern California, que é uma escola privada — na verdade a mais importante do oeste dos Estados Unidos —, exige audições e exames em todos os cursos de bacharelado, mesmo em música popular e de indústria da música. Não há modelo único e talvez seja essa uma das razões da ruptura da UCLA em três departamentos de música, cada um com uma filosofia diferente e oferecendo diferentes diplomas de estudos superiores.

Carole Gubernikoff, também por e-mail, sobre os Conservatórios Universitários como New England Conservatory, Julliard School, Mannis, Manhattan, e tantos outros, diz que têm testes de entrada dificílimos e são frequentados por orientais, sulamericanos, africanos, árabes... E pergunta: «Porque discutir uma única maneira de formar músicos (se é isto que queremos) se cada instituição pode formular seu curso de acordo com o seus objetivos e sua identidade»? Isso nos leva a concluir que «quando se democratiza o acesso, o perfil do aluno terá de ser atualizado e teremos de nos adaptar».

Com as novas diferenças sociais — que separam fisicamente, mas unificam ideologicamente — e o esgotamento das possibilidades de mobilidade social para a maioria da população (cf. DAYRELL, 2005, p.24), estudar a música surge como uma possibilidade de interferir na cena cultural com produções musicais independentes que poderão se aproveitar das realizações históricas da ciência musical.

6. A ilusão biográfica

Muitas histórias da música baseiam-se principalmente nas biografias dos compositores, e beiram a hagiografia. Como diz Bourdieu (1986), «a história de vida é uma dessas noções do senso comum que entraram de contrabando no universo científico». Se partimos do princípio que «o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório",

> tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um 'sujeito' cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede.

Nesse sentido, só se poderia atestar a identidade da personalidade, como individualidade socialmente constituída, a custa de uma "formidável abstração", com a função de confirmar uma suposta predestinação dos compositores, ignorando a construção social das identidades.

7. Pós-escrito

Longe de se pretender uma conclusão, o que se propõe aqui é refletir sobre valores musicais numa perspectiva humanista e de democratização do cânone — ainda que a pesquisa estética e a aristocracia do gosto tenham estado sempre a serviço da distinção.

Sem ignorar que a lógica comercial ameaça toda e qualquer produção independente e que a concorrência, "longe de diversificar, homogeneiza", sabemos também que a busca do produto *omnibus* tende a difundir, "frequentemente na mesma hora, o mesmo tipo de produto que possibilite lucro máximo e custo mínimo", a difusão comandando a produção (in BOURDIEU, 2001).

Como diz Rios Filho (2010): ser compositor de música de concerto contemporânea no Brasil, na América Latina, na África e nas Filipinas, já é ser "outro", desarticulando a questão do exotismo, uma vez que nesses casos as noções de "outro", de "hegemonia", de "centro" e de "periferia" ficam confusas e assim, pode ser superado o medo de contaminação modernista pelo *kitsch,* o popular, o primitivo, o *pop* e a mídia.

O que se coloca é a necessidade de um projeto pedagógico que saiba por um lado transformar o saber erudito em saber escolar; e por outro, muita música dita "popular", digna de estudo em sala de aula, permance ignorada pelas grades curriculares.

Referências

ATLAS, Allan W. (editor). *Music in the classic period: essays in honor of Barry S. Brook*. New York: Pendragon Press, 1985.

BORN, Georgina e HESMONDALGH, David. *Western music and its others*. Los Angeles: University of California Press, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *Contre-feux 2*. Paris: Éditions Raisons d'agir, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *L' iIlusion biographique*. *Actes de la Recherche* en *Sciences Sociales* (62/63): 69-72, juin 1986.

DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*.
Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

HARTKE, Stephen. *Provincianismo universitário*. In Caderno de Música, ECA/USP, 1985, #14, p. 8.

KOWALSKI, Michael. *The Exhaustion of Western Art Music*. In Perspectives of New Music, Vol. 21, No. 1/2 (Autumn, 1982 - Summer, 1983), pp. 1-14. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/832865> (acesso em 28/12/2010)

NOGUEIRA, Cláudio Marques MARTINS e NOGUEIRA, Maria Alice. *A Sociologia da Educação de Pierre Bourdieu: Limites e Contribuições*. In Educação & Sociedade, ano XXIII, n. 78, Abril/2002

PELINSKI, Ramón. *Etnomusicología en la edad posmoderna***.** 1997, Disponível em http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm (acesso em 29/11/2010)

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Campinas, 2005, 120pp. Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, SP, 2005. Disponível em <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000380388> (acesso em 28/12/2010).

RIEMANN, Hugo. *History of music theory*. New York: Da Capo Press, 1974.

RIOS FILHO, Paulo. *A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea*. Revista do Conservatório de Música da UFPel, Pelotas: nº3, 2010. p.27-57.

SILBERMANN, Alphons (org.) y otros. *Sociologia del arte*. Buenos Ayres: Ediciones Nueva Visión, 1968.

TRAVASSOS, Elisabeth. *Perfis culturais de estudantes de música*. In Actas del IV Congresso Latinoamericano de la AIEMP. Disponível em http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html (acesso em 30/11/2010).

AFINADOS COM O CRATO: AS RELAÇÕES ENTRE A BANDA CABAÇAL DOS IRMÃOS ANICETO E A "CIDADE DA CULTURA"

Murilo Mendes (UDESC)
murilo2107@gmail.com

Luíz Henrique Fiamminghi (UDESC)
lhfiaminghi@yahoo.com.br

Resumo: O presente artigo pretende discutir alguns aspectos da cultura do pife dos Irmãos Aniceto e seu comportamento perante a sociedade. Através de fatos da história da cidade do Crato e personagens que influenciaram a cultura popular da cidade, esboça uma reflexão no sentido de perceber como o grupo se adapta às condições necessárias à sobrevivência de suas práticas musicais no contexto da pós-modernidade.
Palavras-chave: Pífanos, Irmãos Aniceto, Crato, "cidade da cultura".

Abstract: This article discusses some aspects of the culture of the pife of the Irmãos Aniceto and his behavior in society. Facts of history through the city of Crato and characters that influenced the popular culture of the city, outlining a reflection in the sense of understanding how the group fits the conditions necessary for survival of their musical practices in the context of post-modernism.
Keywords: Pífanos, Irmãos Aniceto, Crato, "city of culture".

Introdução

Este artigo resulta da experiência de campo realizada no período entre 03 de janeiro e 06 de março de 2011 na região do Cariri – sertão nordestino[1]. Apesar da pesquisa ter sido realizada nas cidades de Crato, Juazeiro do Norte e Exu, o presente trabalho se concentra em contextualizar as relações entre a história política-cultural do município do Crato e as práticas musicais da banda cabaçal dos Irmãos Aniceto.

1. A banda cabaçal dos Irmãos Aniceto.

Banda Cabaçal, terno de pífanos, bandas de pífano e esquenta-muié são algumas das denominações atribuídas aos grupos formados por pífanos, zabumba, tarol e pratos (ROCHA, 2002). Os pífanos, pifes, pifos ou pífero (como pronuncia o mestre Antônio Aniceto) são flautas tocadas transversalmente, feitas de bambu de taquara ou taboca, que possuem sete orifícios: seis para os dedos indicador, médio e anelar de cada mão e um para o sopro. Sua medida provém do tamanho do gomo de bambu – no Cariri predomina o bambu chamado pelos Irmãos Aniceto de "taboca boio". Porém, na região do Cariri, pude notar que apenas os Irmãos Aniceto ainda usam o pífano de taboca: "isso aqui foi o índio que plantou, foi o índio que deixou pra nós" (ANICETO, 06/01/2011). Outros grupos como a Banda Cabaçal Santo Antônio, Banda Cabaçal juvenil "Meninos Maluvidos" de Juazeiro do Norte, A Banda Cabaçal do Exu usam pífanos de PVC enquanto a Banda Cabaçal Frei Damião do município de Missão Velha usa o pife de metal.

Na banda cabaçal dos Aniceto, o pife é instrumento artesanal feito "a olho", ou seja, não há padronização a não ser para o segundo pife, construído proporcionalmente em relação ao primeiro, formando um par de instrumentos que, conforme veremos adiante, se completam mutuamente.

Fundada por José Lourenço, a banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto é formada, segundo eles, por índios remanescentes da tribo Cariri. Raimundo e Antônio, filhos de José Lourenço, atuais pifeiros e mestres da banda[2], trabalham na roça. O filho de Antônio, Adriano, é moto-taxista de profissão e zabumbeiro na cabaçal. Cícero (caixa), Jeoval (pratos) e Zé Vicente (caixa) comerciantes no centro da cidade, são filhos de mestre João, finado integrante do grupo, irmão de Raimundo e Antônio. A sonoridade da banda, como nas nas profissões exercidas por seus membros, se divide entre o rural e o urbano. Marchas e Benditos dão um aspecto cívico e religioso aos frequentes arpejos em Tônica e Dominante dados em um rudimentar instrumento destemperado que foge a qualquer tentativa de padronização. Assim como escadas, mesas, cadeiras, cercados e outros utensílios do cotidiano cratense, os pífanos são confeccionados a mão, por uma pessoa que realiza o processo, desde a extração da madeira até o produto final. Esses tipos de semelhanças do mundo cotidiano com as práticas musicais remetem à confirmação da visão de Merriam (1977) de música como cultura e não de música na cultura, como antes afirmou (MERRIAM, 1964).

É importante perceber a peculiaridade da sonoridade do pife. Tocado sempre em dupla, os Irmãos Aniceto consideram que um pife sozinho não tem força alguma, não faz sentido. O pife somente é ele mesmo se tocado juntamente com seu par. Portanto, o que importa na compreensão do grupo é o resultado da textura sonora de intervalos emitidos pelo par de pífanos (nem sempre paralelos), chamados por Oliveira Pinto (2001) de "neutros"[3].

O fato de não fazer sentido uma voz separada ou solo do pife, mas sempre atuarem juntos, remete a um contexto onde a análise melódica aos moldes da melodia acompanhada barroca, que moldou o conceito de melodia na música europeia, não pode ser aplicada diretamente. Filia-se mais a um conceito contemporâneo e extra europeu de melodia baseado em texturas e densidade, e não em linhas contrapontísticas independentes que remetem a uma audição em perspectiva e convergindo a um ponto de fuga único, o centro tonal.

2. Crato: "cidade da cultura"?

O município do Crato foi, antes do surgimento da cidade de Juazeiro do Norte, o principal polo econômico do Cariri. Em privilegiada situação geográfica, o município está em um ponto relativamente equidistante de algumas capitais do nordeste como Teresina, Fortaleza, João Pessoa, Recife, Maceió, Aracaju e Salvador. Portanto, historicamente, o Crato serviu como ponto de encontro entre essas capitais e possui hoje um entroncamento de rodovias neste sentido (DANTAS, fev. 2011). Além disso, os tempos chuvosos e terras férteis do sopé da chapada do Araripe fizeram com que, usando as palavras de Schröder (2000) e Veríssimo (2003), a cidade tenha se tornado um "oásis" no sertão nordestino.

Levantada à categoria de cidade em 17 de outubro de 1853, quinto município fundado no Ceará (FIGUEIREDO FILHO e PINHEIRO, 1953, p.9), o Crato teve seu desenvolvimento através, principalmente, dos diversos engenhos de açúcar de sua região. Esta crescente economia fez da cidade "o local em que se concentrou a mais forte e opulenta aristocracia, sendo considerada, mais tarde, uma das mais importantes elites do interior cearense" (OLIVEIRA, 2008). Para Figueiredo Filho e Pinheiro (1953), é atribuído ao Crato o pioneirismo no abastecimento de água, a construção do mercado e a edição do primeiro jornal como fatos de liderança e vanguarda da cidade sobre o Cariri.

Formou-se então uma elite intelectual e religiosa que dominou o Crato e, de acordo com Brito (2007), forjou o município como "a cidade da cultura".

> A crônica histórica sobre a região e cidade do Crato demonstra que essa "identidade" foi forjada a partir de três fatores interligados: o primeiro fator é de ordem política. O Crato acumula na sua história uma sucessão de acontecimentos que vão legitimando o poder político da elite local e suas ações pautadas no projeto civilizador que destaca, paulatinamente, a superioridade deste município diante de outros da mesma região (BRITO, 2007, p.97).

Cortez (2000) discorre sobre as intenções do poder político de implementar na sociedade os moldes da "boa família" Cratense. Nestes, destaca-se a ideia de "civilizado", "adiantado", "pioneiro", "ordeiro", "patriótico", "culto" entre outros preceitos. Esta política visava, segundo Cortez (2000) assegurar a hegemonia da cidade no Cariri inclusive sobre a próspera Juazeiro Norte.

> Esse grupo distinguiu-se do restante dos habitantes da cidade não somente por adotar esses valores, mas sobretudo por um esforço dantesco no sentido de imprimi-los à toda a cidade, num movimento incessante de construção do Crato como "cidade da cultura", iniciado a partir de 1889, quando ocorreram os "fatos extraordinários" em Juazeiro do Norte (CORTEZ, 2000).

3. O pífano como instrumento de identidade cultural.

Assim como a política ideológica da cidade, os Aniceto se afirmam na hegemonia do pife: "Hoje nos somo campeão no mundo geral. Somo os melhores pifeiros desse mundo" (ANICETO, 07/02/2011).

Mestre Antônio Aniceto demonstra forte apreço pela elite intelectual e funcionários públicos que mediam o contato dos Aniceto com o público:

> Figueiredo filho foi nosso representante, o primeiro: J. de Figueiredo Filho. Depois, nós tivemo um empresário chamado Luís Lutini, nós chamava ele de Lutin da livraria porque ele tinha uma livraria aqui no Crato – Livraria São Vicente Ferré. Depois dele, quando ele faleceu, entrou o Pedro Telles, depois entrou o Padre Elói Telles de Moraes. Todos eles já faleceram, né? Aí hoje nós fiquemo com os filhos do padre Elói: Totta, Calcudo. Também um rapaz que é muito chegado com nós, que a gente se dá muito bem: o nome dele é Paulo (...). Dani também. Qualquer um desses pode ficar pra nós como empresário (ANICETO, 07/02/2011).

Nesta fala, Mestre Antônio apresenta os principais agentes culturais que acompanharam os Irmãos Aniceto. J. Figueiredo Filho foi o primeiro, pois anteriormente, a igreja, em acordo com J. Figueiredo, pai de Figueiredo Filho, proibiu as apresentações das bandas cabaçais e outros grupos folclóricos que costumavam brincar na Praça da Sé da cidade. Segundo alguns informantes do meio musical e cultural da cidade, essa atitude aristocrata acarretou danos irreversíveis à cultura popular do Crato, na medida em que muitas das cerca de cinquenta bandas cabaçais da cidade desapareceram ou se instalaram em áreas rurais mais afastadas da cidade. Segundo Brito (2007) a intenção da igreja era dominar as festas religiosas e procissões, colocando-as dentro do templo ou conduzindo-as pelo vigário. O Então prefeito J. Figueiredo, em concordância com a igreja, proibiu as manifestações que, em sua visão, ia contra o ideal vigente de progresso.

No "V congresso Brasileiro de Folclore" e "primeiro festival folclórico do Ceará", realizado entre 21 e 26 de julho de 1963 em Fortaleza com a participação de Édison Carneiro, Joaquim Ribeiro, Renato

Almeida e Câmara Cascudo entre outros folcloristas, a elite intelectual do Crato adotou nova concepção sobre os folguedos populares. Sob a ideia de "resgate", entendeu que seria de bom proveito acompanhar ideologicamente o "progresso" das capitais. O congresso teve a participação dos Irmãos Aniceto entre outros grupos folclóricos que representavam o Cariri sob a tutela de J. Figueiredo Filho (BRITO, 2007).

A partir de então os folguedos populares foram conquistando espaço na mídia e opinião pública, destacando-se os Irmãos Aniceto como mostra o jornal Ação, de 26 de dezembro de 1965:

TV-CE PREMIOU A BANDA CABAÇAL

A Banda Cabaçal do Crato, que arrebatou os maiores aplausos no 1º Festival Folclórico do Ceará, considerado o melhor conjunto da promoção, juntamente com o grupo do Maneiro Pau, foi a única representação municipal a se exibir na TV-Ceará, dado o sucesso que obteve na Concha Acústica, da Universidade. À prova disso, a TV-Ceará condecorou-a com uma Jangada, tradicional comenda do programa "SETE DIAS EM DESTAQUE. A propósito o escritor J. de Figueiredo Filho recebeu o seguinte telegrama do Prof. Filgueiras Sampaio: "APRAZ-ME COMUNICAR DISTINTO AMIGO HOJE TELEVISÃO MAESTRO LUIS ROSEO RECEBEU JANGADA SIMBÓLICA GRANDE PRÊMIO DESTINADO CONJUNTO CABAÇAL CRATO SUA MAGNIFICA ATUAÇÃO PRIMEIRO FESTIAVL FOLCLÓRICO CEARÁ CORDIALMENTE FILGUEIRAS SAMPAIO". Como se pode notar, Crato foi o único municipio a receber êsse brilhante prêmio, concluindo-se daí sua classificação honrosa no referido festival.

Imagem 1: Reportagem do jornal "Ação" de 26 de dezembro de 1965.

Note-se que a banda cabaçal dos Irmãos Aniceto é tratada apenas como banda cabaçal do Crato, assim como o grupo de maneiro-pau. Pela performance da banda cabaçal, o jornal "A Ação" dá o prestígio ao município. Neste mesmo texto, pode-se notar o prestígio pela imagem de Figueiredo Filho, principal apoiador do folclore na época.

Na banda cabaçal dos Irmãos Aniceto é possível observar tal política de engajamento no que diz respeito à cidade onde se criaram e foram criados seus ancestrais. No zabumba oficial da banda, centenário artigo guardado pelos Aniceto, assim como na pele da caixa e nos pífanos fabricados pelos mestres da banda está escrito "Crato – Ceará".

Quando um integrante da banda cabaçal dos Irmãos Aniceto a apresenta, seu discurso começa sempre dizendo que a banda é natural do Crato. Em entrevista concedida a mim, Antônio Aniceto diz:

> Boa tarde pessoal, nós estamos aqui com mestre Antônio Anicete da banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, da banda cabaçal de pífero daqui do Crato, Ceará. Nós somo filho natural daqui do Crato, Ceará, e essa banda foi meu pai que fundou... (ANICETO, 07/02/2011).

Embora ali todos já soubessem de onde vêm os Irmãos Aniceto, mestre Raimundo, da mesma forma, em apresentação nas comemorações de reisado do dia 06 de janeiro, no SESC Juazeiro do Norte, começa seu discurso dizendo: "Gente, essa é a banda dos Irmãos Anicete de Crato, e de nosso Brasil todo." (ANICETO, 06/01/2011).

Hoje os Irmãos Antônio e Raimundo Aniceto têm o título de "mestre de cultura" concedido pelo governo estadual através da "lei n° 13.351, de 22 de agosto de 2003 à pessoa que tenha os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e preservação da cultura tradicional popular de uma comunidade estabelecida no Ceará" (MONTEIRO JR, 2010, s/p.). Esta lei oferece a quantia de um salário mínimo por mês. Além disso, a prefeitura do Crato tem um acordo de pagar-lhes um salário por mês em troca de doze shows por ano, ou seja, um por mês.

Conclusão

Acredito que essas relações políticas interfiram diretamente na musicalidade dos Aniceto ao menos no que concerne ao ritmo e repertório. Um exemplo disso está presente no caráter cívico dos ritmos que acompanham os cortejos religiosos ou comemorações como a festa da padroeira, o aniversário da cidade e a exposição anual do Crato. No que concerne ao repertório, destaco peças como "A beleza do Crato" e o "Hino do Crato", que são tocadas em apresentações do grupo. "A beleza do Crato" do músico e também pifeiro Correinha, é uma das poucas músicas em que a banda canta além de tocar a melodia: Venha ver a beleza do Crato / Venha ver como é natural/Nossa Terra é um paraíso/E o progresso é sensacional[4]

A banda cabaçal dos Irmãos Aniceto lida, dentro de sua complexa sonoridade, com as contradições inerentes às novas configurações musicais que caracterizam a pós-modernidade. Ao mesmo tempo em que mantém a própria identidade assegurada pelas práticas artesanais ligadas à construção e à performance de seus instrumentos, adapta-se às mediações e interage criativamente em confronto com as demandas da sociedade urbana. Nesse sentido, é um exemplo vivo da complexidade dos processos identitários dicutidos por Hall (1981) e de hibridação cultural e negociação (CANCLINI, 2003). De um lado, o rústico instrumento - principal herança indígena segundo os Aniceto - mantém a sensação sonora que Gardner (1975) chamou de bárbara na primeira metade do século XIX. De outro, o repertório, o ritmo e a instrumentação foram adaptados a novos interesses. Pelo menos desde o primeiro festival folclórico do Ceará a banda cabaçal dos Irmãos Aniceto visa apresentações em formato de show e não somente os festejos da comunidade. Segundo Antônio Aniceto, o grupo já se apresentou em palcos de diversos estados brasileiros e na Europa (ANICETO, 07/02/2011).

Estes fatos, portanto, confirmam que "a cultura popular não é nem o sentido 'puro', a tradição popular da resistência... nem as formas que são superpostas a ela" (HALL, 1981, p. 228, *apud* MIDDLETON, 1990, p. 7.) e sim o equilíbrio entre tais forças.

Notas

1 A viagem de campo foi financiada pelo Instituto Brasil Plural: órgão de financiamento do departamento de antropologia da UFSC. http://www.brasilplural.ufsc.br/.

2 A cultura local compreende que mestre de pífanos é aquele que fabrica (exceto pratos) e toca todos os instrumentos da banda cabaçal. O mestre também é eleito pelo senso de organização e liderança em um grupo. No caso dos Irmãos Aniceto temos dois mestre de pífanos, mas o mestre da banda é mestre Raimundo.

3 Terça neutra: relação intervalar fora da ratio 5:4 (terça maior) ou 6:5 (terça menor) resultantes de proporções da afinação justa encontradas na série harmônica. Sua razão oscila entre essas duas (5:4 e 6:5), conferindo à sonoridade dos pifes um colorido que foge dos padrões de temperamento ocidentais.

4 Letra do refrão da canção "A beleza do Crato".

Referências

AÇÃO, A. TV – CE *premiou a banda cabaçal*. Jornal A Ação. Crato: 26/12/1965.

ANICETO, Raimundo. *Herança cultural indígena*. SESC Juazeiro do Norte. Concedido em 06/01/2011. Informação oral.

ANICETO, Raimundo. *Apresentação Irmãos Aniceto*. SESC Juazeiro do Norte Concedido em 06/01/2011. Juazeiro do Norte: discurso.

ANICETO, Antônio. *Entrevista*. Entrevista de Murilo Mendes em 07/02/2011. Crato. Gravação em vídeo. Comunidade da Batateira.

BRITO, Lúcia Helena. *O espetáculo das tradições:* um estudo sobre as práticas de culturas populares no Cariri cearense. Fortaleza: 2007. 167p. [Tese (doutorado em Sociologia)]. Universidade Federal do Ceará – UFC.

CANCLINI, Néstor Garcia – Cultiras Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo, editora USP, 2003.

CORTEZ, Antônia Otonite de Oliveira. A construção da "cidade da cultura": Crato (1889-1960). Dissertação (Mestrado em História Social - UFRJ). Rio de Janeiro, 2000.

DANTAS, Renato. *Entrevista*. Entrevista de Murilo Mendes em 10/01/2011. Juazeiro do Norte. Gravação de áudio. Memorial Padre Cícero.

FIGUEIREDO FILHO, José, PINHEIRO, Irineu. *A cidade do Crato*. Ministério de Educação e Cultura. Serviço de Documentação. 1953.

GARDNER, George. *Viagens ao interior do Brasil*. Trad: M. Amado. Belo Horizonte: Itatiaia. 1975 [1846].

HALL, Stuart. Notes on deconstructing the popular. In: *People's History and Socialist Theory*, London: Routledge.

MERRIAM, A. P. *The Anthropology of Music,* Evanston, Northwestern University Press, 1964.

MERRIAM, A. P. "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology'": An Historical-Theoretical Perspective", *Ethnomusicology*, vol. 21(2): 189-204, 1977.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press, 1990.

MONTEIRO JR, Francisco Sidney da Silva. *Transmissão musical na banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto*. IX Encontro Regional ABEM Nordeste / II Fórum Norte-Riograndense de educação musical. Anais... Natal: 2010.

OLIVEIRA PINTO**,** Thiago de. *Som e Música*: Questões de uma Antropologia Sonora. Revista de Antropologia vol. 44 nº1. São Paulo: Departamento de Antropologia da FFLCH, 2001.

ROCHA, José M. T. *"... Eh! Lá vem Esquenta-mulher...":* As Bandas-de-Pífanos do Nordeste do Brasil, em uma perspectiva Histórica Cultural. [Tese (doutorado em música)]. 2002. Escola de Comunicações e Artes – ECA –USP, Universidade de São Paulo.

OLIVEIRA, José Antônio. Casa de engenho, sobrados e mobílias: a formação do poder da aristocracia rural e urbana de Crato -1790-1890. *II encontro internacional de história colonial*. Anais... Caicó (RN), v. 9. n. 24, Set/out. 2008. pp. 1-14.

SCHRÖDER, P. *Cultura e sociedade no Cariri*: uma bibliografia anotada. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2000 (Bibliografia).

VERÍSSIMO, Elídia. *O Bestiário Nordestino na Arte da banda cabaçal Irmãos Aniceto*. Fortaleza: O público e o privado Nº2 - Julho/Dezembr, 2003.

ROCK/METAL EM MONTES CLAROS E A INTERNET: ESPAÇOS DE INTERAÇÃO E INTERATIVIDADE

Tiago de Quadros Maia Carvalho (UFBA)
Tiago.carvalho@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho pretende discutir um meio pelo qual a cena do *rock/metal* em Montes Claros-MG estabelece suas bases culturais, que influencia, por sua vez, suas práticas musicais. Trata-se do ciberespaço. Para tanto, as ações desse meio serão classificadas e discutidas conforme dois conceitos de comunicação: interação e interatividade. Ao final, discutir-se-á a necessidade da consideração e investigação do ciberespaço como meio de articulação musical, sempre numa perspectiva etnomusicológica.
Palavras-chave: Rock/metal em Montes Claros-MG, interação, interatividade, música e ciberespaço.

Rock/Metal in Montes Claros and the Internet: spaces of interaction and interactivity

Abstract: This paper will discuss an environment by which the rock/metal's scene in Montes Claros-MG establishes its cultural bases, influencing, in turn, their musical practices. This is the cyberspace. To this end, the actions of this environment will be discussed and classified according to two concepts of communication: interaction and interactivity. In the end, will be discussed the need for consideration and investigation of cyberspace as a means of musical articulation, always in a ethnomusicological perspective.
Keywords: Rock/metal in Montes-MG, interaction, interactivity, music and cyberspace.

1. Introdução

A cena do *rock/metal* presente na cidade de Montes Claros, em Minas Gerais, se configura enquanto um contexto que, por intermédio da sua prática musical, exprime o resultado da constante e dinâmica relação entre seus conceitos, comportamentos e produtos, como definiria Merrian (1964). Sendo assim, as visões de mundo das pessoas que integram esse movimento, bem como as ações que estes desempenham como membros dessa comunidade são condicionadores do fazer musical. É óbvio dizer que, enquanto nos referimos ao *rock/metal* em Montes Claros, também falamos de globalização e, portanto, a partir da ideia de uma compressão do tempo e do espaço (HALL, 2006), este se monta localmente conforme as influências que adquire no exercício de suas relações constantes com o mundo. Seria, portanto, a configuração de um contexto local em contrapartida a elementos e concepções que circulam em escala global (SLOBIN, 1992). Esses dois gêneros acabam por se mostrar repletos de elementos – sonoro-musicais ou não – que representam toda uma relação de interação e interatividade, no tocante à comunicação entre as pessoas.

Interação e interatividade, definidos por Silva (2003), são conceitos da área da comunicação. Interação estaria ligada ao seu "esquema clássico" (emissor/receptor). Assistir à TV, por exemplo, pode ser considerada uma situação de interação, através da qual os papéis de emissor e receptor estão bem definidos. Já interatividade sugere o rompimento desse esquema, a liberação do polo emissor (GUERREIRO, 2005), a partir do momento em que emissor e receptor mudam constantemente de posição. Significa que todos são construtores de conhecimento e informação, qualquer pessoa pode mudar o conteúdo de algo, através de um esquema multilinear, numa perspectiva horizontal de comunicação em rede e construção colaborativa.

Com o advento da internet, bem como do que se chama atualmente de *Web 2.0*, as situações de interação e interatividade se tornaram mais constantes, em especial aquelas mediadas pelo computador. Verdadeiras comunidades passaram a surgir na *Web*, pelas quais as pessoas se comunicam, se organizam por

interesses em comum e praticam atividades individuais ou em grupo. Sugere-se a partir daí o surgimento do que se chama de "cibercultura". Assim como em um ambiente físico, as pessoas estariam se relacionando, desempenhando atividades em comum, compartilhando uma visão de mundo específica, criando padrões de aceitação e negação, fazendo música inclusive. O que acaba por valer nesse espaço são as representações, as experiências que empreendidas a partir da relação com o "ciber-outro" (LYSLOFF, 2003), que, por sua vez, constituem verdadeiras comunidades. Podemos dizer, portanto, que as comunidades virtuais também são passíveis de sociabilidade:

> Desta forma, a cibercultura não é um mundo acabado e ideal nem é naturalmente a configuração resultante do estágio do capitalismo contemporâneo; é antes o conjunto do emaranhado de códigos múltiplos e plurais, fruto de um constante apropriar e refazer social mediante as redes digitais (...) (SÁ, 2005: p. 24)

Pode-se considerar, portanto, dois tipos de relações socioculturais que acontecem através do ciberespaço: um que se desenrola quase que exclusivamente através da *Web*, ou seja, que não existiria sem a presença desse tipo de mediação e um que funcionaria como uma espécie de extensão das atividades que ocorrem em meio físico. Nesse segundo tipo de relação sociocultural estariam as comunidades que fazem uso da *Web* para se promoverem através de divulgação, criam espaços de diálogos e debates *online*, disponibilizam materiais através da rede, entre outras funções.

O presente trabalho, resultante de uma pesquisa voltada para a cena *rock/metal* em Montes Claros-MG, propõe expor os diferentes espaços *online* pelos quais esta comunidade se articula, especificando, por sua vez, meios de interação e de interatividade, considerando os conceitos apontados acima e suas implicações na pesquisa etnomusicológica.

2. Espaços de interação

Como já foi dito, na perspectiva da interação predomina o "esquema clássico" da comunicação (emissor/receptor). Nesse caso, diversos espaços na *Web* proporcionam esse fenômeno. Em se falando do *rock/metal* em Montes Claros, estariam assim compreendidos os *blogs*, *Websites*, *Webzines*, rádios *online*, redes sociais como o *Myspace*, sites de compartilhamento de vídeos como o *Youtube*.

É óbvio dizer que a utilização da *Web* para fins de divulgação e articulação cultural não é prática específica da cena em Montes Claros. Rosa (2007) aponta em seu livro *Rock Underground: uma etnografia do rock alternativo* que além do "boca-a-boca", a internet é o grande espaço de articulação pré-evento das bandas de *rock*. No caso de Montes Claros, praticamente toda a divulgação que acontece em prol de um evento se dá através da rede. A quantidade de cartazes ou de chamadas em rádios não se compara à abundância de anúncios que estão em *blogs*, *Websites*, *Webzines*, redes sociais (*Orkut*, *Twitter*, *Facebook*), entre outros. Além da divulgação de eventos, também são expostas bandas que fazem parte da cena do *rock/metal* da cidade, matérias jornalísticas cobrindo eventos como shows ou outros assuntos considerados importantes e registros audiovisuais de acontecimentos da cena.

As instituições e iniciativas de apoio ao *rock* na cidade, no caso a *Associação do Rock de Montes Claros e Região*[1], o *Coletivo Retomada*[2], o *Instituto Geraes*[3] (extinto em 2010) e o *Plug!* têm suas "sedes

virtuais" hospedadas em *blogs*. Por se tratar de um meio que pode ser gratuito (um *Website* poderia gerar custos) e por permitir o uso de recursos que um *Website* também possui, o *blog* se popularizou pela facilidade de aquisição e uso. As instituições geralmente promovem coberturas de eventos, chamadas de inscrições de bandas para shows, descrição das bandas associadas e divulgação e acesso a serviços oferecidos por eles. Não só as instituições usam os *blogs*, mas também as pessoas que fazem coberturas jornalísticas e os *Webzines*. O *blog* do *Possilga*[4] (*J.O.R.P.S*) traz quase que semanalmente matérias que falam de bandas integrantes da cena do *rock* independente, com foco nas de Montes Claros. Além disso, ele também se presta à divulgação de eventos e comentários sobre estes. Ao mesmo propósito se prestam os *Webzines*, como o *Solte o Som* e o *Sertões*[5], que fazem coberturas de eventos, integrando ao seu trabalho fotos e vídeos.

No tocante à disponibilização de material audiovisual sobre o contexto do *rock* de Montes Claros, o *Youtube* aparece como o grande agregador desse tipo de conteúdos. As bandas de Montes Claros têm o hábito de montar videoclipes e disponibilizá-los para o consumo dos internautas. Esses vídeos podem ser comentados e a medição do número de acessos proporcionados pelo *site* pode ser um indicador de "sucesso". Outra prática comum é a *Web TV*, que faz coberturas jornalísticas de eventos, contendo sempre entrevistas, comentários e depoimentos de músicos, púbicos, organizadores, entre outros. São vídeos montados da mesma forma com que se produzem programas de televisão convencionais, possuindo inclusive certa periodicidade. A grande diferença é que são disponibilizados através da internet, geralmente do *Youtube*. Essa circunstância permite que eles possam ser vistos a qualquer momento.

O *Myspace* e *sites* como *Trama Virtual*, *Palco Mp3* e *Conexão Vivo* são grandes referências de divulgação das bandas de Montes Claros, bem como de outras do cenário nacional. Através do *Myspace*, as bandas montes-clarenses expõem quem são, onde se localizam, indicam *links* para outros *sites* que falem sobre elas e têm um grande diferencial: permitem que sejam disponibilizadas músicas para acesso pelos internautas. Dessa forma, as bandas deixam disponíveis *online* trabalhos de sua própria autoria, de forma gratuita, no intuito de que outras pessoas conheçam seu material. Define-se aí um espaço no qual as pessoas passam a ter contato direto com a música que integra a cena do *rock/metal* montes-clarense. Sites como o *Conexão Vivo*, *Trama Virtual* e *Palco Mp3* integram a mesma função de divulgação, inclusive com a possibilidade do *download* de álbuns inteiros e ainda representam uma possibilidade de que essas bandas sejam descobertas por uma gravadora ou produtor musical.

3. Espaços de Interatividade

Até agora foram expostos espaços *online* que permitem a exposição de informações, mas sempre mantendo aspectos inerentes à interação. Muitas vezes, os mesmos espaços *online* que são meios de interação também se mostram passíveis à interatividade. Isso depende, é claro, da noção e prática da interatividade e da forma com que as pessoas se comunicam (SILVA, 2003). Sendo assim, o *Orkut* e *Facebook* permitem a divulgação de um evento, de uma banda, mas também permitem que as pessoas estabeleçam fóruns de comunicação assíncrona, discutindo questões importantes, que refletem de fato no contexto físico do *rock/metal* na cidade de Montes Claros. Por outro lado, os *blogs* das instituições que representam o *rock* de Montes Claros, apesar de permitirem postagens, geralmente não são utilizados para esses fins, funcionam apenas como dispositivo de difusão de informações.

O *Orkut* é bom exemplo de interatividade. Através dele, as bandas, músicos e pessoas que integram o movimento do *rock/metal* da cidade de Montes Claros criam verdadeiras discussões sobre assuntos que têm a ver com a cena em que eles atuam. Essas discussões acontecem através dos fóruns, que existem por intermédio de comunidades. As comunidades são agrupamentos de "perfis" (ou de pessoas) que demonstram interesses por algo em específico. Portanto, é possível que as pessoas que representam o *rock* de Montes Claros se agrupem por esse mesmo interesse em um espaço *online*. A comunidade *Rock em Moc*[6], por exemplo, apresenta alguns fóruns como: "Revolucionar o conceito de capa-preta", referente à necessidade de que os integrantes da cena têm de se afirmar perante as tensões e preconceitos que sofrem ao longo da relação com os demais montes-clarenses; "Crescimento cultural do rock", no qual a *Associação do Rock de Montes Claros e Região* procura saber das pessoas suas opiniões sobre a situação do contexto do *rock* em Montes Claros na atualidade, entre outros. Além do mais, questões sobre gostos musicais, buscas por músicos, entre outras geram movimentações por parte dos internautas que, por sua vez, fazem o que está ao seu alcance para ver o êxito do *rock* montes-clarense.

Outro fórum famoso, que não tem ligação direta com o *rock* de Montes Claros, mas que apresenta, muitas vezes, debates tensos sobre a cena é o *site* Montes Claros.com[7]. Lá, os moradores expõem e discutem questões ligadas à cidade, inclusive ao *rock*. Há postagens frequentes de internautas insatisfeitos com o "barulho" provocado pelos eventos, ou pela insatisfação de ver roqueiros próximos às suas casas, bem como as respostas de representantes do movimento do *rock/metal*. Esse fórum é um reflexo direto de como as pessoas da cidade que fazem parte de outros segmentos culturais se manifestam em relação à cena, indicando assim uma tensão que também existe no espaço físico.

4. Considerações Finais

Pensar a interação e a interatividade apenas como fenômenos restritos ao ciberespaço é uma ideia bastante equivocada, uma vez que tais ideais de comunicação também podem ocorrer em espaço físico. Para Pincanço (et. al.) (2009), citando Primo e Cassol:

> Esse conceito de interatividade é bem mais recente que o conceito de interação, o qual vem sendo utilizado nas mais variadas ciências como "as relações e influências mútuas entre dois ou mais fatores, entes, etc. Isto é, cada fator altera o outro, a si próprio e também a relação existente entre eles" (PRIMO & CASSOL apud PICANÇO, 2002).

Sendo assim, sabendo que interação e interatividade, principalmente ao se pensar em práticas musicais, representam na realidade padrões de relações humanas (BLACKING, 1995), podemos dizer que elas acontecem basicamente a partir das ações empreendidas em seu meio cultural. Pode-se encontrar no fazer musical do *rock/metal* em Montes Claros situações de reciprocidade, de construção interativa, em pleno espaço físico. O que se tem, na verdade, com a presença das CMC (comunicações mediadas por computador) é uma forma alternativa de criar espaços de interação e interatividade. Através da rede, portanto, parte do que era feito de forma presencial, pode ser feito a distância, agregando uma grande quantidade de pessoas, que se juntam pelo mesmo interesse comum. É óbvio que a partir das CMC tornam-se possíveis outras formas de representação, de divulgação, de compartilhamento de informações, bem como de comunicação com o "tele-

outro" (outro à distância). Mas tecnologia é também resultado de visões de mundo específicas (LYSLOFF, 2003), bem como o que se faz com ela. Assim, o contexto do *rock* de Montes Claros se articula e se modifica de forma muito mais intensa do que antes. Novas ideias como a chegada do pensamento da música independente e formação de instituições vêm de contatos feitos *online* na maioria das vezes, através de pessoas que sequer são montes-clarenses.

Numa perspectiva etnomusicológica, faz-se possível uma pesquisa considerando o ciberespaço como campo. Isso tem fundamento na fala de Lysloff (2006), considerando que os etnomusicólogos têm dado pouca atenção à relação intrínseca existente entre música, cultura e tecnologia, sendo essa última vista como um meio determinante de ações sociais. Nesse sentido, Caroso (2008) mostra que verdadeiras comunidades se formam a todo momento através da *Web*, que se articulam e compartilham interesses em comum. Esclarece também que seu fazer musical é diretamente condicionado à presença das relações de sociabilidade que se dão através da internet e da mediação desse fazer por tecnologias como o computador. O *rock*/metal em Montes Claros, por sua vez, é definindo por todo um campo de articulação ocorrente em espaço físico, mas também no ciberespaço. As comunidades virtuais, os espaços de interação (*blogs*, *sites*, *Webzines*, etc.) e os de interatividade (fóruns, chats, etc.) são representações significativas de como as pessoas de um grupo têm a capacidade de se articular, alterando e recriando códigos que têm implicações diretas ao seu fazer musical (FABBRI, 2009).

Enfim, entender a prática do *rock/metal* em Montes Claros, bem como as representações, valorações e significados que norteiam o seu acontecimento depende da observação e imersão nos diversos espaços nos quais ele se faz presente. Isso implica que o ciberespaço também deve ser considerado como parte desse contexto. Sendo contexto, uma pesquisa etnomusicológica que se dedique a ele, ao estabelecer uma verificação do que fazem as pessoas, deve considerar as relações que se dão através das CMC. Seja por processos de interação ou interatividade, as pessoas que vivenciam a cena do *rock/metal* montes-clarense mantêm suas experiências e relações – inclusive musicais – através da *Web*. O fazer musical, portanto, é uma resultante dinâmica, não acabada e sempre reestruturada por meio das relações tênues que definem e redefinem o que deve ou não ser considerado como música. Compreendendo o ciberespaço existe a possibilidade de se ter uma maior consciência do que são essas relações na cena musical do *rock/metal* em Montes Claros.

Notas

1 <http://www.armcr.blogspot.com>
2 <http://www.retomadamoc.blogspot.com>
3 <http://www.institutogeraes.blogspot.com>
4 <http://www.jorps.com>
5 <http://zinesertoes.blogspot.com>
6 Disponível em: <http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=1697471>
7 Disponível em: http://www.montesclaros.com/mural/

Referências:

BLACKING, John. *Music, Culture & Experience*. Chicago: University of Chicago, 1995.

CAROSO, Luciano. Práticas Musicais em Comunidades Virtuais: etnomusicologia no ciberespaço? In: X CONGRESSO DA SIBE – SOCIEDADE DE ETNOMUSICOLOGIA: MÚSICA, CIDADES, REDES: CREACIÓN MUSICAL E INTERACIÓN SOCIAL, 10º, 2008, Salamanca. *Anais*. Salamanca, 2008.

FABBRI, Franco. *A theory of musical genres: two applications.* Disponível em: <http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/ffabbri81a.pdf>. Data do acesso: 01/04/2011.

GUERREIRO, Goli. Globalizações.... In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Cultura e Atualidade*. Salvador: Edufba, 2005.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

LYSLOFF, René T.A. Mozart in Mirroshades: ethnomusicology, technology, and the politics of representation. In: POST, Jenifer (org.). *Ethnomusicology*: a contemporary reader. New York: Routledge, 2006. p. 189-198.

_____. Musical Community on the Internet: an on-line ethnography. *Cultural Anthropology*. Hoboken, v. 18, n. 2, p. 233-263, mai. 2003.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University, 1964.

PICANÇO, Alessandra de Assis, et. al. *Conversando Sobre Interatividade*. Disponível em: <http://www.saladeaulainterativa.pro.br/texto_0001.htm>. Data do Acesso: 27/02/2011.

ROSA, Pablo Ornelas. *Rock Underground*: uma etnografia do rock alternativo. São Paulo: Radical Livros, 2007.

SÁ, Simone Pereira de. *O Samba em Rede*: comunidades virtuais, dinâmicas identitárias e carnava carioca. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

SILVA, Marco. *Interatividade*: uma mudança fundamental do esquema clássico da comunicação. Disponível em: <http://www.saladeaulainterativa.pro.br/texto_0009.htm>. Data do Acesso: 27/03/2011.

SLOBIN, Mark. Micromusics of The West: a comparative approach. *Ethnomusicology*, vol. 36, n 1, p. 1-87, 1992.

LIMINALITY AND HYBRIDISM IN THE MUSIC OF HERMETO PASCOAL

Vilson Zattera (UNICAMP)
vzattera@uol.com.br

Resumo: Este trabalho analisa a música de Hermeto Paschoal e sua relação com a realidade sociocultural brasileira, especialmente com relação a da região nordeste onde o compositor nasceu. Essa leitura da sociedade brasileira é baseada nas ideias de Roberto DaMatta sobre liminaridade e Canclini sobre hibridismo.
Palavras-chave: Liminaridade, hibridismo, música popular brasileira, Hermeto Pascoal.

Abstract: This paper analyzes the music of Hermeto Pascoal and its relation with the Brazilian social and cultural reality, particularly the one from the Northeastern region where the composer was born. Departing from DaMatta's conception of positive liminality and Canclini's ideas about hybridism, it is presented a reading of Brazilian society
Keywords: Liminality**,** hybridism, Brazilian popular music, Hermeto Pascoal.

In the vast scenario of Brazilian music, Hermeto Pascoal is placed in an outstanding position, due to his musical eclecticism. Besides his high reputation in Brazil, Hermeto is also internationally recognized as a composer and performer as well. Even though Hermeto himself rejects the idea of geographical or national borders, his work is grounded in the music of his native Northeast, making it possible to state that his music identity is hybrid and syncretic, therefore, it can be placed in a positive liminal state. For the purpose of this article we will use one of Hermeto Pascoal's musical compositions: Slaves Mass recorded in 1976 by Warner Bros.

The classical concepts of liminality cited by DaMatta (2000) come from the works of Van Gennep and Victor Turner. Van Gennep discusses the concept of liminality in his book *Les Rites de Passage*, 1909, that analyzes the rites from a sociological perspective. Van Gennep discovers that into multiple forms there is always a recurrent typical pattern: "the passage rites pattern". This standard involves three distinct phases: separation, incorporation, and a limen or threshold phase between them with "liminal, bordered, marginal, paradoxical and ambiguous characteristics".

In the 1960's, Victor Turner recovered, characterized and popularized the studies about passage rites in modern anthropological studies. Turner considers two interpretative tendency patterns: the first states that the passage rites are "secondary social elaborations with the function of buffering the conflicts generated by the transition from adolescence to maturity". The second pattern "reveals a change of focus from the individual to the collective plan". While one of these rituals is concerned with the study of young people and their conflicting transition with a relaxation of social disputes and consequent contact with themselves, the other intends to "show that the dislocated point of view highlighted in liminality did not configure situations, processes or merely sinful, pathological and criminal roles, but was ingrained in human society".

DaMatta discovered the possibility to relate liminality and individuality in his study of Brazil, not only as a nation, but also as a social system or a society. His research consisted of the discussion of social practices and values which coexist, and sometimes oppose themselves to the nation. That is why DaMatta started a critique about the standard anthropologic literature because their "reading of liminality do not admit more or less, indecision, the postponement and over all, the hybridism." The absence of compartmentalization and indivisibility. 'Ambiguous" is every object, being or institution situated simultaneously in two mutually excluded semantic fields. It is everything that has multivocal and contradictory properties, or as said Turner, those things are "betwixt and between".

The discovery of the positivism of liminal states would shock with the traditional ways of discussing marginality as a potential criminal state, as well as the deviation as a pre-pathology or perversion. This aspect of liminality would open the possibility to emphasize the "ritual license", these special moments opposed to the legal-political ones allowing society to read itself upside down. DaMatta's intention is revealing a Brazil that refuses to live in a way totally planned and standardized by money. In other words, a Brazil focused on the emotional aspects involved in everyday relationships, on the Brazilian way of being, a Brazil that knows very well how to "conjugate law with the public, the individual with the person, the event with the structure, food with structural poverty, carnival with political speeches, man with woman and even God with the Devil". DaMatta's study of Brazilian carnival points out the obliged happiness of carnival states which are *betwixt and between*. He argues that the carnival is a cheerful moment that remarks the collective and the individual simultaneously, by making winners and losers connect among themselves as groups or special entities. It is a party where *bourgeois* technologies are adopted in order to create an identity, but on the other hand, produces an *anti-bourgeois* and anti-puritan ideological system. Finally, it is a party that grants the entrance in a "carnival block," or "escola de samba" to share old and ordinary relations and to experience new identities. (DaMatta 2000:11 - 13).

Using this idea of positive liminality, I am contemplating many features present in both Brazilian society and Hermeto's music, because his compositions and/or arrangements contain many elements that may characterize his music as liminal. Hermeto has created a multi-directional/focal music by the use of paradoxical and ambiguous elements. Combined or individually applied, these can be used in an entire composition or be inserted during a predictable musical event. Consequently, indeterminism, ambiguity, and the incorporation of unexpected music elements are also constantly present in Hermeto's creative process. By challenging traditional musical labels and boundaries, Hermeto places his musical system simultaneously in two semantic fields, which would be exclusive of each other, among the worlds of popular, experimentalism and or art music.

The second concept discussed by DaMatta, individuality, is closely linked to liminality because it is possible to establish a passage between them. He remarks that the central issue is the critical differentiation of the individual as an empiric reality, and of this individual as an important autonomous social entity.. Individualization to him is to engender discipline based on a strange dialect of independency and dependency, a deep experience of complementation. This complementation strongly contrasts with individuality, and is present in the Brazilian way of living.

Finally, DaMatta questions: how is it possible to get the limen and the paradoxal as negative in relational systems like Brazil, a society composed of multiple spaces where a real institutionalization of the intermediary as a fundamental and not understood mode of sociability is an ordinary social fact? How can they be horrified about the intermediate and the mixed, if critical points of our sociability are constituted of liminal types like: mulatos, cafuzos, mamelucos, the saint, the "orixás", the "jeitinho" [knack], the "do you know who you are talking to?", the inter, trans and pansexual celebrities, that among Brazilians are not a focus of horror or abomination (as in the United States)? Taking this idea of positive liminality from DaMatta, in which the intermediary is considered a fundamental characteristic of Brazilian social life, some of Hermeto's compositions will be studied in order to show the connection between his music and his native country.

Based on this ideas, it is clear that in *Slaves Mass* (Warner Bros, 1976) Hermeto works with paradoxical features by combining apparently contradictory elements. In the foreground, he uses pigs grunting along with the guitar sound; in the background, people talking mingled with the sound of musical instruments. The opposition between African pagan rites and Catholic liturgical music, the continuous shifting of rhythm, timbre and texture are also manifestations of the paradoxical attitudes. Among these elements, he applies sound as part of a dramatic narrative. He also uses folk rhythms, natural sounds, multiple timbre layers, textures and the insertion of unforeseen elements, which happen as if by chance.

As in *Slaves Mass* the main impetus is the enslaved people brought from Africa, Hermeto creates a psychological portrait of the slaves confinement environment through the use of sound tints, noises, timbres and texture, which confer a gloomy aspect to the piece, intensified by a degree of uncertainty. In it, the sounds and noises demonstrate that these sounds carry out multiple images and interpretations.

The total time of the piece is 4.16 minutes and the sound resources are two live pigs, an acoustic guitar, a keyboard, a bass, flutes, various percussion instruments, male and female voices singing and talking. The piece begins with the sound of the pig grunting from 1 to 7 seconds, in a low register, non-tempered pitch. At 17 to 20 seconds and 27 seconds to 31 seconds, the pig grunting is emphasized. At 42 to 45 seconds, the pig grunting appears in the highest register, and, at 54 seconds, it appears again for 5 seconds, fading out afterwards. At 54 seconds, a percussion instrument begins to play a rhythmic pattern, with a timbre that reminds us of the sound of an animal paw stepping on a wooden or stony ground, during 8 seconds. A metal string acoustic guitar enters, playing an arpeggio-like melody which begins in 8 seconds and is repeated in *pizzicato*, two bars in 7/4 meter. Next, a second phrase is introduced, consisting of a descending chord progression, played twice, four bars in 5/4 meter. Figures 1 and 2 show parts A and B of the first section, respectively.

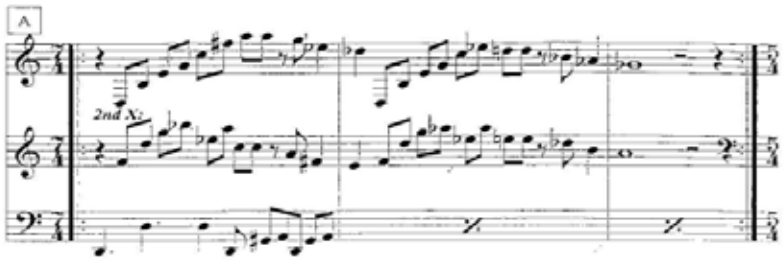


Figure 1: *Slaves Mass,* First Section Part A.

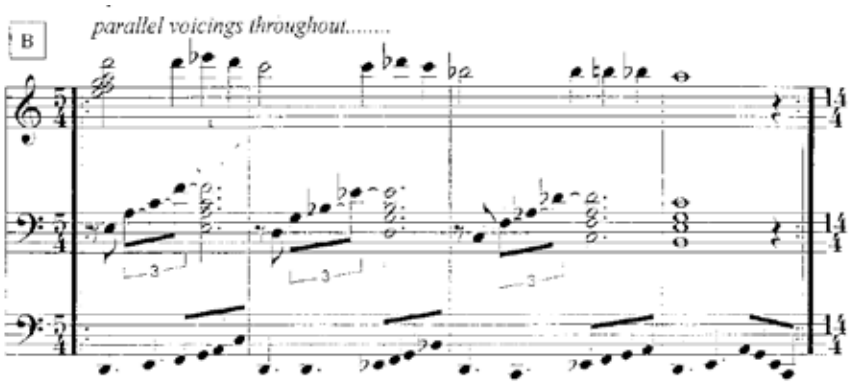


Figure 2: *Slaves Mass,* First Section Part B

The guitar, notated on the upper stave, plays in a recitative and meditative manner, in a *quasi ad libitum* tempo. The guitar sound and the pig grunting give a shady character to this first section, as if predicting a scary and tense atmosphere, mainly when the pig squeals loudly, in a frightened manner. My impression is that the pig grunting is used as an analogy between the way a pig is raised and the life conditions the enslaved people were submitted to. At 42 to 54 seconds, as well as in some little interventions during the piece, when the pig shouts very loudly, the idea that a pig has been brought to the laughter house is conveyed, the desperate animal shouting foreseeing its death. For that reason, the first section assumes a gloomy aspect, representing the anguish of enslaved people reduced to animal conditions. Another analogy which may be made is the fact that the pig, due to its anatomy, cannot lift its head, signifying, in the case of slaves, a state of obsequiousness to whom the power wields.

The second section is a repetition of the first one. However, it is played in a steady rhythmic pulse, instead of a free recitative style, beginning at 1min 4s with four different timbres and three different patterns played simultaneously. A second phrase assumes a more spirited form with a progressive addition of musical instruments and three flutes forming a chordal harmonic setting. The flutes play a different melody and rhythm, resulting in the overlapping of six voices, four different timbres and rhythms, in a contrapuntal technique. The percussion instruments inherited from Africa are highly emphasized.

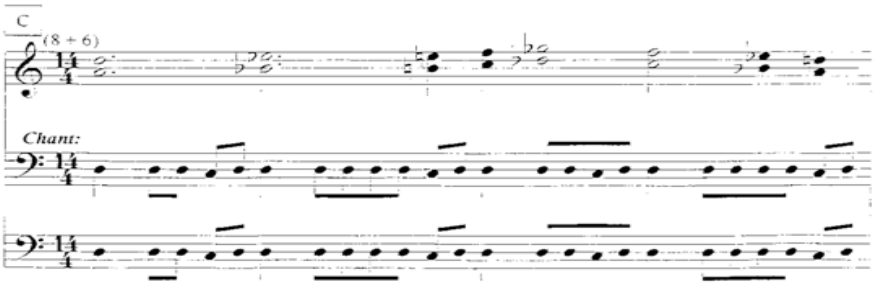


Figure 3: *Slaves Mass,* Part C

A new melody and rhythm is introduced at 1min 58s with the same instrumental formation. The melodic line is played twice at a quartal interval. A male choir enters at 2 minutes, singing a melody that, as Lima Neto (2008) says, "reminds us of a medieval catholic mass recto tono"[1]. The lyrics says "Chama Zabelê pra poder te conhecer", [Call Zabelê to get to know you] along with the flutes and the drums. At 2:16, a female choir enters singing the same melody one octave higher. At 2:45, the melody is repeated by the male/female choir for the third time, along with the instrumental ensemble.

Still in the third section, some African music traditions are recalled, such as the repetition of short patterns and highly flavored percussion accompaniment, adding the flutes in the process of the gradual addition of timbres and different textures to the sonorous whole. I can feel a tenser sonorous outcome, if compared to the previous ones, due to the dissonant harmonic effect caused by the superimposition of distinct melodies and rhythms, as well as the increasing of volume. In this section, the choir chant resembles order, discipline and solemnity, like work synchronicity, representing the slaves who were forced to work unceasingly under the threat of punishment.

The forth section lasts 1'06', beginning with the male/female choir singing a new melody, with a liturgical spirit in octaves and a continuous pedal bass in a low pitch and a guitar playing some melody chords, resulting in a polychordal harmony. A shaken instrument is played throughout the entire section, with varying intensity, along with people talking in the background. At this point the piece achieves its climax and the ensemble changes its texture and function. For instance, the vibrant percussion stops and is substituted by one or two shaken instruments, not playing conveying a rhythmic function anymore. The choir sings a new melody, recalling the Christian church, in opposition to the African cults that were clearly present in the previous section. The church represents the repression and transgression of the slave's beliefs, as well as the alliance of their owners. Therefore, the song's mood becomes sad, nearly funeral-like. The resulting sound in this section creates an image or feeling of a nightmare, or of a hallucinatory state, as well as a trance state. It creates diffuse images in our minds, evoking feelings of suffering experienced by slaves, as well as torture inflicted on people in many places around the world until nowadays. The overall sonority may configure the clash between beliefs.

Slaves Mass reveals many features of Hermeto's music that can suit a positive liminal perspective in the sense of what Canclini states about contemporary Latin American arts having been made throughout the re-elaboration of our origins and our hybrid present with a constructive, expressionist, multimedia, and parodist perspective. "Consequently, this is liminal art, made by artists who reside at the limit or in the intersection of some trends, artists of ubiquity" (Canclini 2002:85).

The paradoxes, essential to the liminal state and hybridism, are present among the different sections, mainly between the second and third, where a new theme is introduced and the timbre and textural layers change the musical mood. It is most evident between the third and the fourth sections, through the introduction of ambiguous sounds such as African pagan rites and Christian ceremonies. Other sounds, like the pig grunting, the background conversations, the female voice wailing and laughing, and the like, can be understood as ambiguous elements. The choice of recording the sound of a pig grunting involves many musical and metaphorical aspects, such as the enharmonic sounds present in many of Hermeto's compositions and his favoring of natural sounds. The pig can be considered both as the animal itself being sacrificed and as the animal being related to the slaves'living conditions.

In this article we consider Hermeto Pascoal's musical origins and development and how these are connected to his native land. Departing from DaMatta's theoretical concept of positive liminality, a link was established between Hermeto's music and the Brazilian Northeastern culture, as well as between the composer and the national identity. For DaMatta, it is not possible to define Brazilian society dualistically like in and out, right and wrong, black and white, but by seeing it as having a set of infinite and varied categories in between. Brazil is a relational system made up of multiple spaces in which critical aspects of its sociability are composed of liminal types like the mulato; in which objects, institutions and beings are betwixt and between. In other words, they belong to the third intermediary category: called liminality.

Likewise DaMatta states that Brazilian society has to be seen from a triangular perspective that admits the intermediary and the hybridism as part of reality, we can affirm that Hermeto's music is a very good example of a positive liminal type that cannot be classified by adopting a dual point of view. Hermeto's music cannot be included into the international trends, nor into the nationalistic precepts, since it is situated at the intersection of several categories - liminal space. It is possible to say that Hermeto's music is liminal since it admits hybridism and paradoxalism, which create a classificatory ambiguity. Ambiguity here means that

his music is placed into two or more excluding semantic fields simultaneously, situated betwixt and between. Moreover, the hybridism results from the multiplicity of sound resources and styles, from syncretism, among others that are related with the Brazilian culture combined or not with other cultural manifestations, while paradoxalism results from the superimposition or mingling of apparently contradictory elements (different semantic fields).

In this way, Hermeto has applied a paradigm, a fundamental music model to his productions that kept being implemented during his career. Through this paradigm, Hermeto has mixed unconventional sounds with conventional ones mingling regional, national, international and universal elements, such as the use of noises, Brazilian folkloric material, experimentalism, use of non-conventional established musical sounds, and multiplicity of musical genres.

Notas

1 **Recto tono** is the simplest form of church music: a single note is held for the length of a phrase.

Referências

CANCLINI, Nestor Garcia. **Hybrid cultures:** strategies for entering and leaving modernity. London – Regents of the University of Minnesota, 1995;

TURNER, Victor. **Betwixt and Between:** The Liminal Period in Rites de Passage. New York - Cornell University Press, 1964;

VAN GENNEP Arnold. **The Rites of Passage**. Chicago - Phoenix Books, 1960;

DAMATTA, Roberto. Individualidade e liminaridade: sobre os ritos de passagem e a modernidade. **Mana** v.6 n.1, 1-29, 2000.

LIMA NETO, Luiz Costa. Da casa de Tia Ciata à casa da Família Hermeto Pascoal no bairro do Jabour: tradição e pós-modernidade na vida e na música de um compositor popular experimental no Brasil. **Música & Cultura**, Brasil, 2008, Disponível em: <www.musicaecultura.ufba.br>. Acesso em: 22 nov. 2009.

Música e Interfaces

Semiótica **646**

- Music Phonology
  José Roberto do Carmo Jr. (USP) 646
- Análise da Canção “Manaus” de Aureo Nonato
  Lucyanne de Melo Afonso (UFAM) 651
- Boi Aruá e Sertania: o pensamento dual na construção de um significado
  Samuel Cavalcanti Correia (UFPE) 657

Cinema **663**

- Concepções de Alberto Cavalcanti em trilhas sonoras de Guerra-Peixe
  Cecília Nazaré de Lima 663
- A música composta por Radamés Gnattali na transição do cinema mudo para o cinema falado
  Cintia Campolina de Onofre (UNICAMP) 670
- O *Grande Sertão* de Radamés Gnattali: o *Leitmotiv* como recurso de construção da música do filme
  Daniel Menezes Lovisi (UNIRIO) 677
- Traçando um aporte teórico para pensar um encontro entre o cinema e a educação musical
  Glauber Resende Domingues (UFRJ) 683
- Análise semiótica da trilha sonora de *Forbidden Planet*
  Juliano Oliveira (USP) 689
- O filme musical da atlântida: registro audiovisual da música popular brasileira das décadas de 40 e 50
  Sandra Ciocci (UNICAMP) 695

Mídia **701**

- Djembêbolay: para percussão, tape e processamento sonoro em tempo real
  Cleber da Silveira Campo (UNICAMP/UFRN) 701
- Assessing musical creativity: material, procedural and contextual dimensions
  Damián Keller (UFAC) 708

- Utilizando controles de videogame para manipular parâmetros de síntese e processamento sonoro em tempo-real
  Danilo Aguiar (PIBIC/CNPq/UFU) 715

- *Com que voz?* Globalização e nomadismo na performance
  Heloísa de Araújo Duarte Valente (USP) 721

Cognição 728

- Expressividade na interpretação musical de uma composição inédita
  Alvaro Henrique Siqueira Campos Santos (UNB/UFU) 728

- Claude Lévi-Strauss (1908-2009): mito e música entre o largo e o prestíssimo
  Betania Maria Franklin de Melo (UFRN) 732

- Técnica e expressividade na execução pianística: suas representações e aplicações na prática musical de alunos de graduação em piano no nordeste brasileiro (1ª Etapa: UFBA)
  Diana Santiago (UFBA) 737

- A mente e a cultura musicais: as possíveis contribuições entre a cognição musical e a etnomusicologia
  Larissa Padula Ribeiro da Fonseca (UFBA) 744

- Desempenho motor e coordenação bimanual: uma reflexão teórica sobre conceitos e aplicações na prática da ação pianística
  Maria Bernardete Castelan Póvoas (UDESC) 749

- Prevalência de ouvido absoluto em estudantes de música de nível universitário das cidades de São Paulo e Brasília
  Nayana Di Giuseppe Germano (UNESP) 756

- Análise de aspectos da aprendizagem da obra musical e seus desdobramentos em músicos profissionais
  Ronaldo da Silva (UNICAMP/Conservatório de Tatuí) 763

Musicoterapia 769

- O 'pensamento musical', sua complexidade manifesta na obra de Victor Zuckerkandl e suas contribuições para a Musicoterapia Musico Centrada
  Clara Márcia de Freitas Piazzetta (Faculdade de Artes do Paraná) 769

- Doidodum: musicoterapia, ensino e clínica antimanicomial
  Eduardo Fraga Tullio (UFU) 775

- Contribuições da Teoria da Complexidade para a Musicoterapia no acompanhamento de crianças com dificuldades de aprendizagem em leitura
  Elisama Barbosa Brasil (UFG) 781

- Mães Que Cantam: a canção na relação de ajuda para mães de bebês com Síndrome de Down – transdisciplinaridade entre Musicoterapia e Psicologia
  Gláucia Tomaz Marques Pereira (CRASA/APAE – Anápolis-GO) 788

MUSIC PHONOLOGY

José Roberto do Carmo Jr. (USP)
carmojr@usp.br

Resumo: Nesse trabalho são investigadas as propriedades comuns aos instrumentos musicais e ao aparelho fonador humano, à luz da teoria Fonte-Filtro (Fant, 1960). Os resultados obtidos mostram que (i) os sistemas fonológico e musical contém categorias comuns (ii) estas categorias são orientadas em direções opostas. No sistema fonológico a categoria dos segmentos é relativamente expandida enquanto a categoria dos supra-segmentos é concentrada. Inversamente, no sistema musical é a categoria dos segmento que é expandida ao passo que a categoria do supra-segmentos é concentrada.

Palavras-chave: melodia, prosódia, instrumentos musicais, teoria fonte-filtro.

Music Phonology

Abstract: This essay discuss some of the properties that are common to both human vocal tract and musical instruments from the standpoint of the source-filter theory (Fant, 1960). The investigation led us to the following results: (i) music and phonological systems comprise common categories; (ii) both systems present opposite properties. In the phonological system the segmental categories are relatively expanded whereas the suprasegmental categories are concentrated. Conversely, in the melodic system the suprasegmental categories are the ones that are relatively expanded whereas the segmental categories are concentrated.
Keywords: melody, prosody, musical instruments, source-filter theory.

1. Introduction

In this paper we discuss the relationship between music and language. The main hypothesis is that melodic and phonological systems can be compared together because musical instruments and the vocal tract are different mechanisms subject to the same principles. At a first glance, the sounds produced by these mechanisms are quite different from each other and play different roles in culture. The vocal tract produces phonemes based on opposed features and carry representational meaning, whereas musical instruments produce a wide range of prosodemes based on contrastive features and carry emotional meaning. However, we will try to show that these differences can be reduced when they are viewed in a single theoretical framework.

We will develop our argument in four steps. We start showing that vocal tract and musical instruments can be seen as devices whose inputs are representations and whose outputs are sounds. After that, we present the Source-Filter Theory, an abstract scheme of linguistic sound production introduced by Gunnar Fant (1960). We will also describe briefly the vocal tract from the point of view of this model and we will show why it can be used as well to describe musical instruments. Finally, we propose a comparison between musical and linguistic systems presenting some considerations about how this comparison sheds light on the evolution of music and language, an evolution that seems to be at the same time parallel and opposite (Brown, 2001).

The first challenge for the research on this subject is to make clear what we mean when we say that music is language. We know there is a great difference between some features of language and music. Music doesn't have syllables, lexical or morphological categories. Although it had been proposed that music presents syntactic structures (Lerdahl & Jakendof, 1983), this is a question under discussion at the moment. However, there is at least one undeniable common factor between music and language: in both we have representations on one side and sounds on the other. Moreover, our language is what it is because we have a specific cognitive

structure and a particular vocal tract. The point here is that natural language is determined in some fashion by the possibilities and limitations of the vocal device we have. The same is true for music. The music we create and listen to is strongly determined by the possibilities and limitations of the musical instruments we have. So, in a linguistic framework (or in a semiotic framework), we have at least two approaches to study the relationship between music and language: we can look at them from the point of view of the representations, or from the point of view of the devices that convert these representations into sounds. Our investigation is focused on this last subject.

2. The Source-Filter Theory

We can start with an apparently obvious observation: we know that the vocal tract can produce musical sounds. We can sing a melody with or without lyrics. But the inverse is not true. We can not use musical instruments to produce linguistic sounds. Why? Although the answer isn't so obvious as it seems to be, we believe that the Source-filter Theory can shed light this question. According to this model proposed by Gunnar Fant, speech sounds result from two consecutive processes: a *source* produces an initial sound and a *filter* modifies it. At the larynx, where the vocal folds are, sounds are produced whose spectrum contains different frequencies. This spectrum is filtered by articulators like tongue, teeth, lips, velum, etc.

When a human speaks, the vocal folds act as an oscillator, that is, a source of energy, and the mouth and throat as a filter (see figure 1). Consider the difference between saying "a" (like in fat) and "u" (like in foot). The vocal folds are generating pretty much the same raw sound in either case. The difference between the two comes from the filtering applied with the tongue and lips. "a" is a low front unrounded vowel, what means that in order to say "fat" we have to move the tongue frontwars, bring it down and to keep the the lips spread; on the other side, in order to say "foot" we have to move the tongue backwards, lift it up and, at the same time, round the lips. By changing the position of the tongue and the shape of the lips, one varies the cutoff frequency of the filter, resulting in removing or keeping some of the harmonics. Producing the "a" sound of "fat" most of the original harmonics are present; however, in "u" most of the harmonics are removed. Given that the whole inventory of distinctive linguistic sounds are the outcome of the dynamical properties of the filter, we can call them "dynamic-filter" sounds. The phonemes of any language are dynamic-filter sounds.

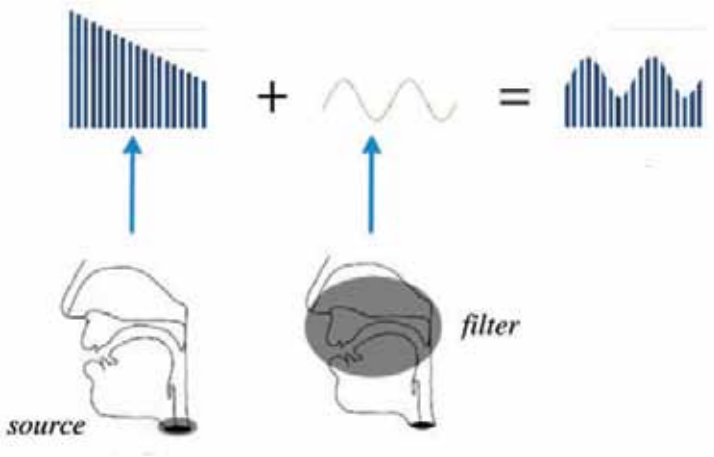


Fig. 1. Source-Filter Model (Fant, 1960)

3. Static-filter sounds

However, there is another issue to be considered, and that is the difference between two words with the same sequence of phonemes that carry distinct meanings but we spell in the same way, for example, *concrete*. With the stress on the first syllable, it's a noun ['kaŋk˩it], but with stress on the second, it's an adjective [kaŋ'k˩it]. Although we have two distinct words, the position and form of the lips, tongue, teeth and other organs of the filter don't play a crucial role in this distinction. In fact, ['kaŋk˩it] and [kaŋ'k˩it] are distinguished each other only due the stress, which is produced by the source and is not affected by the shape of the filter. Something similar occurs with tone. In Mandarin Chinese, the word [ba] means "to uproot" when carries a rising tone, but means "a harrow" when carries a falling one. So, in terms of Source-Filter theory, stress, tone and duration are "static-filter" sounds because their production is independent of the filter system mobility. These static-filter sounds are roughly the equivalent of what we call prosodemes (Jones, 1950).

An interesting feature of natural languages is that they present an asymmetrical distribution of "dynamic-filter" sounds and "static-filter" sounds, or phonemes and prosodemes in the linguistic terminology. In all known languages the system of phonemes is richer than the system of prosodemes. The system of standard English sounds runs to forty-four phonemes but only a few prosodemes, while the currently known languages number up to at least ninety-three phonemes. On the other hand, the system of prosodemes can run to only five levels of pitch (Mandarin Chinese) and three levels of duration (Swedish) (Crystal, 1996). In short, more than ninety percent of the sounds that are used to distinguish different meanings are "dynamic-filter" sounds and less than ten percent are "static-filter" sounds.

4. Are musical instruments source-filter devices?

Our investigation is an attempt to test the hypothesis that musical instruments are source-filter mechanisms as well. Indeed, all melodic musical instruments have a source of energy and a filter (fig. 2). The source-function can be performed by the strings of a guitar, the wooden bars of a xylophone, the reed of a clarinet, and so on, while the filter-function is performed by sound boxes and tubes in many different shapes and sizes, built from a whole array of different materials.

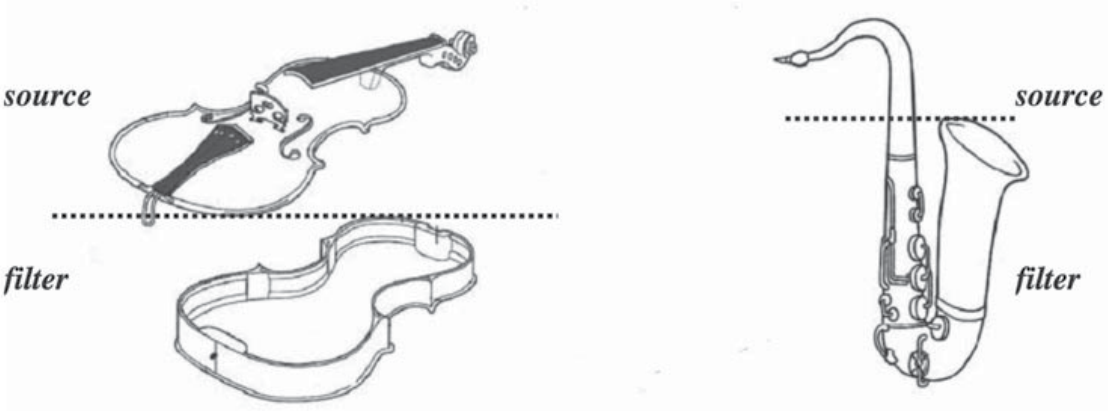


Fig.2. Musical instruments are source-filter devices

However, musical instruments present a crucial difference in relation to the vocal tract. In musical instruments, the filter does not have movable parts that play a role similar to that played by the jaw, tongue or velum. That means that the filter of musical instruments is always *static*. One can pluck or bow the strings of a violin but one cannot change the shape of its body in order to produce different timbres. The same is true for wind instruments. On a saxophone, for example, the source is a single reed mouthpiece, and the filter is the metal pipe and the bell. The only movable part of the whole device is the reed. The keys only change the resonance frequency of the sound generated. We press the keys in order to change nothing but the pitch. Thus, the filter of a wind instrument behaves as a vocal tract with no mobile parts. For this reason, wind instruments produce sounds with "supra-segmental" differences (pitch height, duration and intensity) but not with "segmental" differences.

From this point of view, what makes the relationship between music and language so special is that they share the same basic units – that is, dynamic-filter sound elements and static-filter sound elements –, but at the same time these units are organized in systems conversely oriented. In language, the prosodic categories are atrophied and play a marginal role; in music, they are hypertrophied and constitute the core of the system. In language, the inventory of dynamic-filter sounds is much richer than the inventory of static-filter sounds, while in music we have the opposite scenario. Thus, from the standpoint of the Source-Filter theory, the melodic system seems to be an inverted mirror of the phonological system.

The above reasoning tends to show that the systems of musical and linguistic sounds are not different from each other in the substance of their basic units. Consequently, the fact that they are specialized systems has to be attributed to the divergent ways their evolution and development took. The point is, the evolution and the development of language and music must be *mapped* against the mechanisms that produce linguistic and musical sounds. In other words, both natural language and music are determined in some fashion by the possibilities and limitations of the mechanisms that produce them.

5. Opposition and contrast

The source-filter theory clarifies another aspect of the language-music relationship. It seems that the inner nature of the filter make it suitable to produce sounds with oppositive properties, that is phoneme-like sounds. Consequently, because of the dominance of the dynamic-filter sounds, the basic structural relation of the linguistic system is opposition. Coming back to the examples we started with, the difference between /a/ in "fat" and /u/ in "foot" is due to the linguistic oppositions between phonological features like open x closed, front x back, rounded x unrounded. The lexical system of the language is also based in oppositions between semantic features. The difference between "man" and "cow" for example, is due to the oppositions between semantic features like /male/ x /female/, /human/ x /animal/ and so on. In brief, the system of linguistic oppositions, phonological or conceptual, seems to feet each other. Both are organized on the same basis. That is why opposition is the fundamental relationship of any linguistic structure.

A quite different picture emerges from the analysis of a static-filter device because, in this case, we have a system based on contrasts rather than on oppositions. Two different pitches (say C and D), don't oppose each other, they contrast each other. This is true not only for pitch, but for all musical categories. Duration, stress, tempo, dynamics are not bipolar categories, but contrastive and gradual in nature. This fact perhaps

explain why music lacks in representing the referents and lexical units. On the other side, music can express correlations meanings based on contrasts, like affects and emotions (Cross, 2009). We can trace a continuous line in between joy and sadness, as well as in between fast and low tempos. This is possible because joy and sadness on one side, and fast and low tempo, on the other, establish contrastive relations.

6. Conclusion

We saw that some semiotic properties of musical instruments and vocal tract can be better understood with the Source-Filter theory. Although both musical instruments and vocal tract are source-filter devices, the first presents a static-filter and the latter presents a dynamic-filter. This peculiarity help us to understand the asymmetrical distribution of phonemes and prosodemes (see Table 1 for a summary). Language is a phoneme based system and music is a prosodeme based system. Phonemes are structured by oppositions, prosodemes are structured by contrasts. Finally, the source-filter theory help us to understand some "limitations" of music when compared with language and vice-versa. Music can not refer to the conceptual representations because it lacks units of second articulation, that is, phonemes, that are oppositive in nature. On the other side, as its categories are contrastive, music can establish correlations with affective and emotional meanings. Although these conclusions are based on a preliminary analysis of the model, they lead us to consider music and language as semiotic systems that, even though possibly a common starting point, have evolved in opposite ways.

Table 1: summary

Macro-categories	Vocal Tract	Musical Instruments	Structural Properties
"dynamic-filter" sounds	Consonants: up to 81 Vowels: up to 12	one timbre (?)	System based on oppositions (referential meaning)
"static-filter" sounds	Pitch: up to 5 Duration: up to 3 Intensity: up to 2	Pitch: up to 5 Duration: up to 3 Intensity: up to 2	System based on contrasts (emotional meaning)

References

BROWN, S. "The 'Musilanguage' Model of Music Evolution". In Wallin N.L.,Merker B., and Brown S., eds. *The Origins of Music*. MIT Press. p.271– 301, 2001.

CROSS, I. "The evolutionary nature of musical meaning". *Musicae Scientiae*, Special Issue: Music and evolution, p.179-200, 2009.

CRYSTAL, David. *The Cambridge Encyclopedia of Language*. Cambrige: Cambridge University Press, 1996.

FANT, G.*Acoustic Theory of Speech Production*. Mouton: The Hague, 1960.

JONES, D. *The phoneme: its nature and use*. Cambridge: W.Heffer & Sons, 1950.

LERDAHL, Fred & JACKENDOF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MIT Press, 1983.

ANÁLISE DA CANÇÃO "MANAUS" DE AUREO NONATO

Lucyanne de Melo Afonso (UFAM)
lucyanneafonso@hotmail.com

Resumo: O presente artigo propõe analisar a letra da canção "Manaus" de Aureo Nonato composta em 1965 na cidade de Manaus, fazendo uma abordagem dos fatos históricos a partir de índices dos registros do Jornal do Commercio[1] de 1965 recriando o contexto local e, ao mesmo tempo, fazendo recortes, relacionando os fatos que estavam sendo discutidos, no caso, a internacionalização da Amazônia para dar subsídios ao entendimento da letra e do processo para qual foi composta.
Palavras-chave: Música Popular, Canção Manaus, Análise da letra, Internacionalização da Amazônia

Analysis of Aureo Nonato's Song "Manaus"

Abstract: The present article intends to analyze the letter of the song "Manaus" of Aureo Nonato composed in 1965 in the city of Manaus, making an approach of the historical facts starting from indexes of the registrations of the Newspaper of Commercio 1965 recreating the local context and, at the same time making cuttings, relating the facts that they were being discussed, in the case the internationalization of the Amazonian, to give subsidies of the understanding of the letter and of the process for which was composed.
Words-Key: Popular music, Song Manaus, Analysis of the letter, Internationalization of the Amazonian

1. As semioses de um período através da letra da canção "Manaus"

O que está por trás de uma palavra, de um desenho ou de uma canção? A palavra, o desenho ou a canção pode nos transmitir várias mensagens que, dependendo daquilo que vivenciamos ou experimentamos, os nossos sentidos serão ativados em função dos signos que nos pertencem como lembranças, memórias. Como diz Santaella que as "linguagens crescem e se multiplicam na medida mesma em que são interruptamente inventados os meios que as produzem, reproduzem meios estes que as armazenam e difundem". (2004, p.X)

Para Lótman "cada geração desenvolve uma linguagem para descrever o passado; contudo, carece de uma linguagem para o amanhã" (TOROP Apud MACHADO, 2007, pg.50) autogerando outros sistemas, por isso que a sociedade não para de se modificar; os pensamentos e as idéias estão em constante diálogo, pois "culturas são processos, nunca produtos" (MERREL apud MACHADO, 2007, pg. 48).

As relações semióticas que são geradas em determinado tempo ou período histórico não são estáticas, elas não se concretizam naquele espaço, transformam-se em outros textos que, ao mesmo tempo, geram outros ciclos sígnicos. Entender o que se passou no passado a partir desses reflexos que os signos nos deixaram, é visualizar a sua trajetória para compreender o que se realiza hoje. Quando não temos nenhuma relação com certo signo, e o que se tem é somente a letra de uma canção que não faz parte daquilo que se vivenciou, então, como entender a mensagem de uma canção para compreender as relações semióticas, ou melhor, dizer, as semioses de um período ou de um contexto histórico?

Apresento a canção "Manaus" composta por Aureo Nonato, em Manaus, seu lançamento foi anunciado no dia 29 de junho de 1965, no Jornal do Commercio. Aureo Nonato foi poeta e compositor amazonense de grande prestígio na cidade, e consagrado tanto no campo artístico e literário quanto no campo do poder, pois ele foi referência como compositor e poeta entre seus pares e teve reconhecimento com o governo, Aureo Nonato foi "colocado no centro de um campo de forças que deve sua estrutura à oposição entre o pólo do poder econômico ou político e o pólo do prestígio intelectual ou artístico" (Bourdieu, 1996, p.27).

Manaus – letra e música de Aureo Nonato (1965)
I
Quem viu você,
Não pode mais esquecer
Quem vê você
Logo começa a querer
II
Manaus, Manaus, Manaus
Minha cidade querida.
Manaus, Manaus, Manaus,
É a cidade sorriso,
Esperança da nossa Amazônia.
Manaus, Manaus, Manaus.

A primeira vista é uma letra que contém adjetivos se referindo à cidade de Manaus: *cidade querida, cidade sorriso, esperança*; possui uma construção poética pequena com apenas duas estrofes. Quando lemos a letra desta canção ela nos transmite certa pobreza poética, a letra é simples, sem muitas palavras exuberantes e muitas repetições da palavra Manaus. Mas vejamos: para que foi feita essa canção? Quais as relações da canção com a época? Estes questionamentos serão respondidos a partir da compreensão do contexto da época que repassou no ano de 1965.

Em 1965 iniciou uma discussão a respeito da internacionalização da Amazônia: jornais da época mostram a movimentação a respeito dessa polêmica entre políticos, economistas, jornalistas, etc., de fato o Brasil queria vender a Amazônia para os Estados Unidos, pois era um problema que tinha que ser resolvido: "o governador amazonense lerá um documento norte americano sobre a proibição da participação de brasileiros, inclusive de capitais da citada entidade" (JORNAL DO COMMERCIO, 22 de maio de 1965). O Jornal do Commercio abordou uma matéria do Rio de Janeiro de Edgar Teixeira Leite que pronunciou uma palestra sobre a Amazônia: "[...] É uma região politicamente perigosa diante da fome angustiante de matérias-primas dos países altamente industrializados que a reclamam dos que a possuem. [...]" (23 de março de 1965.)

Em abril de 1965, o colunista Gabriel Hermes escreveu **A integração da Amazônia:**

> [...] Agora é o momento de despertar e convocar a compreensão nacional para a necessidade da INTEGRAÇÃO DA AMAZÔNIA, como região econômica a ser despertada. [...] É hora de integração da Amazônia e de ocupar em termos econômicos e por brasileiros a imigração selecionada no seu território. (JORNAL DO COMMERCIO, 16 de abril de 1965.) [grifo do autor]

Em meio a toda essa turbulência sobre a questão, Arthur Ferreira Reis, Governador do Amazonas, reage contra a internacionalização da Amazônia manifestando contra aquela proposta "apontando inconvenientes de ordem política, administrativa e econômica, além de outras implicações" (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de maio de 1965), repelindo com veemência aquela proposta e acentuando que a região jamais poderá cair nas mãos de outras potências.

Em uma nota do dia 17 de maio no Jornal Meridional, de Brasília, e publicado no Jornal do Commercio dia 18 de maio de 1965, os militares repelem a intervenção: o deputado Wilson Calmon "enquanto porta voz do ministro da Guerra esclarece que os militares não concordarão jamais com a intervenção estrangeira na Amazônia, por que a região constitui patrimônio intocável que deve ser explorado unicamente por brasileiros". No Rio de Janeiro, um ministro de Estado disse "que o Brasil não tem condições para assumir

a posse efetiva da Amazônia e, como conseqüência, terá de pedir o concurso dos americanos" (JORNAL DO COMMERCIO, 22 de maio de 1965.). O Governador Arthur Reis retrucou contra o ministro de Estado: "Isso – uma verdadeira afronta ao povo e a cultura brasileira que nada mais traduz do que o desprezo dos Estados Unidos por nossos valores culturais e técnicos" (JORNAL DO COMMERCIO, 22 de maio de 1965). E após todos os conflitos político, econômico e administrativo que permeou sobre a questão, Arthur Reis se dirige a população amazonense através das emissoras da cidade para pronunciamento de sua mensagem:

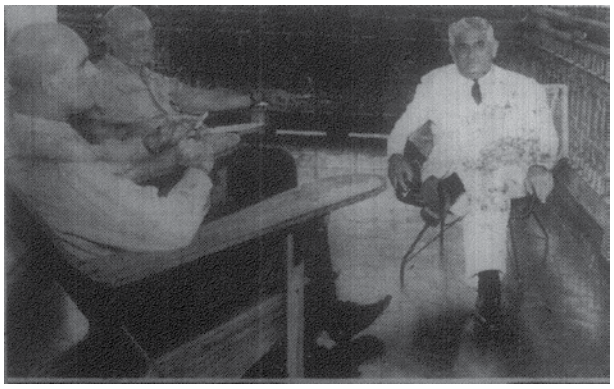


Foto 1: Arthur Reis falando a população (Jornal do Commercio, 14/08/1965

> Chegou à hora de dar aos meus conterrâneos, a todos os habitantes do Amazonas, um esclarecimento direto sobre os últimos acontecimentos. [...] Correrá o Brasil um grande risco, o risco mortal de ser a Nação desfigurada de sua fisionomia histórica, desviada do caminho que busca desde que teve autonomia, sujeita a uma dominação estrangeira. [...] Caberá ao povo do Amazonas dar solução a essa pretensão. Mas esse povo o vai fazer em liberdade, e não sob a coação moral e física que anteriormente sofria. Vamos preparar este ambiente para que a liberdade e a Democracia possam vicejar no Amazonas e para que o seu povo tenha, efetivamente, em mãos os seus destinos. ["...]" (JORNAL DO COMMERCIO, 14 de agosto de 1965)

A partir desta abordagem histórica que será possível fazer a análise da canção "Manaus" de Aureo Nonato. A canção foi apresentada ao povo amazonense num dia de domingo datado em 27 de junho de 1965:

> **Manaus já tem sua canção**
> **Obteve o maior êxito, o lançamento** da canção "Manaus" de Aureo Nonato, realizado no domingo último, no bairro de São Raimundo, na interpretação do Coral João Gomes Jr. e da banda de Música da Polícia Militar do Estado.
> Além **da grande massa que se comprimia**, na praça fronteira ao Sul America Esporte Clube, estiveram presentes ao ato o Deputado Rui Araújo, Presidente da Assembléia Legislativa do Estado, que representou o Governador Arthur Reis, o deputado José Bernardo Cabral que saudou o compositor Aureo Nonato, em nome do Poder Legislativo, **autoridades civis e militares, poetas, jornalistas e elementos da nossa sociedade**. (JORNAL DO COMMERCIO, 29 de junho de 1965) [grifo nosso]

Nota-se que o evento para o lançamento foi algo preparado para mostrar à população, isto pode ser verificado quando se fala "*da grande massa que se comprimia"*. Quando relata que o lançamento "*obteve o maior êxito",* ou seja, o que tinha sido planejado, seja no evento em si como também na expectativa de alcançar uma grande quantidade de pessoas, deu resultado. A palavra "*lançamento"* indica que a música não fez parte de nenhum festival, haja vista que festival neste período ainda não acontecia logo a música foi encomendada para este momento único com objetivo de unificar as forças contra a internacionalização da Amazônia e o povo ter autonomia.

Foi um domingo impar, solene, de esplendor, pois havia uma reunião de autoridades do Governo, "*autoridades civis e militares, poetas, jornalistas e elementos da nossa sociedade",* enfim, o campo de poder reuniu todos os campos intelectual, econômico, literário e artístico em prol de um fato social e legitimando a ação.

Isto significa que a canção Manaus não é tão simples assim. Ela teve uma razão para ser composta. E a razão foi em função da discussão da internacionalização da Amazônia, em que Arthur Reis lutou contra essa mudança, uma vez que autoridades brasileiras faziam o oposto e esqueciam a região, como o próprio Arthur Reis pronunciou: "Não adianta encher a boca, como tantos políticos fazem para invocar o nome do povo em vão" (JORNAL DO COMMERCIO, 14 de agosto de 1965). Com todos os dados, temos subsídios para decifrar a canção "Manaus" e entender cada trecho da letra e como Aureo Nonato representou na canção os anseios daquele ano de 1965.

2. Análise da canção "Manaus"

Para entender o processo de criação da letra pelo compositor temos que ter como princípio duas bases: 1) os fatos históricos do período em que a discussão gerada era a internacionalização da Amazônia e 2) a música como uma encomenda para significar a posse de um território e legitimar as ações políticas em favor da luta contra a doação da Amazônia. Na primeira estrofe onde diz "*quem viu você não pode mais esquecer, quem vê você logo começa a querer"* mostra que Manaus era uma cidade bastante visitada em decorrência dos fatores socioeconômicos que estavam sendo discutidos, há uma divisão clara de tempo onde podemos perceber nos verbos "*viu você"* e "*vê você"*, isso demonstra que houve duas fases em relação como os poderes políticos e os estrangeiros viam ou pensavam sobre a Amazônia, um antes e um depois, isso decorreu pela luta política travada por Arthur Reis conscientizando que o Brasil só iria perder entregando a Amazônia havendo uma luta de forças para sua aquisição e patrimônio. Podemos entender, também, uma letra com conotação irônica retratando a ganância dos estrangeiros em decorrência à fortuna da região que muitos queriam ter como posse, mas que o Brasil passou a reconhecê-la e pensar em projetos econômicos para o desenvolvimento da região.

"Manaus, Manaus, Manaus" é uma afirmação de autonomia através da repetição da palavra Manaus que é o nome da cidade, ou seja, percebe-se a afirmação de uma identidade cultural, de um povo que mora, trabalha para desenvolver a cidade e sua gente. E esta afirmação se confirma na próxima frase *"minha cidade querida",* o pronome "*minha"* é um pronome possessivo, indica posse, ou seja, aquilo que pertence a alguém que neste caso a "*cidade"* pertence a quem habita nela e dela tira seu sustento, é como se fosse um NÃO como resposta a invasão de estrangeiros para administrá-la visto que o Brasil queria entregá-la; acrescentando que a cidade é "*querida",* por que é um lugar bom, agradável, que transmite bondade, ou melhor, dizer, de acordo com o Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa "a que ou a quem se *quer* muito" (1980, p.1006). Podemos refazer a frase "*Minha cidade querida"* com base nesses significados: A cidade que me pertence e por isso a quero muito. Novamente Aureo Nonato reafirma a autonomia da cidade com a repetição da palavra Manaus; no verso próximo coloca o verbo ser na sua conjugação no presente "*és",* simbolizando que sempre será uma cidade alegre, uma cidade amigável tanto naquele momento da sua história quanto posteriormente, enfatizando para as futuras gerações para preservar este ambiente nostálgico da cidade e lutar pelo que ela é.

Como diz a frase popular "A esperança é a última que morre", Aureo Nonato também usou a palavra "*esperança*" para dizer que apesar de todo conflito estabelecido, toda a problemática causada a esperança é a última que morre, existindo uma confiança na realização das coisas desejadas ou prometidas. No caso a "*esperança da nossa Amazônia"*, podemos dar muitos significados para esta frase: 1) Manaus sendo a cidade que trará progresso para a região; 2) Manaus sendo a capital dos grandes projetos socioeconômicos; 3) uma cidade confiante no desenvolvimento, gerando mais riquezas para a região e preservando o que se tem. Esta frase enfatiza que todos tem o direito e dever se preservar e cuidar daquilo que é seu, que lhe pertence, para que o futuro seja melhor e sendo reconhecida pelo Brasil. Aureo Nonato finaliza a música com a repetição da palavra Manaus "*Manaus, Manaus, Manaus"* como um ponto final, uma resposta para aqueles que a querem e a desejam, ou seja, a cidade tem nome e o nome é que faz a sua identidade.

Diante de todos os fatos, a canção "Manaus" foi uma música encomendada para inverter a visão que o Brasil tinha da região, para negar sua doação aos americanos e para incentivar sua gente a partilhar do mesmo sentimento de pertença, de orgulho de sua cidade, para auto-afirmar sua origem, suas identidades, visto que Manaus acolheu pessoas de todo o Brasil no período da borracha. Assim, a música influenciou no seu tempo e no espaço e definiu os traços distintivos da época: a exaltação da natureza, a posse de um lugar, uma afirmação de identidade cultural, a busca para construir essa identidade. As relações dialógicas na canção "Manaus" possibilitaram a visualização desses traços distintivos de um período onde neles podemos perceber as semioses de uma época e, assim, construir as relações implícitas em cada parte desta canção, não é ver a música por um todo, mas em cada parte dela existem relações comunicativas que podemos defini-las.

Seu lançamento no dia 27 de junho, num domingo, com várias personalidades da política, do meio artístico, civis e militares, demonstra a unificação desse orgulho, desse sentimento de pertença que o Governo de Arthur Ferreira Reis implantou na cidade para apoiar nas suas lutas contra a internacionalização da Amazônia e para mostrar ao Brasil que a Amazônia a pertence e que deve se responsabilizar e olhar mais para a região, para a população e suas riquezas. A partir dessas discussões é que o Brasil iniciou os projetos de desenvolvimento da Amazônia para diminuir as distâncias dos grandes centros econômicos do país: a Zona Franca de Manaus e o projeto Transamazônico, o qual viria integrar a Amazônia ao restante do Brasil. A canção passou a fazer parte do livro de hinários, como uma das músicas obrigatórias a serem executas nas escolas no ensino de música do Rio de janeiro.

Foto 2: Aureo Nonato lançando a canção "Manaus" na Guanabara
(Jornal do Commercio, 12/09/1968).

> *"Declaro, para os devidos fins, que a composição "Manaus" canção-letra e música de Aureo Nonato, harmonizada para piano e coro a duas vozes, por João Nascimento, foi aprovada pela Comissão Consultiva Musical do Serviço de Educação Musical, na reunião realizada em 3.5.1965 passando a fazer parte do repertório escolar do Estado da Guanabara, Rio de Janeiro, 11 de maio de 1965."* SIGAMOS O EXEMPLO – Apoiando e prestando o necessário incentivo a Aureo Nonato, o Governador Arthur Reis, através da Secretaria de Educação e Cultura, deveria mandar incluir, no repertório escolar de nosso Estado, a canção "Manaus", e o prefeito Vinicius Conrado, na qualidade de governador da cidade, deveria acolher a canção "Manaus" como hino oficial na nossa capital, oficializando o ato através de um decreto. (JORNAL DO COMMERCIO, 02 de julho de 1965).

A matéria do dia 12 de setembro de 1968 mostra o lançamento da canção "Manaus", no Rio de Janeiro, em uma festa em homenagem ao Amazonas pelo aniversário de sua emancipação política com a presença de personalidades dos círculos culturais, sociais e administrativos do Rio de Janeiro. A partir deste fato, após três anos, este ato simbólico indica aquilo que Aureo Nonato escreveu e o que a cidade de Manaus almejava em 1965: agora o Brasil que a vê começa a querer.

Nota

1 Escrita original do Jornal no ano de 1965.

Referências Bibliográficas

Arthur: Ministro de Castelo Quer Dar Amazônia aos EUA. *Jornal do Commercio.* Manaus, 22 mai. 1965. Caderno 1, p.01.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário.* Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 2º volume. 13ª edição. Rio de Janeiro: Gamma, 1980.

Firme Mensagem – Governador Dirigiu-se Ontem a Noite a Todo Estado Através das Emissoras. *Jornal do Commercio.* Manaus, 14 ago. 1965. Caderno 1, p.02.

Grito da Amazônia Esquecida. *Jornal do Commercio.* Manaus, 23 mar. 1965. Caderno 2, p.01.

Governador Arthur Reis Reage Contra a Internacionalização Da Amazônia. *Jornal do Commercio.* Manaus, 12 mai. 1965. Caderno1, p.01.

HERMES, Gabriel. A Integração da Amazônia. *Jornal do Commercio.* Manaus, 16 abr. 1965.

MACHADO, Irene. *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. Organizado por Irene Machado. São Paulo: Annabllume/FAPESP, 2007.

Manaus Já Tem Sua Canção. *Jornal do Commercio.* Manaus, 29 jun. 1965. Caderno 1, p.03.

Militares Repelem Intervenção a Amazônia Dizendo - A Intocável. *Jornal do Commercio.* Manaus, 18 mai. 1965. Caderno 1, p.01.

BOI ARUÁ E SERTANIA: O PENSAMENTO DUAL NA CONSTRUÇÃO DE UM SIGNIFICADO

Samuel Cavalcanti Correia (UFPE)
sccpianoviola@yahoo.com.br

Cristóvam Augusto de Carvalho Sobrinho (Conservatório Pernambucano de Música)
caviolao@yahoo.com.br

Resumo: Investigam-se os possíveis intentos de Ernst Widmer na Sinfonia do Sertão *Sertania* em sua associação com o filme Boi Aruá. O objetivo principal centra-se na possibilidade de identificar os elementos sígnico-musicais tratados pelo compositor em relação à ordem de apresentação das imagens. Realiza-se, portanto, um breve passo analítico que permite constatar a não contigüidade entre música e imagens em certo processo de re-significação diferenciado em relação aos objetivos composicionais iniciais da partitura manuscrita.
Palavras-chave: Análise Musical, Boi Aruá, Ernst Widmer, Sertania, Trilha Sonora.

Boi Aruá and Sertania: Dual thinking and the construction of a meaning

Abstract: According the association between the Sertania Symphony and the movie Boi Aruá it is investigated the compositional intends of Ernst Widmer. The main goal is to identify the musical signals and references treated by the composer under the movie images ordering. A brief analysis show the similarities between soundtrack and movie in the process of a new meaning created by the differences in the original score manuscript in relation to the soundtrack.
Keywords: Musical Analysis, Boi Aruá, Ernst Widmer, Sertania, Soundtrack.

1. Considerações Iniciais

No manuscrito da Sinfonia do Sertão *Sertania,* Opus 138 (1982), o compositor Suíço/Baiano Ernst Widmer indica ter sido esta peça composta para o desenho animado em longa metragem *Boi Aruá*, de Francisco Liberato de Mattos. Entretanto, ao comparar-se o áudio do filme – a trilha sonora em si – com o registro na partitura, verifica-se a inexistência de contigüidade musical, pois os elementos da obra são reproduzidos no filme intercaladamente em distinta ordenação.

Algumas correntes no Séc. XX consideram a existência de equivalências sígnicas na arte dos sons. Entretanto, firme-se desde já, não se pretende aqui adentrar em tal temário, nem tampouco realizar quaisquer posicionamentos ideológicos concernentes. O que se pretende nitidificar – a partir de concepções presentes no livro *Música e Discurso* do semiólogo Jean-Jacques Nattiez – são as possíveis equivalências ou diferenças geradas em face das modificações na ordem formal/estrutural sinfônica e sua realização em trilha sonora. Atentar-se-á para a narratividade existente no filme com vistas à captura de significações que ali se propõe. Presume-se ser este o intento widmeriano – *Poiésis* – na tentativa de atar música e filme ou gerar correspondência entre som e imagem. Correspondência cuja efetividade precisa ser analisada sob o prisma da reestruturação musical quando da feitura do filme e possíveis re-significações resultantes. O pensamento de Ernst Widmer, sua vivência e observância da simbologia nordestina que o levou à construção da sinfonia e, por conseguinte à composição da trilha, será aqui analisado como dual, dicotômico. O recorte delineado fundamenta-se nas seis primeiras indicações/referências de personagens/cenas contidas na partitura – *Brasões*, *Urubu*, *Vaqueiro*, *Iaiá com Menino*, *Loro* e, por último, *Boi Aruá* –, bem como os desdobramentos, sincronias e não equivalências em relação às imagens. Observa-se que o texto fílmico ultrapassa a organização técnica

de imagens apresentando certa significação semântica, a partir de um pensamento preconcebido que norteou diretor e compositor. As partes sonoras relativas a cada uma destas indicações são detentoras de signos gerados a partir de um conceito de imagem sonora – em clara abstração impalpável –, através do entendimento e interpretação acerca dos propósitos narrativos do filme. A trilha acompanha e referencia a mensagem do filme[1] pelo que se buscou um processo semiótico de inter-relacionamento, tendo em vista a opção de Widmer por uma paleta significativa de timbres com sentido funcional. Entretanto, a não contigüidade entre pauta e imagem induz ao seguinte questionamento: qual motivo teria levado o compositor a inverter, misturar e trocar temas, motivos e sessões inteiras, criando nova expressividade a partir dos elementos anteriormente dispostos num gênero fechado e com forma analisável? Em princípio a resposta fixa-se na narrativa, no significado que cada símbolo ou trecho musical fora delimitado pelo compositor e diretor, proporcionando possíveis adaptações e remontagens entre música e texto fílmico.

Nattiez explica que os objetos adquirem significado na medida em que os indivíduos apreendem esses mesmos objetos relacionando-os com aspectos da vida, da experiência cotidiana. Nessa concepção, o significado sonoro que Widmer idealizou é a *Sertania* que, associada aos sons não sinfônicos da trilha, compõe a atmosfera sertaneja da saga contada durante o filme. Sob tal perspectiva, a experiência de mundo é considerada por um compositor europeu que, vindo posteriormente ao Brasil instalou-se no Nordeste, oportunidade em que acompanhou de perto as tradições e costumes, assimilando melodias da cultura popular e folclórica. Sendo assim, a realização de uma sinfonia carregada de símbolos abstratos, para um compositor de base européia e vivência baiana, caracterizou certo desafio que resultou no filme *Boi Aruá,* expressão simbólica destilada a partir da experiência binomial Europa/Brasil. Trazendo a perspectiva tripartida de Nattiez para o universo da relação *Boi Aruá/Sertania*, torna-se possível encontrar o nível poiético nas indicações widmerianas para a interpretação, ao referir-se diretamente aos personagens e cenas do filme. Isso nos leva a pensar na possibilidade de que o intento composicional estaria em conceber uma obra que se encaixasse integralmente no filme. A esse respeito comentaremos as modificações realizadas na sucessão de temas distintos, tendo em vista que a sinfonia aparece no filme como uma colcha de retalhos temáticos, sem o desenvolvimento natural que lhe dera origem. De fato, Widmer ao utilizar a estória do boi e as imagens do filme na construção da Sertania, ratifica o nível estésico. Não obstante, a visão do compositor em relação ao diretor não foi equivalente, tendo como conseqüência imediata as alterações de ordem e acréscimo na música do filme. A cadeia pierciana de interpretantes fez-se valer em função de duas vertentes de criação onde a *poiésis* resultou em *estésis*, num estreito laço de inter-relacionamento. Com relação ao traço – que tanto pode ser o filme quanto a partitura da sinfonia – há características intercambiáveis entre os três níveis que, sob esta ótica, fornecem informações passíveis de interpretação para cada um dos elementos da tripartição, conquanto o consideremos como constatação do pensamento dicotômico na construção musical de Widmer. Pensamento que se associa ao argumento *boi/boiadeiro* igualmente binomial, ou dual. As mutações entre vaqueiro e boi nas imagens dão a impressão de ser um só personagem, ou de existir inter-relação entre ambos. Em verdade, conforme se depreende da narrativa do filme, o mito do *boi* não existiria sem o *vaqueiro* que de forma irreflexiva subjugou a todos em sua caçada interminável ao *boi* encantado. Uma atitude inexorável em clara representação do orgulho de um homem sertanejo, seu alter ego.

2. Descrição Geral

Nos primeiros 23 compassos da sinfonia há uma equivalência da partitura com o desenvolvimento da trilha. Ocorre que, a partir do 23º compasso surge um solo de violão no filme não sincronizado com a ordenação na *Sertania*. A trilha segue, mas a única equivalência observável relaciona-se com as indicações dos personagens em cima da partitura. O 1º solo de violão ocorre na pauta no 65º compasso, 2º movimento (com outra indicação imagética), perdurando até o 89º compasso, entretanto ainda de forma não correspondente ao solo apresentado na contigüidade do filme. A partir da anacruse do 27º compasso, 1º movimento, surge na pauta a indicação *Iaiá com menino*, sendo descrito na instrumentação pelas flautas em *ostinato* rítmico e cordas com arco articulando motivo melódico em quiálteras. Em seguida adiciona-se clarinete, oboé, trompa e trompete, com apoio das cordas e alguns outros efeitos, finalizando este trecho com *frulatos* nas flautas, coro de apitos, trombones e bombo em pianíssimo. Os desenhos representativos do filme anotados por Widmer (*Iaiá com menino*, *Loro* e *Boi Aruá*), entre a anacruse do 27º e 39º compassos, se dão na mesma seqüência observada na parte inicial do filme, porém não se mantendo a correspondência musical. O 1º movimento apresenta-se como uma forma contínua dividida em pequenas seções, mas não necessariamente em termos estruturais e perceptivos, caracterizando-se o movimento inicial como uma grande introdução. Do 1º ao 23º (1ª metade) compassos, a sinfonia funciona no vídeo como uma espécie de abertura para apresentação dos personagens. O trecho final apresenta-se entre os compassos 13º e 49º, 2º movimento, em que há uma textura contínua executada apenas pelas cordas iniciando-se, a partir da anacruse do 36º compasso, a indicação *navega coração.*

Sob a concepção postulada por Widmer observam-se duas estruturas sígnicas. A primeira caracteriza-se pela sinfonia, sua ordenação e desenvolvimento, além das apresentações temáticas próprias deste gênero. A segunda configura-se pela própria trilha sonora obedecendo a uma lógica formal distinta da partitura, pela implementação de uma articulação musical que se dá em função das imagens e do discurso fílmico. Entre tais estruturas existe um nível intermediário associado com a forma encontrada por Widmer em inserir sua composição no filme. O segundo trecho importante utilizado na trilha corresponde ao que se inicia no 423º compasso, 2º movimento (Tempo Primo). No compasso subseqüente há a indicação do personagem *Boi Aruá*, desenvolvendo-se uma sonoridade peculiar que se estende até o 442º compasso. O terceiro trecho situa-se entre o 117º e 130º compassos, inexistindo indicações de personagem na pauta. A partir do 123º compasso, surge um solo violonístico na versão do filme, interrompendo a contigüidade da sinfonia através do surgimento da *moça*, seguindo-se o retorno da tensão musical, momento em que há uma junção da sonoridade dos pratos com latidos dos cães. Após uma segunda intervenção violonística, o trecho situado entre os compassos 117º e 130º é retomado, repetindo-se até o 129º compasso. O quarto trecho inicia-se no 149º compasso e, a partir do 155º, há uma espécie de versão reduzida da partitura que perdura até o 175º, aproximadamente.

Tomando-se por base o exposto, vê-se que a dualidade *tutti*/*solo* está intimamente ligada à ordenação dos sons sinfônicos/não-sinfônicos da trilha. No que tange a fragmentação percebida, em que solos são intercalados com *tuttis* (como por exemplo, a partir do 65º compasso, 2º movimento, executado pelo violão) verificam-se que essas abruptas mudanças de timbres e quantidades de instrumentos acontecem tão somente em face da tentativa de significar as mudanças das imagens. Independentemente de haver a contigüidade ou não da sinfonia no filme, percebe-se um pensamento gerado por dualidades timbrísticas ou estruturais, bem

como de personagens. Os sons não sinfônicos da trilha correspondem a solos instrumentais ou efeitos que se interpõem aos *tuttis* orquestrais e que, de certa forma, se projetam sobre estes. Como exemplo, o som metálico e enigmático da Ronda de Smetak[2] equivalendo ao ranger de um copo nas cordas de um piano[3]. Nesse sentido, os próprios efeitos aliados à maneira convencional de execução de cada instrumento constituem a forma de articulação musical. Outros trechos musicais aparecem em seqüências descontínuas no filme, sendo que novo momento marcante inicia-se no 50º compasso, 2º movimento, considerando-se que apresenta o motivo inicial (quiáltera e mínimas tocadas duas vezes). Esse trecho já havia sido realizado pelo clarinete, sendo ritmicamente desenvolvido no 2º movimento como um todo. Em seguida, apresenta-se o inicio da peça que perdura até o 27º compasso. O próximo trecho é longo, sendo representado pela indicação *"vou sonhar prá você vê..."*, da anacruse do 100º compasso até o 112º, 2º movimento.

Observa-se a existência de um eixo intervalar de terça maior sobre a nota Ré que, na apresentação do primeiro símbolo *Brasões*, representa um motivo sintagmático caracterizado pela inclusão da nota Mi, de forma incisiva e com ataques curtos, situando-se diatonicamente entre as notas Ré e Fá#. Por conseguinte, este intervalo complementa-se com o conjunto formado pelas notas Dó, Ré, Mi entoado pelas trompas e trompetes, formando um motivo que caracteriza a marca do personagem *Vaqueiro*, numa tentativa de aludir ao "berrante nordestino" através da utilização do modo mixolídio, ou mesmo híbrido entre lídio e mixolídio de Ré. A sonoridade pode ser apreendida em função desse sintagma, sustentando-se pelos ataques sucessivos da nota Mi e a adição do ruído[4]. Percebe-se tal expressividade em outros momentos, bem como a recorrência constante do fator sintagmático em todo desdobramento musical. O elemento escrito nos brasões reaparece no 2º movimento, a partir do 17º compasso, apresentando certa diferenciação na orquestração. Enquanto no 1º movimento há uma instrumentação com apitos de madeira, clarinetes, trompas, percussão e cordas, no 2º movimento há somente cordas. A homogeneidade da instrumentação das cordas com arco no novo trecho realiza uma transformação do signo, com o que se observa um desdobramento menos tenso em comparação ao que fora exposto na primeira vez. O ruído – emitido pelos apitos de madeira e percussão no 1º movimento – está representado pela execução do contrabaixo atrás do cavalete. Percebe-se uma inversão do eixo sobre a nota Ré mantendo-se o intervalo de terça maior em relação à nota Si♭. Neste ponto, utiliza-se uma dinâmica mais leve, com densidade menor, em função da instrumentação e em relação à apresentação deste mesmo tema no 1º movimento. Outro movimento sintagmático – terça maior sustentada com ataques curtos incisivos – aparece entre os compassos 124º a 126º, 2º movimento. Neste trecho vê-se a junção de dois motivos, isto é, o das terças com o que é articulado pelas trompas e trompetes, 1º movimento, correspondente à indicação *vaqueiro*. Constata-se ter havido uma reapresentação e desdobramento deste tema através da reutilização sígnica. No filme, estes dois trechos – compassos 1º ao 23º, 1º movimento, e 13º ao 49º, 2º movimento – correspondem ao início e fim do filme. O início é marcado pela problemática inerente à vida do homem sertanejo. O fim pelo final feliz caracterizado pelo vaqueiro sendo transformado numa criança e o boi num bezerro a brincar numa relva verdejante. Nesse sentido, a dualidade widmeriana entra em consonância com a expressão popular, na exata medida em que busca assimilar particularidades do folclore nordestino. Um exemplo nítido ocorre através da utilização do canto responsorial representado, no 2º movimento, pelo trecho correspondente à indicação "Refrão III", em que os metais – com exceção das trompas – executam o motivo principal, tendo como resposta a imitação imediata das madeiras com adição das trompas.

3. Elementos e Significações

Observa-se a utilização do binômio *boiadeiro/boi* como protagonistas da narrativa no filme. Analogamente, as aplicações ou associações utilizadas por Widmer em função da imagem sugerem que a figuração curta – ritmicamente repetida – associa-se ao *Vaqueiro* enquanto que as notas sustentadas ou os ataques sucessivos ligam-se ao *Boi*. Considerando-se a tomadia widmeriana de tais elementos como forma simbólica indissociável, observa-se a ligação do fator motívico-temático com o narrativo-imagético – sugerindo certa aproximação com o *Leitmotiv* de Wagner – concebidos enquanto motivo condutor dos personagens dentro da distribuição e organização dos elementos da sinfonia associadas à trilha. E se assim o é, a terça maior apresenta-se como consonância indissociável do ruído e vice-versa. Por fim, numa espécie de *coda*, percebe-se um delineamento musical similar ao que fora apresentado no início da peça.

Analisando-se as seis primeiras indicações na partitura, consideramos que *Brasões*, *Urubu*, *Vaqueiro*, *Iaiá com Menino*, *Loro* e *Boi Aruá* constituem parte significativa do universo simbólico widmeriano. Simbolismos que o autor busca caracterizar, referenciando-os musicalmente, mesmo que sob um processo de referência que se distancia da realidade, do cotidiano sertanejo. Cotidiano em que se faz presente o *Boi Aruá*, em sentido figurado, como universo simbólico. Julga-se então ser este o intento de Ernst Widmer na obra objeto deste estudo, posto que busca implementar relações do mundo real para o abstrato – na tentativa de representar artisticamente uma realidade sertaneja –, conforme se vê na interpretação do personagem *Vaqueiro* que imprime características intrínsecas de um homem em vida fragmentada, impossibilitado de ações mais refletidas. Homem que busca o sentido e *télos* de uma vida efêmera na dualidade *boi/boiadeiro.* Widmer utilizou as indicações de personagens na pauta como ferramentas para a compreensão da mensagem passada pelo filme. Tais elementos são usados como parâmetros para a construção de texturas e sessões, pelo que se nota ter sido a concepção musical ligada às indicações imagéticas. Numa palavra, uma tentativa de plasmar sonoramente relações extramusicais. Mimese de uma mimese, conquanto movimento refigurativo categorial na obra.

4. Considerações Finais

Reitere-se o já traçado, não se pretendeu aqui realizar quaisquer posicionamentos ideológicos acerca da semiótica. Objetivou-se unicamente capturar a lógica do pensamento widmeriano na construção de sua *Sertania*, investigando o objeto em si através de um caminho que não se determinou previamente, mas se configurou a posteriori.

Ernst Widmer transitou pela concepção de que existem elementos intrínsecos à música que comunicam. Música que, pela sua significação, interagiria com o ouvinte. Ouvinte que, por sua vez, torna-se-ia capaz de captar informações subliminarmente expressas através de sonoridades. E se assim o é, tal possibilidade de comunicação conduz ainda a algumas reflexões, pois "O que ocorre, porém, com a obra de arte e especialmente com a obra de arte no âmbito da linguagem? Será possível falar ali de uma estrutura de diálogo da compreensão e do entendimento?" (GADAMER, 2004: p. 13). Trata-se de uma tematização categorial acerca da fenomenologia da linguagem que se faz necessária lembrar. Por outro lado, "O entendimento dos símbolos [...] exige do intérprete que possua cinco qualidades ou condições, sem as quais os símbolos serão para ele

mortos, e ele um morto para eles. A simpatia [...] a intuição [...] a inteligência [...] a compreensão [...] a mão do Superior Incógnito" (PESSOA, 1974: p. 69). Entretanto, qual seria a finalidade da música senão humanizar, em linha antípoda ao tecnicismo gnosiológico que tende a abortar o homem de si próprio interditando uma fruição plena em arte? Pois a música, em seu nascedouro fundamental, interliga-se com a alma humana externando sonoridades, *in affectu*. O não reconhecimento disto é conseqüência de uma sociedade que não tem mais saída, de um homem que está morto *in vita*! É a refiguração da perda de humanidade. Se a finalidade da música é comunicar através de seus símbolos e códigos imanentes, se é expressão mimética do homem, ou não, é tarefa que não se quis aqui tematizar, pois isto apenas a história responderá...

Em um último dizer, pelo pensamento estético-filosófico que destila acerca do sentido da arte para a vida: "Despertar a alma: este é, dizem-nos, o fim último da arte [...] o conteúdo da arte compreende todo o conteúdo da alma e do espírito [...] consiste em revelar à alma tudo o que a alma contém de essencial, de grande, de sublime, de respeitável e de verdadeiro" (HEGEL, 2005: p. 49).

Notas

1 Este seria o todo pensado por Nattiez que propõe também um signo ou uma coleção de signos. Logo, o filme – que é o todo – tornar-se-ia passível de infinitas leituras geradoras de uma mesma forma simbólica.
2 Anton Walter Smetak (Zurique, 1913 – Bahia, 1984). Atuou como construtor de instrumentos musicais e lecionou na UFBA a partir de 1957, influenciando vários representantes da música brasileira.
3 Efeito semelhante percebe-se sob a indicação *"... e o mar vira sertão"*, 2º movimento.
4 Dramaticidade que compreende o signo dos *Brasões*. Trata-se aqui de um elemento simbólico apresentado na trilha juntamente com as primeiras imagens possuindo características coincidentes de significação.

Referências

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método II*: Complementos e índice. 2. ed. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2004.

HEGEL, G. W. F. *Vida e Obra*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

MATTOS, Francisco Liberato de. *Boi Aruá*. Direção e Animação de Francisco Liberato de Mattos, Roteiro de Alba Liberato e Xilogravura de J. Borges. Animação em Longa Metragem, Versão em VHS, son., color, 35 mm., 60 min. Salvador: Cândida-Luz Produtores Associados, 1983.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse*: Toward a Semiology of Music. Translation of Carolyn Abbate. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

PESSOA, Fernando. *Obra Completa*. Lisboa: Editora Lisboeta, 1974.

WIDMER, Ernst. *"Sertania" Sinfonia do Sertão*. Opus 138, para voz (ad libitum), violão solo e grande orquestra, composta para o filme Boi Aruá. Salvador: Edição Manuscrita, 1982.

CONCEPÇÕES DE ALBERTO CAVALCANTI EM TRILHAS SONORAS DE GUERRA-PEIXE

Cecília Nazaré de Lima

Resumo: Esse artigo deriva-se da pesquisa de doutorado em andamento que investiga as contribuições do cineasta Alberto Cavalcanti e do compositor César Guerra-Peixe para a sonorização do cinema brasileiro da década de 1950. Nesse recorte, serão apresentadas algumas conclusões sobre o som dos filmes realizados no país até 1949, e concepções do cineasta sobre o uso da palavra, da música e dos ruídos ilustradas nas trilhas sonoras de Guerra-Peixe para *Terra é sempre terra* e *O canto do mar*, filmes de inegável valor histórico e artístico que incrementam as reflexões sobre o tema.
Palavras-chave: trilha sonora, cinema brasileiro, *Terra é sempre terra, O canto do mar*.

Alberto Cavalcanti's conceptions in soundtracks of Guerra-Peixe

Abstract: This paper is derived from doctoral research in progress that investigates the contributions of the filmmaker Alberto Cavalcanti and composer César Guerra-Peixe for the soundtrack of the brazilian cinema of the 1950s. In this extract, will be presented some conclusions on the sound of the films made in the country until 1949, and conceptions of the filmmaker on the use of the word, the music and the noises illustrated in soundtracks of Guerra-Peixe for *Terra é sempre terra* and *O canto do mar*, films of undeniable historic and artistic value that enhance the reflections on the subject.
Keywords: soundtracks, brazilian cinema, *Terra é sempre terra, O canto do mar*.

No início de 1949, Guerra-Peixe (1914 – 1993) muda os rumos de sua produção musical, quando abandona o Grupo Musica Viva e suas experiências na escrita dodecafônica e parte para suas pesquisas sobre a música brasileira. No final desse mesmo ano, Alberto Cavalcanti (1897 – 1982), há mais de vinte se dedicando ao cinema produzido principalmente na França e Inglaterra, aceita o convite para dirigir os estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo do Campo, São Paulo. O encontro dos dois artistas se efetiva em 1951, com a parceria no filme *Terra é sempre terra,* e em 1953 com a realização de *O canto do mar.*

Nascido no Rio de Janeiro e radicado em Pernambuco, foi principalmente na França e Inglaterra que Alberto Cavalcanti consolidou sua formação e conquistou reconhecimento como um dos importantes nomes do cinema mundial. Entretanto, no Brasil é pouco conhecido, apesar das recentes tentativas de difusão do seu trabalho, como a mostra de filmes e exposição multimídia promovida pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e o SESC/RJ, em março de 2005. Na ocasião, Françoise Gilbert[1], em entrevista à repórter Elza Martins do Estado de São Paulo, advertiu-nos sobre esse desconhecimento: "Para o Brasil não tenho nada a declarar. Ele foi um artista conhecido internacionalmente e não somos nós que devemos falar sobre o seu trabalho ou sobre a sua vida em Paris. Cabe a vocês, brasileiros, perguntarem o porquê de essa pessoa maravilhosa jamais ter sido conhecida em sua própria terra" (GILBERT in JAKOBSKIND, 2005).

A filmografia de Cavalcanti catalogada por Pellizzari e Valentinetti (1995) compreende 118 filmes, dos quais dirigiu pelo menos sessenta, além de exercer funções de roteirista, cenógrafo e montador. Foi um dos pioneiros nas experiências do cinema sonoro e trabalhou ao lado de músicos, como Benjamin Britten, Darius Milhaud, Hans Eisler e Maurice Jaubert. No Brasil, nos anos de 1951 e 1952 ocupou o cargo de produtor-geral da Vera Cruz, produzindo três longas e três documentários. Logo após sua saída da produtora, dirigiu *Simão, o caolho,* pela Maristela, e *O canto do mar* e *Mulher de verdade,* na sua produtora Kino Filmes. Além de Guerra-Peixe, Cavalcanti trabalhou ao lado de músicos como Cláudio Santoro, Flávio Migliori, Francisco Mignoni e Souza Lima.

Igualmente importante à produção cinematográfica são os registros deixados por ele em artigos, entrevistas e principalmente no livro *Filme e Realidade* que revelam sua consistente concepção sobre cinema, sobretudo o cinema sonoro. Nos 11 capítulos do livro publicado em 1952, ele expressa suas impressões sobre o ambiente cinematográfica brasileiro, aborda de maneira ampla e profunda temas como *O argumento*, *O ator*, *A cor*, mas o capítulo 7, *O som,* foi de especial interesse nesse estudo.

Se Cavalcanti é ainda um desconhecido para os brasileiros, a produção musical e as atividades de César Guerra-Peixe como compositor, maestro, professor e violinista, são cada vez mais difundidas no país. Entretanto, suas trilhas para o cinema são praticamente ignoradas, assim como grande parte de nossa filmografia mais remota.

As experiências de Guerra-Peixe com música original para cinema iniciaram ao lado de Cavalcanti em *Terra é sempre terra* (1951) produzido pela Vera Cruz. O reencontro se dá em 1954, quando Cavalcanti escolhe Guerra-Peixe para compor a trilha de *O canto do mar.* Mas as investidas do músico no cinema vão além dessas duas produções, com composições originais para pelo menos mais uma dezena de filmes, entre eles os produzidos pela Multifilmes nos anos de 1953 e 1954: *O homem dos papagaios*, *O Craque*, *A Sogra*, *O Americano* (produção inacabada), *A Outra Face Do Homem*. A interrupção da produção composicional nos anos de 1951 a 1954 é evidenciada no *Catálogo de Obras Musicais*[2], comprovando sua dedicação nesse período não apenas às pesquisas folclóricas, como anotado no referido documento, mas ao mergulho nas atividades cinematográficas.

Diante dos indícios de que a união dos dois artistas em projetos cinematográficos gerou avanços significativos para o cinema brasileiro, o estudo se desenvolve. O que autorizou considerar a soberania de Cavalcanti nas decisões dos aspectos sonoros, mesmo em *Terra é sempre terra,* cuja direção ficou a cargo de Tom Payne, foi o reconhecimento da consistência teórica e prática que ele possuía a este respeito, além da autoridade nos assuntos como cenografia, roteiro, montagem e direção. Além disso, o valor atribuído por ele ao papel do produtor nas decisões artísticas de uma realização cinematográfica foi mais um forte argumento na consideração de sua importância na escolha do músico e do resultado sonoro dos filmes. Porém, antes de destacar essas escolhas, serão apresentadas algumas conclusões sobre a sonorização dos filmes brasileiros até a vinda de Cavalcanti ao país em 1950.

O cinema brasileiro desde os seus primórdios até os anos de 1960 foi revisto por cineastas e críticos da época, como Viany (1993) e Gonzaga e Salles (1966), no entanto, sobre a sonorização dos filmes eles pouco comentam. Já os estudos mais recentes, como os de Costa (2008), e as análises de filmes citados nos livros[3] permitiram o aprofundamento no tema foco da pesquisa de doutorado. Vale dizer também, que as chanchadas brasileiras não serão tratadas nesse estudo, pois, no que se refere à música, o objetivo é analisar a música incidental, aquela selecionada ou criada originalmente para auxiliar a condução da trama. Nas chanchadas, ao contrário, o que temos é a música no filme, inserida de acordo com a conveniência, cuja principal função era divulgar artistas e fomentar o mercado fonográfico.

O desenvolvimento do cinema sonoro brasileiro se deu principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo, pelas produtoras Cinédia, Brasil Vita Filmes, Sonofilmes, INCE, entre outras. As transformações no uso do som e sua associação com a imagem cinematográfica até 1949 eram muito incipientes e limitadas aos recursos técnicos disponíveis que não permitiam a mixagem dos elementos da banda sonora. A música predominava nas trilhas, no entanto a expressividade dos ruídos e do silêncio praticamente não era explorada.

A partir das primeiras exibições com acompanhamento musical ao vivo e dos *filmes cantantes*[4], a gravação sonora em discos foi um importante avanço que possibilitou uma simplificação prática, já que não era mais necessária a presença dos músicos durante a projeção nas telas. Além disso, a seleção musical e os arranjos predeterminados e fixos para os filmes silenciosos já demonstravam a intenção de aliar som e imagem, como na trilha original gravada para *Barro Humano* (1929). Para esse filme, o músico Alberto Lazzoli escreveu uma partitura para cada artista, seguindo as orientações do diretor Ademar Gonzaga: "Consciente da importância da música incidental, Gonzaga fez indicações muito concretas sobre os temas que queria para a ambientação musical do filme (cenas de idílio amoroso, cenas cômicas, clímax, etc)" (RAMOS; MIRANDA, 2000: 547).

Nos primeiros filmes sonoros a influência do cinema silencioso se comprova principalmente pelo uso excessivo de música, como ocorre em *Ganga Bruta* realizado entre os anos 1931 e 1933. A sonorização fica a cargo de gritos, risos e diálogos sem sincronia, mas a presença mais marcante é a música, com composição original, regência e seleção musical de Radamés Gnatalli (1906 – 1988). Sobre o repertório, o comentário do então diretor da Cinédia, Ademar Gonzaga, publicado na revista Cinearte em abril de 1933, elucida:

> A música é do maestro Radamés e tem, além de uma canção e um batuque original, uma composição dramática que acompanha uma das sequencias mais fortes do filme. As demais músicas são dos motivos tirados da canção e do batuque. Há ainda, isoladamente, uma outra canção de autoria Heckel Tavares com letra de Joracy Camargo. Essa canção é cantada por Jorge Fernandes, o conhecido cantor carioca, que é acompanhado por um grupo de notáveis violinistas, chefiado por Pereira Filho, considerado o melhor violinista do Rio, Jorge André e Medina. Ouviremos também algumas músicas portuguesas executadas por Pereira Filho, que por sua vez faz o solo do violão, que se ouvirá em várias partes da história.[5]

Se *Ganga Bruta* foi na época um fracasso de bilheteria, chegando a ser considerado o "abacaxi da Cinédia", é possível que a variada trilha que excede em informações sonoras e conta ainda com a presença não mencionada de temas de J. S. Bach tenha sido um dos elementos que contribuíram para essa reação negativa.

Outra característica da sonorização dos filmes, entre os quais *Argila* (1940) é exemplar, é a inclusão de interpretações de canções populares e folclóricas brasileiras nas cenas dos filmes, caracterizando-se como música diegética na linguagem cinematográfica. As músicas orquestrais ao estilo romântico de compositores brasileiros ao lado de temas de compositores eruditos como Bach e Beethoven constituem o repertório da música incidental, não diegética, que compõem o fundo e preenchem o vazio da ausência de diálogos, já que não era possível tecnicamente superpor música e diálogos. Nota-se ainda, uma valorização dos músicos brasileiros do universo popular, mas, sobretudo os maestros-compositores com transito também no popular, como Francisco Mignoni (*Bonequinha de Seda* - 1936), Villa-Lobos (*Descobrimento do Brasil*-1937 e *Argila*), Radamés Gnatalli e Heckel de Taveres (*Ganga Bruta* e *Argila*), e Odmar de Amaral Gurgel, o Gaó (*Caçador de Diamantes* - 1933). Essa aliança de composições eruditas originais e lançamentos de canções populares é observada também nos anos de 1950. Em *Terra é sempre terra*, por exemplo, ao lado da composição original de Guerra-Peixe, a música tema é *Nem eu,* de Dorival Caymi.

Ainda sobre o uso da música, observou-se que algumas delas não eram compostas originalmente para os filmes, e sim selecionadas e adaptadas à narrativa, acrescendo o repertório de composições originais, como era também usual no cinema americano da época[6]. Em *Argila,* por exemplo, temos o *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras,* escrita por Heckel Tavares em 1938, *O canto do cisne negro,* para

violoncelo e piano, composta em 1917 por Villa-Lobos, e o tema da 5ª sinfonia de Beethoven, e em *Ganga Bruta*, composições de Bach.

Se no Brasil pouco se comentava sobre o papel do som na construção da linguagem cinematográfica e os experimentos nessa área resultavam muito mais de trabalho individual e intuitivo do que de investigação, Cavalcanti, ao contrário, teorizava sobre o assunto. Suas idéias trouxeram para discussão e reflexão temas como o silêncio, os ruídos, a relação entre diretor, músico e música de cinema, e Guerra-Peixe absorve essas concepções aplicando-as nas trilhas dos dois filmes de Cavalcanti, como exemplificado a seguir

Ao comentar a chegada do filme sonoro, Cavalcanti exalta a importância do som na concepção de um filme, e destaca os três elementos constitutivos que, segundo ele, hierarquicamente compõem a banda sonora:

> O filme sonoro logo se impôs. Nenhum analista brilhante apareceu para definir os três elementos que regem o emprego do som: a palavra, a música e o ruído. Esses elementos sempre fizeram parte do cinema. Havia chegado o momento de serem organizados definitivamente na própria concepção do filme, pois o som como a imagem é parte integrante deste. (CAVALCANTI, 1957: 157)

Sobre a palavra, Cavalcanti expressa preferência pelo seu uso mais comedido, cita como exemplo os filmes de Chaplin, *City Lights*, *Modern Times,* e *The Dictador,* e sobre esse autor acrescenta: "Foi ele um dos primeiros a compreender que a solução dramática do filme sonoro não está na palavra. Em *Monsier Verdoux,* começou a usar o diálogo, mas um diálogo acertado e evoluído, que não criava situações, e sim era criado por estas" (CAVALCANTI, 1957: 233).

Essa predileção pelo uso parcimonioso da palavra, pelo texto curto e neutro submetido e comprometido com a expressão visual foi alvo de discussão entre o argumentista de *Terra é sempre terra,* Abílio Pereira de Almeida, e os outros dois roteiristas do filme, Alberto Cavalcanti e Guilherme de Almeida. Em depoimento à Maria Rita Galvão, Abílio Pereira recorda a difícil e inútil tarefa de tentar defender a permanência dos diálogos que escreveu para o filme: "não adiantou nada, cortaram a maior parte, e do que sobrou foi tudo modificado". E acrescenta: "Pra eles, o cinema era arte da imagem, com uma linguagem específica que dispensava as palavras." (ALMEIDA in GALVÃO, 1981: 168).

O uso da música no cinema, de acordo com Cavalcanti, também deve ser dosado e sua finalidade bem delineada. Para esclarecer suas próprias idéias a esse respeito, ele aproveita os seguintes comentários dos compositores franceses de música incidental, Maurice Jaubert e Jean Wierner:

> O cinema é antes de tudo o domínio da fantasia; o comentário musical deve seguir a evolução dramática ou psicológica do argumento, intervir com economia, mas de maneira indispensável e sempre conservar a unidade de estilo necessária para atingir o imenso público para o qual se destina. (...) A música no cinema _ dizia ainda Jaubert _ não deve preencher lacunas, tapar buracos, sobretudo não deve ser sincronizada. O músico deve saber o momento preciso em que as imagens escapam ao realismo e solicitam a extensão poética da música. (JAUBERT apud CAVALCANTI, 1957: 170-1)

> Cada elemento deve integrar-se ao conjunto e não desarranjar seus efeitos, mas contribuir para fazê-lo aceito pelos espectadores. A modéstia é a primeira virtude do músico de cinema. O compositor terá feito seu trabalho se sua música, ao invés de ser 'ouvida, está a tal ponto ligada ao conjunto que não pode mais ser dissociada dele. (WIERNER apud CAVALCANTI in PELIZZARI; VALENTINETTI, 1995: 193)

A música de Guerra-Peixe para os filmes *Terra é sempre terra* e *O canto do mar* segue esses preceitos, pois se alia às imagens sem a pretensão de ser ouvida separadamente delas. Por outro lado, percebemos que também as imagens não podem mais se desprender dessa música que as complementa e, nos momentos oportunos, as dota de poesia, profundidade, emoção e ritmo. Nota-se ainda, que a virtude recomendada por Wierner foi adotada por Guerra-Peixe, atitude raramente assumida pelo músico erudito que esporadicamente escrevia para o cinema. Na sonorização dos filmes brasileiros até os anos de 1950 a música muitas vezes se destacava das imagens, como é o caso da obra *O descobrimento do Brasil,* de Villa-Lobos, muito mais conhecida como peça de concerto do que como música do filme que lhe deu origem. Outro exemplo é a *Suíte Vila Rica,* de Camargo Guarnieri, composta para o filme *Rebelião em Vila Rica* (1958), e apesar de pesar na composição cinematográfica tem lugar reservado no repertório orquestral do compositor. As qualidades cinematográficas das trilhas de Guerra-Peixe, no entanto, foram reconhecidas na época, com o prêmio Governador do Estado (SP), em 1953, para a música de *O canto do mar,* e a repercussão da trilha sonora de *Terra é sempre terra*, como comenta Lúcio Aguiar:

> O sucesso da trilha, no meio cinematografico, é indiscutíel. A crítica de Almeida Salles sobre o filme, publicada em 'O Estado de S. Paulo' de 10 de abril de 1951, considera o trabalho de Guerra-Peice *a melhor partitura até hoje feita para o cinema no Brasil*. A trilha marca de tal forma a carreira do compositor que várias vezes será convidado por produtores e diretores a repetir o resultado de Terra é Sempre Terra (AGUIAR in BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p.140).

Sobre os ruídos, Cavalcanti valorizava seu caráter abstrato, sua capacidade de falar diretamente à emoção e de sugerir sensações de velocidade, profundidade e altura. No entanto, lamentava a demora de seu proveito no filme dramático, que, segundo ele, durante muito tempo insistiu no seu uso estritamente sincronizado. Para o cineasta, o ruído não sincronizado tem grande força dramática, pois "a sugestão é mais efetiva que a evidência", como por exemplo, a inquietação que pode nos causar um barulho ouvido durante a noite sem que tenhamos a noção exata de sua causa. E ainda, sua qualidade de sonoridade irreconhecível e a excitação que pode causar seu uso incógnito eram, para ele, efeitos expressivos a serem explorados, como comenta:

> Graças ao perfeccionismo acabado do microfone e às inúmeras possibilidades que oferece, o som, diferenciado da palavra e da música, tornou-se um elemento essencial do cinema. Todos sabemos que existe um técnica da imagem rica em possibilidades de expressão_ através das manipulações da câmera, da montagem, etc._, mas suponho que a técnica paralela do som real tenha permanecido inexplorada. Os sons podem ser gravados, eles contem ritmo e sua presença é tão indispensável ao filme quanto o diálogo, a música e a imagem. Poucos músicos se interessam por eles (CAVALCANTI in PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995: 194)

Nas referidas trilhas de Guerra-Peixe é evidente o interesse pela orquestração do conjunto sonoro no qual se incluem os ruídos. Seja pelo ritmo, tonalidade, ou timbre, eles se relacionam com a voz e trechos musicais, complementando informações, pontuando e valorizando as emoções das cenas. Gotas de chuva, badalar de sinos, apitos de navios são alguns dos ruídos selecionados, gravados e amplificados que exercem importante participação na montagem da banda sonora desses filmes. Sonoridades indefinidas e não sincronizadas com características ruidosas ou mesmo musicais também estão presentes nas duas trilhas, causando principalmente expectativa e inquietação. Em *Terra é sempre terra*, por exemplo, ouvimos o som

de escalas musicais tocadas ao piano por algum estudante do instrumento que nunca aparece no quadro. Igualmente, em *O canto do mar,* a sonoridade quase imperceptível de notas tocadas em um instrumento de sopro aparece em três momentos no filme, porém nunca vinculada à imagem que justifique sua presença. Essa inserção sonora sem sincronia com as imagens projetadas nas telas estimula a curiosidade do espectador, pois amplia o universo da cena para o fora de campo. Em *Terra é sempre terra,* a interpretação da informação sonora assincronica fica a cargo do espectador, já em *O canto do mar,* uma frase apenas, perto do final do filme, explica sua finalidade.

As idéias tratadas nesse artigo demonstram o fecundo material sonoro cinematográfico gerado pela parceria de Alberto Cavalcanti e Cesar Guerra-Peixe. Trazendo novas perspectivas para a sonorização dos filmes brasileiros daquela época e carregadas de atualidade, as proposições do cineasta aplicadas pelo músico nas trilhas sonoras de *Terra é sempre terra* e *O canto do mar* estão sendo detalhadas na pesquisa de doutorado da autora, assim como a perpetuação dessas proposições em outras trilhas do compositor. Além de resgatar o valor das obras como documento histórico e artístico de uma época, o olhar mais aprofundado sobre a banda sonora desses filmes poderá incrementar as discussões e os avanços das pesquisas sobre o uso do som no cinema brasileiro.

Notas

1 Françoise Gilbert é responsável pelo arquivo e os objetos pessoais do cineasta.
2 Sexto capítulo dos onze que compõem o documento das atividades artísticas do compositor até 1971: GUERRA-PEIXE, 1971:23
3 As análises propostas por mim estarão detalhadas na tese em desenvolvimento. Mais informações e cópias da maioria dos filmes referidos nesse artigo constam do acervo da Cinemateca Brasileira (SP).
4 Modelo de filme sonorizado citado no *Dicionário do Cinema Brasileiro* como "fenômeno genuinamente brasileiro" (RAMOS; MIRANDA, 2000: 241), os *filmes cantantes* caracterizavam-se pelo uso de cantores que ficavam escondidos atrás da tela e entoavam canções presentes na cena do filme, buscando sincronismo do ritmo, acordes e notas musicais com as imagens projetadas.
5 Disponível em http://www.cinedia.com.br/Ganga%20bruta.html, site oficial da Cinédia que contém informações sobre todos os filmes da produtora. Acesso em 04/04/2011
6 O diretor Billy Wilder oferece vários exemplares, entre eles, a inserção da *Tocata em ré menor* de Bach interpretada pelo mordomo no momento de virada no filme *Crepúsculo dos deuses* (1950)

Referências

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti; FARIA, Antônio Guerreiro; SERRÃO, Ruth (Orgs.). *Guerra- Peixe, um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2007.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

_____. *As relações entre o diretor e o compositor no cinema* (1937/1940) In: PELIZZARI, L; VALENTINETTI, C., 1995.

COSTA, Fernando Morais. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema:* o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981

GONZAGA, Adhemar; SALLES, Paulo Emílio**.** *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora expressão e Cultura S.A, 1966

GUERRA-PEIXE, César. *Documentação que resume as atividades artísticas de Guerra-Peixe até 1971*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 1971.

JAKOBSKIND, Mário Augusto. *Alberto Cavalcanti*: ilustre desconhecido no Brasil. In: Observatório da Imprensa, ano 15, nº 318, 2005. Disponível em: http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=318AZL001. Acesso em 02/03/2011.

PELIZZARI, Lorenzo; VALENTINETTI Cláudio M. *Alberto Cavalcanti.* Trad.: Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Instituto Lima Bo e P. M. Bardi, 1995.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro.* São Paulo: SENAC São Paulo, 2000

VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro.* Rio de Janeiro: Revan, 1993.

A MÚSICA COMPOSTA POR RADAMÉS GNATTALI NA TRANSIÇÃO DO CINEMA MUDO PARA O CINEMA FALADO

Cintia Campolina de Onofre (UNICAMP)

Resumo: Este artigo discute a inserção musical presente no filme *Ganga Bruta,* dirigido por Humberto Mauro com regência, seleção e composição musical de Radamés Gnattali. O filme teve sua realização dentro de dois processos sonoros: foi iniciado em um período no qual o cinema mudo ainda vigorava no Brasil e terminado com a introdução do cinema falado. Esse trabalho faz parte da tese de doutorado intitulada *Nas trilhas de Radamés*, a qual analisa as obras musicais compostas por Radamés Gnattali para o cinema brasileiro.
Palavras-chave: Radamés Gnattali, música de cinema, cinema brasileiro, *Ganga bruta*.

The music composed by Radamés Gnattali in the transition from silent movies to talking movies

Abstract: This paper discusses the insertion music in the *Ganga bruta* film, directed by Humberto Mauro, with conducting, music composition and selection by Radamés Gnattali. The film had its completion within two processes: it was initiated in a period when silent films was still in force in Brazil and completed with the introduction of the talking movies. This work is part of the doctoral thesis entiled *Nas trilhas de Radamés*, which analyzes the musical works composed by Gnattali for brazilian cinema.
Keywords: Radamés Gnattali, cinema music, brazilian movies, Ganga bruta.

1. Contextualização

Na década de 30, em um ambiente que mesclava a música erudita com a popular dando ênfase ao caráter orquestral, é que Radamés Gnattali trabalhando na RCA Victor e iniciando na Rádio Nacional, compôs as trilhas de cinco filmes: ***Ganga Bruta*** (1933), com direção de Humberto Mauro, ***Maria bonita*** (1936) dirigido por Julien Mandel, ***Alegria*** (1937) dirigido por Oduvaldo Vianna (filme inacabado) e ***Onde estás, felicidade?*** (1939) com direção de Mesquitinha, ***Joujoux e Balangandans*** (1939) dirigido por Amadeu Castelaneta, todos da Cinédia, no Rio de Janeiro.

Na Rádio Nacional nesse período o cotidiano de Radamés era composto de suas atuações como pianista em orquestra, como ele contou:

> A Nacional tinha orquestra de *jazz* dirigida por Gaó, Patané dirigia a de tangos, onde eu era pianista. Naquele tempo não se tocava música brasileira com orquestra, só com regional. As orquestras de salão tocavam música ligeira, operetas, valsas, por aí. (GNATTALI, Jornal do Brasil, 1977).

Saroldi comentou que nos arranjos de orquestra na Rádio Nacional,

> O acompanhamento orquestral era feito na base de partituras importadas, os sucessos internacionais. Aos cantores de samba restava a companhia do inevitável regional, formação de instrumentos de corda, percussão e sopro sempre pronta a preencher qualquer lacuna na programação (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 42).

Paralelamente, percebemos que nos primeiros trabalhos de composição para música de cinema, realizados por Radamés, a música erudita está muito presente, confirmando suas primeiras influências.

Formações camerísticas e princípios de orquestração foram utilizados nos primeiros filmes, além de uma característica peculiar, o não uso de percussão popular aliada à orquestra nas trilhas, diferenciando do período posterior (década de 40) na qual a percussão assume presença constante nas orquestrações para filmes. O primeiro filme que Radamés assinou a trilha musical deste período foi ***Ganga Bruta,*** dirigido por Humberto Mauro.

2 - Ganga bruta e as proposições de Mauro e Radamés para a narrativa

Humberto Mauro foi um dos cineastas mais proferidos do Brasil. O diretor tinha uma estreita relação com a música, visto que estudou violino e bandolim quando era adolescente. Mauro foi para o Rio de Janeiro em 1929, ano do surgimento da Cinédia e começou a trabalhar com Adhemar Gonzaga. Ele dirigiu as primeiras produções da produtora e utilizou em ***Barro Humano*** (1929) e ***Lábios sem beijos*** (1930), a técnica do cinema falado. Com o sucesso destes filmes, a Cinédia se tornou o estúdio mais importante do período. Após filmar ***Ganga Bruta*** e dirigir a ***Voz do Carnaval*** (1933), Mauro foi contratado pela Brasil Vita Filmes, fundada por Carmem Santos. A convite de Roquete Pinto, Humberto Mauro realizou por décadas documentários sobre temas variados no INCE - Instituto Nacional do Cinema Educativo – tratam-se de filmes sobre educação física; cidades históricas; personagens da história nacional e eventos oficiais do governo e ciência.

Ganga Bruta teve dificuldades em sua realização que se prolongou de 1931 a 1933. Posteriormente, em seu lançamento, o filme foi muito criticado e conseqüentemente teve uma freqüência de público fraca ao ponto do filme sumir de circulação durante anos. Em 1952**,** o filme foi restaurado para a 1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro[1] e avaliado como uma obra prima do cinema no Brasil, apontado por Glauber Rocha como um dos vinte maiores filmes de todos os tempos. O cineasta também atribuiu a Humberto Mauro o título de "pai do cinema brasileiro" (ROCHA, 2003, p. 50).

Ganga Bruta teve seu som restaurado, em nota sobre o uso do som e da música no cinema brasileiro, Alex Viany comentou:

> Outro caso especial foi o trabalho de arte de Humberto Mauro em ***Ganga Bruta***, filmado em 1932. Quando o filme está pronto, a Cinédia, companhia a qual pertencia a Adhemar Gonzaga, ainda não tinha posse do equipamento de som direto. Como resultado disso, um tipo de acompanhamento sonoro usado para gravação foi criado. Juntamente com as canções as quais foram compostas especificamente para este filme, uma foi escrita por Humberto Mauro enquanto haviam outras escritas por Villa Lobos, e tão populares canções *Taí* de Carmen Miranda. Cerca de três anos antes, um grupo de pesquisadores em cinema de São Paulo realizaram um excelente trabalho de limpeza desses discos e os regravaram em trilha de som ótico. Deste modo, eles transformaram ***Ganga Bruta*** em um dos grandes filmes do período do cinema mudo, dentro de um momento único na história do cinema brasileiro sonoro (CULTURA, 1977, p. 93).

Ganga Bruta apresenta a estrutura narrativa com o roteiro não linear contendo *flashbacks* e cortes rápidos, uma inovação para a época. Observamos também uma fotografia ímpar, planos meticulosamente calculados, luz bem cuidada, experiências de enquadramentos padronizados e também inusitados, tomadas externas com panorâmicas bem retratadas, natureza presente, figurino bem cuidado, locações interiores soberbas e locações externas enormes - no caso da fábrica. Segundo Glauber,

> ***Ganga Bruta*** não é um filme tranqüilo; é um clássico às avessas. Sendo expressionista nos cinco primeiros minutos (a noite do casamento e o assassinato da mulher pelo marido), é o documentário realista na 2ª. seqüência (a liberdade do assassino e seu passeio de bonde pelas ruas), evolui para o *western* (o bafafá no bar, com pancadaria geral ao melhor estilo de John Ford), cresce com a mesma força do cinema russo (a posse da mulher, de notações erótico-freudianas na montagem metafórica da fábrica de ação) e, se na discussão entre o noivo e o marido criminoso no primeiro anticlímax lembra outra vez o expresssionismo alemão, todo final é construído no clima de melodrama de aventuras (...) todas essas visões ganham um só movimento fílmico, corporificadas por um constante elo de lirismo que é a substância do *mise-en-scène* de Mauro (ROCHA, 2003, p. 52).

Ganga bruta possui seqüências sonoras e mudas, apresenta falas dubladas e legendas substituindo os intertítulos, canções, música em primeiro e segundo plano e música original. Segundo Ramos e Heffner:

> ***Ganga bruta*** foi concebido como um filme silencioso, que seria acompanhado por uma trilha musical própria, gravada em discos que seria sincronizada durante a projeção, (assim como ocorrera com ***Mulher***). Superada, porém, a rejeição inicial, o filme falado acabou se firmando de vez no mercado brasileiro. Essa realidade se firmou quando ***Ganga Bruta*** já estava quase concluído, mas ainda assim Gonzaga decidiu acrescentar algumas falas ao filme, gravadas com equipamento Vitaphone (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 131).

O processo do filme ocorreu dentro da transição do cinema mudo para o sonoro no Brasil, por conseguinte ele foi concebido como um filme mudo, mas ao longo de sua produção ganhou falas e músicas. Sobre essa compilação de legendas, falas, ruídos e música, João Luiz Vieira comentou: "o filme ao ser exibido, já estava completamente defasado com relação à sua técnica sonora, falado apenas em alguns momentos, e com ruídos que não se aproximavam do padrão sonoro mais realista, já demonstrado nesse mesmo ano pelas produções norte-americanas" (RAMOS, 1987, p. 139). Embora, a defasagem que o autor comenta se mostra com relação aos filmes exibidos no período nos EUA, no Brasil esse era um procedimento comum para a época, tempos de experimentações e utilização do Vitaphone. Visto hoje, - e até em 1952, época de sua restauração - podemos afirmar que o filme traz uma linguagem diferenciada e muito interessante para o cinema, compilando diferentes formas de comunicação com o espectador em uma mesma película. Quanto à trilha sonora, se os diálogos e os ruídos são esporádicos, a unidade da narrativa se faz pela música, presente no filme todo.

A trilha sonora foi gravada nos estúdios da RCA Victor, pelo sistema Vitaphone, sob a direção de Luis Seel. O Vitaphone utilizava o processo de gravação da banda sonora em um disco que posteriormente era sincronizado na exibição do filme, contudo não se manteve por conta da pesquisa já com outros processos mais fiéis e menos caros, de edição e sincronização do som. No Brasil o sistema do som gravado na película, sistema Movietone, chegou em 1932 e foi introduzido pela Cinédia no curta ***Como se faz um jornal moderno***.

Ganga bruta foi uma produção da Cinédia de Adhemar Gonzaga, com roteiro, montagem e direção de Humberto Mauro. Para Radamés ficou reservada toda a música do filme como vemos nos créditos iniciais: "música original, regência e seleção musical: Radamés Gnattali." Os créditos nos informam que Radamés foi o único responsável pela música presente no filme, compondo e também selecionando trechos de obras já existentes para a película.

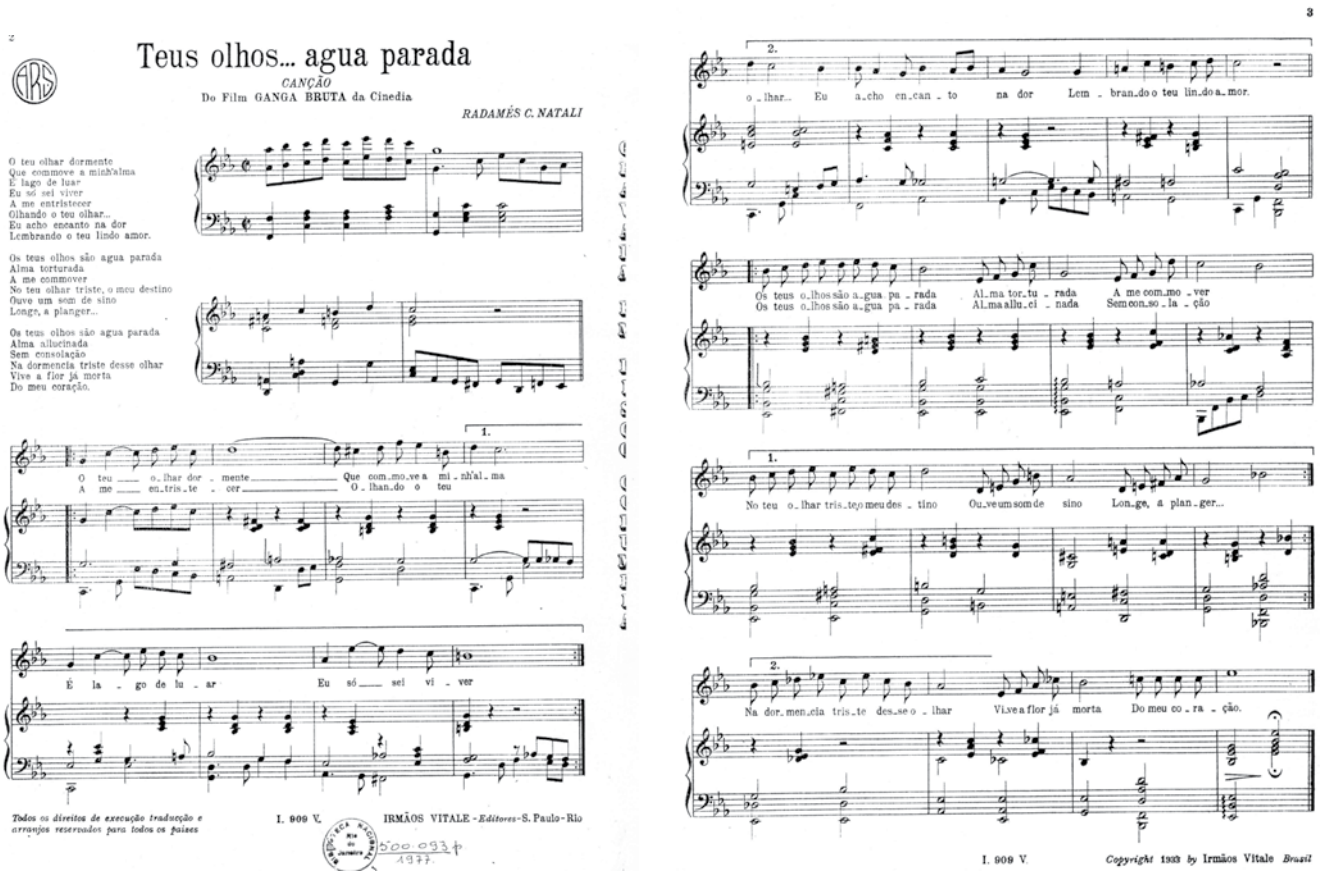
O filme mostra a história de Marcos, que mata sua noiva na noite de núpcias. Já absolvido do crime, vai trabalhar em uma empresa de construção civil no interior. Na cidade pequena conhece Sônia, apresentada por seu amigo Décio, noivo da moça. Marcos se apaixona por Sônia, Décio fica sabendo e vai

desesperado falar com Marcos. O desfecho é uma briga de Marcos com Décio em uma cachoeira, culminando com a morte de Décio por afogamento. Na última seqüência, Sônia casa-se com Marcos.

Algumas informações da trilha musical foram reveladas, antes da exibição do filme, como meio chamativo para atrair público por meio da Cinearte:

> A música é do maestro Radamés e tem, além de uma canção e um batuque original, uma composição dramática, que acompanha uma das seqüências mais fortes do filme. As demais músicas são motivos tirados da canção citada e do batuque. Há, ainda, isoladamente, uma outra canção da autoria de Heckel Tavares, com letra de Joracy Camargo. Essa canção é cantada por Jorge Fernandes, o conhecido cantor carioca, que é acompanhado por um grupo de notáveis violinistas, chefiados por Pereira Filho, considerado o melhor violinista do Rio, Jorge André e Medina. Ouviremos também algumas músicas portuguesas, executadas em guitarra por Pereira Filho, que por sua vez faz o solo do violão, que se ouvirá em várias partes da história. A canção de Heckel Tavares foi ensaiada por ele próprio, ensaio esse que se realizou no próprio estúdio, durante vários dias, com a presença de Déa Selva, que aliás canta trechos no filme. Todas essas músicas são genuinamente brasileiras. Terminando, convém frisar ainda que a orquestra do Maestro Radamés foi composta dos mais exímios executantes que se poderiam desejar, entre eles Iberê Gomes, o melhor violoncelista da América do Sul. ***Ganga bruta*** não é um filme propriamente falado, mas não é silencioso: tem ruídos, falas, músicas e melodias que exprimem situações e muitas são as cenas silenciosas que falam mais do que a voz do *movietone*. (CINEARTE, abril, 1933)

A canção e letra composta por Radamés que o autor se refere é *Teus olhos... água parada,* como confirmamos na partitura abaixo[2].



A canção apresenta duas partes e está na tonalidade de dó menor, com modulação para o modo maior, Mi bemol Maior, na segunda parte. Contudo, durante o filme houve uma transposição da tonalidade

original, para Fá Maior. Desta canção, somente a segunda parte foi inserida em 6 seqüências do filme, entretanto com arranjos instrumentais. Ao longo da narrativa o trecho da canção se tornou o *leitmotiv* do casal Marcos e Sônia. Por essa razão percebemos que cada seqüência teve sua música calculada e estudada para ela e já notamos neste filme o surgimento de uma configuração para a trilha musical.

Pelo mapeamento da trilha em sua macroestrutura, notamos que Gnattali percebeu as seqüências com o mesmo caráter ou temática, as agrupou e adequou a música para elas. Assim, configuram-se as seqüências que mostram:

- a consolidação do par romântico Sônia e Marcos: com utilização do *leitmotiv* que aparece pela primeira vez já nos créditos iniciais, depois em 5 seqüências e trata-se da canção *Teus olhos, água parada*, composta por Radamés.

- a fábrica: com a atuação da pista de ruídos, contribuindo para a unidade da narrativa. Há três momentos de ruídos na região aguda com orquestração em madeiras e cordas, e solos de violoncelo, somadas às falas dos personagens e os mesmos ruídos em primeiro plano com uma valsa orquestrada em 2º. plano.

- o bar e seus freqüentadores: com a presença de um batuque com melodia nas madeiras com trompete com surdina e depois melodia nas cordas e percussão. Exceto nas cenas das brigas;

- a caracterização da personagem Sônia: pela utilização canção *Ganga Bruta de* Joracy Camargo e Heckel Tavares.

A totalidade das seqüências de ***Ganga Bruta*** têm música, algumas sem interrupção e outras com alguns momentos silenciosos. Ao longo da narrativa há uma variedade de gêneros e estilos musicais como seresta, maxixe, batuque, valsa e canções românticas. Já nos créditos iniciais, ouvimos o *leitmotiv* de Sônia e Marcos, casal protagonista do filme, uma composição orquestral em andamento lento, em compasso 2/2. A melodia é apresentada no naipe de cordas combinadas com madeiras nas regiões médias e agudas, e o piano realiza o acompanhamento com sons graves nos baixos e acordes invertidos num padrão rítmico de semínimas, já os trombones e as trompas compõem a orquestração do refrão.

Neste filme podemos notar que a música ocupa um papel fundamental por se tratar de inserção musical em 1º. plano. O conjunto da trilha sonora, definida pela junção das pistas sonoras musical, ruídos e diálogos, opera em um filme por questão de prioridade dos planos sonoros[3]. O diretor juntamente com o compositor da música e o profissional responsável pela trilha de ruídos definem essa prioridade. Para a condução da narrativa, em ***Ganga Bruta*** a música está muito mais em função da imagem e do que ao contrário.

A música em 1º. plano na trilha sonora sobrepõe diálogos e ruídos e por isso, no caso de ***Ganga Bruta*** logo na primeira seqüência há utilização de legendas para os diálogos embora ouçamos alguns ruídos de gargalhadas do homem e grito da mulher. Outra situação é para o momento em que Décio conversa com Sônia, logo no início do filme em um jardim da casa. A música está em primeiro plano, ouvimos uma valsa e os dois personagens têm movimentação labial. A música então, sobrepõe diálogos que são compostos pelo gesticular dos lábios. Outra seqüência que destacamos, é a qual Sônia convida Marcos para passear. Lemos a legenda do convite e ouvimos o *leitmotiv* do casal em 1º. plano, sugerindo um possível envolvimento, já que até aquele momento, nada entre os dois personagens ocorreu. Segundo a classificação de Gorbman, esse é um tipo de construção musical acoplada à cena que pode gerar emoção à narrativa cinematográfica chamado de representação do irracional (GORBMAN, 1987, p. 73). Este tipo de inserção musical significa que a música pode representar algo que está por vir. A autora aborda que essa ocorrência é muito comum nos filmes dos gêneros de suspense, terror e ficção científica. Entretanto é relevante afirmar, que este tipo de música pode

apresentar-se de acordo com a situação proposta pela narrativa, independente do gênero, como observamos na seqüência descrita acima.

Há também neste filme, embora em menor quantidade, a música que rege a ação. Citamos a seqüência na qual Marcos está no trem indo rumo ao interior para conhecer a fábrica na qual está trabalhando. Trata-se de um trecho da 1a. parte de *Abertura 1812* de Tchaikovsky[4]. No início da seqüência, Marcos embarca no trem e as trompas combinadas com os oboés soam como um sinal da sua partida e anunciam a entrada das cordas na melodia com tema agitado. A câmera parada no fundo do vagão, em plano geral, registra Marcos entrando ao fundo e ocupando seu lugar no vagão, neste momento o tema mais brando toma conta da ação. A partir daí, o trem passa a se movimentar e a música é agitada com cordas na melodia em movimento acelerado. No trecho em questão, a harmonia e a instrumentação se fundem com o som do maquinário de um trem em movimento. No momento em que há o corte para o plano geral de uma estrada, aparece um carro, logo em seguida a música está em andamento lento, fazendo o contraponto com a agitação e barulho do trem e dando a impressão ao espectador que o carro está em um movimento muito mais lento que o trem. Durante o trecho todo com 1'36", não há interrupção da obra musical e por isso percebemos que a montagem foi pautada na musica pelo trecho dos trilhos e ruídos do trem estarem totalmente sincronizados com a ação demonstrada. A música desta forma colabora para que a impressão causada no espectador seja acentuada, ou seja, o movimento do trem é impulsionado pela música e vice versa. É importante ressaltar que essa obra é muito conhecida, principalmente o trecho que faz menção aos hinos dos países França e Rússia e Radamés, autor da escolha da música, utiliza trechos menos conhecidos e que vão de encontro ao objeto em questão, no caso o trem. No momento da entrada dos hinos, há um corte na música e o que vemos são planos de paisagem com câmera em movimento da direita para esquerda em silêncio da pista de música e ruídos. Após o corte para Marcos e o funcionário da fábrica a música volta em 2º. plano, pois o diálogo está em 1º. plano e a música retorna em uma formação mais camerística, sem orquestra completa.

Embora tenha sido pensada para cada seqüência, como relatamos anteriormente, a opção pela inserção da música foi de pontuar situações bem delineadas, dispostas e contribuir para a acentuação e fixação de elementos constituintes na narrativa. A música também não está configurada de acordo com o realismo, nem com naturalismo, é orquestral e não diegética na maioria das seqüências. O filme por vezes utiliza nas inserções, temas conhecidos do repertório do período clássico e romântico com referencial na música européia. Portanto, a música acentua o plano proposto, a seqüência demonstrada, a angústia do personagem principal, reforça a imagem e não dá vazão ao ambíguo.

Notas

1 Carl Scheiby, remexendo nos arquivos da Cinédia encontrou os negativos de ***Ganga Bruta***, remontou-os (com aprovação de Humberto Mauro) e exibiu-os, em 1952, na 1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro.

2 A partitura foi lançada pela Vitale Editores S. Paulo – Rio de Janeiro e gravada em disco pela Columbia (copyright 1933) para voz e piano. Isso denota o que era bem comum e tornou-se um hábito dos editores: o investimento na editoração de partituras de musicas de filmes para piano ou para voz e piano e também partituras de temas de filmes para acordeon, já depois dos anos 40. (Fotocópia autorizada Biblioteca Nacional, abril de 2003).

3 Diante dos exemplos apresentados, chegamos à conclusão de que para se obter resultados expressivos de cada uma das pistas sonoras é preciso perceber a diferença na edição. Para tanto, buscamos o contraste, fundamental para a maior articulação entre som e imagem. Na composição audiovisual os significados desdobram-se, por exemplo, quando há corte na música, o contraste é estabelecido e o silêncio causado pode fortalecer a imagem ou transformá-la em corriqueira e sem importância. Assim procedemos com as outras pistas, estudando cortes e também a soma parcial ou total desses itens.

4 Obra de caráter nacionalista composta no ano de 1880 para a comemoração da vitória russa sobre as tropas de Napoleão. A obra musical está centrada em dois pontos: a inicial vitória francesa e a revanche russa. Deste modo, coloca o hino da Rússia (Hino czarista *Deus Salve o Czar*) e o Hino da França (Tema de *La Marseillaise*). Como instrumentação original a peça tem um coro, orquestra sinfônica (completa incluindo na percussão timbales, bumbo, caixa, pratos, pandeiro, triangulo, carrilhão) e banda militar (com o auxilio de peças de artilharia e disparos de canhão. Em salas de concerto, os canhões são substituídos pelos tímpanos).

Bibliografia

GNATTALI, Radamés. Entrevista Especial JB, 11 out 1977.

GNATTALI, Radamés. *Teus olhos... água parada.* Canção. São Paulo/ Rio de Janeiro: Irmãos Vitalle, 1933.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies*. Londres: BFI: Publishing, 1987.

RAMOS, Lécio Augusto e HEFFNER, Hernani. *Humberto Mauro.* In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro.* São Paulo: Ed. Senac, 2000.

Revista Cinearte, 15 de abril de 1933.

Revista Cultura, v. 6, n.24, p. 93, Embrafilme, 1977.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro.* São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional – Brasil em sintonia.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

VIEIRA, J.L. *A chanchada e o cinema carioca*. In: RAMOS, F. (org.) *História do cinema brasileiro.* São Paulo: Art Editora, Círculo do Livro, 1987, p. 139.

O *GRANDE SERTÃO* DE RADAMÉS GNATTALI: O *LEITMOTIV* COMO RECURSO DE CONSTRUÇÃO DA MÚSICA DO FILME

Daniel Menezes Lovisi (UNIRIO)
daniel.lovisi@hotmail.com

Resumo: Apresentação dos resultados finais de uma análise audiovisual do filme *Grande Sertão*, lançado no ano de 1965, pelos cineastas Geraldo e Renato Santos Pereira, com música original composta por Radamés Gnattali. Através da análise das principais entradas musicais do filme e da relação da música com a estrutura narrativa, buscamos entender quais recursos foram utilizados pelo compositor para construir sua trilha sonora e o modo como esta se relaciona com a história contada por diálogos e imagens.
Palavras-chave: Música no cinema, trilha sonora, Radamés Gnattali, Grande Sertão Veredas.

Radames Gnattali's *Grande Sertão: Leitmotiv* as a resource of construction movie music

Abstract: Presentation of final results of an analysis of the audiovisual *Grande Sertão* movie, released in 1965 by filmmakers Geraldo and Renato Santos Pereira, with original music composed by Radames Gnattali. Through analysis of the main entrances of the film music and music's relationship with the narrative structure, we sought to understand what resources were used by the composer to build your own soundtrack and how it relates to the story told through conversations and images.
Keywords: Music in cinema, soundtrack, Radamés Gnattali, Grande Sertão Veredas.

1. Introdução

Grande Sertão (1965) foi a primeira tentativa de levar para as telas do cinema um romance do escritor João Guimarães Rosa. Sua obra, *Grande Sertão: Veredas*, escrita em 1956, foi adaptada e roteirizada pelos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, que também assinaram a direção e a produção do projeto em 1965 (Heffner, 1997, p. 423).

Nascidos no ano de 1925, na cidade de Visconde do Rio Branco, interior de Minas Gerais, os irmãos Pereira sempre se comprometeram com a realização de filmes ligados à cultura e às histórias do estado natal (Idem, p. 423). A procura por temas mineiros teve seu auge quando os cineastas decidiram enveredar na produção de *Grande Sertão.* Para realizar o filme, Geraldo e Renato fundaram sua própria produtora, a Vila Rica Produções Cinematográficas (Idem, p. 423), e em associação com a Companhia Cinematográfica Vera Cruz obtiveram o apoio necessário para as filmagens realizadas nas cidades mineiras de Patos de Minas e Lagoa Formosa.

Radamés Gnattali foi o compositor escolhido pelos diretores para criar a música não-diegética[1] do filme. Em 1965, o músico gaúcho radicado no Rio de Janeiro, já acumulava bastante experiência na tarefa de compor para cinema. Tendo iniciado a carreira em 1933 no filme *Ganga Bruta,* do também diretor mineiro Humberto Mauro, Gnattali contabilizava quarenta e cinco filmes até o ano de produção de *Grande Sertão.* Entre seus principais trabalhos estavam as chanchadas[2] produzidas maciçamente por companhias como a Cinedistri e a Atlântida, além de filmes como *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), do diretor Nelson Pereira dos Santos, que abriram o caminho para o surgimento do Cinema Novo na década de 60.

Em seu trabalho no cinema Gnattali mesclava referências musicais distintas – música de concerto, música popular brasileira e internacional – com a habilidade de quem teve de aprender a escrever arranjos dispondo de prazos de tempo muito curtos, como acontecia nos programas da Rádio Nacional, onde atuou como maestro durante a maior parte da carreira.

2. Sinopse do filme

O sertão de Minas Gerais é o palco da história centrada em Riobaldo, professor que abandona seu trabalho para se juntar à luta armada defendida pelo bando de jagunços de Joca Ramiro. Este corre o sertão combatendo injustiças em partilhas de terras e desmandos de outros bandos que espalham terror e violência.

Em meio às sangrentas batalhas, Riobaldo se envolve nos mistérios e segredos de Reinaldo, integrante do bando. Mergulha numa confusão de sentimentos até descobrir a verdadeira identidade do jagunço, Diadorim, mulher escondida entre as duras roupas sertanejas, disfarçada entre os homens para poder pegar em armas e vingar injustiças cometidas contra sua família.

Com a morte de Joca Ramiro, assassinado em um ato de traição do jagunço Hermógenes, Riobaldo torna-se o chefe do bando e assume a missão de vingar a morte do líder numa sangrenta batalha que sela o destino de sua vida e de seu amor, Diadorim.

3. A utilização do *Leitmotiv* na música de *Grande Sertão*

Dentre os vários aspectos encontrados na música não-diegética composta por Gnattali para o filme de Geraldo e Renato dos Santos Pereira, destaca-se a utilização do *Leitmotiv* como ferramenta empregada para dar unidade ao material musical utilizado ao longo da narrativa.

Gnattali compôs dois temas principais, aqui chamados de **L1** e **L2**, que são associados a determinados momentos dramáticos, tornando-se *Leitmotiv*. **L1** aparece na abertura do filme e nos momentos de lutas e tensões entre os jagunços de bandos rivais. **L2** associa-se ao amor de Riobaldo e Diadorim, surgindo em repetição integral, ou em variação[3] nos momentos em que os diretores destacam o sentimento compartilhado pelos personagens.

Segundo verbete do *The New Grove Dictionary* (1986, vol. 10, p. 644), as origens do termo *Leitmotiv* remontam ao ano de 1871, quando o professor e compositor alemão, Federlein Wilhelm Jähns, utilizou a expressão em um catálogo comentado sobre a obra de Weber: *Carl Maria von Weber in seinen Werken. De acordo com o Grove (*1986, vol. 10, p. 644 e 645) o *Leitmotiv pode ser definido como:*

> Um tema ou outra ideia musical coerente, claramente definido, de modo a manter sua identidade se for modificado em aparições posteriores, cujo objetivo é representar ou simbolizar uma pessoa, objeto, lugar, ideia, estado de espírito, força sobrenatural ou qualquer outro ingrediente em uma obra dramática, geralmente operística, mas também vocal, coral ou instrumental. O *Leitmotiv* pode ser musicalmente inalterado em seu retorno, ou alterado no seu ritmo, estrutura intervalar, orquestração, harmonia ou acompanhamento, e também pode ser combinado com outros fios condutores, a fim de sugerir uma nova condição dramática.

O compositor que mais se valeu das possibilidades expressivas do *Leitmotiv* foi Richard Wagner. Mesmo sem nunca ter utilizado o termo nos textos em que escreveu, o compositor alemão não só utilizou largamente o *Leitmotiv* em várias de suas óperas, como ampliou suas possibilidades significativas. O valor de um tema como forma de unificação de uma ópera completa já havia sido reconhecido desde o século XVIII. Porém, foi com Wagner, em sua fase madura, que o *Leitmotiv* adquiriu

uma função musical primordial, tal como os temas para o desenvolvimento de uma sinfonia, segundo consta no verbete do *Grove (*1986, vol. 10, p. 644):

> O que Wagner fez foi trazer o *Leitmotiv* para o primeiro plano como um elemento crucial em sua reformulação sobre a relação entre música e drama. O *Leitmotiv* poderia agora assumir vários papéis na tarefa de tornar significados claros e proporcionar uma ligação mais estreita da música com o drama (...). Sempre referencial, poderá endereçar o público às cabeças dos personagens (...). Poderia tomar o lugar das palavras para revelar o funcionamento da mente (...). Conjunções ou combinações de motivos, possivelmente alterados e desenvolvidos expressivamente, poderiam refletir eventos no palco, contradizê-los, ou impor novas tonalidades de sentido para eles. No manejo dessa sutileza, o *Leitmotiv* assume a condição de uma nova linguagem conceitual.

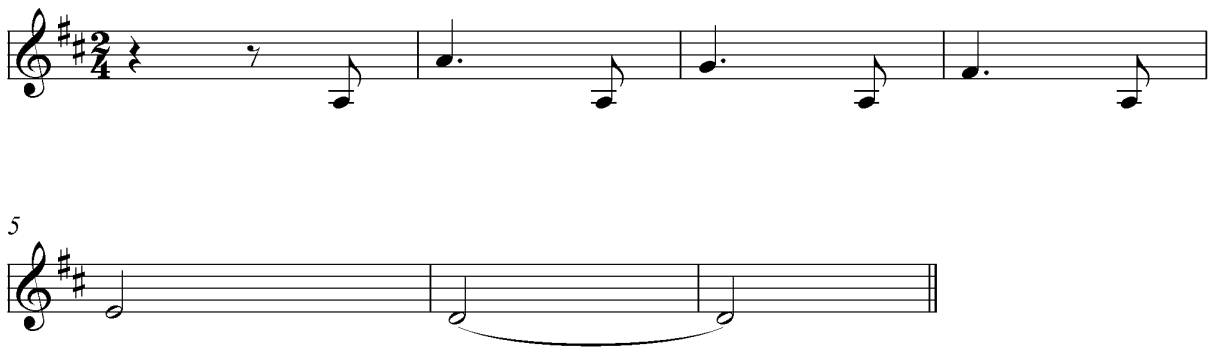
Segundo Stein (1960, p. 65), citado por Gorbman (1987, p. 28), no lugar do termo *Leitmotiv*, Wagner utilizava em seus textos termos como *motivos* e *reminiscências*. Para Stein, nas óperas do compositor há momentos em que a ação imediata de um personagem, por exemplo, é influenciada pelo pensamento de algo que está no passado e que continua a exercer efeito emocional sobre ele. Assim, a presença e a influência dessa *reminiscência* poderiam ser comunicadas através da repetição de uma linha musical característica, ou seja, um motivo, ou tema musical completo (Idem, p. 28).

Ainda que o maior desenvolvimento do *Leitmotiv* como recurso dramático-musical tenha ocorrido na ópera wagneriana no século XIX, e que sua utilização seja apontada por muitos estudiosos como restrita à ópera, é possível dizer que o cinema herdou dos espetáculos operísticos esse recurso de articulação entre música e narrativa, ainda que devam ser guardadas as especificidades das duas formas expressivas, ópera e cinema.

No cinema, o *Leitmotiv* não pode ser entendido como fator musical estruturante da história – haja vista que existem, por exemplo, filmes até mesmo sem música alguma – mas a base de sua utilização na ópera foi levada para o cinema como um importante elemento constitutivo da música de vários filmes.

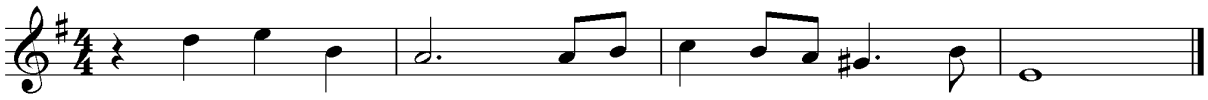
Gorbman (1987, p. 3) considera que em um filme a música pode suscitar significações não apenas através de seus próprios códigos musicais geradores de sentido, mas também de acordo com os momentos nos quais é inserida na narrativa.

Em *Grande Sertão,* por exemplo, **L1** aparece em três das vinte e sete entradas musicais do filme, correspondendo às entradas musicais nº 1, 13 e 25:



Exemplo 1: **L1**, ouvido desde a abertura do filme, tocado pelos metais, associado às lutas e à vingança.

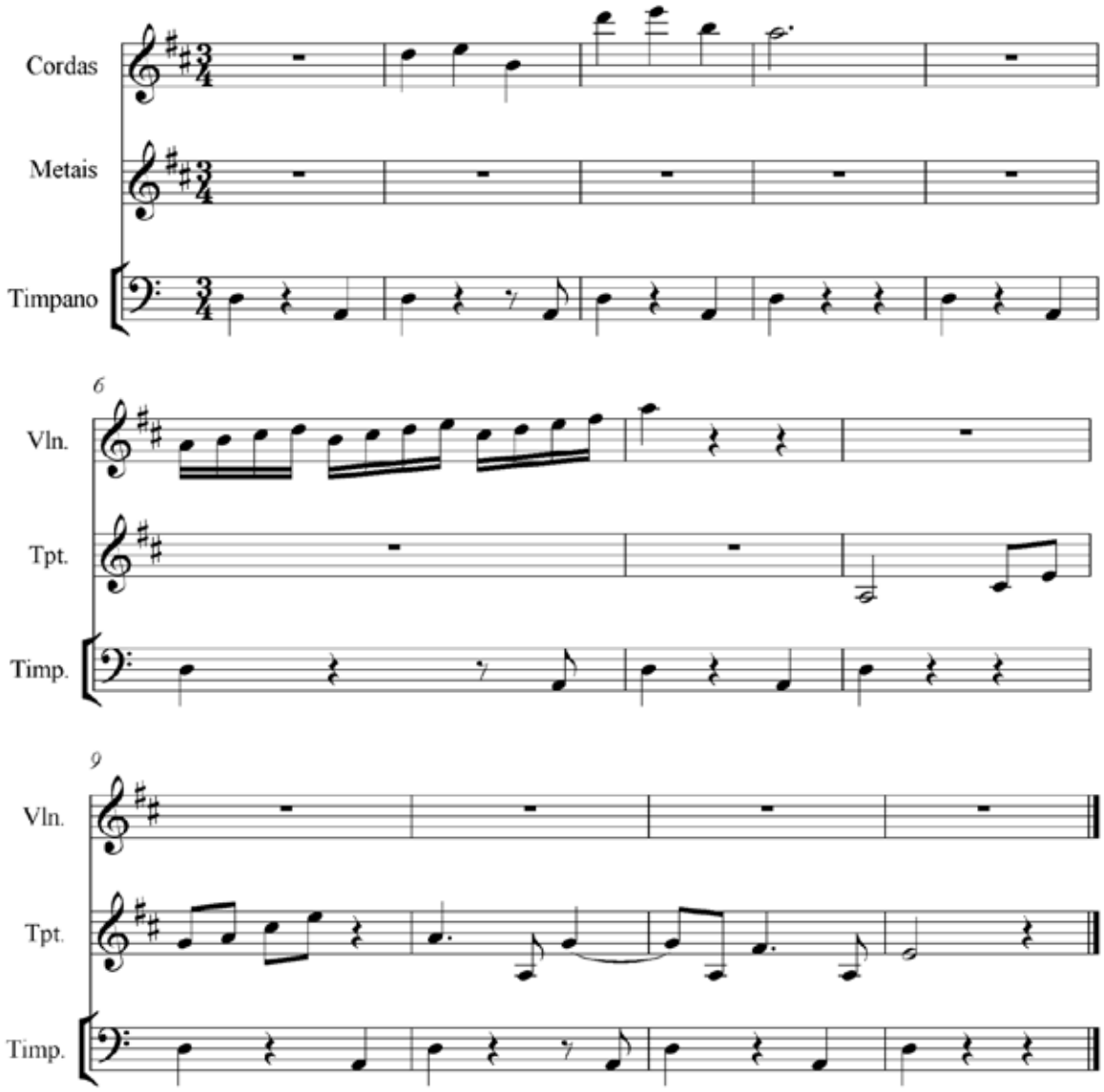
Já **L2** aparece seis vezes durante a narrativa, correspondendo às entradas musicais nº 4, 19, 23, 25, 26 e 27:



Exemplo 2: **L2, t**ema de Riobaldo e Diadorim, tocado pelas cordas.

Além de fundamentar o *Leitmotiv* **L1** e **L2** durante o filme, enraizando as músicas em significações dramáticas através da associação dos temas com personagens e situações narrativas, Radamés optou também por um procedimento inspirado na estética operística wagneriana para criar a música da sequência mais importante de todo o filme.

O clímax de *Grande Sertão* é o momento em que os jagunços liderados por Riobaldo enfrentam os jagunços liderados por Hermógenes. Disposta a vingar a morte de seu pai, Diadorim parte para um duelo à facas com o assassino Hermógenes. A luta entre os dois passa a ser acompanhada por uma música enérgica (entrada musical nº 25 do filme), na qual Gnattali combina as principais figuras melódicas de **L1** com as de **L2**:



Exemplo 3: **L1** e **L2** combinados na entrada musical nº 25 do filme, que marca o ápice da narrativa.

Os compassos 2 e 3, apresentam as três primeiras notas do motivo **L2.** Para o espectador-ouvinte do filme, que ao longo da narrativa acostumou-se ao *Leitmotiv* que representa o amor dos personagens Riobaldo e Diadorim, as três notas já são suficientes para trazer a lembrança da personagem Diadorim e de seu sentimento por Riobaldo. Ao colocar **L2** em um contexto dramático diferente do utilizado até então, ou seja, dentro de uma cena de batalha, Gnattali trabalha a ressignificação da ideia dramática que **L2** carregava. O surgimento de **L2** pode remeter a Diadorim e ao fato de estar correndo perigo nas mãos de Hermógenes. Assim, o amor de Riobaldo e Diadorim também correria perigo durante a luta.

Já **L1** surge nos compassos 10, 11 e 12. O tema, como já visto, associa-se às lutas e ao desejo de vingança e pode ser interpretado como um reforço do sentimento de Diadorim que busca, a todo custo, vencer Hermógenes. O aparecimento de **L1** é também uma citação curta do tema original, podendo ser compreendida como uma forma de variação.

O entrelaçamento de **L1** e **L2** traz para a entrada musical nº 25 toda carga significativa que esses temas adquiriram ao longo da narrativa e sua combinação na sequencia descrita revela como a música não-diegética pode atuar como elemento colaborador para a construção de uma complexa cadeia semântica em um produto audiovisual.

4. Considerações finais

A relação entre a música e a narrativa cinematográfica tem a idade do próprio cinema. A música acompanha filmes desde a invenção do cinematógrafo[4] no final do século XIX, pelos irmãos Lumière[5], quando foram promovidas as primeiras sessões de projeção de filmes acompanhados por música improvisada ao piano.

No entanto, ainda que o casamento entre ambas as artes seja antigo, geralmente a música ocupa um nível secundário na percepção da audiência. Sendo arte essencialmente visual, o cinema atrai o espectador por suas imagens e pelo envolvimento com sua narrativa. Dificilmente a música passa como algo notado por alguém que assiste a um filme. Assim, deve-se ressaltar que as análises feitas neste trabalho tiveram como intuito a realização de um estudo atento da música e de sua relação com a narrativa cinematográfica, de modo que a *audição* do filme foi tão importante quanto a *visão* do filme.

Ao analisar a música de *Grande Sertão* e seu entrelaçamento com os outros elementos do filme, é possível inferir que, provavelmente, Radamés Gnattali planejou uma estratégia de construção do material musical para acompanhar a narrativa filmada por Geraldo e Renato Santos Pereira. Ao se valer da construção de dois temas musicais principais (**L1** e **L2**), associando-os aos principais pontos história – as lutas no sertão e o amor dos protagonistas da trama – o compositor trouxe influências da técnica do *Leitmotiv* largamente aplicada por Richard Wagner em suas óperas.

Além disso, o reconhecimento dos recursos empregados por Gnattali na construção da trilha sonora de *Grande Sertão* revelam que é bastante provável que o compositor tivesse não apenas a ópera como referência dramático-musical, mas também o próprio cinema norte-americano, cujas estratégias de entrelaçamento entre imagens e música se espalharam por todo o mundo a partir da década de 1930, quando os estúdios de Hollywood iniciaram a exportação em massa de seus filmes. Nestes, muitas vezes a construção de trilhas a partir de temas musicais específicos e de suas variações ao longo da narrativa era uma prática comum, que ainda pode ser encontrada no cinema atual.

Notas

1 Entende-se por música não-diegética aquela que é ouvida durante o filme sem que o espectador veja a fonte de emissão sonora, também chamada de música de fundo. É a música direcionada à audiência e que não é ouvida pelos atores, sendo assim, uma intervenção narrativa. A música diegética, ao contrário, é aquela que a fonte sonora é visível ao espectador, ou que pode ser intuída pelo espectador como participante da realidade do filme, São exemplos um músico que toca em uma cena, ou mesmo a música ouvida por um personagem no elevador, (Gorbman, 1987, p. 3).

2 Segundo Pereira, as chanchadas – e suas variações naturais como o filme carnavalesco e a paródia satírica – alcançaram grande popularidade a partir da década de 1950. Eram filmes estrelados por famosos artistas cômicos vindos do rádio ou do teatro (Pereira, 1973, p.37).

3 Variações são mudanças realizadas em um tema ou motivo musical quando estes são reexpostos em uma obra. Essas mudanças podem envolver os parâmetros da melodia, harmonia, organização rítmica, fórmula de compasso, dentre outros. Segundo Schoenberg,, a criação de variações exigirá a mudança de alguns fatores menos importantes e a conservação de outros mais importantes, eleitos segundo os objetivos do composicionais do criador da obra musical (Schoenberg, 1996, p.36).

4 Primeira câmera cinematográfica, inventada pelos irmãos Lumière em 1895.

5 Louis Lumière (1864-1948) construiu em 1895, na França, junto com seu irmão Auguste, o primeiro cinematógrafo, nome atribuído à primeira câmera cinematográfica. A partir da invenção, os irmãos Lumière produziram uma série de pequenos filmes que mostravam o cotidiano da população de Paris.

Referências:

GRANDE SERTÃO. São Paulo: COMPANHIA CINEMATOGRÁFICA VERA CRUZ e VILA RICA CINEMATOGRÁFICA LTDA., 1965. 1 DVD (95 min.), son., pretp e branco, 35mm.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

HEFFNER, Hernani, Geraldo dos Santos Pereira. In: Ramos F. & Miranda L.F., orgs., Enciclopédia do Cinema Brasileiro, São Paulo: Editora Senac, 1997, p.117-119.

PEREIRA, Geraldo dos Santos. *Plano geral do Cinema Brasileiro: História, Cultura, Economia e Legislação.* Rio de Janeiro: Editor Borsoi, 1973.

PEREIRA, Geraldo & Renato dos Santos. *Grande Sertão.* São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz e Vila Rica Cinematográfica Ltda., 1965. 1 DVD (95 min.), son., pretp e branco, 35mm.

SADIE, Stanley (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 10. London: Macmilan Publishers Limited, 1980, p. 644-646.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical.* Trad. Eduardo Seineman. São Paulo: Edusp, 1996.

STEIN. Jack. *Richard Wagner and the systhesis of the Arts.* Detroit: Wayne State University Press, 1960.

TRAÇANDO UM APORTE TEÓRICO PARA PENSAR UM ENCONTRO ENTRE O CINEMA E A EDUCAÇÃO MUSICAL

Glauber Resende Domingues (UFRJ)
glauber.rd@ibest.com.br

Resumo: Este trabalho pretende apresentar algumas perspectivas teóricas a respeito das possibilidades de encontro entre o cinema e a educação musical, tomando como base um dos elementos que fazem parte da linguagem cinematográfica que é o som. A intenção é a de articular autores que pensam as relações do cinema com a educação e autores da área do som e da música do cinema num intuito de propor um arcabouço, um aporte teórico para se pensar num encontro entre o cinema e a educação musical.
Palavras-chave: som e música no cinema, cinema e educação, educação musical.

Drawing a theoretical basis for thinking about an encounter between cinema and music education

Abstract: This paper aims at presenting some theoretical perspectives about the possibilities of encounter between cinema and music education, based on one of the elements that are part of film language that is the sound. The intention is to articulate authors who think the relationship between cinema and education and authors in the field of sound and film music in order to propose a framework, a theoretical framework for thinking about an encounter between cinema and music education.
Keywords: sound and music in film, cinema and education, music education.

1. Introdução

O cinema, desde sua criação com os irmãos Lumière, tem encantado os olhos de seus espectadores. Porém o que é mais interessante de notar é que este, por sua vez, desde muito cedo nunca ficou sem música. Desde as primeiras projeções, as películas eram acompanhadas por músicas. Não tão tardiamente o cinema tornou-se uma arte sonora, levando em conta o fato de as produções cinematográficas passarem a gravar os sons da fala, os ruídos e as músicas.

Pensando nisto e em todo o desenvolvimento da tecnologia cinematográfica no que diz respeito ao som, é possível afirmar que o cinema, tem se consolidado como uma arte também sonora. Deste modo, o campo dos estudos do som do cinema se firmou como uma área de grande interesse de pesquisa. Já que se tem produzido conhecimentos a respeito desta música (a do cinema), pode-se pensar num possível encontro entre o cinema e as aulas de educação musical.

Este trabalho pretende então apresentar timidamente um levantamento preliminar sobre algumas perspectivas teóricas que podem ser elencadas para este encontro, tomando como ponto de partida algumas discussões atuais do campo da Educação no que diz respeito às relações entre o cinema e a educação, num segundo momento pondo na discussão algumas perspectivas a respeito da música e do som no cinema e, por fim, trabalhar algumas aproximações entre estes estudos. É importante frisar que este trabalho não pretende fazer um estado da arte tanto dos estudos do cinema e educação, quanto dos estudos acerca da música e do som do cinema. Este trabalho é fruto de um levantamento bibliográfico inicial para minha pesquisa de mestrado, que pretende investigar quais as possibilidades de envolver e de atravessar a aula de música com o cinema a partir de sua trilha sonora. Isto justifica o fato de estarem sendo postos em discussão algumas perspectivas teóricas de áreas distintas: alguns estudos sobre as relações do cinema com a educação; e alguns estudos sobre a trilha sonora e a música no cinema.

2. Traçando algumas ideias sobre a relação entre cinema e educação

A relação cinema e educação não foi o tempo todo harmoniosa. Isto porque o cinema na maioria das vezes esteve sendo usado na escola com o estrito objetivo de ilustrar algo em função de um determinado conteúdo de uma determinada disciplina. Não utilizei outro verbo justamente pelo fato de ser exatamente isto que fazem com o cinema. Autores como Almeida (2004), Duarte (2004) e Fresquet (2007) tem constatado em suas pesquisas que o cinema tem tido esta função na escola.

Porém como uma espécie de reação a este movimento, alguns pesquisadores tem apostado em pensar o cinema na escola de outra(s) maneira(s). Bergala (2008) propõe um caminho para pensar o cinema como arte. O autor fala do lugar de cineasta, pois ele o é. Logo, estão postos como aspectos importantes, pensar a respeito do filme, pensar na criação do filme, se colocar no lugar de diretor para pensar nas escolhas que foram feitas pelo diretor. O autor chama este modo de se apropriar de um filme de análise criativa. De certo modo, esta perspectiva teórica propõe certa recriação, ou pelo menos uma tentativa.

Bergala (op. Cit) sugere um caminho bem interessante para a escola com sua hipótese de alteridade, do cinema como esse outro, esse estranho. Ele também alerta para a força dos gestos cinematográficos que são também gestos mentais apropriáveis pela educação: *a eleição, a disposição e o ataque* (BERGALA, op. Cit, p. 133-135). Estes gestos cabíveis no processo de pré-produção, produção é pós-produção de um filme são perfeitamente vivenciáveis nas experiências de ensino-aprendizagem.

No cinema sempre há escolhas a serem feitas. Antes de fazer um filme o diretor escolhe o tema, escreve ele mesmo ou escolhe um profissional para fazer o roteiro, atores, cenários, locações etc. A este processo Bergala chama de *eleição*. Se pensamos numa aula de qualquer disciplina veremos que o professor também é protagonista de várias escolhas: o tema dentro um leque de possibilidades, a metodologia, o planejamento das aulas etc.

A *disposição*, segundo gesto cinematográfico, consiste na ordem que damos aos elementos escolhidos, ela também é aplicável aos três momentos de produção cinematográfica e também o seria se pensarmos a disposição que damos a sequência das escolhas no planejamento execução e revisão ou avaliação das aulas.

O terceiro gesto é o *ataque*, que é o gesto da gravação, da ação cinematográfica de gravar as cenas. Quando foi definido onde será a filmagem, o que será filmado, que atores, que objetos, que luz, entre outras escolhas e em que sequência isso aparecerá no enquadramento da câmera, você "ataca" sua pré-produção. Quando você filma, ataca ao apertar o botão para começar a filmar e para parar seu plano e no momento da pós-produção você definirá o formato do filme a partir das suas escolhas dos planos e das mixagens escolhidas e ordenadas em função da intenção do autor. Na escola, numa aula você também atravessa um momento de efetiva passagem ao ato de tudo o que foi pensado, idealizado. O ataque seria propriamente o acontecimento escolar, exatamente a realização efetiva do planejado e organizado e sua análise e revisão posterior.

As ideias de Fresquet (op. Cit.) não se distanciam das ideias de Bergala. A autora aponta três movimentos importantes no processo de relação com um filme: aprender, desaprender e re-aprender. A ideia de aprender tem a ver com a construção de conceitos, significados, emoções. Estes elementos, por sua vez, são a cada experiência fílmica "desaprendidos", desconstruídos, pois a cada mirada o filme produz também produz uma desconstrução, uma desestabilização. Neste processo de desconstrução, de desestabilização, um novo dado emerge a partir desta experiência. Logo, desta maneira se procede o re-aprender.

A perspectiva de Duarte (2006) aponta para uma visão do cinema como uma prática que é compartilhada e adquirida pelo convívio com determinado grupo social. Outro ponto forte em sua obra é o fato de o cinema ter uma dimensão de formação estética muito grande. A autora ainda defende que o encontro com o cinema na escola é de grande importância por afirmar que, normalmente quando se vê um adulto cinéfilo, na maioria das vezes é por conta de este indivíduo ter sido afetado pelo cinema quando era criança, mas não necessariamente na escola. Pelo fato de as crianças passarem muitas horas na escola atualmente, a autora defende a importância da presença do cinema na formação do professor. Segundo ela, é imperativo que um professor que trabalha com cinema na escola tenha esta formação estética de e para o cinema. A justificativa para esta formação está no fato de que o professor vai, de certo modo, afetar o aluno com os filmes. Como ele pode oferecer uma experiência estética relevante de filmes aos seus alunos se ele não possui uma formação estética condizente?

3. Traçando algumas ideias sobre o som/ música de um filme: a trilha sonora

O que habitualmente se pensa a partir da expressão é que a trilha sonora de um filme consiste basicamente na música que marca e identifica um filme. Este fato aparentemente trivial é uma prova contundente de o quanto é relevante a música identidade de um filme.

Mas a música no cinema não figura como sua trilha sonora, na totalidade. Todos os sons que estão presentes no filme fazem parte de sua trilha sonora. Em princípio, há uma denominação muito comum para o que se chama de trilha sonora, denominação esta "que vem do inglês *soundtrack* que, na verdade, tecnicamente representa todo o conjunto sonoro de um filme, incluindo além da música, os efeitos sonoros e os diálogos" (BERCHMANS, 2006, p. 19).

Há alguns conceitos correntes a respeito da narrativa cinematográfica e do tempo cinematográfico que precisam ser explicitados para poder se falar de música. Há uma palavra que traduz a questão da narrativa do cinema e das construções temporais que acontecem nele: a diegese. Para Souriau, "os 'fatos diegéticos' são aqueles relativos à história representada na tela, relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores"[1]. Então é possível afirmar que todos os fatos que estão inseridos numa narrativa fílmica são fatos diegéticos. Do ponto de vista da música, é possível afirmar que também a música de um filme pode ser diegética ou não-diegética.

Caminhando na direção desta perspectiva, a do conceito de som diegético e não-diegético, não se pode deixar de citar o trabalho de Gorbman (1976), que é uma das pioneiras nos estudos a respeito da questão da música e, de modo geral, do som no cinema. Segundo a autora, é possível dividir os sons de filmes em três categorias: o som diegética, o som não-diegético e o som meta-diegético. Segundo a autora o som diegético é aquele que está inserido na narrativa fílmica, ou seja, os personagens ouvem ou manipulam determinado som. No caso de ser uma música, os personagens ouvem e até interagem com tal música. O som não-diegético diz respeito àqueles sons que não fazem parte do universo da narrativa. Eles estão presentes na cena, mas só para o espectador. Os atores em cena não ouvem tais sons. Um exemplo pode ser o fato de um personagem estar correndo na praia e ser colocada na cena uma música que explicite bem o espírito do momento, mas sem que ele escute tal música. O som meta-diegético é aquele que traduz o imaginário de um personagem quando este está com seu estado de espírito alterado ou em alucinação.

A discussão que até então (nos idos do final dos anos 70 e nos 80) era feita sobre o som não levava em conta um fator importante para a presença dele no cinema: a imagem. Um dos pesquisadores que começou a se atentar para esta questão foi Michel Chion (2011), um pesquisador e professor associado da Sorbonne. O autor afirma um fato que já está posto, que é a centralidade da imagem na experiência cinematográfica. Ele ainda chama a atenção para o fato de que dizer "ver um filme" é algo que ainda se diz, mas que, na verdade não deveria se dizer assim. Nenhum filme se dirige só ao visual. Assim, pode-se afirmar que um filme afeta dois de nossos sentidos: a visão e a audição. A partir desta reflexão Chion cria uma terminologia para designar esta relação, o que acaba chamando de audiovisão. Para o autor há um contrato audiovisual, onde uma percepção influencia a outra e finda por transformá-la também. Para ele não se vê a mesma coisa quando se ouve e não vê a mesma coisa enquanto se vê.

Na escassa literatura brasileira sobre o assunto, aponta-se o trabalho de Ney Carrasco, professor e pesquisador da Universidade Estadual de Campinas. Carrasco (2003) desenvolveu pesquisa de doutorado na área da música de cinema. O autor trabalha um conceito importante na dicotomia som x imagem, o da polifonia. Este conceito já foi trabalhado pelo cineasta Sergei Eisenstein nos anos 40. O conceito de polifonia refere-se à esta vocação que o cinema possui de arranjar, de sobrepor, às vezes, diversas imagens e sons. Carrasco (op. Cit.) aponta que "a polifonia que se dá entre o movimento musical e o visível também se assemelha à polifonia musical propriamente dita e à polifonia entre a música e o texto poético." (p.25). Mas o autor chama a atenção para o fato de que a música tem mais dificuldade de assimilar o movimento visível do que o textual. Ele chama à atenção para o fato de que as formas artísticas que se utilizaram de movimento e música nunca foram consideradas obras puramente musicais. Porém o autor também traz à tona o fato de que o visual e auditivo se dão em setores distintos de nossa percepção.

4. A difícil tarefa: propor um encontro

A tarefa mais difícil é a de agora tentar articular um encontro entre as perspectivas de cinema e educação com as perspectivas sobre o som e a música do cinema. Tomar-se-á como base os princípios das perspectivas teóricas da área de cinema e educação, procurando evocar as ideias das perspectivas teóricas da área do som e da música do cinema.

A ideia da análise criativa de Bergala (op. Cit.) é uma tentativa de pensar as escolhas do diretor do filme, de pensar o porquê de o diretor ter escolhido um enquadramento e não outro, o porquê de ter escolhido certo ambiente, o porquê de se utilizar de uma iluminação em detrimento de outra, o porquê de utilizar um tipo de som e não outro(s). Aí reside um grande leque de possibilidades para se pensar o som/música do filme.

Deste modo, é possível propor uma análise criativa da trilha sonora do filme, pensando nas escolhas do diretor ou do compositor das músicas daquele filme. É possível propor como unidades de análise para a análise criativa, as funções de uma composição musical para um filme propostos por Gorbmann (op. Cit.). Estas funções são basicamente:

> 1. Invisibilidade: o aparato técnico da música não diegética não deve ser visível. 2. Inaudibilidade: a música não está lá [no filme] para ser ouvida conscientemente. Como tal deve se subordinar aos diálogos e imagens – isto é aos veículos primários da narrativa. 3. Provocador de emoções: a trilha musical pode estabelecer atmosferas ou climas específicos [*moods*] e enfatizar emoções

> particulares sugeridas na narrativa, mas fundamentalmente, ela é um provocador de emoções per se. 4. Indicações narrativas: a. referenciais/narrativas: a música provê indicações referenciais e narrativas, por exemplo indicando um ponto de vista, proporcionando demarcações formais e estabelecendo conjunturas e caracteres; b. conotativas: a música 'interpreta' e 'ilustra' eventos narrativos. 5.Continuidade: a música proporciona continuidade rítmica e formal – entre planos, em transições entre cenas, preenchendo os 'interstícios'. 6. Unidade: a partir da repetição e variação do material musical e da instrumentação, a música auxilia na construção da unidade formal e narrativa. 7. Uma dada composição [*film score*] pode violar qualquer um dos princípios acima, contanto que a violação esteja a serviço de outro princípio. (p. 73)

Estas funções, mesmo sendo mais indicadas para filmes da década de 30, podem servir de parâmetro para pensar a análise criativa da música de um filme. Há de se notar que numa experiência de educação musical, dependendo da idade dos alunos, do ano escolar que eles estão, de início é bom que não se explique detalhadamente essas funções, que não se detalhe. Na verdade este procedimento é até meio que avesso à proposta de Bergala. A ideia é trazer informações dos alunos, sem ser tão técnico. Na análise criativa pode-se também pensar como unidade de análise as proposições de Berchmans com relação a uma categorização mais geral do som num filme, ou seja, toda a trilha sonora. É possível pensar, por exemplo, numa análise dos diálogos, observando as inflexões entre grave e agudo e trabalhar esta análise na aula de música. Outros elementos podem ser analisados nos outros elementos da trilha, como por exemplo a densidade do som, dentre outros aspectos.

A proposta de Fresquet pode ser observada por uma perspectiva musicológica e/ou etnomusicológica da música de um filme e pela perspectiva de uma antropologia sonora (PINTO, 2001), pensando de maneira mais ampla, abrangendo todos os sons de um filme. Pensando na perspectiva do aprender, desaprender e re-aprender, experimentar filmes de diversas culturas, de diversas épocas, se torna um exercício importante para desenvolver estes movimentos de aprendizagem com o cinema. Ver um filme de uma outra época e até mesmo de uma outra cultura é um exercício de aprendizagem, de "desaprendizagem" e de re-aprendizagem. De primeira, o estranhamento pode ser grande, pois o aprendizado que os alunos possuem sobre uma música de outra época/cultura é que é uma música "chata", "sem graça". Mas ao ver o filme, alguns conceitos são desconstruídos, como por exemplo este de que uma música "chata", "sem graça". Daí, os dados do filme podem ser re-significados, repensados e discutidos, provocando assim uma reaprendizagem.

5. Considerações finais

Como mencionado no início do trabalho, a pretensão aqui não era de levantar e fechar um arcabouço teórico sobre o encontro do cinema com a música, mas iniciar um diálogo, de modo que articulando os diferentes referenciais, possa-se pensar num modo de tratar de cinema dentro da aula de música.

Como perspectivas futuras pretendem-se visualizar filmes, observando os detalhes ressaltados pelos autores com os quais dialoguei e com outros autores que entrarei em contato no decorrer da pesquisa, num segundo momento preparar atividades musicais que envolvam trechos dos filmes vistos e num terceiro momento aplicar as atividades em escolas que são parceiras do CINEAD[2] para experimentar e observar como que crianças e adolescentes se relacionam com a imagem do cinema e mais a sua trilha sonora.

Notas

1 *apud* Aumont & Marie (2003), pág. 77
2 Cinema para Aprender e Desaprender

Referências:

ALMEIDA, Milton José de. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2004.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003.

BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema.* São Paulo: Escrituras, 2006.

BERGALA, Alain. *A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Trad. Mônica Costa Netto, Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink, CINEAD-LISE-FE/ UFRJ, 2008.

CARRASCO, Ney. Sygkhronos. A formação da poética musical do cinema. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2003.

DUARTE, Rosália. *Cinema & Educação*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. Coleção Temas & Educação.

FRESQUET, Adriana Mabel. Cinema para aprender e desaprender. In. FRESQUET, Adriana Mabel Fresquet (org.) *Imagens do desaprender*. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2007.

GORBMAN, Cláudia. *Teaching the Soundtrack*. 'Quarterly review of film studies'. Vol. 446-452. 1976

GORBMAN, Cláudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. In: Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, v. 44 nº 1.

ANÁLISE SEMIÓTICA DA TRILHA SONORA DE *FORBIDDEN PLANET*

Juliano Oliveira (USP)
juliano.oliveira@usp.br

Rodolfo Coelho de Souza (USP)
rcoelho@usp.br

Resumo: Trata-se de uma análise semiótica da trilha sonora do filme de Sci-Fi *Forbidden Planet* (no Brasil: *O Planeta Proibido*), de 1956, dirigido por Fred M. Wilcox e com "*Electronic Tonalities*" criadas pelo casal Louis e Bebe Barron.
Palavras-chave: Análise semiótica, *design* sonoro, música eletrônica.

Semiotic analysis of the soundtrack of the film 'Forbidden Planet'

Abstract: The article deals with a semiotic analysis of the soundtrack of the film Forbidden Planet, released in 1956, and directed by Fred M. Wilcox, with "Electronic Tonalities" created by Louis and Bebe Barron.
Keywords: Semiotic analysis, sound design, electronic music.

1. Introdução

Forbidden Planet representou um marco na cinematografia de ficção científica. Pelo menos dois motivos atestam sua originalidade: o fato de haver introduzido o primeiro robô baseado nas três leis da robótica idealizadas por Isaac Asimov e por conter a primeira "partitura" totalmente eletrônica da história, criado pelo casal Louis e Bebe Barron.

O equipamento no qual os Barrons produziram seus sons eletrônicos incluía tubos de vácuo, resistores, capacitores, indutores e semicondutores (WIERZBICK, 2005, p.32).

> Para processarem os sons antes de gravarem no tape, eles tinham câmaras de reverberação acústica e uma assim chamada *"plate reverb unit"*, uma placa de metal em uma mola suspensa que vibrava em resposta a um sinal elétrico e então convertia as vibrações em sinais mais complexos. (WIERZBICK, 2005, p.32).

No filme, as trilhas de ruídos e de efeitos estão interligadas de tal modo aos demais eventos sonoros que impossibilita diferenciar os sons diegéticos e extra-diegéticos, ou separar efeitos sonoros de música propriamente dita. Ted Greenwald observou que "a obra dos Barrons é caracterizada por uma decidida falta de alguma abordagem melódica, harmônica, ou ritmo periódico" (GREENWALD apud WIERZBICK, 2005, p.34). "Eles empregaram circuitos geradores de ondas que funcionavam de forma independentes para a criação de texturas sonoras de efeito dramático" (MARTINO, 2008, p.16). E quase todas as faixas musicais consistem de um material que era gerado por um ou mais circuitos e mantidos relativamente ininterruptos (WIERZBICK, 2005, p.66), e posteriormente passava por sucessivas edições no tape. Dessa forma, cada som de *Forbidden Planet* foi criado unindo processos de síntese sonora provenientes dos osciladores eletrônicos, tal como se praticava em Colônia, na Alemanha, e técnicas de manipulação de fita magnética, semelhantes às utilizadas por Pierre Schaeffer, em Paris.

2. Relações motívicas

Ao longo do filme podemos identificar diversos materiais sonoros bastante recorrentes. Os quatro principais se relacionam, respectivamente, com as seguintes personagens: Altaira, o robô Robby, o monstro do ID e os antigos Krells.

Sendo assim, das 23 faixas que constituem o álbum da trilha sonora do filme, o material motívico pode ser organizado da seguinte maneira:

- O primeiro e o último *tracks* constituem o "*medley*" de abertura do filme, caracterizado por uma verdadeira "bricolagem", constando de todo o material motívico que será apresentado ao longo do filme - a exemplo de uma sonata beethoveniana, onde os motivos principais são expostos logo nos primeiros compassos, possibilitando, desse modo, que o ouvinte tome contato e se familiarize com os materiais subseqüentes, que serão derivados daqueles;
- Os *tracks* 2, 3, 4, 5, 12, 14 e 15 são efeitos sonoros: sons diegéticos como o ruído do cruzador espacial, os ruídos do veículo de Robby etc;
- Os *tracks* 6, 7, 11, 20 e 22 são constituídos dos materiais musicais ligados à Altaira;
- Os *tracks* 10, 16, 17, 19 e 21 são formados por materiais correspondentes ao monstro do ID;
- Os *tracks* 8, 10 e 18 representam as texturas sonoras relacionadas à Robby;
- Os *tracks* 13, 21 e 22 são constituídos do material motívico relacionado aos Krells, sendo o *track* 13 a própria música composta por esses.

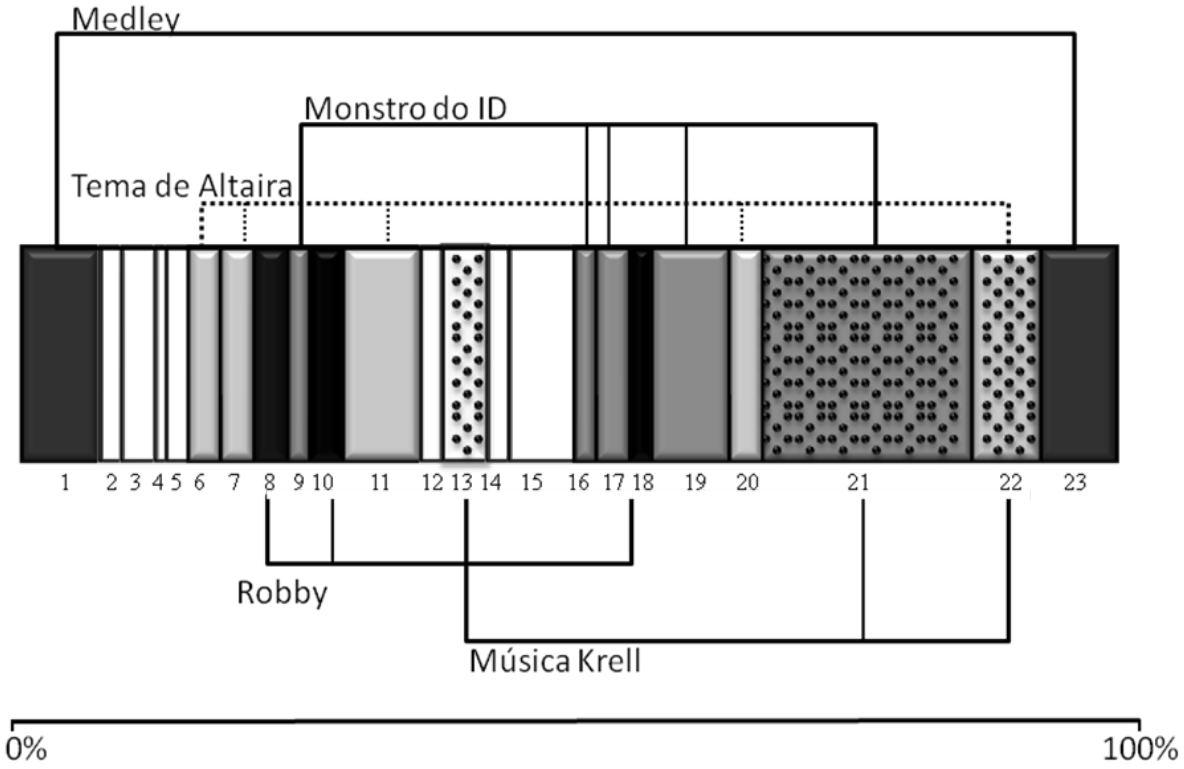


Figura 1: Relação motívica entre os *tracks* de *Forbidden Planet.* (WIERZBICK, 2005).

Após observar o gráfico acima, é perfeitamente possível considerar que todo o álbum que contém a trilha sonora de *Forbidden Planet* tenha sido pensado como uma única e grande obra musical. Os compositores reorganizaram o material para publicação após mais de duas décadas após o filme haver sido lançado. Além

disso, algumas trilhas não constam no álbum, outras estão bastante diferentes da versão apresentada em vídeo e o *track* 23, usado como abertura e fechamento, não é reapresentado no filme.

3. Análise semiótica dos *tracks* - *leitmotivs*

– Trilha de Altaira:

Nos *tracks* 6 e 7 essa trilha também estará associada à casa de Altaira. Roads destaca que essas duas faixas se diferenciam das demais e chama atenção para sua sonoridade tranquila e líquida, "embelezada com um exótico acompanhamento melódico em eco" (ROADS apud apud WIERZBICK, 2005, p.74). A partir do *track* 11, o material motívico é levemente variado e a trilha toma sua forma definitiva. Esse é o "tema romântico" do filme. Apresenta sons mais contínuos, repletos de trêmolo e vibrato. A trilha é bastante heterogênea e mantém algum nível de unidade através do tratamento similar dado aos diferentes materiais sonoros. Os sons se assemelham ao efeito de envelopes e *LFOs*[1] agindo alternadamente sobre os osciladores, os filtros e os amplificadores, o que faz com que o resultado mantenha uma característica geral de vibrato e trêmolo, enquanto o envelope e os filtros realizam grandes modulações de freqüência e timbre em um maior espaço de tempo. Também possuem uma pequena quantidade de *delay,* que se torna mais evidente principalmente nos sons percussivos.

Em contraste com as demais trilhas do filme, ela possui alguma feminilidade: motivos mais elaborados e consonantes, gestos melódicos longos, mais voltados para o senso de altura e de timbre do que de ritmo, o que nos permite relacioná-lo iconicamente[2] às grandes frases musicais românticas, aos longos suspiros, aos temas líricos - *leitmotivs* de pares românticos em melodramas da década de 50. Embora seja demasiado forçado chamá-la de tema romântico, ela sempre acompanhará as ocasiões que sugerem algum enlace amoroso, principalmente entre Altaira e o comandante J. J. Adams.

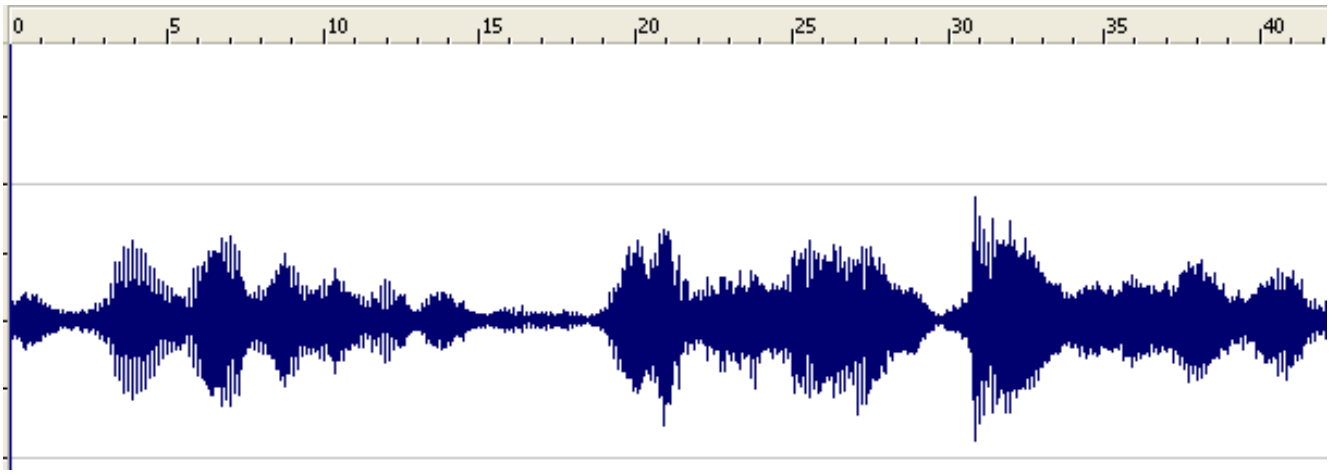


Figura 2: Sonograma do tema "romântico" de Altaira.

– Trilha do robô Robby:

De modo geral, a trilha de Robby se caracteriza por pequenas "partículas" sonoras com duração de centésimos de segundo, que possuem um envelope típico de instrumentos de percussão - formado por ataques incisivos e um rápido decaimento. Alguns sons são semelhantes a tambores ou bongôs, outros, a instrumentos de cordas, ambos com as freqüências alteradas eletricamente para um registro bastante agudo.

Esses "grãos" sonoros são excessivamente carregados de *delay*, o que possibilita a manutenção dos estalidos de som através da repetição em um intervalo de aproximadamente 54 centésimos de segundo entre uma repetição e outra. As partículas são atacadas em freqüências aparentemente aleatórias, compreendendo todo o espectro sonoro, mas com ênfase nas freqüências altas, o que confere à trilha uma característica "pipocada", de certo modo jocosa, que combina com o caráter da desengonçada personagem.

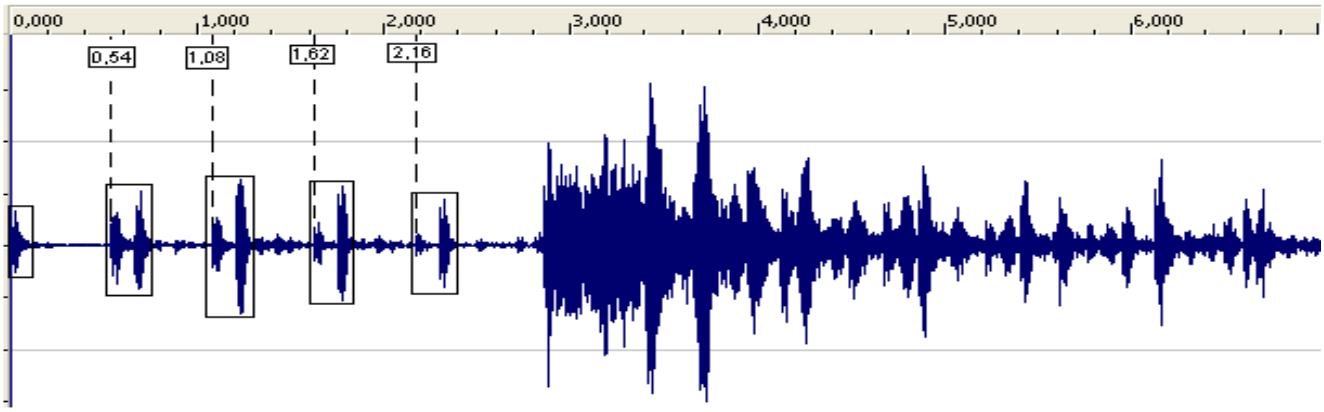


Figura 3: Sonograma da trilha de Robby.

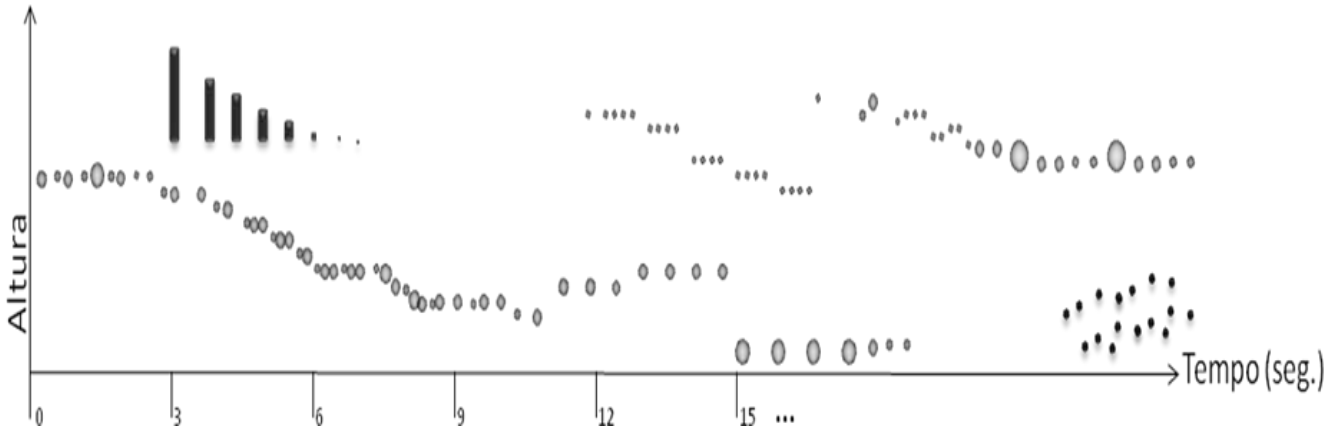


Figura 4: Representação gráfica da trilha de Robby.

– Trilha do monstro do ID:

Essa trilha é formada por lentos ataques na região grave do espectro harmônico sobrepostos a um som contínuo mantido na região aguda, em freqüência próxima a Sib. Os ataques no registro grave mantêm-se constantes durante toda a faixa, o que proporciona um gradativo aumento de tensão e possibilita a associação metonímica e metafórica com os passos do monstro, em uma mistura de sons diegéticos e extra-diegéticos. Em certo momento do filme podemos ouvir essa trilha associada às suas pegadas como sendo criadas no solo. A partir disso podemos criar uma relação indicial tanto com o som, quanto com a imagem, já que estas sugerem a presença do monstro.

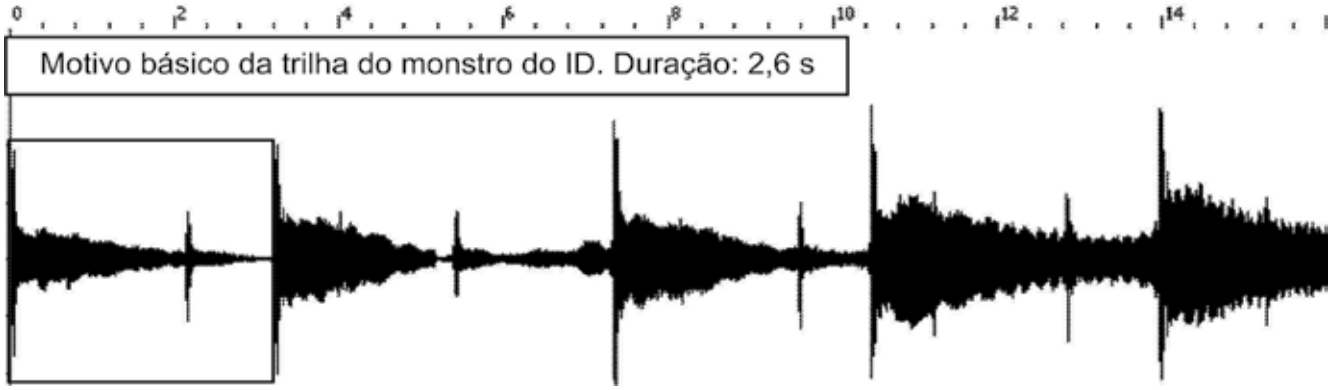


Figura 4: Sonograma da trilha do monstro do ID.

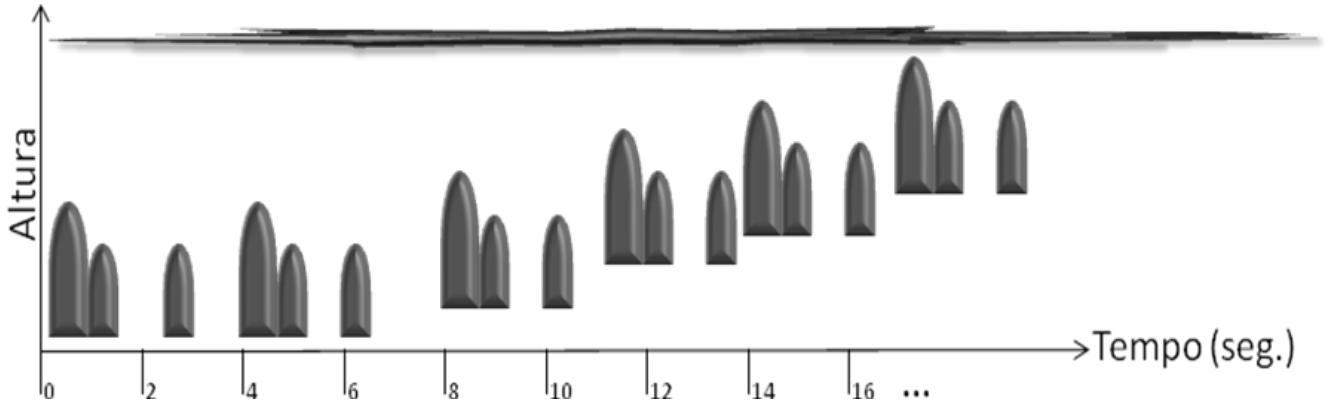


Figura 5: Representação gráfica da trilha do monstro do ID.

– Música dos Krells:

A música dos Krells utiliza sons com timbre muito próximos ao dos theremins, que formam pequenos gestos melódicos com um "longo delay de 1,7 segundos" (WIERZBICKI, 2005, p.87) e alguns sons com timbre, ataque e decaimento muito semelhantes aos de um contrabaixo acústico tocado em pizzicato. Além do longo delay recorrente, a trilha apresenta uma intrincada textura contrapontística. Leydon observa que aos 8 segundos de música, ouvimos vagamente uma melodia mantida em segundo plano. Esta ganha ênfase aos 17 segundos e, 7 segundos depois, é repetida uma oitava acima, como uma resposta imitativa de fuga. Em seguida o motivo exposto passa por uma espécie de desenvolvimento episódico, e tanto o "sujeito" quanto a "resposta transposta" são retomados periodicamente ao longo da faixa, com constantes variações. Dessa forma, podemos dizer que a música evoca, em certo sentido, um *ricercare* arcaico (LAYDON apud WIERZBICK, 2005, p.82).

Em termos de significação, o tratamento contrapontístico dado à música dos Krells assume um caráter especialmente simbólico. Se considerarmos que o procedimento imitativo do *ricercare*, desenvolvido de modo sistemático na fuga, é um dos processos de estruturação musicais mais antigos da história da música, com uma origem que remonta a meados da Renascença, podemos associá-lo simbolicamente, por contraste ou antítese, com a civilização Krell do contexto fílmico, que se encontraria em um nível de evolução milhões de anos à frente do planeta Terra. Essa associação simbólica entre passado remoto e futuro imaginado, que encontra, no contexto da música de cinema, talvez sua primeira representação nesta trilha sonora, estabelece um paradigma que será reciclado infinitas vezes nos anos subseqüentes na música de cinema e na música de jogos computadorizados.

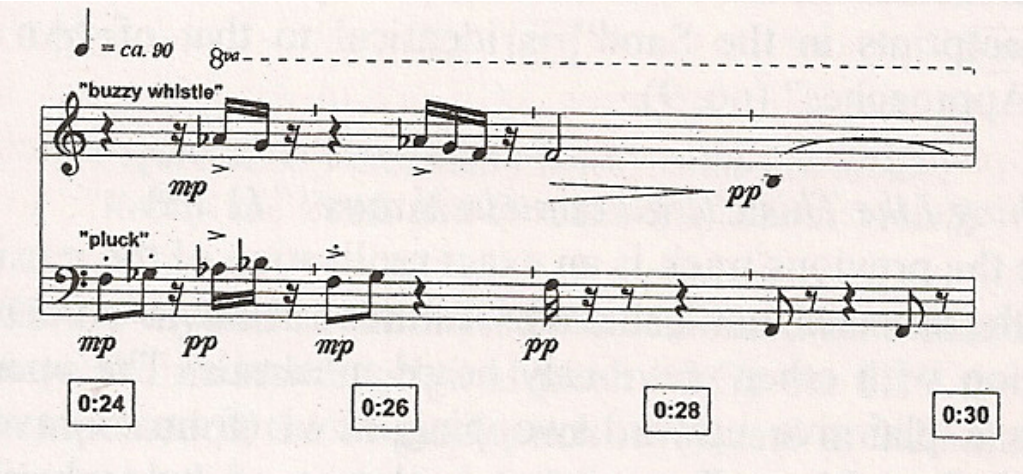


Figura 5: Motivo principal da música dos Krell. (WIERZBICK, 2005, p.83).

Notas

1 LFO: "Low Frequency Ocillator" (oscilador de baixa freqüência). O LFO gera uma forma de onda abaixo da capacidade de audição humana (até 20Hz) que, sobreposta a outra onda, consegue modulá-la. Nos sintetizadores analógicos é usada apenas para o controle de voltagem (FRITSCH, 2008, p. 162). O LFO pode atuar diretamente sobre o oscilador, como na trilha referida, gerando um efeito de vibrato, sobre os filtros, gerando alterações de timbre (semelhante ao que chamamos popularmente como "wah-wah"), ou sobre o amplificador, gerando o efeito de trêmolo. Também podem ser acrescentados mais de um LFO sobre uma mesma onda.

2 A primeira categoria da segunda tricotomia dos signos proposta por C.S. Peirce. Um ícone é "qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, que seja semelhante a qualquer coisa e utilizada como um signo seu" (PEIRCE, 2010, p. 52).

Referências

BARTKOWIAK, Mathew J. *Sounds of the Future:* Essays on Music in Science Fiction Film. Jefferson: McFarland. 2010.

FRITSCH, Eloy F. *Música Eletrônica:* uma introdução ilustrada. Porto Alegre: Ed. UFRGS. 2008.

HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music:* Technology, Music, and Culture. Londres: Routledge. 2008.

MARTINO, Guilherme.Trilhas Sonoras: de Nosferatu a O Senhor dos Anéis-80 anos de música no cinema. Londrina: Eduel. 2008.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica.* São Paulo: Perspectiva. 2010. 4ª ed.

WIERZBICKI, James Eugene. *Louis and Bebe Barron's Forbidden planet:* a film score guide. Lanham: Scarecrow. 2005.

O FILME MUSICAL DA ATLÂNTIDA: REGISTRO AUDIOVISUAL DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DAS DÉCADAS DE 40 E 50

Sandra Ciocci (UNICAMP)

Claudiney Carrasco (UNICAMP)

Resumo: Este artigo é parte de uma dissertação de mestrado produzido durante os anos de 2008/09. Nele analisamos a composição e inserção da trilha musical dos filmes populares da Companhia Atlântica Cinematográfica, produzidos durante as décadas de 40 e 50. Pela ausência de outros meios de registro audiovisual, em um tempo que precedeu a televisão, encontramos nesses filmes, registros singulares de cantores, cantoras e instrumentistas da música popular brasileira, que tiveram o auge de suas carreiras dentro dos estúdios das grandes rádios do país e emprestaram suas vozes e rostos para levar os espectadores para as salas de cinema. O cinema brasileiro se apropriou das canções para compor as trilhas musicais dos filmes.
Palavras-chave: Atlântida, trilha musical, música popular brasileira, cinema brasileiro, canções em trilhas sonoras.

Atlântida's musical film: audiovisual records from Brazilian popular music in fourths and fifths decades

Abstract: In a time before the television's existence the Brazilian cinema used to appropriate the radio's singer's audiovisual records to construct the soundtrack to their movies. These singers used to improve their careers in the biggest popular Brazilian's radio and borrowed their voices and faces to bring the audience in to the cinema. This paper, a fragment from a master's degree produced in 2008/09, will be analyzing the composition end the music insertion in to the movies produced by Atlântida Cinematográfica in the fourths and fifths decades.
Keywords: Atlântida, soundtrack, Brazilian popular music, Brazilian cinema, songs in film soundtracks.

No ano de 1941, na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal do Brasil, foi produzido o primeiro filme da Companhia Atlântida Cinematográfica. Durante duas décadas, esta companhia produziu, ao todo, 66 filmes de longa metragem, além de mais de 66 mil minutos de cine jornal, 200 documentários/ curta-metragem e 140 co-produções de ficção.

O cinema, no final da década de 30 era o segundo meio de comunicação mais importante no país, superado apenas pela imprensa, pois naquela época, o rádio ainda não estava solidamente estabelecido como meio de comunicação popular e tratava-se de um meio de comunicação o regionalizado[1] (SIMIS, 2008, p. 25). Não nos causa espanto perceber que o Estado tenha voltado seu olhar para o cinema com a intenção de utilizá-lo para auxiliar e enriquecer o processo de educação planejado por Getúlio Vargas. Mas a educação não era a única meta para o cinema no Estado Novo. O governo pretendia veicular a propaganda, que poderia "favorecer a integração nacional", que a partir dos anos 30 tinha se tornado "uma das prioridades do regime pós-revolucionário na construção do Estado". Responsáveis pelos planos de divulgação do governo desejavam divulgar seletivamente os atos do presidente Getúlio Vargas, para "difundir uma imagem carismática" caracterizando-o "como ser onipresente e onisciente, mas também simples e acessível" (SIMIS, 2008, p. 41 a 47). Não bastava ao Estado incentivar a expansão do cinema, era preciso controlá-lo. Por este motivo foram criados órgãos que se responsabilizavam pela censura dos filmes produzidos. Getulio passou a estabelecer cotas de exibição para os filmes brasileiros em relação aos estrangeiros e, no ano de 1939, assinou o decreto-lei n° 1.949 aos trinta dias do mês de dezembro, documento que tinha como texto no *"Artigo 34: os cinemas são obrigados a exibir anualmente, no mínimo, um filme nacional de entrecho e de longa metragem"*.

Com olhos voltados para a lacuna existente entre a produção de filmes brasileiros e a produção necessária para cumprir a cota de exibição, Moacyr Fenelon[2] e José Carlos Burle[3], fundadores da Atlântida, iniciam as atividades da empresa. Tomados pela empolgação redigiram um manifesto e prometeram o que não conseguiram cumprir minimamente. Não foi possível exercer o compromisso de trabalhar com o melhor equipamento e material existente no mercado, prometido na carta/manifesto de fundação. "A construção de um estúdio moderno foi substituída pelo aluguel de um antigo local de jogos proibidos, o frontão, onde se praticava o extinto jogo de pelota basca". Não havia isolamento acústico no local que impedia a captação de som direto. "A câmera utilizada era do tempo do cinema mudo. As extraordinárias habilidades artesanais de Fenelon improvisaram um motor síncrono" que produzia um enorme barulho, porém "o ruído emanado da peça intrometida foi solucionado com um sistema de blimpagem (uma cabine acomodava a câmera e fazia o isolamento sonoro), também invenção de Fenelon que, se por um lado resolvia o problema acústico, encobertava as lentes, impedindo a realização de closes" (BARRO, 2001, p. 46).

Na Atlântida, sempre houve a preocupação em fazer um cinema de qualidade por parte de seus fundadores. Mas, a compra de equipamentos para gravação de áudio ocorreu após a aquisição de espaço físico, adequação deste para transformá-lo em estúdio e o investimento em equipamentos de filmagem. Depois de tudo isso, não havia verba para comprar um equipamento razoável, mesmo que usado. O que o equipamento, ou a falta dele determinou na trilha musical dos filmes da Atlântida foi a separação entre música e diálogos. Os três elementos que constituem a trilha sonora de um filme nunca estavam juntos. Quando a personagem falava, não tinha música; quando tinha música, não havia diálogo. Ruídos de sala eram praticamente inexistentes. Os equipamentos que trariam transformações na trilha sonora e musical chegaram na empresa muitos anos depois de iniciadas as produções.

A solução encontrada foi a utilização dos procedimentos utilizados pelo cinema norte americano na década de 30. Embora houvesse passado uma década, o cinema brasileiro padecia dos mesmos males que o cinema de Hollywood no início do cinema sonoro. O registro sonoro da época não permitia a gravação de música e diálogos ao mesmo tempo. Como a novidade era a fala, deixou-se de lado a música para dar prioridade ao elemento que mais trazia lucros no momento. A música passou a ocupar, nos filmes, espaços nas cenas sem diálogo. Os números musicais eram raros, devido ao alto custo da produção desses, mas podiam ser encontrados em diversos filmes. Como os músicos precisavam estar presentes no ato da filmagem, a música começa a ter necessidade de ser explicada. Foi assimilada a prática de números em casas de show, bailes, festas, teatros, cafés, enfim, qualquer cenário em que a presença de músicos estivesse justificada (CARRASCO, 2003).

Nos filmes da Atlântida a mesma técnica foi utilizada, embora o foco de referência tenha mudado em relação ao do cinema de Hollywood. Fenelon e Burle buscaram no "*Tetro de Revista*", que "foi vivo, atuante, amado, apoiado e prestigiado pelo seu público" (VENEZIANO, 1991, p. 15), uma forma de inserir a música sem que essa se chocasse com os diálogos. A este tipo de filme musical, foi dado, pejorativamente, o nome de *chanchada*. A Atlântida não foi a criadora deste modelo de filme, pois encontramos um esboço da forma em filmes da Cinédia uma década antes, mas estabeleceu a forma e a utilizou à exaustão, pois após algumas tentativas de produção de filmes policiais e dramas, os proprietários perceberam que o lucro vinha por meio da comédia popular, que passou ser o produto rentável e que financiava a produção de filmes de outros gêneros.

O filme musical popular da Atlântida consistia em uma ação ágil, com diversos elementos típicos da dramaturgia popular, muitos deles derivados da *Commedia Dell'Arte*[4] como a presença do cômico, na

função de protetor da união do par romântico. Essa narrativa leve, comum no *Teatro de revista,* continha humor crítico em relação ao poder público, aos governantes e aos problemas da sociedade carioca do período. O fio condutor era, diversas vezes, interrompido por números musicais, inseridos diegeticamente[5], que podiam, ou não, auxiliar na narrativa.

O teatro de revista, assim como as festas de junho, o carnaval e o circo, foi doador de elementos para a estrutura dos quadros musicais das comédias da Atlântida, mas o agente responsável pela presença das canções nos filmes musicais populares foi o rádio. Como explicou Lia Calabre, na década de 30 as rádios iniciaram efetivamente a contratação de cantores para fazer parte do corpo fixo de funcionários da emissora. O contrato era feito, na maioria das vezes, com cláusula de exclusividade. Uma minoria tinha salários fabulosos, enquanto a maioria precisava de um contrato com gravadora, atuação em shows e em bailes para completar uma renda capaz de manter um mínimo padrão econômico. "O rádio criou uma corte imaginária com Rainhas e Reis da Voz, sempre seguidos por súditos fiéis". "Os ouvintes, mais assíduos e apaixonados, desejavam saber que aparência tinham" os cantores e cantoras, o "que vestiam, o que consumiam e como moravam seus astros prediletos". Filas se formavam à porta das rádios na tentativa de uma aproximação, de um toque, de um autógrafo. Em pouco tempo, os diretores das rádios perceberam que o ambiente apertado dos estúdios não comportava a quantidade de fãs que ia às emissoras diariamente e passaram a construir grandes espaços, em forma de auditórios, para realizar os programas com a presença de ouvintes, mas este espaço tornou-se pequeno também. Não era possível colocar dentro das rádios todos que queriam conhecer, de perto, seus cantores favoritos. Além da falta de espaço, havia ainda a localização das emissoras, distantes das cidades do interior do país. Iniciou-se a produção de revistas, especializadas em levar estas informações ao público, porém nas publicações os astros e as estrelas estavam estáticos. Continuava a curiosidade de conhecer cada gesto e movimento de seus ídolos (CALABRE, 2002, p. 38 a 41).

Se o rádio divulgava e promovia as vozes, o cinema lhes dava rostos, gestos, olhares, material suficiente para enlouquecer até os súditos mais exigentes. O que fazia um músico lutar por um lugar dentro do filme musical da Atlântida não era o valor do cachê, mas a certeza de reconhecimento popular e, por consequência, convites para muitos bailes e shows, além da venda dos discos, que complementava a renda, não abundante nos trabalhos dentro das rádios. Lançar uma canção romântica ou marcha carnavalesca nos filmes da Atlântida era certeza de sucesso e venda de discos e shows.

Dezenas de canções foram inseridas na trilha musical dos filmes da Atlântida e se tornaram sucesso popular. Comparamos a lista de canções inseridas no filme *Aviso aos navegantes* (1951) com a lista de músicas citadas, como as mais tocadas no ano, em *A canção no tempo* (SEVERIANO E MELLO, 1997, P.283 a 288) e podemos afirmar que as canções: *Tomara que chova* – Paquito e Romeu Gentil, *Beijinho doce* – Nhô Pai, *Caracol* – Peter Pan e A. Teixeira e *C'est si bom* – Henry Betti e André Hornez, que compõem a trilha musical do filme também são citadas como destaques no ano de 1951.

Com o amadurecimento do produto – filme musical de carnaval – a Atlântida passou a promover seus próprios astros, diferentemente do que acontecia no princípio, utilizar a figura de uma personalidade para atrair o público. Muitos astros começaram suas carreiras nas comédias da Atlântida, como Norma Benguel, Jô Soares e Francisco Carlos, que chegou a receber o título de "rei do rádio".

A quantidade de canções, que foram inseridas nos filmes musicais da Atlântida, era grande, mas para o público esse procedimento era assimilado, pois a interrupção da narrativa pelos números musicais era prática estabelecida no *Teatro de Revista* e também dentro do cinema brasileiro, como no caso do filme

musical *Alô, alô carnaval* (1936), da Cinédia que tem na composição de sua trilha musical a presença de 22 canções.

A maior inserção de canções, nos filmes da Atlântida, apurada por esta pesquisa, até o presente momento, está no filme *Carnaval Atlântida* (1956). Nele podemos encontrar o registro dos cantores: Dick Farney, Francisco Carlos, Nora Ney, Black Out, Caco Velho, Bill Farr, a Orquestra de Chiquinho, Oscarito, Eliana, Grande Otelo, Cuquita Carballo, Colé e Maria Antonieta Pons interpretando as canções: *Tabuleiro da baiana* – Ary Barroso, *Acho-te uma graça* – Benedito Lacerda, Haroldo lobo e Carvalhinho, *Agora é cinza* – Alcebiades Barcellos e Armando Marçal Vieira, *Ai que saudades da Amélia* – Ataulpho Alves e Mario Lago, *É bom parar* – Rubens Soares, *Rasguei minha fantasia* – Lamartine Babo, *Serpentina* – Haroldo Lobo e David Nasser, *O teu cabelo não nega (mulata)* – João e Raul Valença, *Ninguém me ama* – Fernando Lobo e Antonio Maria, *Um domingo no Jardim de Allah* – Lírio Panicalli e Ewaldo Ruy, *Marcha do conselho* – Paquito e Romeu Gentil, *Dona cegonha* – Armando Cavalcanti e Klecius Caldas, *Quem dá aos pobres* – Armando Cavalcanti e Klecius Caldas, *Máscara da face* – Armando Cavalcanti e Klecius Caldas, *Pastorinhas* – Noel Rosa e João de Barro, *Pirata* – João de Barro e Alberto Ribeiro, *Se a lua contasse* – Custório Mesquita, *Um Pierrot apaixonado* – Heitor dos Prazeres e Noel Rosa, *Praça 11* – Herivelto Martins e Grande Otelo, *Marcha do sapinho* – Humberto Teixeira e Norte Victor, *Mambo caçula* – Benicio Macedo e Bené Alexandre, *Cachaça* – Mirabeau Pinheiro, Heber Lobato e Lúcio Castro, *Alguém como tu* – José Maria de Abreu e Jair Amorim, *Queria ser patroa* – M. Pinto e Afrão e *Bigode de Gato* – Jesus Guerra. Algumas em formato de número musical, outras, como *Mambo caçula,* que aparece através da televisão da sala, são inseridas de maneiras diversas

Os filmes musicais eram, realmente, um desfile de astros do rádio e os procedimentos musicais utilizados nas produções da Atlântida migraram para os programas de televisão, pois grande parte dos profissionais da empresa transferiu-se para as emissoras de TV nas décadas seguintes, como o diretor Carlos Manga, responsável pela direção de 22 das produções da empresa.

Uma lista com as canções inseridas em cada um dos filmes da Atlântida, com autores e estilo, pode ser encontrada no anexo um da dissertação: *Assim era a música da Atlântida: A trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da companhia Atlântida cinematográfica 1942/1962*, que encontra-se disponível na Biblioteca digital da UNICAMP em http://wwwbibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000771648&opt=1, pois aqui seria impossível listar a todas as músicas, canções, cantores, grupos e compositores encontrados por esta pesquisa.

Podemos afirmar, com base em nossas pesquisas nos arquivos da empresa, nos arquivos da Cinemateca Brasileira e nas entrevistas concedidas, para nossa pesquisa, por indivíduos intimamente ligados às produções, que os filmes da Companhia Atlântida são guardiões de imagens de grande importância para a memória da música popular brasileira, assim como para a história do cinema brasileiro. Infelizmente, muitos dos filmes produzidos, foram perdidos, primeiramente em um incêndio ocorrido nos estúdios da Atlântida, em uma inundação nos depósitos da mesma e durante exibição pelas salas por todo o país. Existem, ainda hoje, cópias preservadas de 48 dos 66 filmes, embora algumas películas estejam tão frágeis e danificadas que é impossível qualquer tipo de exibição.

Alguns filmes originais, adquiridos pelo Ministério da Cultura, foram mutilados durante a produção do documentário Assim era a Atlântida (1974), trechos de filmes com números musicais foram retirados dos originais para compor o filme/documentário e não foram recolocados em seu lugar de origem,

desta maneira temos números com as cantoras Emilinha Borba, Adelaide Chiozzo e outros que só são encontrados no documentário e não nos filmes de origem.

Afirmamos que o poder público, agora detentor dos direitos da obra da Atlântida, deve restaurar, o mais brevemente possível, este material de incalculável valor e os disponibilize para consultas, para que, desta maneira, esses músicos, eternizados nos números musicais no cinema popular brasileiro, não sejam esquecidos. É obrigação preservar a nossa memória cultural.

Notas

1 As rádios do início da década de 30 tinham a potência capaz de levar a programação por no máximo 250 km, o que impossibilitava que rádios de um estado retransmitissem para outro, assim a Rádio Nacional do Rio de Janeiro não podia ser sintonizada em São Paulo ou outros estados brasileiros.

2 Moacyr Fenelon de Miranda Henriques (05 de Novembro de 1903-1953). Natural de Patrocínio do Muriaé. Aproximou-se de Luiz de Barros, durante período que trabalhou na instalação de rádios para a Columbia, capitaneada por Alberto Byington Jr.. Segundo depoimento de Fenelon para a revista *Cena muda* ele teria trabalhado com Luiz de Barros em *Acabaram-se os otários* (1929) como sonografista e aí iniciado sua carreira no cinema, fato que Luiz de Barros não confirma.

3 José Carlos Queiroz Burle (19 de Julho de 1910 – 1983). Natural do Recife. Médico. Aprendeu piano na adolescência. Atuou como jornalista escrevendo crônicas para o Jornal do Brasil durante o ano de 1936, tendo passado a redator em 1937, cargo que ocupou até 1942 quando passou o contrato para a Rádio Jornal do Brasil que se encerrou em 1956.

4 Espécie de representação, profissional com visão de lucros, que teve início na Itália do século XVI. Este gênero, em sua forma estabelecida, era composto por representação, canto, danças, exibições de habilidades e acrobacias. Existia, nas companhias, a figura do *capocomico* responsável pelo "arcabouço dramatúrgico" que envolvia no máximo de dez a doze pessoas. A formação mais comum utilizava dois ou quatro namorados, dois velhos e dois criados. Os atores se utilizavam de máscaras que satirizavam os principais componentes da sociedade italiana da época. Os velhos eram pessoas avarentas, desconfiadas, apareciam comumente como *Dotore*, jurista ou médico erudito e pedante, e *Pantalone* homem rico e de prestígio. A função destas personagens era impedir os apaixonados de conseguirem o final feliz. Os chamados *Zanni* eram criados, sempre estavam em dupla no palco a fim de criar os extremos entre o criado esperto, *Briguella*, e o criado bobo, *Arlequim* e assumiam a parte cômica da representação. Na versão feminina, Zagna, as criadas recebiam o nome de Francesquina ou alguma variação próxima e nunca usavam máscaras. Os criados tinham a missão de burlar as ordens dos velhos e ajudar os jovens na batalha contra todos que desejassem impedir o amor de triunfar. (SCALA, 2003. p. 15 a 37)

5 Este termo é aqui utilizado como estabelecido por Claudia Gorbman em seu livro *Unheard Melodies*.

Referências:

BARRO, Máximo. *José Carlos Burle: Drama na chanchada.* São Paulo: Imprensa oficial, 2007.

CALABRE, Lia. *A era do rádio.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Sygkhronos: A formação da poética musical do cinema.* São Paulo: Via Lettera: FAPESP, 2003.

GORBMAN, Cláudia. *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing, 1987.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Homem de. A *canção no tempo volume 1: 1901-1957.* São Paulo: Editora 34, 1997.

SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell'Arte.* São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2003.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil.* São Paulo: Annablume; FAPESP; Itaú Cultural, 2008.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil.* Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 1991.

Filmografia:

Alô, Alô carnaval (1936). Direção Adhemar Gonzaga/Wallace Downey: Rio de Janeiro – Cinédia.

Assim era a Atlântida (1974). Direção Carlos Manga: Rio de Janeiro – Atlântida.

Aviso aos navegantes (1951). Direção Watson Macedo: Rio de Janeiro – Atlântida.

Carnaval Atlântida (1956). Direção José Carlos Burle/Carlos Manga: Rio de Janeiro – Atlântida.

DJEMBÊBOLAY: PARA PERCUSSÃO, TAPE E PROCESSAMENTO SONORO EM TEMPO REAL

Cleber da Silveira Campo (UNICAMP/UFRN)
cleberdasilveiracampos@yahoo.com.br

Jônatas Manzolli (UNICAMP)
jotamanzo@hotmail.com

Resumo: Trata-se de uma obra composta por cinco níveis/momentos de interação. Criada para percussão (Djembê) e tratamento sonoro computacional em tempo real, propicia que os gestos musicais (produzidos pelo intérprete) se entrelacem com o processamento sonoro/tecnológico em tempo real. Conclui-se que a utilização de técnicas expandidas na execução instrumental pode modificar e criar novas sonoridades advindas de parâmetros como construção e desconstrução rítmica. O texto que se segue apresenta: a) estrutura do processo criativo/interpretativo; b) implementação do ambiente de programação (Pure Data) e da interface (Wiimote); c) interpretação da obra.
Palavras-chave: percussão mediada, interpretação, interface, interação, construção e desconstrução rítmica.

Djembêbolay: for percussion, tape and live-eletronics

Abstract: This work is composed by five levels / moments of interaction. Designed for percussion instrument (djembe) and live-eletronics, which provides the musical gestures (produced by the performer) intertwined with the sound processing in real time. It concludes that the expanded use of techniques in instrumental performance can modify and create new sounds that come from parameters such as construction and deconstruction rhythmic. The following text presents: a) the creative and interpretation structure process, b) programming environment implementation (Pure Data) and interface (Wiimote); c) interpretation music process.
Keywords: percussion mediated, interpretation, interaction, interface, construction and deconstruction rhythmic.

1. Introdução

Djembêbolay é uma obra criada a partir de oficinas de experimentação realizadas durante o trabalho de pesquisa do autor. Esta obra foca elementos como construção, desconstrução e reconstrução rítmica e timbrística, através de parâmetros como associação, dissociação e sobreposição de padrões musicais, enfatizando assim o entrelaçamento de camadas sonoras.

As sonoridades mesclam-se com sons produzidos ao vivo pelo computador utilizando-se interface de jogos, microfones e alto-falantes. Os materiais sonoros utilizados vem da trilha eletroacústica pré-gravada e do Djembê, processado em tempo real por delay digital. Produz-se sobreposição de camadas pela execução de um ostinato e frases de um ritmo africano denominado "Sofa". Este tipo de efeito textural superpõe padrões rítmicos e alturas produzidas por síntese digital de voz, onde estes elementos são realimentados pelo efeito de Delay. A união destes meios e materiais propicia um campo amplo para (re)criar e manipular a superposição de camadas produzindo texturas sonoras complexas.

2. Estrutura do Processo Criativo/Interpretativo: Implementação e Funcionalidade do Suporte Fixo (Tape) na Obra

Como apresentado anteriormente, partiu-se da idéia de expandir as possibilidades sonoras de um tradicional instrumento africano chamado *Djembê.* Estas foram organizadas através da exploração por estes

três agentes onde compartilhavam um mesmo set-up de instrumentos, formado por: djembê, guizos, apitos, enxadas e a interface de jogos *Vowiice* (Fornari e Manzolli, 2010).

As bases rítmicas utilizadas foram inspiradas inicialmente pela busca de um melhor entendimento dos ritmos africanos, principalmente no que diz respeito ao fraseado utilizado nas execuções "tradicionais" desse instrumento, relacionando as sobreposições rítmicas de compassos apresentados em ostinatos rítmicos (ora em 6/8, ora em 2/4, ora em 3/4) e suas variações.

Num segundo momento, buscou-se a implementação da gravação de *loops* desses ritmos que serviriam como base para a prática de improvisações. Para esse procedimento inicial, utilizou-se um pedal de delay para guitarra denominado "*Digital Delay Boss DD-3*[1]" e um microfone acoplado ao djembê. Assim, surge o primeiro problema relacionado ao pedal, pois o mesmo só apresentam três possibilidades de tempo de delay. Como a preocupação inicial era utilizar uma ferramenta capaz de gravar instantaneamente e reproduzir esses sons como base para prática de improvisos, surgiu a idéia da implementação de uma *patch* no software Pure Data para realização musical desejada.

Ainda nesse contexto, percebeu-se a ausência de uma "marcação rítmica" dos andamentos propostos para execução desses ritmos e a sincronização com o PD. A questão foi resolvida com a implementação de um "grande bang vermelho" na tela do patch/computador associado a um conjunto de guizos amarrado nos pés[2]. A importância do metrônomo se dá, principalmente sobre o aspecto estrutural da obra. O metrônomo está diretamente relacionado com a métrica da obra (semínima = 120 bpm), ou seja, é ele quem dirige a construção dos ostinatos/rítmos, das sobreposição de camadas, do surgimento das texturas sonoras e das improvisações. A ausência do metrônomo representaria a ausência da métrica e das subsequentes relações temporais estabelecidas, ou seja, engendraria numa total descaracterização da obra, trazendo novos elementos como a indeterminação, por exemplo. Estes elementos, apesar de serem possíveis de ser programados em PD, não fazem parte do repertório rítmico estabelecido para esta obra.

Com o desenvolvimento destes diversos aspectos musicais, partiu-se para a utilização da improvisação sobre o ostinato rítmico formado onde, gradativamente, foram surgindo novas texturas musicais. Dessa forma, os intérpretes selecionaram e organizaram elementos como: padrões de manipulação, instrumentação, técnicas de execução e disposição da configuração dos instrumentos, de maneira a criarem um diálogo entre os sons acústicos e eletrônicos buscando uma coesão sonora ao discurso musical.

3. A Implementação do Ambiente de Programação Pure Data (PD) e da Interface (Wiimote)

A base de vários sistemas vinculados a esse tipo de interação musical (obras mistas com processamento sonoro em tempo real) parte de dois componentes principais: o *performer* (no caso desta pesquisa, um percussionista) e um *processador* de sons. Na década de 90, a maioria dos recursos de recepção/envio de sinal musical em tempo real estavam vinculados à utilização do protocolo MIDI, inclusive o ambiente *Cypher* desenvolvido por Rowe (1993). Dentre várias possibilidades, há três ambientes que têm se destacado nessa função: MAX/MSP (1981), SuperCollider (1996; 2002) e Pure Data (Pd) (Puckette, 1997).

Hoje, as possibilidades de comunicação ampliaram-se grandemente: há desde o uso da tecnologia *bluetooth* de interfaces de jogos como instrumentos musicais (Overholt, 2006), até a utilização da internet como interface de distribuição de performance interativa.

Nesse contexto, utilizamos o software PD basicamente para criar uma *patch* com a ferramenta de "Delay", ou seja, apenas criar uma função de atraso do som em relação ao sinal original gerado pelo Djembê. O foco, nesse momento, estava em adaptar o insucesso das funções do pedal de guitarra descrito anteriormente em busca da criação das "camadas sonoras" que seriam utilizadas como base de improvisação.

Com a implementação da patch, partimos para o processo de oficinas de experimentação. Assim, foram gravadas várias sessões de execução do ritmo "Sofa" adicionando outros sons já como parte da concepção da obra, tais como: *vozes, guizos, apitos e o som de enxadas percutidas.* Esses áudios pré-gravados foram concebidos como elemento de coesão estrutural da obra estabelecendo, assim, uma ligação direta entre instrumentos acústicos de percussão e os recursos tecnológicos envolvidos.

No que se refere à parte "vocal" da obra, buscou-se novamente a mescla das vozes pré-gravadas em estúdio com a utilização de uma outra patch programada em PD, porém com a função agora de Hiperinstrumento (Machover, 1989). Esta função se dá através da utilização de uma interface de controle gestual para produção sonora digital em tempo real. Essa interface detém a capacidade de captação dos movimentos corporais/gestuais, utilizando sensores denominados acelerômetros e infra-vermelhos, com a transmissão desses dados para o computador e o ambiente de programação (PD) via *bluetooth* em tempo real. Mais especificamente, trata-se de uma interface de jogos, ou seja, um controle do video-game da *Nintendo* denominado *Wii Remote* ou *Wiimote.*

A patch foi desenvolvida pelo pesquisador José Fornari no Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS-UNICAMP) e denominada *Vowiice* (Fornari e Manzolli, 2010). Esta implementação em PD é baseada na utilização de um tipo de síntese sonora digital chamada LPC (*Linear Predictive Coding*[3]), onde os processos resultam na síntese digital de uma sequência de sons de vogais com variações de altura, timbre da vogal (a, e, i, o, u) controladas pela interface:

> "O movimento da interface parametriza três filtros passa-faixa centrados nas regiões específicas de formantes de voz, orientando assim a interpolação entre vogais e sua variação de altura. O resultado sonoro é uma cadeia de vogais com altura (frequência) variável que são controladas pela interface gestual, num plano de coordenadas cartezianas. No atual modelo computacional, sua sonoridade aproxima-se de uma voz masculina, no registro grave." (Fornari e Manzolli, 2010, pág. 794).

Por fim, partimos para a implementação de todas as etapas descritas anteriormente: a) realização das oficinas de experimentação, b) geração de sonoridades preliminares produzidas pela mescla dos instrumentos acústicos com os sons pré-gravados (Tape) e c) desenvolvimento dos recursos de manipulação sonora oferecidos pelo ambiente de programação PD, emergiram no processo questões que fomentaram as idéias para concepção da obra:

a) Como elaborar um processo onde a simples construção e posterior repetição de um ostinato rítmico pudesse (des)configurar uma idéia inicial a ponto de fragmentar totalmente a mesma?

b) Seria possível a implementação de uma programação em PD para desconstruir um ritmo e assim (e a partir dele) originar uma nova obra?

c) Como dirigir o processo organizacional das idéias musicais baseado nas origens folclóricas de um ritmo africano onde são utilizados como elemento estrutural vozes, instrumentos tradicionais de percussão africana e processamento sonoro em tempo real, a ponto de se criarem novas sonoridades a

partir da sobreposição de camadas sonoras (texturas) associadas às idéias de construção, desconstrução e reconstrução rítmica e timbrística?

d) Como o intérprete deve lidar com essa situação dialética, ou seja, trabalhar com a hipótese que as minúcias, as filigranas do som, as nuances não existem sem o todo; onde cada som condiciona o surgimento do outro som, num processo sinérgico?

e) Qual deve ser a relação estabelecida entre as consequências de todos esses processos durante a performance da obra, ou seja, dos resultados preliminares onde formaram-se uma base sonora/textural para improvisação e assim estabelecer um diálogo entre os instrumentos (acústicos e hiperinstrumentos) e suas respectivas sonoridades?

A partir dessas indagações, buscou-se a implementação de algumas idéias musicais, ou seja, organizar os resultados sonoros a serem apresentados em forma de composição musical.

4. Interpretação da Obra: Djembebolay

A estrutura da obra passou a ser organizada através da junção das questões apresentadas anteriormente, onde o objetivo final foi estabelecer as relações sistêmicas entre intérprete e computador. São explorados parâmetros de contextualização da interação musical, onde optou-se pelos que estão relacionados à exploração dos movimentos de controle dos gestos musicais com significado musical. Assim, estabeleceu-se uma relação direta com a interface utilizada para a voz (*Vowiice*) e os sons gerados pelo sistema (*Djembê e Tape).*

Mais especificamente sobre a composição, a estrutura foi subdividida em cinco grandes seções de processamento sonoro realizados pelo PD denominadas "cinco camadas sonoras texturais". O controle desses níveis de camadas sonoras e de interação são vinculados a dois cronômetros e um "contador central de camadas" (conta a quantidade de repetições a cada 30 segundos), dispostos visualmente no *design*[4] da patch, sendo o da esquerda inferior utilizado para o controle visual da duração dos processos de delay digital reiniciando a cada trinta segundos e um segundo cronômetro, disposto a direita inferior da patch representando o tempo de duração total da obra (vide figura 03).

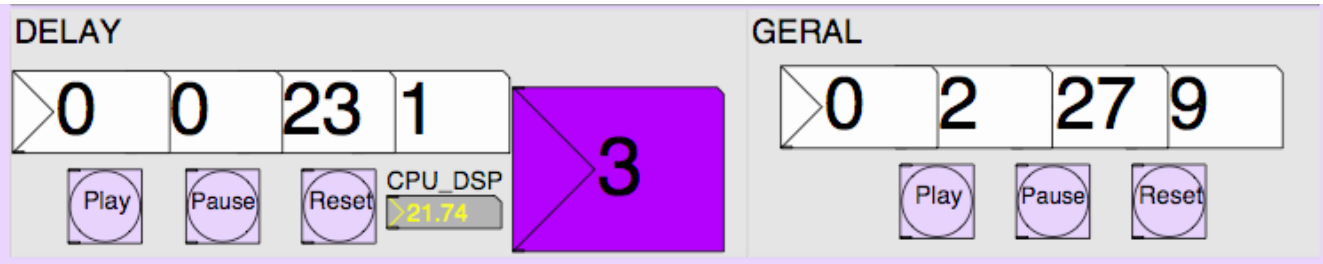


Figura 1 - Imagem dos cronômetros e do "contador de camadas sonoras" utilizados na partitura/patch.

A primeira camada é formada pela apresentação gradativa das notas no djembê e nos guizos amarrados nos pés, que irão compor o ostinato principal do rítmo africano "Sofa", o qual é utilizado como base rítmica principal durante toda obra. Aliado a este ostinato, utiliza-se a interface *Vowiice* acionando a

síntese de vozes digitais e criando assim uma simbologia mística com os cantos e introdutória dos elementos pré-gravados no tape.

Num segundo momento, são disparados outros elementos para a construção da segunda camada através do *patch* onde aciona-se o tape pré-gravado e o metrônomo visual estabelecendo a métrica da obra. Surgem os elementos sonoros mencionados anteriormente, ou seja, as vozes, o ostinato no djembê, guizos e silvos simbolizando pássaros e vento. Dessa forma, inicia-se o diálogo entre os instrumentos de percussão e o tape mas sem nenhum tipo de processamento.

A terceira camada é caracterizada pela ativação do processo de delay digital. Este funciona da seguinte maneira: inicia-se o processo de gravação em tempo real de todos os sons que estão sendo projetados naquele instante, ou seja, são gravados a mescla das sonoridades proporcionadas pelos instrumentos acústicos (djembê e guizos tocados pelo autor) e os sons projetados pelos auto-falantes com os mesmos instrumentos pré-gravados e esporadicamente o acionamento do *vowiice,* dialogando também com as vozes pré-gravadas. Destaca-se nesse momento o início do processo de aglutinação de camadas sonoras. Esta sobreposição é gerada através do processamento em PD, onde são gravados e armazenados pequenos trechos de trinta segundos gerando um conjunto de fragmentos sonoros na memória do computador. Ao mesmo tempo que se reinicia o processo de gravação (após esses trinta segundos) o computador dispara todo o áudio acumulado na memória, formando assim a sobreposição de camadas sonoras a cada repetição deste período.

Essas camadas são acumuladas e sobrepostas até gerar (a critério do intérprete) a desconstrução total ou (des)configuração do ostinato original (exposto anteriormente), buscando alcançar uma sonoridade completamente diferente da inicial mas ainda com elementos que, de certa forma, remetam ao contexto inicial do ritmo africano.

No quarto momento ou quarta camada é acionado um outro botão na patch onde se encerra a entrada de áudio do sistema, restando assim uma base formada pelo acúmulo dos sons gerados até o momento. Está base irá servir para um solo de djembê onde, gradativamente, serão reapresentados os elementos (notas) do ostinato inicial, reconstruindo assim o tema ou a re-exposição das idéias musicais iniciais.

A quinta e última camada se dá no acionamento de um processo de *fade-out*, até restar apenas os sons advindos dos instrumentos acústicos (djembê e guizos), finalizando, assim, a obra.

As cinco seções são interligadas por pequenas pontes/intersecções onde os elementos e os timbres utilizados são uma mescla da seção anterior e da seguinte.

As interfaces utilizadas foram um microfone unidirecional (cardióide) captando as frequências dispostas numa angulação de noventa graus, uma mesa de som, duas caixas acústicas, um computador com o ambiente de programação *Pure Data* (PD) e a interface de jogos da *Nintendo* (*Wiimote).* O microfone é utilizado para captar o material sonoro produzido pelos instrumentos de percussão e pelos alto-falantes, posteriormente enviado e para o computador, onde o som foi processado através do PD.

Figura 2 - Diagrama referente as entradas e saídas de audio da obra.

5. Conclusão

Por fim, destaca-se que o objetivo principal é criar/desenvolver a hipótese analítica dos processos envolvidos almejando desenvolver o conceito de sobreposição de camadas sonoras/texturais, estabelecendo ligações (diretas e indiretas) entre componentes relacionados a localização temporal dos elementos musicais, através da idéia de sobreposição de camadas sonoras complexas.

Os próximos passos da pesquisa apontam para o desenvolvimento de uma sistematização de um conjunto de estudos denominados: "Estudos para Percussão Textural mediada por Processos Computacionais". Através desta sistematização, pretende-se vincular a idéia da conciliação de instrumentos acústicos de percussão com a utilização de recursos tecnológicos que permitam implementar essas sobreposições de camadas sonoras, podendo ser: a) camadas sonoras autônomas ou não; b) camadas sonoras síncronas ou não; c) camadas sonoras rítmicas ou não; d) camadas sonoras timbrísticas ou não.

Dessa forma, a continuidade dos estudos deverão buscar uma morfologia característica dos processos musicais, através de sistematização metodológica e organizacional desses estudos onde os resultados deverão ser apresentados na forma de composições musicais embasados nas respectivas fundamentações teóricas de cada caso.

Notas

1 Mais informações em: http://www.bossus.com/gear/productdetails.php?ProductId=140 Acesso em 11/11/2010;
2 A escolha pelos guizos se deu, principalmente, pela busca da proximidade com os timbres originais dos rítmos africanos onde são utilizados esses tipos de instrumentos com a mesma função.
3 Segundo Fornari e Manzolli (2010, pp. 794), essa síntese foi utilizada na implementação do *TalkBox,* de Louis Gorenfeld.
4 Elaboração e *design* da patch criada em parceria com o Prof. Dr. Cesar Traldi, do Núcleo de Música e Tecnologia (NUMUT) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

6. Referências

CAMPOS, Cleber; MANZOLLI, Jônatas. *Sistemas Interativos Musicais Aplicados a Percussão Mediada*. In: Anais do XX da ANPPOM, UDESC, Florianópolis-SC, 2010, pp. 1155-1199.

FORNARI, José T., MANZOLLI, Jônatas. *Modelos de Síntese Expandidos por Interface de Jogos.* In: Anais do XX da ANPPOM, UDESC, Florianópolis-SC, 2010, pp. 790-796.

MCCARTNEY, James. *Rethinking the Computer Music Language: Super Collider.* In: Computer Music Journal, 26(4), 2002, pp. 61-68.

MACHOVER, Tod. *Hyperinstruments - A Progress Report 1987 - 1991*, Massachusetts Institut of Technology, Tech. Rep., 1992.

MANZOLLI, Jônatas. *The Development of a Gesture Interfaces Laboratory*. In: Anais do Congresso Brasileiro de Computação e Música, Recife, 1996.

OVERHOLT, Dan. *Musical Interaction Design with the CREATE USB Interface Teaching HCI with CUIs instead of GUIs*. In: ICMC 2006, University of California, Santa Barbara, 2006.

PUCKETTE, Muller S. *Pure Data*. In: Anais do International Computer Music Conference, San Francisco, 1997, pp. 269–272.

ROWE, Robert. *Interactive Music System*. Cambridge: The MIT Press, Massachusetts, 1993.

ASSESSING MUSICAL CREATIVITY: MATERIAL, PROCEDURAL AND CONTEXTUAL DIMENSIONS

Damián Keller (UFAC)
dkeller(at)ccrma.stanford.edu

Maria Helena de Lima (UFRGS)
eu.helena.l(at)gmail.com

Marcelo Soares Pimenta (UFRGS)
mpimenta(at)inf.ufrgs.br

Marcelo Queiroz (USP)
mqz(at)ime.usp.br

Abstract: We review eight models of creativity in music and discuss how they are related to three creativity dimensions: materials, procedures and context. Through a structural analysis of the models, we identify two methodological shortcomings in their application: 'early restriction of material domain' and 'lack of material and social grounding'. We also point to a convergence between a theoretical construct labeled 'compositional paradigm shift' and recent developments in compositional practices. We provide guidelines on the experimental procedures to be employed to test the validity of the models discussed.
Keywords: musical creativity, creativity dimensions, creative product profile.

Avaliação da Criatividade Musical: Materiais, Procedimentos e Contexto

Resumo: Neste artigo discutimos oito modelos de criatividade musical e a sua relação com três dimensões de criatividade: materiais, procedimentos e contexto. Através da análise estrutural dos modelos identificamos duas lacunas metodológicas: 'restrição do domínio material' e 'falta de contextualização social e material'. O construto 'mudança de paradigma composicional' é apontado como uma contribuição desses modelos e fornecemos descrições dos métodos experimentais para estudar a validade das propostas teóricas analisadas.
Palavras-chave: criatividade musical, dimensões da criatividade, perfil do produto criativo.

1. Material, procedural and contextual dimensions

Models of creativity in music can be grouped according to their emphasis on intrinsic and extrinsic factors. These factors determine the methodology adopted when applying the model in the field, so an understanding of the theoretical background should throw light onto the relationships between the model and its applications. Three dimensions can be extracted from the eight models that we will be discussing: material (what), procedural (how) and contextual (where / when).

The material and procedural dimensions have already been thoroughly covered in the literature. Collins (2005) – following Shah's lead (Shah et al. 2002) – suggests that creativity models are either product based or process based. Product-based models focus on the evaluation of compositional results, thus avoiding questions regarding how those results were obtained. He proposes the adoption of process-based models in order to study the strategies used by composers during the act of composition. For Collins, these studies should be longitudinal and as little invasive as possible.

The third dimension of musical creativity models – the context – encompasses the external factors that influence the compositional processes, including material and social factors. Material (or physical) factors can be related to two variables: time and place. It is interesting to observe that most of the models treated in

this paper live in abstract spacetime. Material context is usually included as an *ad hoc* factor. For example, Webster's (2003) 'enabling conditions' encompass context, task, peer influence and past experience. But these factors are linked to 'convergent thinking'. Thus, they are only relevant for thought processes. Hickey's (2003) model accounts for social factors, such as peers, family and teacher support ('social environment'). According to the topology of this model, these factors are only relevant to 'task motivation', implying that the environment only influences the creative act through the cognitive factors that drive 'task identification' and 'response generation'. Despite some limitations – such as the secondary role of the physical environment – this model provides an initial drive toward the inclusion of context as a relevant dimension in music creativity. We will discuss in more detail how the structural aspects of the model could be adapted to provide more consistent support for contextual factors.

2. Creativity models in music

Creativity models in music have been heavily influenced by an early model of creativity. Back in 1926, Wallas proposed that creative processes occur in four stages: preparation, incubation, illumination and validation. For Wallas, the cognitive dimension is at the core of creation. Incubation involves time spent away of the creative activity and illumination – or insight – is the mental process through which ideas coalesce. As we will see, both the sequential-stage topology and the overdue stress on cognition have left their imprint on several current models.

Bennett's model (1976) modifies Wallas's stage structure by separating sketching, elaboration plus refinement, and revision as independent stages (see Bennett 1976 for illustration). The material dimension is featured as a key aspect of the model. Compositional activity is triggered by a germinal idea. This idea is expanded into a first draft of the work. At this point of the compositional process, Bennett suggests that an iterative cycle is established in which the composer revises the initial idea, produces a new sketch and modifies the first draft. The next stage combines elaboration and refinement of materials leading toward the final draft of the work. After the final draft is produced, revisions may still be undertaken.

An interesting feature of the Bennett model is that back-tracking is considered an integral part of music creation. The iteration between the first three stages and the possibility of introducing revisions after the work is finished point to two possible organizational mechanisms at work: (1) convergence: the composer applies successive refinements to the same musical materials; (2) divergence: the composer produces new materials which are incorporated as part of the compositional paradigm. Nevertheless, a third possibility – the breakdown of the existing organizational paradigm – demanding a switch to a different set of materials and structural relationships is not contemplated by this model.

Back-tracking and iteration are structurally featured in Dingwall's model (2008) (see Dingwall 2008 for illustration). The model deals almost exclusively with the material dimension. Cognitive aspects are included through the factors 'inspirations and parameters.' The compositional process itself is summarized by three interconnected stages: generation, development (of materials), and putting (the piece) together. The result of the process is a 'completed composition.'

Webster (2003), Chen (2006) and Collins (2005) emphasize the cognitive dimensions of music composing. Chen lays out a three-stage model that resembles Wallas's proposal (see Chen 2006 for illustration).

'Exploration' encompasses activities such as recording, playing and listening to materials. 'Application' involves synchronous musical decisions – 'improvising' – and asynchronous evaluation of materials ('evaluating'). The last stage – 'reflection' – gathers diverse activities such as 'editing', 'problem-solving' and 'revising.' Chen also includes 'publishing' as part of the 'reflection' stage.

In Webster's model, the material dimension is represented by the results of the compositional activity: the 'creative products' (see Webster 2003 for illustration). These include 'scores and recordings of composed music', 'recorded performances', 'recorded improvisations', and 'written analyses.' Webster also mentions the 'mental representation of the music heard' as a type of creative product but given that this is a construct that can only be observed indirectly, it might be better placed within the cognitive dimensions of the model, i.e., the 'thinking process.'

The compositional process initiates by defining a 'product intention.' This factor encompasses five possible activities, therefore this part of Webster's model deals with procedural aspects of the creative process. The composer may choose to 'compose', 'perform music of others', 'listen repeatedly', 'listen once', or 'improvise'. These five intentions have four corresponding outcomes – the creative products mentioned before plus the 'mental representation.'

The core of Webster's model deals with the cognitive dimension – the 'thinking process.' Three of the four stages of the model follow Wallas's proposal: 'preparation', 'verification' and 'incubation'. In Webster's model 'incubation' becomes 'time away' and a new stage is added, 'working through.' Working through' involves forming, editing and revising ideas, thus what were three separate stages in Bennett's model have been compacted into one. The topology indicates an iterative cycle between the four stages with the possibility of going from 'preparation' to 'working through' without passing through the intermediate 'time away' or 'verification' stages. The four factors that drive the cognitive dimension are: enabling skills, enabling conditions, convergent thinking and divergent thinking. Enabling skills are characteristics of the individual and enabling conditions encompass both personal and socio-cultural factors. It is not clear why social aspects were included as part of the cognitive dimension instead of being a separate category, such as context. In any case, for Webster the influence of the enabling conditions on the creative process is only indirect: social and personal factors foster convergent and divergent thinking which, in turn, shape the creative act.

Collins (2005) suggests that composing is a form of problem-solving activity (see Figure 1). Therefore, composing takes place as a sequence of 'solution spaces' which are driven by four cognitive activities: 'problem proliferation', finding 'solutions', 'deferring solutions', and 'restructuring' of the problem space. The material dimension is represented by 'general ideas / themes / motives' – following closely Bennett's 'germinal ideas' – which are carried into the 'solution space' by defining a 'subgoal.' Within each solution space, the cognitive dimension is represented by three sequential processes: 'postulating broad aims' (this leads to new 'motifs / ideas'), 'small-scale editing' (it produces general or specific solutions), and 'sees the broader picture' (this conducts to a 'restructuring' of the problem space). After each iteration, the outcome may consist of general or specific solutions. If no solution was found, the material is simply taken to the next iteration: the solution is deferred. Finding a solution drives the cognitive process toward a new subgoal which may consist of combined solutions ('and') or alternative solutions ('or'). Although back-tracking is not explicitly specified in Collins's model topology, it is implied that previous solutions may be revisited or that they may be incorporated within the context of new solution spaces.

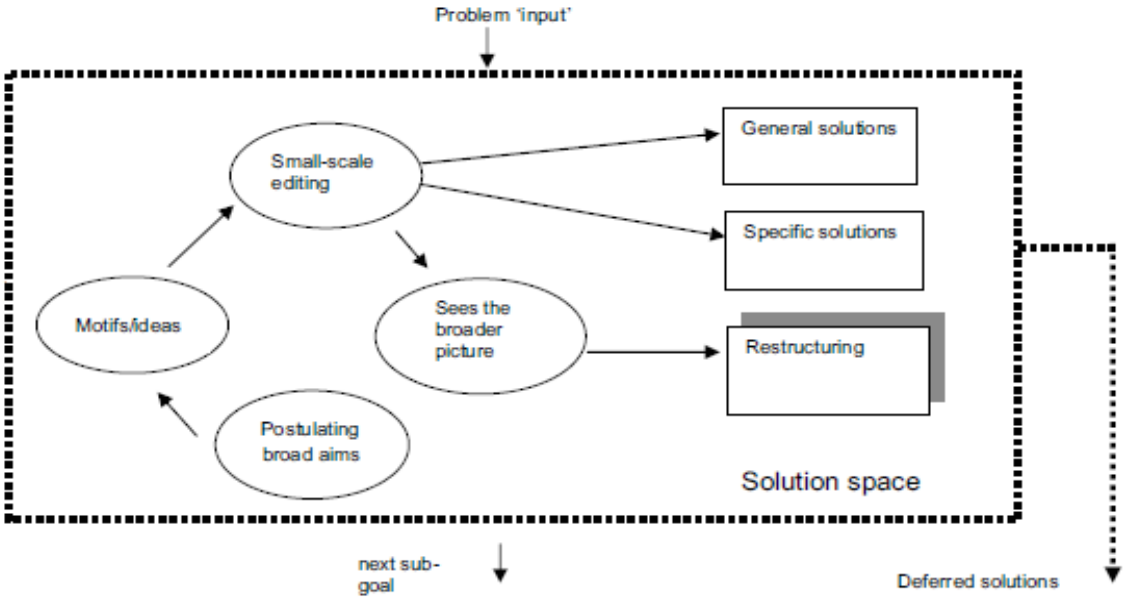


Figure 1. Collins's (2005) creativity model.

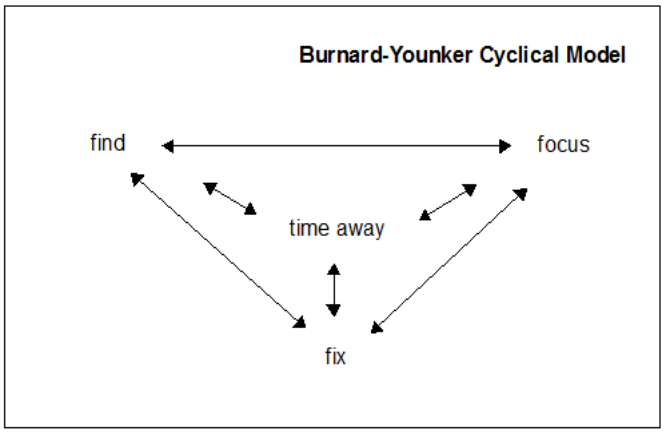


Figure 2. Burnard's and Younker's (2004) creativity model.

Hickey's model (2003) encompasses five ordered stages which can be reiterated (see Figure 3). The procedural dimension includes 'task identification', 'preparation', 'response generation', and 'response validation'. The final stage is the 'outcome' which features a decision fork: the composer finishes the creative process (saves or throws the composition away) or returns to one of the previous stages (revise the work). Cognitive factors are clearly depicted as separate from the creative procedures. Previous creativity research is accounted for by identifying 'task motivation', 'domain-relevant skills' and 'creativity-relevant processes' as independent constructs. The material dimension is fused with the procedural dimension through references to musical 'ideas' and 'composition' within the stages 'preparation', 'response generation', and 'outcome.' In contrast with Bennett's model, Hickey indicates the possibility of a change in compositional paradigm by linking task motivation with creativity-relevant processes through 'set-breaking.'

Context is brought into Hickey's model through a factor labeled 'social environment', featuring peers, family and teacher support. Complementarily, among the activities that Hickey lists in 'response generation', 'search the environment' suggests an active engagement with the material context. And the activity 'seek feedback' within the 'response validation' stage implies interaction with the social context. So

we could conclude that although the model's topology does not give a significant position to context, this is a dimension that plays a relevant role in Hickey's musical creativity model.

Of the models discussed in this paper, Burnard's and Younker's (2004) is the most streamlined (Figure 2). The authors propose an iterative – 'cyclical' in their terms – topology comprising four activities: find, focus, fix and time away. Thus, the model is strictly procedural. Arrows indicate that activities are not rigidly ordered. All activities may lead to 'time away' and vice-versa. Find, focus and fix may follow any sequential order.

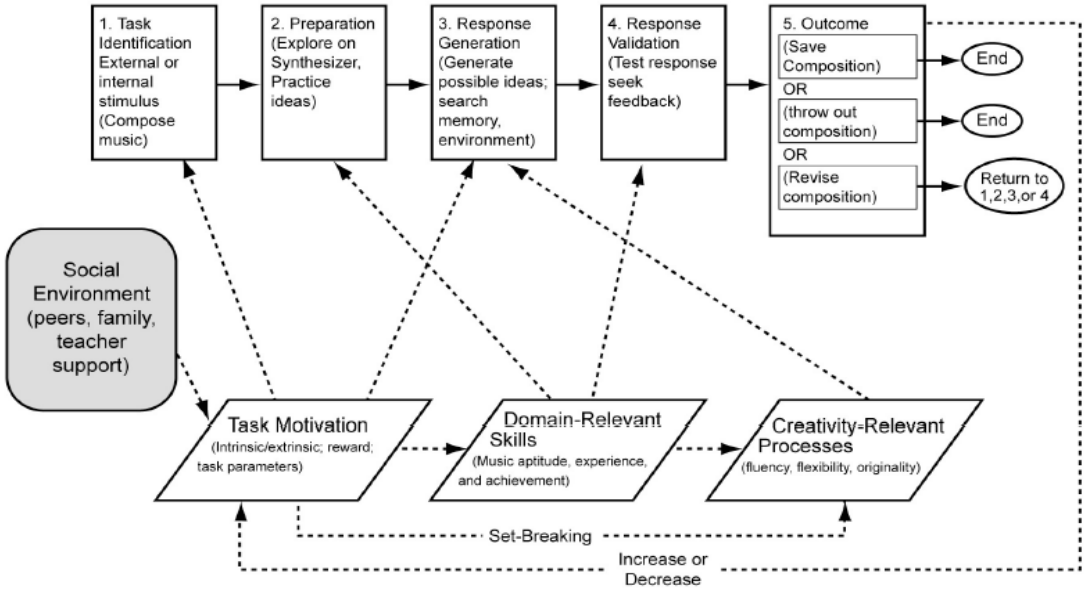


Figure 3. Hickey's (2003) creativity model.

3. Dimensions and assessment

What are the methodological implications of adopting one of these models and how can we decide whether one theory should prevail over another theory? Overall, these eight music creativity models feature two key differences. Their topology is shaped by two structural characteristics: staged and iterative. And they vary in the degree of emphasis they give to material, procedural and contextual dimensions. Given the space constrain we will discuss the aspects related to materials, processes and context only.

Models that emphasize the material dimension provide the most direct window to experimental observation. Two of the three interrelated stages suggested by Dingwall (2008) – the generation stage and the development stage – can easily be assessed by measuring the quantity of material produced. Putting the piece together may involve selection, grouping and disposal of materials (*focusing*, in Burnard's and Younker's terms), therefore subjective qualitative assessment may be necessary. This type of assessment can be done through Amabile's (1996) Consensual Assessment Technique - CAT. Regarding materials, Bennett's model suggests that compositional processes start from a single germinal idea. Collins also adopts this view but allows for several musical ideas (themes, motifs) at the initial stage. Contrastingly, Hickey, Burnard and Younker, Chen and Dingwall suggest that exploratory activities precede the selection of materials. The methodological difficulty resides in the task choice for creativity assessment experiments. If the materials are given by the

experimenter or if the working environment predetermines what materials are made available to the subject-composer, then it will not be possible to draw any conclusions. We can label this problem as 'early restriction of material domain'. We define domain as the access to resources available to the composer. In this case, we are dealing with sound sources or tools used to generate musical products. Thus the connection to materials is direct. The underlying hypothesis – as suggested by Hickey, Burnard and Younker, Chen and Dingwall models – is that restricting the access to materials is part of the compositional process. Therefore, by selecting materials or tools the experimenter is taking the place of the composer and the resulting data cannot be used to determine whether the compositional activity begins by exploratory actions or by a given set of materials.

Procedural dimensions present a harder problem for experimental design. Given that most compositional approaches – particularly those in the mainstream of musical research – have focused on musical products rather than processes, creative activities are usually not thoroughly documented by composers. Contrastingly, Collins (2005) adopted a single-subject, extensive procedure to track compositional activities spanning a three-year period. Collins's study points to an iterative cycle in which the composer alternates between focusing on specific compositional problems and general (or functional) issues. This parallels Burnard's and Younker's proposal of an iterative cycle between exploratory activity (find) and refining activity (focus). But Collins introduces a structural feature not present in the other models. Each iteration may lead to three possible outcomes: a compositional outcome, deferring the outcome or restructuring the compositional paradigm. This last option means that the compositional process not only affects the material dimension, it also modifies the procedural dimension. Thus, composing not only changes WHAT is being composed but also HOW it is done. This proposal goes against the grain of most compositional theories that have dominated the musical scene during the twentieth century and comes closer to recent compositional developments. A suitable label for this hypothesis is 'compositional paradigm shift'.

Of the eight models discussed in this paper, Hickey's is the only one featuring the contextual dimension as a prominent factor. But how could contextual influence be measured in experimental settings? Consensual Assessment Technique does not seem to be the best choice. CAT utilizes musically experienced evaluators. So unless the evaluators themselves are the experimental subjects, the social context of the judges will be different from the social environment of the composers. Since CAT measures the products' creativity levels, inferences about the physical context can only be made through the analysis of the products' characteristics. For compositional techniques that keep materials and context closely related – such as traditional Soundscape approaches – this type of analysis may suffice. But for abstraction-oriented compositions, it may be very hard to determine the context just from studying the product.

An alternative to the CAT approach – the Creative Product Profile – has been used by our research group in a recent study (Barbosa et al. 2010). Instead of focusing on whether a musical product is more or less creative than another product, we change the experimental question to how a group of listeners evaluates a single product along a set of given creativity dimensions. In line with Amabile's (1996) proposal, the dimensions are determined by experienced musicians – i.e., the experimenters. But in contrast to CAT, what is being measured is not the creativity of the product but the subjects' creativity assessment. What we are trying to observe is whether there are specific individual characteristics that predict how subjects evaluate the piece. The underlying hypothesis is that the product will be rated according to the profile of the listener. Thus, experienced musicians – the typical judges of CAT experiments – would provide quantitative creativity profiles that do not necessarily match naive listeners' ratings.

This experimental question becomes particularly relevant if the contextual dimension is taken as a variable to be assessed. If we are trying to study the creative qualities of a compositional product, isolating that product from its context does not seem to be the best strategy to adopt. The social and the physical context – in ecocompositional terms, the ecological niche – may determine the function and the dynamic of the creative processes involved. What's creative for naive listeners may not be creative for experienced listeners. What's creative for children may be annoying for adults. What fosters creativity during exploratory activities may hinder attaining results when refining and focusing are necessary. In short, context matters.

Acknowledgements:

Research supported by CNPq (301982/2008-2, 478092/2008-3, 571443/2008-7) and CAPES.

References:

AMABILE, T. *Creativity in Context.* Boulder, CO: Westview Press, 1996.

BARBOSA, R. B., LIMA, M. H., QUEIROZ, M., PIMENTA, M. S. & KELLER, D. Validação de Procedimentos Composicionais: Estudo Exploratório. In: *Encontro de Música e Mídia*, 6, 2010, São Paulo, SP.

BENNETT, S. The process of musical creation: Interview with eight composers. *Journal of Research in Music Education,* 24*,* 3-13, 1976.

BURNARD, P. & YOUNKER, B. A. Problem-solving and creativity: insights from students' individual composing pathways. *International Journal of Music Education*, 22, 59-76, 2004.

CHEN, C. W. *The creative process of computer-assisted composition and multimedia composition: Visual images and music*. Melbourne, 2006. Doctor of Philosophy Thesis. Royal Melbourne Institute of Technology.

COLLINS, D. A synthesis process model of creative thinking in music composition. *Psychology of Music,* 33(2), 193-216, 2005.

DINGWALL, C. *Rational and intuitive approaches to music composition: The impact of individual differences in thinking/learning styles on compositional processes*. Sidney, 2008. Bachelor of Music Dissertation. University of Sydney.

HICKEY, M. Creative thinking in the context of music composition. In: HICKEY, M. (Ed.), *Why and how to teach music composition: A new horizon for music education.* Reston, VA: MENC, The National Association for Music Education, 2003, 31-53.

SHAH, J. J., VARGAS-HERNANDEZ, N., & SMITH, S. M. Metrics for measuring ideation effectiveness. *Design Studies*, 24, 111–134, 2003.

WALLAS, G. *The Art of Thought*. New York, NY: Harcourt Brace and World, 1926.

WEBSTER, P. Asking music students to reflect on their creative work: Encouraging the revision process. In: YIP, L. C. R., LEUNG, C. C. Leung & LAU, W. T. (Eds.), *Curriculum Innovation in Music.* Hong Kong: The Hong Kong Institute of Education, 2003, 16-27.

UTILIZANDO CONTROLES DE VIDEOGAME PARA MANIPULAR PARÂMETROS DE SÍNTESE E PROCESSAMENTO SONORO EM TEMPO-REAL

Danilo Aguiar (PIBIC/CNPq/UFU)
daniloaguiarmusic@gmail.com

Resumo: O artigo apresenta uma reflexão sobre estratégias para manipular parâmetros de síntese e processamento sonoro em tempo-real utilizando controles de videogame, como o *wiimote* (da Nintendo). São apresentados trabalhos realizados por outros pesquisadores (com um foco nas pesquisas brasileiras) como embasamento teórico da pesquisa de Iniciação Científica em andamento. São também apresentados alguns resultados iniciais obtidos na parte experimental da pesquisa até o momento e os próximos passos a serem percorridos.
Palavras-chave: *wiimote,* videogame, interface de controle gestual, síntese e processamento sonoro, mapeamento de parâmetros.

Using videogame controllers for manipulating synthesis and sound processing parameters in real-time

Abstract: The article presents some strategies for handling sound processing and synthesis parameters in real-time using videogame controllers such as the wiimote (by Nintendo). We present some work done by other researchers (with a focus on researches carried out in Brazil) as the theoretical framework of a Scientific Initiation research in progress. We also present some initial results obtained in the experimental part of this research and the next steps to be pursued.
Keywords: wiimote, interactivity, gestural control interface, sound processing and synthesis, mapping sonic parameters.

1. Introdução

O desenvolvimento tecnológico ocorre em diversas esferas da atividade humana. Na música não tem sido diferente. Desde a invenção do fonógrafo, em 1877, houve uma grande renovação nos processos de criações musicais. Nesse momento, a escuta passou a ser o centro dessa nova forma do fazer musical. O desenvolvimento das tecnologias eletroeletrônicas gerou um novo ciclo de transformações na segunda metade do século XX, permitindo a criação de músicas acusmáticas. A influência da criação musical passa pelo domínio que os novos meios lhe favorecem. Assim, ocorre a instrumentalização da escuta e da criação musical, que passam a ser mediadas por um grande desenvolvimento de aparatos eletrônicos (IAZZETTA, 2009).

Exemplo de alguns desses aparatos são os *videogames*, que têm, assim como a música, um percurso histórico interessante. Em 1949, é criado no Reino Unido o primeiro computador capaz de guardar informações e programas, o EDSAC (Electronic Delay Storage Automatic Computer). *Videogames* são criados, como o *OXO*, um jogo da velha eletrônica desenvolvido por Alexander S. Douglas para o EDSAC, em 1952. Em 1958, surge o jogo para computador *Tennis for* Two, exibido na tela de um osciloscópio. Em 1961, *Spacewar!* Em 1973, *Pong*, para o Atari, que foi a empresa que se destacou nos anos 70 ao produzir dezenas de jogos. Na década 1980, outra grande empresa de *videogames* se sobressai, a Nintendo, que desenvolve jogos até hoje, dividindo o mercado com outras grandes empresas como a Sony (com o console Playstation), e a Microsoft (com o console Xbox).

Há algum tempo pesquisadores vem desfrutando de novos elementos tecnológicos desenvolvidos para o mercado de *videogames* a fim de desenvolverem possibilidades interativas num contexto musical. O rápido avanço da tecnologia abriu o horizonte para a pesquisa de novas possibilidades para trabalhos interativos envolvendo sons eletroacústicos. Um exemplo é o controlador *wiimote*, da Nintendo, que capta movimentos em

três eixos através de um acelerômetro embutido e de uma câmera infravermelha (que identifica a posição do controle em relação a uma barra de *leds* infravermelhos - a *sensor bar*). Além disso, o controle possui vários botões e pode ser acoplado a uma extensão (o *nunchuk*), que também possui botões, um acelerômetro e um *joystick*. A possibilidade de comunicar o controle com o computador por conexão *Bluetooth* permite que o acionamento dos botões, os movimentos captados pelo acelerômetro e os dados captados pela câmera infravermelha sejam mapeados para controlar parâmetros de síntese e/ou processamento sonoros em tempo-real. Criam-se, assim, sistemas interativos, tendo o desafio de reconciliar estes sistemas entre corpo, música e imaterialidade das estruturas do som com novas tecnologias musicais que nos são oferecidas (IAZZETTA, 1997).

Com base nessas possibilidades, e a fim de identificar as pesquisas musicais que têm sido feitas no Brasil utilizando o *wiimote* e outras *interfaces* de jogos em criações musicais, foi feito um levantamento de trabalhos acadêmicos sobre o assunto. Foram encontrados os seguintes artigos (publicados em Anais da ANPPOM): "Música Eletroacústica Experimental: Criação de uma interface musical interativa", por Abel Roland, Daniel Figueiredo Moreira e Eloi F. Fritsch; "Modelos de Síntese Expandidos por Interfaces de Jogos", por José (Tuti) Fornari e Jônatas Manzolli; e "M.M.S – Um instrumento musical digital para performance ao vivo e geração de material sonoro eletroacústico", por Eduardo Luís Brito Patrício. A seguir, são apresentados também experimentos iniciais e próximos passos da pesquisa de Iniciação Científica em curso.

2. *Wiimote* como controlador de Síntese Granular

Roland, Moreira e Fritsch (2009) tiveram como objetivo desenvolver um sistema interativo que permitisse a síntese de sons através de um sistema musical interativo integrando quatro partes: fonte sonora, *software*, interface controladora e resultado sonoro. O foco principal do trabalho foi o desenvolvimento de um sistema que utiliza instrumentos musicais ao vivo ou arquivos de áudio pré-gravados como fonte sonora, o *software* DFM Granuloma (desenvolvido no ambiente de programação Max/MSP) para realizar síntese granular e o *wiimote* como controlador dos processos de síntese para a obtenção dos resultados sonoros. Uma das ideias norteadoras do trabalho dos autores foi conceber um sistema que pudesse ser utilizado por qualquer músico com pouco conhecimento na área de programação sonora, mas com conhecimento em música eletroacústica. A configuração do sistema criado pelos pesquisadores é a seguinte: através de um microfone, o sinal de áudio é enviado para o *software* DFM Granuloma, onde é transformado digitalmente de acordo com os parâmetros de síntese escolhidos. O controlador *wiimote* é responsável por alterar os parâmetros em tempo-real através do acionamento dos botões. Por último, o resultado sonoro transformado digitalmente é reproduzido por alto-falantes.

A técnica de síntese granular consiste em fragmentar o som em pequenas partículas, idéia sugerida inicialmente pelo físico Dennis Gabor em 1947. Outra grande personalidade na música que abordou essa técnica foi Iannis Xenakis, que escreveu sobre os seus fundamentos. Os eventos sonoros são constituídos por milhares de partículas denominadas "grãos", que poderiam ter durações entre 1 e 100 milissegundos, podendo conter características exclusivas a cada um deles. Se a duração do grão é ampliada, os eventos passam a ser compreendidos individualmente (FRITSCH, 2008: 189).

O desenvolvimento de aplicativos de síntese granular geralmente passa pela possibilidade de regular os seguintes parâmetros: amplitude (intensidade), freqüência (afinação), densidade (quantidade de grãos por segundo), duração do grão, tempo de ataque e decaimento, e espectro harmônico (timbre)[1].

Um experimento anterior com o *wiimote*, realizado por Roland, Moreira e Fritsch (2009) teve como modelo de performance o *"Diretor de Orquestra"* (descrito por Winkler, 1998), onde a pessoa controla o sistema de forma semelhante ao de um regente de orquestra, que possui uma ampla gama de movimentos e possibilidades de controle gestuais. Foram criados algoritmos dos dados captados pelo acelerômetro embutido no *wiimote*, resultando em materiais musicais que respondiam aos movimentos tridimensionais do controle.

3. Wiimote como controlador de síntese por modelagem física

O desenvolvimento de novos instrumentos musicais digitais e de novas interfaces gestuais para aplicações musicais tem recebido atenção em instituições no Brasil e no exterior - sendo o Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS-Unicamp) uma referência no âmbito nacional. Os pesquisadores do NICS Fornari e Manzolli (2010) atentaram para a importância de desenvolver métodos de controle dos parâmetros de síntese sonora de forma intuitiva e prática, criando uma relação com a capacidade cerebral de resolver tarefas de complexidade dinâmica, como por exemplo, os movimentos corporais para controlar modelos de síntese sonora programados no computador. Ou seja, um dos objetivos foi controlar processos de síntese sonora complexos de forma evidente e dinâmica.

Neste caso, foi realizado um interessante método de síntese sonora, a modelagem física, desenvolvida no ambiente de programação *Pure Data* (Pd). Um método no qual a forma de onda sonora é gerada através de cálculos algoritmos que simulam uma fonte física, normalmente o som de um instrumento musical.

De acordo com Fornari e Manzolli (2010), foram utilizados os seguintes três elementos nesse processo de síntese: a fonte de excitação, o guia de onda, e o ressonador. O primeiro é o que fornece energia ao sistema, como seria o arco de um violino ou a ação do toque do violonista no âmbito instrumental. O guia de onda estabelece as partes oscilantes principais do instrumento, como as cordas de um piano, a pele de um bumbo, as cordas de um violino etc. Quando o sistema oscila periodicamente, produz uma onda complexa, formada por muitas frequências, chamadas de parciais, e que compõem o espectro sonoro. O ressonador seria a parte que recebe a energia gerada pelo guia de onda, gerando o som do instrumento – uma caixa de ressonância, como o corpo de um violão, por exemplo. O ressonador irá oscilar de maneira própria recebendo a energia produzida pelo guia de onda em tempo-real, alterando suas características e alterando o timbre final.

4. Estratégia de mapeamento de controladores tipo manche

O controle tipo manche não é muito diferente em certos aspectos do *wiimote,* pois permite controlar movimentos nos eixos x, y e z, além de possuir vários botões. No *wiimote*, no entanto, os três eixos correspondem às três coordenadas espaciais captados pelo acelerômetro. No controle tipo manche, por outro lado, "os dois eixos simultâneos (x e y) [são] controlados pela mão direita através do manche, [enquanto que] um eixo (z) em forma de slide na parte posterior do controle [é] manipulado pela mão esquerda" (Patrício, 2010: 1358). Patrício (2010) descreve um interessante desenvolvimento de uma interface chamada M.M.S. (Manche manipulador de samples), que apresenta como uma ferramenta de interação musical em tempo-real capaz de manipular áudio através de movimentos com um controlador tipo manche.

A interface é desenvolvida no ambiente de programação *Pure Data* (Pd), que funciona da seguinte maneira: são carregadas nove diferentes amostras de áudio (samples), de tal forma que cinco dessas nove amostras possam ser manipuladas através dos eixos x, y e z, e as quatro restantes possam somente ser tocadas diretamente sem transformações ou qualquer tipo de processamento, casualmente em *loop.* Pensando em algo mais simples e de fácil manejo, Patrício optou somente pelos processamentos sonoros de *time stretching* e *pitch shifting*, pois, aplicados ao acesso seqüencial e/ou randômico, comportam-se de uma forma que abrange possibilidades de variações temporais, tímbricas e de extensão de altura.

O eixo "x" foi mapeado para o controle de panorâmico, o eixo "y" ficou relacionado com os pontos de leitura das amostras de áudio, de modo que, ao mover o manche para frente, o arquivo é iniciado até chegar ao seu fim. Ou seja, é possível executar as amostras sonoras em qualquer velocidade, do começo ao fim, de modo retrógado, a partir de qualquer ponto do áudio. As mudanças de altura ficaram designadas ao eixo "z". Os botões 1, 2, 3, 4 e 5 carregam as cinco amostras que podem sofrer processamento através dos eixos e tocadas individualmente ou simultaneamente. As quatro amostras restantes que não sofrem transformações a partir dos eixos podem ser acionadas a partir de outros botões superiores.

Independentemente do tipo de dispositivo tecnológico que proporcione interação musical, é interessante ressaltar que o mapeamento dos parâmetros é muito importante, merece atenção, uma vez que afeta de maneira dramática o funcionamento dos instrumentos eletrônicos (HUNT, 2000).

6. Wiimote como um Theremin virtual

Como experimento inicial da pesquisa em curso foi confeccionado um Theremin virtual utilizando LEDs infravermelhos, o *wiimote* e um *patch* programado no *software Pure Data* (Pd). A câmera infravermelha do *wiimote* foi utilizada para identificar LEDs infravermelhos cujas posições projetadas no plano cartesiano foram mapeadas para controlar a freqüência e a amplitude dos sons produzidos pelo instrumento virtual.

No experimento, a elaboração do Theremin virtual exigiu a confecção de um dispositivo de fácil manejo para acoplar os LEDs. Sendo assim, foi desenvolvida uma espécie de caneta infravermelha (Caneta IR). Esta caneta – utilizada pelo pesquisador e engenheiro da computação Johnny Chung Lee (ver *http:// johnnylee.net/)* – possibilita que o *Wiimote* (conectado com o computador via Bluetooth) capte os movimentos através de sua câmera infravermelha, passando os dados por programas que traduzem esses movimentos na linguagem do computador, ora o *Glove Pie, Osculator*, ora o *Pure Data*, ou outros programas. Isso permite a síntese e/ou a transformação dos sons através dos movimentos, garantindo uma forma de interação entre homem e máquina.

A contribuição dos experimentos sobre instrumentos virtuais de Fornari e Manzolli (2010), as estratégias de mapeamento em controladores tipo manche de Patrício (2010) e o desenvolvimento de sistemas interativos de Roland, Moreira e Fritsch (2009) irão conduzir os próximos passos da pesquisa, que serão dar continuidade à criação e à programação de *patches*, tentando relacionar todas essas referências de forma a conseguir desenvolver estratégias de controle gestual no controlador *wiimote* a fim de manipular sons eletroacústicos em tempo-real.

7. Conclusão

Tendo em vista os argumentos apresentados, percebemos que todas as pesquisas comentadas se relacionam de alguma forma, pois empregaram dispositivos tecnológicos análogos, como o controle tipo manche e o controlador *wiimote*. Além disso, utilizaram ambientes de programação sonora semelhantes, criando sistemas interativos e mapeamentos para facilitar a interação musical. Todos os trabalhos buscaram um caminho de implementar o controle sonoro de uma forma simples, em que qualquer músico – tendo conhecimento ou não de programação sonora – consiga executar a interação homem-máquina. Creio assim, que o avanço tecnológico e o surgimento destes novos elementos eletrônicos irão servir de grande conteúdo nas pesquisas envolvendo música e interatividade, contribuindo ainda mais para a criação musical.

Notas

1 Para uma abordagem sobre criações musicais utilizando síntese granular, ver Barreiro e Keller (2010).

Referências

BARREIRO, Daniel L. e KELLER, Damián. "Composição com modelos sonoros: fundamentos e aplicações eletroacústicas". In: KELLER, Damián e BUDASZ, Rogério. *Criação Musical e Tecnologias:* Teoria e Prática Interdisciplinar, ANPPOM, Brasil, 2010, p.97-126. Disponível em <http://anppom.com.br/editora/Pesquisa_em_Musica-02.pdf>. Acesso em Maio de 2011.

FORNARI, José e MANZOLLI, Jônatas. "Modelos de Síntese Expandidos por Interfaces de Jogos". In: XX CONGRESSO DA ANPPOM, 2010, Florianópolis. *Anais do XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*, Goiânia: ANPPOM, 2010, p.790-796.

FRITSCH, Eloy F. *Música eletrônica: uma introdução ilustrada*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

HUNT, A; WANDERLEY, M. M.; KIRK, R. "Towards a Model for Instrumental mapping in Expert Musical Interaction". In: INTERNATIONAL COMPUTER MUSIC CONFERENCE, 2000, Berlim. *Proceedings of the International Computer Music Conference 2000*, San Fransisco: International Computer Music Association, 2000. Disponível em: http://recherche.ircam.fr/equipes/analyse-synthese/wanderle/Gestes/Externe/Hunt_Towards.pdf [Acesso em 01/04/2011].

IAZZETTA, Fernando. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

IAZZETTA, Fernando. "A Música, o Corpo e as Máquinas". *Revista Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*, Goiânia, vol.4, p.27-44. Disponível em: http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/opus.pdf [Acessado em 03/04/2011].

PATRÍCIO, Eduardo L. Brito. "M.M.S – Um instrumento musical digital para performance ao vivo e geração de material sonoro eletroacústico" In: XX CONGRESSO DA ANPPOM, 2010, Florianópolis. *Anais do XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*, Goiânia: ANPPOM, 2010, p.1357-1363.

ROLAND, Abel; FIGUEIREDO, Daniel; FRITSCH, Eloi F. (2009). "Música Eletroacústica Experimental: Criação de uma interface musical interativa" In: XIX CONGRESSO DA ANPPOM, 2009, Curitiba. *Anais do XIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*, Goiânia: ANPPOM, 2009, p.514-517.

WINKLER, Todd. *Composing Interactive Music - Techniques and Ideas Using Max*. Massachussetts: The MIT Press, 1998.

COM QUE VOZ? GLOBALIZAÇÃO E NOMADISMO NA PERFORMANCE

Heloísa de Araújo Duarte Valente (USP)

Resumo: Com a globalização em escala planetária, amplia-se, na música, a incorporação de traços vindos de culturas estranhas. Geralmente sobrepostos (e não justapostos), estes elementos aparecem, quer nas obras mais tradicionais (de natureza acadêmica ou popular) quer naquelas de cunho comercial. Atestam, assim, a complexidade na composição e na *performance,* em semelhanças e diferenças. Partindo do exemplo do fado, em seu nomadismo, exporei alguns desses traços que, aceitos ou rejeitados, acabam por delinear e fixar o signo novo.
Palavras-chave: canção, nomadismo, performance.

With which voice? Globalization and nomadism in performance

Abstract: With globalization on a planetary scale music expands the the incorporation of traits come from foreign cultures. Usually overlapping (and not juxtaposed), these elements appear either in more traditional works (popular or academic in their nature) either in those of commercial ones. Thus they testify complexity in composition and performance in their similarities and differences. Following the example of the Fado, in its nomadism, I will explain some of these elements, accepted or rejected which would shape and fix the new sign.
Keywords: song, nomadism, performance

1. Desconcerto?

O filme *O concerto*[1] inicia-se com uma cena em que o faxineiro do teatro Bolshoi, Andrei Filipov, intercepta um convite do teatro Châtelet na sala do diretor, quando a limpava: outrora reconhecido e admirado, havia sido maestro do Bolshoi, até o momento em que se recusa a expulsar os músicos judeus. Sem pestanejar, parte para uma aventura tresloucada: boicotar o convite oficial e levar a *sua* antiga orquestra para tocar na cidade-luz. O desdobramento do filme, de teor tragicômico, relata todas as peripécias do heroico regente. Como o argumento sugere, o filme tem conclusão feliz, não obstante as pitadas de melancolia comuns atreladas à cultura judaica e à Europa do Leste. Mas, antes que o enredo chegue ao desfecho, quase tudo de inimaginável ocorre. Na esfera *apenas musical,* registre-se que os instrumentos jogados às traças funcionam plenamente, músicos que deixaram de exercitar por trinta anos não perderam a técnica; a orquestra é capaz de tocar com perfeição sem ensaio etc.

Tomo este filme quase desconcertante para início das minhas reflexões por outros vieses analíticos possíveis. E são estes que me levam às ideias que pretendo levar à discussão. Destaco, em particular, a cena em que o *spalla* toca cigano ante a solista convidada. Ao mesmo tempo em que um diálogo, abre-se um confronto de culturas oriente/ocidente, *alta cultura/baixa cultura*, sério/ frívolo, popular/erudito, tradicional-*espontâneo*/ tradicional-*acadêmico,* cultura/não cultura, enfim. Esse conjunto de extremos não poderia estar representado de maneira menos contrastante: Anne-Marie Jacquet, a jovem concertista, loira de olhos claros, conduta quase aristocrática; o violinista de aparência envelhecida, intrépido, bruto, sujo, *selvagem*... Ela demonstra insegurança e medo; ele desdenha o que aparece à sua frente. Ela é uma estrela ascendente; ele, um ilustre desconhecido... Não obstante os contrastes, ambos são capazes de tocar divinamente o *concerto para violino*, de Tchaikovsky!

A música resultante da cultura que se espraia em escala planetária, desde as últimas décadas do século XX, prima pela sobreposição desses traços característicos, longe de criar processos tradutórios que estabeleçam a mediação e aproximação desses extremos polares que encontramos no *O concerto.* Sobretudo no âmbito da música denominada *popular*[2] Antes de um diálogo, muita da música que se ouve pelo mundo afora se origina de

uma sobreposição simultânea, fragmentária dos elementos que compõem as obras, sobretudo se o produto cultural em análise seja uma obra musical e, mais ainda, se designada como *world music.* Entre o tradicional (seja ele de origem acadêmica ou popular) e a criação *de laboratório*, com fins exclusivamente financeiros, há várias nuances no que tange ao nível de complexidade da composição e também à originalidade da *performance*...

Não sendo possível abordar todos os aspectos, opto por estender algumas considerações que tenho tido a oportunidade de apresentar e discutir nos congressos da Anppom dos últimos anos. Já tendo elaborado algumas ideias que gravitam em torno dos conceitos como *globalização*, *memória* e *performance,* aproveito a oportunidade para estendê-los, à medida que a extensão das páginas permitem, à temática que orienta a organização deste XXI Congresso: o papel da *complexidade* e da *multiplicidade* na *performance* musical. Para tanto, tomarei, como referência para minhas considerações, a problemática que circunda a abordagem teórica da canção; e, no âmbito da canção, escolho o fado, por exemplificar adequadamente os pontos que desejo colocar em evidência. Antes de tudo, advirto que o conceito de *performance,* aqui adotado, segue a orientação de Paul Zumthor, para quem o ato da *performance* engloba não apenas a emissão poética, mas também as condições de transmissão e recepção (1997).

2. *O fado, canção bizarra... lá foi com a guitarra até ao Rio de Janeiro*

Já há algum tempo se fala em esgotamento das possibilidades criativas, do fim da canção. À contramão dessas perspectivas, novidades aparecem, aqui e acolá, geralmente novas formas de apropriação de obras conhecidas, quase sempre com o apoio, daquilo que as novas tecnologias do som trazem como novidade: formas de *remodelagem* (Chion, 1994), timbres, formas de espacialização etc. Retomam-se, assim, os antigos sucessos sob versões paródicas, sob o nome de *remakes, remixes* e outros para (re)introduzir ao repertório das mídias o velho *rejuvenescido.* Para alguns estudiosos, sintoma de um esgotamento das possibilidades expressivas de uma linguagem.

Dessa forma, a elaboração de repertório extraído de uma tradição estabelecida durante as décadas de 1930- 1950 vem ganhando força, até em filões que, há até poucos anos, eram desprezados ou se encontravam esquecidos. Tal é o caso do fado[3], que não ultrapassava o território dos restaurantes típicos. Uma iniciativa da cantora Mísia, na década de 1990, deu uma nova guinada ao gênero, ao lhe incutir uma face *erudita* – se é possível utilizar-se esse termo, levando-o para as salas de concerto. Em seguida, Dulce Pontes surgiria com as versões *pop*, incluindo no repertório tradicional efeitos eletroacústicos não raro destoantes, sobretudo com as relações que se tem convencionado estabelecer entre conteúdo das letras e música[4].

Figura 1: Mariza: *Terra*(EMI, 2008)

O terceiro milênio lançaria uma figura emblemática: Mariza, o grande *frisson* em terras estrangeiras (Holanda, Inglaterra) e, agora, em todo o planeta. Tida como a *nova Amália* por alguns críticos musicais- pela qualidade vocal, visitas ao estrangeiro, comunicação com o público etc.- cabe notar que não corresponde ao modelo convencional da fadista, em que a *performance* a gestual é discreta[5]. Mariza se sacode em circunvoluções, gira o tronco para trás e para os lados, com um *suingue* inesperado, para o gênero; os olhos, todavia, mantêm-se semicerrados. A gestualidade *sui generis* – enfatizada pela indumentária (vestidos tipo *balonnée*, de alta costura) marca o excesso: se os olhos se fecham, subitamente se arregalam. O corpo desengata em requebros que mais lembram as músicas negroides, tão comuns no Brasil ou no Caribe[6]. Não obstante, o modelo que criou ambiciona igualar-se às *divas.* Assim se observa na página na *Web* da cantora: *"Em sete anos, Mariza conquistou, à força de alma e de garganta, de disciplina e de trabalho, o estatuto das grandes cantoras universais - Amália, Piaf, Elis, Ella, Garland (...)".*

Refletindo sobre o ícone Mariza, cabe perguntar: A despeito de tudo que se possa atribuir a investidas de *marketing* da gravadora, que outras razões se atribuiriam seu sucesso estrondoso? Teria o Portugal do *terceiro milênio* se cansado do excesso de tristeza e lamento que tanto estereotiparam o fado tradicional? A preferência da música para se *dançar*, *ouvir* – àquela para se *escutar*-estaria ditando as normas do sucesso dos novos tempos? Tal indagação não pode ser respondida de chofre, uma vez que há muitos elementos envolvidos para o empreendimento de uma análise consistente. Aventurando-me por uma trilha, nesse caminho pantanoso, aventaria cogitar que há uma aceitação crescente das músicas mais *dançantes* (entenda-se, de ritmo sincopado, com ênfase nos instrumentos de percussão), no cerne da cultura portuguesa. Se verificarmos a crescente presença dos gêneros afro-estadunidenses e, em particular, da música brasileira- já podemos confirmá-lo. Mais que isso, os intérpretes lusos demonstram estar interessados em cantar músicas com tais características. Por aí teríamos, talvez, uma pequena parte da justificativa para o endeusamento do *furacão* Mariza.

Mas há mais: Mariza é estrela no mundo globalizado. Como menciono acima, Mariza aglutina as funções de baluarte do fado e de cantora de âmbito cosmopolita. Não é por acaso que escolheu para a produção do seu álbum *Transparente* o arranjador e violoncelista Jaques Morelenbaum[7], estreito colaborador de Caetano Veloso, há mais de uma década. A peça *Meu fado meu*, de Paulo de Carvalho, recebe um arranjo que reúne muitos aspectos da sonoridade particular Bossa Nova. No Filme *Fados*, de Carlos Saura, a mesma peça intercala solos em *guitarra flamenca* e guitarra portuguesa; estrofes em português (Mariza) e em espanhol (Miguel Poveda). Já o clássico *Alfama*, notabilizado por Amália, soma à guitarra portuguesa e aos violões instrumentos de percussão, que incitam a um apelo corporal, à dança. Assim, ao mesmo tempo em que finca os pés na tradição, Mariza *balança,* seguindo a bula preconizada pela *world music*: o corpo que sacoleja ao sabor da marcação rítmica, esquece as agruras do *triste fado* que é a vida... A figura de Mariza, a um só tempo exótica e exotizante, avaliza a resposta psicomotora e emotiva do receptor. (De outro lado, Mísia prossegue explorando as vertentes mais complexas, apelando para os músicos, compositores, poetas e escritores consagrados – até Camões![8])

3. *Assim devera eu ser?*

"Ó gente da minha terra/Agora é que eu percebi/ Esta tristeza que trago/ Foi de vós que recebi"
Se o fado recobrou o fôlego e ajudou a fomentar o turismo português, minha observação empírica revela que os olhos e ouvidos dos novos cantores –cantoras, sobretudo- se voltam para o modelo brasileiro; em particular, do repertório pós-Bossa-Nova, aliás, o mais iconizado *cartão postal sonoro* do país (Valente, 2003). Um evento relevante se encontra nas incursões da talentosa e versátil Amália Rodrigues e sua parceria com Vinicius de Moraes, entre 1968-1970[9]. A Bossa Nova aparece explicitamente no disco *Com que voz,* na peça *Formiga Bossa Nova*, com música de Alain Oulman e letra de Alexandre O'Neill. A instrumentação, composta pelo usual duo violão-guitarra portuguesa se expressa de maneira inusitada: Fontes Rocha, o notável guitarrista abandona totalmente os tradicionais *gemidos* e adota um *pizzicatto* marcante. A letra de O'Neill é igualmente incomum, sobretudo se considerada a temática, de cunho fortemente político (ao contrário da não raro *despretensiosa* e *sorridente* Bossa Nova...), em versos como: *"Assim devera eu ser: de patinhas no chão, formiguinha ao trabalho e ao tostão. Assim devera eu ser se não fora não querer"*.

Figura 2: 1 *Formiga Bossa Nova* (Columbia VC, 1969)

Na década de 1981, Eugénia de Melo Castro bate literalmente à porta da música brasileira – ou melhor, de Wagner Tiso. Em 2005, grava *Des cons tru ção* (uma versão *techno* de canções de Chico Buarque, com a participação do compositor-cantor). Em 2008, revisita Vinicius de Moraes e a matriarca do rock brasileiro, Rita Lee.

Ultimamente, o número de cantoras do *fado novo* que vem adotando a música brasileira no seu repertório não para de crescer – sobretudo o grupo de cantoras que não querem ser tachadas como *fadistas*, mas como cantoras de fado, tal é o caso de Cristina Branco e Ana Laíns, Kátia Guerreiro (para citar alguns nomes). Um exemplo interessante está nos últimos álbuns da cantora Teresa Salgueiro quando, já afastada do *Madredeus,* lança, *Você e eu*, álbum composto de músicas brasileiras, em arranjos seguindo a estética da Bossa Nova, a cargo do *Septeto João Cristal*. Gravado no Brasil, o disco, contém as seguintes peças: *Chorando na roseira, Na baixa do sapateiro, Marambaia, Estrada do sol, Valsa de uma cidade, O samba da minha terra / Saudades de Bahia, Macarangalha, A felicidade, Risque, Lamento, Inútil paisagem; Triste.*

Figura 3: Teresa Salgueiro: *Você e eu* (EMI, 2007)

Além do repertório é sintomático observar a adoção da pronúncia próxima ao carioca[10], o que leva a perguntar-se: o que atrai, na música brasileira popular, as cantoras portuguesas mais jovens? Não há dúvida de que essa categoria vem sendo prestigiada internacionalmente: desde a Bossa Nova, a música brasileira tornou-se *for export* e, em consequência disso, um bem cultural de extrema valia, a se verificar pela extensa lista de prêmios de crítica e de vendagem (Grammy's e similares). Em Portugal, a música brasileira parece cada dia mais presente. Poder-se-ia alegar razões de ordem profissional (ampliação do número de *shows* internacionais, vendagem de discos) como motivação. No entanto, preferiria aventar outras possibilidades de natureza estética, como uma tendência generalizada de pôr no mundo signos híbridos, conservando certos padrões de qualidade e aceitação mais imediata; ou, ainda, o hábito que se incutiu de preferir determinados timbres, efeitos espaciais etc.

Tendo exposto tudo isso, parece que Portugal e Brasil têm radicais distanciamentos e tentam estreitar seus vínculos- pelo menos, musicalmente. De fato, no caso da música, as mídias podem funcionar como *língua franca*: a canção que circula pela mídia é capaz de estabelecer *pontes* culturais, através de certas concepções artísticas, que passam pela harmonia, fórmula rítmica, instrumentação, tempo, densidade, espacialização, timbre - sem esquecer a unidade linguística em si (a despeito das variantes, que não são poucas...).

Se, como afirma Lotman[11] (1981), a tendência de uma cultura é expandir-se através da incorporação dos elementos externos ao seu universo (a *não-cultura*), parece que tal processo ocorra com a absorção da música brasileira pela cultura lusitana. (O contrário, contudo, ainda não se verifica; há uma dura resistência que merece estudo... [12]). Mesmo assim, há distinções, marcas particulares que definem cada cultura. O que leva, então, os portugueses a procurar os sons do outro lado do Atlântico? Ainda é cedo para se julgar peremptoriamente. Muitas hipóteses podem ser levantadas, a começar pelas estratégias de mercado[13]: A música brasileira, tendo, igualmente, adentrado o universo da *world music,* teria sido abocanhada pelo mundo do *hit parade:* Milton Nascimento, Djavan, Caetano Veloso, Adriana Calcanhoto, Ivete Sangalo são ícones que se encontram incorporados ao gosto do português comum.

4. *Com que voz?*

Depois de um giro no universo da música portuguesa e suas imbricações com a música brasileira – estas representadas, estrategicamente, pelo fado e pela Bossa Nova- vale retomar algumas situações expostas n'*O Concerto.* Dentre todas as peripécias ocorridas na trama, destaquei uma galeria de oposições simétricas,

contrárias, entre o violinista cigano e a concertista famosa. Em comum, o gosto pela música, por Tchaikovsky, pelo violino. Distanciados entre si pela *incomunicação*, têm como elo comum o apreço à tradição romântica, aprendida nos conservatórios e pela escuta, na tradição escrita.

Já o mundo do fado tem suas raízes na oralidade. Das inúmeras composições, algumas são fixas (os *fados castiços*), mudando apenas as letras. Permitem-se variações, melismas (*voltinhas*). Viajante que é, tem um período de apogeu; cala-se após a Revolução de 1974; reaparece em fins do século XX, como *fado novo* e *world music.* A Bossa Nova, já talhada como música ambiente, denotando refinamento e bom gosto, atrai as cantoras portuguesas, que sonham em ser, quem sabe, novas Elis Regina. Surpreendentemente, foi Amália, severamente questionada e condenada por postura uma política conservadora (para não dizer, retrógrada) quem, de fato, praticou o *novo:* ao gravar *Fado Alcochete,* dá de ombros à linha-dura do governo; ao se reunir com Vinicius de Moraes, leva a Bossa Nova ao fado (ou o contrário?). Naqueles anos, o poeta encontrava-se em Lisboa e os contatos pessoais. Ultimamente, a comunicação se dá pelos satélites– o que implica na troca a presença física.

Em suma, o *nomadismo* da canção (Zumthor, 1997) constitui um problema complexo e tende a dispersar-se. Pede uma atenção não apenas aos dados corriqueiros (informações sobre mercado fonográfico, listas de sucesso, fatos sócio-político-econômicos, inovação tecnológica) mas, sobretudo, aos detalhes: Para tanto, é imperativo conhecer o que a cultura quer admitir como sua, ou não. Cristina Branco só conheceu o fado aos dezoito anos, quando o avô lhe deu *Rara e inédita*, de Amália. Tornou-se fadista. Anne-Marie Jacquet, a concertista d'*O Concerto*, havia herdado o talento da mãe, de quem havia sido separada violentamente. Não fosse o terreno sedimentado e fértil, pronto para reavivar o que parecia morto pelo esquecimento, quem sabe, não haveria mais fado. Os estudos da *performance* e da criação musical gritam, pois, por uma abordagem que abarque a complexidade- muitas vezes, apreensível apenas nas miúdas filigranas...

Notas

1 Radu Mihaileanu (2010) é produção multinacional, envolvendo os países: Bélgica, França, Itália, Romênia e Rússia.

2 Não obstante a complexidade do problema, restrinjo a classificação à música veiculada nas mídias e que seguem, via de regra, a moda. Como características formais, trata-se, geralmente, de canções, com manutenção do tempo e da dinâmica.

3 Não podemos esquecer que, além de questões relativas ao gosto estético, houve um desprezo pelo gênero pelas pessoas que viveram o período que sucedeu a Revolução dos Cravos, para quem o fado representava a trilha sonora da ditadura de Salazar.

4 Um exemplo cabal se encontra no fado *Povo que lavas no rio*, em que a letra, de extremo conteúdo dramático, exprimindo-se em versos como *"Povo, que lavas no rio/ que talhas com o teu machado/as tábuas do meu caixão"* não está de acordo com o que usualmente costuma-se combinar com as *baladas pop.*

5 Geralmente, a movimentação contida dos braços é contida; os dedos prendem o inevitável *xaile*, pendente da cabeça sobre os ombros; os olhos cerrados, a cabeça volta-se para trás, observando-se, em muitos casos, uma visível tensão cervical.

6 Essa conduta contrastante estaria justificada, na página da *web* da cantora: sua origem africana. Maiores detalhes em: www.mariza.com. Acesso em 6 de fevereiro de 2011.

7 À época do lançamento (2004), verifiquei, na tiragem francesa, um selo dourado de garantia, com o dizer *"avec le magicien brésilien Jaques Morelenbaum"*.

8 Mísia, cuja carreira demonstra um amplo sucesso no estrangeiro, recebeu em 2011 o grau de *Oficial das Artes e das Letras,* na França, distinguida como *excelente intérprete.* A mesma receptividade não ocorre no seu país.

9 Gravado ao vivo na residência de Amália e composto por fados interpretados por Amália, e poemas declamados por Vinicius de Moraes, José Carlos Ary dos Santos, David Mourão-Ferreira e Natália Correia.

10 Ao contrário da época em que cantava no *Madredeus,* percebi uma sensível melhora na sua dicção projeção, articulação, resultado, com certeza, de um trabalho técnico árduo, muito apurado e eficiente.

11 "A anti-cultura constrói-se de maneira isomorfa à cultura e à imagem e à semelhança desta e é concebida também como um sistema de signos que tem expressão própria. Poderia dizer-se que se considera como uma cultura de signo negativo, quase como se fosse uma imagem especular sua (no qual os vínculos não são transgredidos, mas comutados em vínculos opostos). Correlati-

vamente, toda cultura diferente –com outra expressão e outros nexos – em última instância, do ponto de vista duma determinada cultura, é concebida como anti-cultura" (Lotman, 1981: 49).

12 Uma exceção está em Márcio Gomes, carioca de formação lírica, descobre uma *fresta* no mercado de trabalho artístico e se põe a cantar fados de agrado popular, tornando-se destaque na página dedicada divulgar notícias e produtos referentes ao gênero, o *Portal do fado*.

13 A dinâmica do mercado fonográfico e das empresas de comunicação, após a entrada de Portugal na Comunidade Econômica Europeia mudou a vida do país. Assim como bens de consumo, investimento na infraestrutura viária, construções etc.- houve a implantação de gostos musicais. Os sucessos internacionais passaram a fazer parte do cotidiano luso, inserindo-se em programas de calouros, tal é o caso de *Operação Triunfo*.

Referências:

CHION, Michel (1994): *Musiques, médias et technologies*. Paris: Flammarion, 1994.

LOTMAN, Iúri (org.). *Ensaios de semiótica soviética*. Lisboa: Horizonte, 1981.

VALENTE, Heloísa. *As vozes da canção na mídia. São Paulo*: Via Lettera/ FAPESP, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral.* São Paulo: Educ; Hucitec, 1997.

EXPRESSIVIDADE NA INTERPRETAÇÃO MUSICAL DE UMA COMPOSIÇÃO INÉDITA

Alvaro Henrique Siqueira Campos Santos (UNB/UFU)
alvaro@alvarohenrique.com

Resumo: Pesquisa em andamento sobre a busca de estratégias para construir uma interpretação musical expressiva de uma obra inédita. Apresento alguns caminhos traçados, como estudar a emoção pretendida e a percebida, e suponho que conceitos da cognição musical podem ser utilizados para auxiliar no embasamento desse processo. Até o momento, nosso trabalho indica que a manipulação de expectativas do texto musical é um dos principais componentes para conceber uma interpretação expressiva.
Palavras-chave: Expressividade, interpretação musical, expectativa, música contemporânea.

Expressiveness on a Musical Performance of an Unpremiered Work

Abstract: Research in progress on a search for strategies to build an expressive musical performance of an unpremiered work. I present some routes we passed through, such as studying the intended emotion and the perceived one, and I suppose that musical cognition concepts may be used to help fundament this process. So far, our work indicates that the management of expectancies of the musical text is one of the main sources to conceive an expressive performance.
Keywords: Expressiveness, musical performance, expectancy, contemporary music.

Na minha breve trajetória como intérprete, me surpreendo com a diferença da maneira que sou forçado a trabalhar quando toco música de nosso tempo. Se penso em tocar alguma obra consagrada do repertório, como os *Cinco Prelúdios*, de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), tenho à minha disposição uma variedade de artigos e livros com informações que subsidiam minha interpretação em praticamente cada compasso dessa peça. Se me aventuro na música antiga, encontro textos com orientações tão precisas como a seguinte: "como uma regra geral, os seguintes não devem ser tocados *legato*: quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas, figuras baseadas em acordes (especialmente acordes arpejados)" (GRAF, 2001: p. 59). Quando tenho de tocar música de nosso tempo, deparo-me com uma escassez de informações sobre aspectos interpretativos, pois o grosso da produção bibliográfica destina-se a assuntos composicionais. Num primeiro contato é interessante saber o que pode ser feito com uma série dodecafônica. Mas o quê eu, como intérprete, faço quando vejo o retrógrado do inverso aumentado numa voz intermediária? Quais princípios podem ser utilizados para conceber uma interpretação de música contemporânea, especialmente uma obra inédita?

Outros autores também compartilham da mesma apreensão. Identifiquei-me com várias dúvidas presentes em TOKESHI; BORGHOFF; SILVA, 2001, como

> "A dificuldade do trabalho do intérprete agrava-se portanto, devido à instabilidade estilística característica da música do século XX. (...) Na música inédita em discussão neste estudo, geralmente se tem pouco conhecimento dos procedimentos padrão, que incluem desde técnicas composicionais até idioma, sendo quase que inexistentes os exemplos de obras que possuem implícitos na interpretação a forma como devem ser tratados os tipos de articulação, sonoridades e fraseados, por exemplo. (...) Para se passar para uma fase mais aprofundada da pesquisa de interpretação o músico pode partir à procura de sonoridades conhecidas, que estejam previamente associadas a outros compositores ou estilos. 'Pistas' como tipos de textura, harmonia, desenvolvimento melódico e rítmico, fraseado e articulações, chamarão a atenção do músico levando-o a associações com outros compositores ou estilos, que já, como mencionamos anteriormente, tenham seus procedimentos padrão definidos. (...) Uma outra vantagem para o intérprete da música inédita é que a grande maioria dos compositores têm a preocupação com a precisão na notação. Os ritmos, alturas, duração, andamento, dinâmicas e em certo grau,

> até mesmo a expressão aparecem determinados. Restam, porém, os fatores subjetivos como o tipo de sonoridade, cor, ênfase de vozes ou motivos, atmosfera e caráter que permanecem sob o controle do intérprete, além dos casos de música que faz uso da improvisação e do aleatório. Onde buscar então as referências para uma possível interpretação?" (TOKESHI; BORGHOFF; SILVA, 2001: p. 9 a 11)

Infelizmente, a última pergunta não foi respondida pelos autores. Essas questões, no entanto, induzem a recorrer à reprodução de interpretações que servem como modelo ou à intuição. Os modelos existentes, por sua vez, foram em grande parte criados a partir da intuição. E o próprio artigo põe em dúvida a utilização de gravações de outras obras, inclusive do mesmo compositor, para utilizar como modelo. Ou seja, continuo sem uma ferramenta sólida que me permita conceber interpretações expressivas de obras inéditas.

Iniciamos procurando observar a emoção percebida e a emoção pretendida, similar ao feito por GERLING; DOMENICI; SANTOS (2008). Na pesquisa desenvolvida pelas autoras, estudantes de piano tocam uma obra buscando transmitir uma emoção, e os ouvintes respondem qual emoção sentiram. Os resultados são então comparados. Num teste piloto durante uma apresentação musical em Kingston, Jamaica, aplicando o modelo sugerido pelas autoras, verifiquei que essa metodologia apresentava uma aplicação difícil e não extensiva, em determinados contextos. Notei que as pessoas tiveram dificuldade em pôr em palavras o que sentiram, muitos sentiram emoções conflitantes, e várias pessoas responderam a primeira coisa que veio à mente apenas pela obrigação de responder. Além disso, percebi que essa pesquisa iria exigir vários anos para determinar que tipo de escolha musical poderia levar a resultados expressivos. Por fim, o resultado provavelmente seria uma tabela repleta de dados estatísticos, algo que não me satisfaria totalmente. Saber que, por exemplo, tocar uma escala cromática descendente em decrescendo e *legato* seria associado à tristeza por 35% dos entrevistados poderia me induzir, como intérprete, a balizar meu trabalho não no que quero dizer, mas no quê a platéia quer escutar.

Investigando trabalhos recentes sobre cognição musical encontrei um possível caminho. LEHMAN; SLOBODA; WOODY entendem a interpretação musical como "um grupo de escolhas mais ou menos motivadas e coerentes sobre expressão aplicadas por toda uma obra" (LEHMAN; SLOBODA; WOODY, 2007: p. 96). Ou seja, o trabalho de um intérprete deve se focar em determinar essas escolhas sobre expressão. Os autores completam que

> "Muito do comportamento expressivo pode ser capturado por regras relativamente simples que são aplicáveis a diferentes intérpretes e peças musicais. Tais aspectos da expressão comunicam confiavelmente informação estrutural, assim como informação emocional básica." (LEHMAN, SLOBODA, WOODY, 2007: p. 87)

Ou seja, para construir uma interpretação expressiva, uma parcela importante do trabalho é mostrar a estrutura da obra. Já temos uma direção a seguir. Mas e quanto a essa "informação emocional básica"? Os autores esclarecem a seguir, ressaltando que "o gerenciamento de expectativa e surpresa é um componente-chave para interpretações esteticamente poderosas" (LEHMAN; SLOBODA; WOODY, 2007: p. 87)

Essa frase nos direciona para o trabalho de Leonard Meyer (1918 – 2007), quem primeiro tratou em música de expectativa, previsibilidade e surpresa do discurso musical. Sobre interpretação, ele acredita que

> "Uma obra musical é muito mais que uma série de símbolos numa partitura. É sua realização específica em som ou som imaginado. (...) [O intérprete] dá forma e confirma (ou não confirma) nossas expectativas não sobre *quais* eventos irão ocorrer (esses foram mais ou menos estipulados pelo compositor), mas sobre *como* os eventos ocorrerão." (MEYER, 1994: p. 48)

Percebi o quanto coincidem as idéias de LEHMAN, SLOBODA e WOODY (2007) com as de MEYER (1994). Parece-me que, para esses autores, a tarefa de um intérprete musical é manipular a confirmação (ou não) das probabilidades de audição presentes no texto musical.

HURON (2006) me ajudou a ligar essas ideias. O autor esclarece que a maneira como o cérebro lida com as expectativas é responsável por gerar sensações de valência positiva (quando as expectativas são confirmadas ou a negação não é interpretada como uma ameaça, sendo considerada uma surpresa) e de valência negativa (quando são constantemente negadas). Como poderíamos construir uma interpretação a partir desses conceitos?

PELLON (2009) acrescenta outra abordagem que auxilia nessa procura. O autor define emoção intrínseca como aquela que se refere apenas a elementos musicais, e a extrínseca a que faz referências extra-musicais. Dar um nome à emoção (como tristeza ou raiva) seria considerada a utilização de uma referência extra-musical. Esses conceitos foram definidos de uma maneira muito próxima aos de "*embodied meaning*" e "*designative meaning*" de MEYER (1994) – embora PELLON utilize para falar de expressividade e emoção, enquanto MEYER o empregue para falar de sentido. Além disso, PELLON afirma que "a emoção intrínseca em música funciona como uma *proto-emoção*, ou seja, ela é manifestada no indivíduo sem que este tenha plena consciência disso." (PELLON, 2009: p. 104). A extrínseca, por sua vez, seria também a manifestação consciente das emoções intrínsecas. Esses conceitos apontam para a possibilidade da aplicação do *"embodied meaning"* na construção de uma interpretação expressiva. Seria essa a informação emocional básica que LEHMAN; SLOBODA; WOODY sugerem que busque?

Embora em fase inicial, o levantamento dessa literatura e as reflexões advindas a partir do confronto entre as idéias dos diferentes autores já apontam para alguns caminhos. O primeiro destes é que os conceitos das ciências cognitivas podem ser utilizados como ferramentas para fundamentar decisões interpretativas e serem empregados na performance de obras contemporâneas. Um segundo passo seria relacionar parâmetros que podem ser utilizados para gerar essas decisões musicais; e entender quais elementos sonoros devem ser manipulados pelo intérprete para construir essa performance, e como. Partindo do pressuposto que há princípios que podem ser aplicados ao texto musical capazes de gerar interpretações expressivas, estamos buscando algumas escolhas interpretativas que foram determinadas a partir de conceitos da cognição musical que poderiam ser aplicáveis ao objeto de estudo dessa pesquisa, uma obra ainda em produção de autor vivo.

Referências Bibliográficas

GRAF, Peter Lukas. *Interpretation*. English translation by Katharine Wake. Mainz: Schott Musik International, 2001.

GERLING, C. M. P. C.; DOMENICI, Catarina; SANTOS, R. A. T. DOS. *Reflexões sobre Interpretações Musicais de Estudantes de Piano e a Comunicação de Emoções.* Música Hodie, v. 8, p. 11-25, 2008.

HURON, D. *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation.* Cambridge, MA: The MIT Press, 2006.

JUSLIN, Patrick N.; SLOBODA, A. John (ed.). Music and Emotion: theory and research. New York: Oxford University Press, 2001, p.431-449.

MEYER, Leonard. *Music, the arts, and ideas.* Chicago: University of Chicago Press, 1994.

_____. *Explaining Music - essays and explorations.* California: University of California Press, 1973.

_____. *Emotion and Meaning in Music.* Chicago: University of Chicago Press, 1956.

PELLON de Lima Pichin, Bernardo. Como acontece a relação entre música e emoção. In: V SIMCAM (SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS – INTERNACIONAL), 5º, 2009, Goiânia. *Anais do SIMCAM5 – V Simpósio de Cognição e Artes Musicais.* Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, 2009, p. 95 a 109.

TOKESHI, E.; BORGHOFF, M. M.; SILVA, E. R. Perspectivas para Interpretação de Obras Inéditas para Instrumentos de Cordas e Piano Compostas a partir de 1945. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 13º, 2001, Belo Horizonte. *Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM.* Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2001. v. I. p. 9-11.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS (1908-2009): MITO E MÚSICA ENTRE O LARGO E O PRESTÍSSIMO

Betania Maria Franklin de Melo (UFRN)
betania@musica.ufrn.br

Resumo: Este trabalho parte do estudo das Mitológicas 1 e 2 (1964-1967) de Claude Lévi-Strauss, no qual a linguagem, mito e música estão relacionadas. O autor propõe que a compreensão dos mitos ocorre de maneira similar com a partitura musical e aponta formas de composição como estruturas indicativas entre os capítulos. Assim, procuramos investigar na grandeza do estudo antropológico, diante dos termos dados em oposição ou em contrastes, ou em simetria, presentes nos dois primeiros volumes, a análise mito e música nas formas: tema com variações, sonata e fuga, e os compositores colocados pelo autor.
Palavras-chave: Claude Lévi-Strauss, Mito e Música, Forma musical, Narrativas.

Claude Lévi-Strauss (1908-2009): myth and music amid the largo and the prestíssimo

Abstract: This work has its origin in the study of Mythologies 1 and 2 (1964-1967) by Claude Lévi-Strauss wherein mythical and musical language are related. The author proposes that an understanding of myths occurs in a similar manner to the comprehension of a musical score, and uses some compositional forms as indicative structures between the chapters. Thus, we seek to investigate, within the greatness of the anthropological study and with the terms given in opposition before us, either by contrasts or by symmetry, present in the first two volumes, the mythical and musical analysis in the following forms: theme with variations, sonata and fugue, and the composers selected by the author.
Keywords: Claude Lévi-Strauss**,** Myth and Music, Musical Form, Narratives.

1º Tetracorde: a música na vida de Claude Lévi-Strauss

Este trabalho é centrado no estudo das Mitológicas 1 e 2 (1964-1967) de Claude Lévi-Strauss, no qual as linguagens, mito e música estão relacionadas.

Claude Lévi-Strauss realizou pesquisa de campo na região central do Brasil e depois seguiu à Amazônia, este foi seu propósito ao chegar da França e lecionar na Universidade de São Paulo. As *Mitológicas* é uma gigantesca obra em tetralogia repleta de narrativas míticas dos ameríndios do sul e do norte, resultado desta longa pesquisa elaborada a principio em torno de 1935 a 1938, período que permaneceu no Brasil e posteriormente publicou, *O cru e o cozido,* que corresponde ao 1º volume em 1964, e o 2º volume, *Do mel às cinzas,* em 1967.

A proposta da relação do mito com a partitura musical nutre um grande desafio:

> Portanto, temos de ler o mito mais ou menos como leríamos uma partitura musical, pondo de parte as frases musicais e tentando entender a página inteira, com a certeza de que o que está escrito na primeira frase musical da página só adquire significado se considerar que faz parte e é uma parcela do que se encontra escrito na segunda, na terceira, na quarta e assim por diante [...] E só considerando o mito como se fosse uma partitura orquestral, escrita frase por frase, é que o podemos entender como uma totalidade, e extrair seu significado (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 68).

As histórias míticas na obra são ordenadas numericamente. A primeira narrativa corresponde ao Mito de número um, M1 *Bororo: o xibae e iari*, *"As araras e seu ninho"*. Esta é considerada o mito referencial. Em seguida, a segunda história, o M2 *Bororo: origem da água dos ornamentos e dos ritos funerários* e assim por diante. Nas narrativas, a sequência dos acontecimentos não se dá como um romance que se espera

um final feliz. Muitas vezes, não se sabe o herói da história, porque um personagem da maldade adiante se torna a vítima, como no mito referencial. Lévi-Strauss explica: "O pensamento mítico, totalmente alheio à preocupação com pontos de partida ou de chegada bem definidos, não efetua percursos completos: sempre lhe resta algo a perfazer "(LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 24).

De repente, um animal se transforma em humano e vice-versa, esta questão entre animalidade e humanidade, e também os termos utilizados na obra, em oposição como as categorias empíricas, *O cru e o cozido*, o seco e o molhado, o mel e as cinzas refletem ambigüidades míticas e levam a nomear este texto com opostos andamentos, o largo e o prestíssimo. Lévi-Strauss mostrou que os mitos não têm fim e que a terra da mitologia é redonda: "Porém, se a cadeia se fecha no mito dos gêmeos, que encontramos duas vezes no caminho, talvez isto se deva ao fato que a terra da mitologia é redonda ou, dito de outra maneira, porque ela constitui um sistema fechado" (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 219). O Mito opera como um *ritornello.* Têm meios, voltam, repetem são recriados, continuam e aparentam ter um fim. Porém, são infinitos. "Não existe um verdadeiro término na análise mítica, nenhuma unidade secreta que se possa atingir ao final do trabalho de decomposição. Os temas desdobram ao infinito" (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 24). O *ritornello* é um elemento presente no itinerário mítico, seja o herói ou outro personagem, ele sempre retorna ao seu lugar, propondo um estado de repetição ou de circularidade.

Quando Lévi-Strauss se coloca como ouvinte mediano da música, destaca obras musicais e compositores, enfatiza o compositor Richard Wagner como o compositor dos mitos, reitera a ópera *O Anel dos Nibelungos* (1848-1874) e reconhece o "deus Richard Wagner" como o pai irrecusável da análise estrutural dos mitos. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 34).

Lévi-Strauss escreveu em *O cru e o cozido*: *"*De modo que ao ouvirmos música, atingimos uma espécie de imortalidade*"* (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 35). Pronunciou em *Mito e Significado* (1978) que, certa vez, preparou o libreto de uma ópera, pensou no cenário, mas não pôde compor com os sons, compôs então com os mitos. O sentimento de uma vida musical ausente da arte de compor parece ser substituído quando utiliza a linguagem musical para explicar os mitos, sobretudo nas *Mitológicas 2*. Vejamos alguns exemplos: ao atribuir à função da máscara, põe a música como "palavra mascarada*",* que se revela na sociedade sem escrita; usa também a frase "reino dos pequenos intervalos*"*; outro momento aplica a frase como idéia musical: "a frase melódica é uma metáfora no discurso" (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 307); fecha a seção mais uma vez sobre a metáfora: "A música, dizíamos então, é transposição metafórica da palavra*"* (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 312); liga alternativas entre solo e acompanhamento ao referir aos instrumentos musicais (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 308); a flauta surge em destaque a partir do chamamento entre a linguagem assobiada e o som próprio da flauta, na expressão: "assobio modulado*"*; dá sentido, quando escreve: "pelo recurso à noção de tonalidade*"* (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 311); para os registros grave e agudo, associa ao significado dos tambores de madeira amazônicos, o grande tambor com sons graves para a fêmea e o pequeno tambor com sons agudos para o macho. (LÉVI-STRAUSS, 2004b, p. 328). A articulação da linguagem musical permanece no decorrer da obra.

2º Tetracorde: análise das formas musicais em narrativas

As formas musicais são uma possibilidade de compreender os mitos, para tanto, nomeou na organização das seções e dos capítulos algumas delas e explicou:

> [...] as formas musicais nos ofereciam o recurso de uma diversidade já estabelecida pela experiência já que a comparação com a sonata, a sinfonia, a cantata, o prelúdio, a fuga etc., permitia verificar facilmente que em música tinham sido colocados problemas de construção análogos para que a análise dos mitos levantara, e para os quais a música já tinha inventado soluções (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 34).

Lévi-Strauss, como estruturalista, pôde expandir e relacionar os compositores em pares, de acordo com a aspectos da composição musical. Vejamos:

> Nesse sentido poderíamos dividir os compositores em três grupos, entre os quais há todo um tipo de passagens e todas as combinações. Bach e Stravinsky apareceriam como músicos do código, Beethoven e também Ravel, como músicos da mensagem, Wagner e Debussy como músicos do mito. Os primeiros explicitam e comentam em suas mensagens as regras de um discurso musical; os segundos contam; e os últimos codificam suas mensagens a partir de elementos que já pertencem à ordem do relato (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 50).

Das formas citadas, três são desenvolvidas neste estudo: Tema e variações, Sonata e Fuga. Tema e variações é a primeira forma, onde constam cinco primeiros mitos da obra assim nomenclaturados[1]: M1, M2, M3, M4, M5. Com base na primeira narração, os acontecimentos históricos do desaninhador de pássaros segue: as mulheres vão colher folhas para fabricação dos estojos penianos para enfeitar os rapazes. Uma delas é violentada e, ao chegar em casa, o marido percebe que em sua cintura havia penas do enfeite dos rapazes, e assim resolve provocar uma dança para observar qual dos rapazes usa a mesma pena que a esposa trouxera no cinto. Para sua surpresa, era seu próprio filho. Sedento de vingança, manda o filho para o Ninho das Almas.

Várias categorias estão envolvidas neste mito, como: os personagens: mulher, rapaz, esposo, avó; os instrumentos: maracá, chocalho; os animais: colibri, juriti, gafanhoto, lagartixa, urubu, peixe, veado; os territórios: floresta, casa, praça da dança, a casa da avó, o ninho das almas, a montanha e outros lugares. No universo destas categorias, é possível assinalar um pentagrama como a leitura de cada instrumento musical, nas alturas específicas, nesta abrangência de pentagramas a linguagem dos mitos pode ser estabelecida conforme uma grade orquestral, simbolicamente.

A forma Tema e Variações pode ser analisada de acordo com os estágios da história. Lévi-Strauss deixou a escuta dos mitos como um caleidoscópio a ser desvendado, como age a música em repetição. A variação ocorre em função do Mito 1, como uma derivação de um tema central. No M2 Bororo, a mãe demonstra reação contrária à insistência do filho, em segui-la, enquanto no M1, ela é seguida inocentemente. O filho, no M2, parece agir com proteção e não com violência, conforme o tema principal. Neste M2, não mais o menino, mas outro personagem é quem faz o estupro e a morte acontece no início da história mítica ao invés do final, como no M1. A vingança não somente instaura-se sobre o personagem do estupro como também sobre a mãe. Os animais (tatus) auxiliam a enterrá-la, e não ajudam a dar vida, como no M1. Enquanto o herói esteve abandonado, os "pássaros saciados resolveram dar a vida" (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 57-72). Há um

desdobramento do tema, no que concerne à **inversão** de ações e papéis tomados pelos componentes do Mito. Esta variação do tema em inversão acontece na música.

Sonata das boas maneiras foi o título dado por Claude Lévi-Strauss para iniciar a composição da segunda parte das *Mitológicas 1*. Nesta, constam narrativas do Mito 14 ao Mito 64. Sublinhamos dois mitos de mesmo título para contextualizar a forma Sonata: o M14 *A Esposa do Jaguar* da tribo Ofaié e a o M46 *A Esposa do Jaguar* da tribo Bororo. Descriminamos as três partes básicas da sonata: exposição, desenvolvimento e reexposição. A exemplo da exposição: no tema um do M14, o Jaguar deixa uma carcaça no mato e não aparece literalmente, e uma jovem, ao encontrar o objeto, revela seu sonho (desejo de comer muita carne). Ele se aproxima, promete o sonho e casa-se com a jovem. A figura do Jaguar aparece como bom e sedutor. No tema um do M46, o Jaguar, como recompensa em ter salvado a vida do índio, recebe a filha e casa-se com ela, que fica grávida. Novamente, a figura do Jaguar aparece como bom e sedutor. No desenvolvimento: o episódio um do M14, a mulher afirma a bondade do Jaguar em proporcionar carne para todos da aldeia e permitir que escolham até o tipo da caça. Há como uma modulação diante da dúvida anterior de seus familiares sobre a bondade do Jaguar. No episódio um do M46, a mulher não conteve o riso, estando grávida, conforme a recomendação do Jaguar antes de ir caçar; ela então sente dores. O Jaguar volta e faz o parto de gêmeos. Também há uma modulação diante do pedido do Jaguar, que "Não risse", em meio a sua bondade. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p.108-151).

A presença das ambigüidades dá referencia ao compositor do código, Beethoven, o compositor das ambigüidades que tanto reconsiderou a estrutura sonata, ampliou e mostrou criativamente novas possibilidades. A informação em destaque: *"*Não se deve esquecer, com efeito, de que nos tempos míticos os homens se confundiram com os animais*"* (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 141). Em decorrência, a questão da animalidade em contraposição à humanidade ou vice-versa, é muito presente nos mitos nesta parte, Sonata. Lévi-Strauss explica a mediação que enquanto um animal passa a ser destinado, o outro é destituído de uma natureza humana original, por um comportamento social (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 113), como acontece nos Mitos: M22, onde as onças são as mulheres; M19, onde os pais e irmãos passam a ser porcos-do-mato e as mães são transformadas em animais (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 126-131). O jogo das ambigüidades contextualiza estes mitos de maneira preponderante.

Na forma Fuga, Lévi-Strauss ilustra os mitos e destaca o fato de surgir o tonalismo após o modalismo, assim, colocou Bach como autor do código. Apresenta a característica da Fuga, como originalmente dois personagens ou dois grupos de personagens, da forma que a história mítica narra um fugindo do outro, e nesta análise comparativa explica a analogia mítica-musical de uma melodia correndo da outra, como o sujeito e a resposta. Leiamos: "A história inventariada pelo mito é a de um grupo que tenta escapar ou fugir do outro grupo de personagens. Trata-se então de uma perseguição de um grupo pelo grupo, chegando às vezes o grupo A a alcançar o B, distanciando-se depois novamente do grupo B, tudo como na fuga. Tem-se o que se chama em francês de <*Le sujet et la réponse*>" (LÉVI-STRAUSS, 1978, p 72-73). Como aconteceu no M3 *Bororo: após o Dilúvio*, um grupo afogou-se, enquanto outro foi levado por turbilhões (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p.74).

Wisnik escreve:

> [...] posso adiantar que esse momento é, para Lévi-Strauss o do nascimento do tonalismo e da invenção da fuga. [...] Lévi-Strauss privilegia sem dúvida a fuga, entre todos os mitos que a música realiza... É nela que ele mais se detém, mesmo que aponte inequivocadamente para o caráter mítico das demais formas tonais (WISNIK, 1989, p. 162-167).

Considerações finais

No paralelo apresentado entre música, mito e linguagem, a referência é dada à música ocidental desenvolvida nos últimos séculos (LÉVI-STRAUSS, 1978). Mais uma vez, faz referência ao período da música até Stravinsky. As indicações de formas musicais desafiam o procedimento da análise entre as dimensões música e mito por assim serem solucionadas às razões das narrativas míticas, seriamente aludido à música.

Notas

1 M1 Bororo: o xibae e iari, "As araras e seu ninho". M2 Bororo: origem da água dos ornamentos e dos ritos funerários. M3 Bororo: após o dilúvio. M4 Mundurucu: o rapaz enclausurado. M5 Bororo: origem das doenças.

Referências:

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a. (Mitológicas, 1).

_____. *Do mel às cinzas*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004b. (Mitológicas, 2).

_____. *Mito e significado***.** Tradução de Antonio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

TÉCNICA E EXPRESSIVIDADE NA EXECUÇÃO PIANÍSTICA: SUAS REPRESENTAÇÕES E APLICAÇÕES NA PRÁTICA MUSICAL DE ALUNOS DE GRADUAÇÃO EM PIANO NO NORDESTE BRASILEIRO (1ª ETAPA: UFBA)

Diana Santiago (UFBA)
disant@ufba.br

Resumo: Este projeto pretende compreender como os alunos de piano matriculados em universidades do nordeste brasileiro constroem a representação de sua prática em suas realidades sociais; como são afetados pelas condições sócio-econômicas da cidade, por suas tradições, e pela vida musical e acadêmica que lhes circunda. A partir desta compreensão, espera-se entender o porquê de tão pequeno investimento dos alunos de graduação em piano (bacharelado e licenciatura) na prática do instrumento.
Palavras-chave: performance musical, representações, expressividade em música, técnica musical, psicologia social da música.

Abstract: The aim of this study is to understand how piano undergraduate students in Brazilian northeastern universities represent their musical practice; how much this representation is influenced by their cultural environment, their economic conditions, and the musical traditions of the cities they live in. It is hoped that this understanding will elucidate the small amount of effort and interest applied by these students to their musical practice.
Keywords: musical performance, representations, musical expressivity, musical technique, social psychology of music.

Introdução

O desenvolvimento da psicologia da música subordina-se ao da própria psicologia. Após os progressos iniciais a partir do estruturalismo e da introspecção, as pesquisas do início do século XX centravam-se nos aspectos comportamentais. Nos Estados Unidos, o behaviorismo predominava, enquanto a Gestalt se fazia mais presente na Europa. Posteriormente, após a II Guerra Mundial, inovações conceptuais na psicologia possibilitaram meios para uma melhor compreensão da mente musical. Nesta época, a ênfase das investigações da psicologia da música passou para os aspectos cognitivos, com destaque, sobretudo, para os processos psicológicos subjacentes à audição, percepção e memória musical. Somente a partir da década de 90, a psicologia da música voltou-se consistentemente em direção aos aspectos emocionais, expressivos, do fenômeno musical, apesar de Wilhelm Wundt já ter, em 1905, elaborado uma teoria da emoção com três dimensões bipolares – agradável x desagradável, calmo x excitado e tensão x relaxamento – que voltaram a ocorrer em muitos estudos posteriores da expressão emocional em música (DEUTSCH ET AL.,2001).

A literatura internacional da área da psicologia da música revela, nos últimos anos, uma grande produção de artigos voltados para aspectos expressivos da produção musical. Contudo, no Brasil, estes estudos ainda são escassos. Merecem destaques a tese de doutoramento de Christian Alessandro Lisboa, *A intenção do intérprete e a percepção do ouvinte: um estudo das emoções em música a partir da obra Piano Piece de Jamary Oliveira*, pioneira em seu enfoque no Brasil, e os trabalhos da Dra. Cristina Capparelli Gerling. (LISBOA, C. A,. 2008; LISBOA, C. A. & SANTIAGO, D., 2005; GERLING, C. M. P. C.; DOMENICI, C. & SANTOS, R. A. T. dos, 2008; GERLING, C. M. P. C. & GUSMÃO, P. S., 2005; GERLING, C. M. P. C.; SANTOS, R. A. T. dos & DOMENICI, C., 2009; GERLING, C. M. P. C. & SANTOS, R. A. T. dos, 2007).

Ao escolher como objeto de pesquisa as representações dos conceitos "técnica musical" e "expressividade na execução pianística" construídas por pianistas em formação, busco ampliar o foco de pesquisa do Núcleo de Pesquisa em Performance Musical e Psicologia, que coordeno. Ao longo dos últimos oito anos, temos estudado aspectos da construção da performance pelo músico, principalmente a partir dos processos cognitivos (SANTIAGO, 2007). Embora tenhamos abordado aspectos da personalidade destes músicos, até o momento não focamos em aspectos sócio-culturais da prática musical. Esta investigação pretende preencher tal lacuna, tomando como referencial teórico a psicologia social do conhecimento (JOVCHELOVITCH, 2008).

Justificativa

Os resultados obtidos no Projeto de Pesquisa "*Estilos de atuação e desempenho na execução musical: aspectos da prática musical e da performance em duas escolas de música no Brasil (CNPq, 2007-2010)*" revelaram grande discrepância entre as características da prática na cidade do Salvador (BA) e em Curitiba (PR). Os dados obtidos revelaram que um terço dos alunos da UFBA estuda seu instrumento principal menos de 5 horas semanais, e que 56% desses mesmos alunos, menos de 10 horas por semana. Já os alunos da EMBAP informaram que praticamente a metade deles (48,7%) estuda mais de 10 horas semanais, enquanto a outra metade (49,99%) estuda menos de dez horas semanais (SANTIAGO ET AL., 2009).

Estes dados fizeram-me considerar a importância de investigar, em alunos de graduação de piano residentes em Salvador e seu entorno regional, o significado dos conceitos "técnica musical" e "expressividade na execução pianística" e sua aplicação na prática musical desses estudantes. Com isso, pretendo (sob o viés da psicologia social) compreender como os alunos constroem a representação de sua prática; como são afetados pelas condições sócio-econômicas da cidade, por suas tradições e pela vida musical e acadêmica que lhes circunda. A partir desta compreensão, creio que possamos entender o porquê do tão pequeno investimento percebido na prática pelos alunos de bacharelado em piano na UFBA. Tentando situar a realidade soteropolitana em sua região, numa segunda etapa do projeto o estudo será ampliado a outras Instituições de Ensino Superior (IES) da região nordeste.

A escolha do tema justifica-se, portanto, pela escassa presença de estudos que abarquem os aspectos sociais da performance musical de tradição européia, dita erudita, no Brasil. O objetivo geral da pesquisa, portanto, consiste em investigar a aplicação dos conceitos "técnica musical" e "expressividade na execução pianística" na prática musical dos estudantes de bacharelado em piano de Instituições de Ensino Superior (IES) do nordeste brasileiro. Além disso, decorrerá da pesquisa a ampliação do banco de performances gravadas ("performance database"), do Laboratório de Performance Musical e Psicologia da UFBA, pois, numa das etapas, serão realizadas gravações de peças musicais escolhidas pelos sujeitos.

Referenciais teóricos

Para Jovchelovitch, a representação "é o material do qual todos os saberes são feitos e, para compreender um sistema de conhecimento, necessitamos compreender quem, como, o que, por que e para que ele tenta representar" (JOVCHELOVITCH, 2008, págs. 290-1). Mas,

> (...) longe de ser cópia ou reflexo do mundo exterior, a representação é uma construção ativa de atores sociais. Ela expressa, em seu modo de produção, em seus elementos constitutivos e em suas consequências na vida social, a complexidade das interrelações entre mundos interno e externo, entre sujeitos individuais e as coletividades às quais eles pertencem, entre estruturas psíquicas e realidades sociais. O trabalho da representação é multifacetado e se move incessantemente do social ao individual, constituindo-se, desse modo, em foco privilegiado para a compreensão dos fenômenos psicossociais (id., p. 70).

É a mesma autora quem ressalta que é como membros de uma comunidade que nos tornamos nós mesmos, emergimos como atores sociais competentes e aprendemos a falar uma língua: sem comunidade, seria muito difícil, se não impossível, tornar-se pessoa.

Além da preocupação com a questão da representação do conhecimento, portanto, nortearam a elaboração deste projeto, por um lado, a concepção de música como transmissora e catalisadora de emoções; e, por outro, a dificuldade inerente a essa transmissão, que não exclui a necessidade que temos de compreendê-la. Essa dificuldade é devida não apenas à complexidade dos processos de elaboração da performance musical em si, mas, ao mesmo tempo:

- aos vários níveis da comunicação musical;
- às relações de imbricação deste processo individual no contexto cultural e
- à subjetividade da interpretação musical.

Na história da estética musical e da psicologia da música, segundo Kopiez (2002), a questão sobre o significado da música foi respondida de três maneiras: 1. Música não tem significado; 2. O significado da música é a forma musical e 3. O significado na música é a expressão da emoção. A teoria da expressão estética de Hausegger, de 1885, postula que escutar e compreender música são baseados numa compreensão intuitiva e universal da expressão emocional, ou seja, a expressão musical é uma força que garante compreensão emocional sem prerequisitos. Hoje, ainda segundo Kopiez, esta posição é apoiada pelo fato de que, para a maioria das pessoas, a música não satisfaz uma função cognitiva, mas, uma função emocional.

Kopiez (2002, p. 522), enquanto enumera os dois níveis básicos da comunicação musical – primeiramente, o nível estrutural (dado pela estrutura composicional); e, em segundo lugar, o nível expressivo (adicionado pela realização da partitura pelo intérprete) – chama-nos a atenção que ela não se completa antes que tais níveis sejam relacionados, implementados e comunicados aos ouvintes. Em seguida, levanta uma série de perguntas. Uma dela tem estado no cerne de nossos questionamentos de pesquisa nos últimos anos (vide SANTIAGO, 2007): "É uma performance [musical] o resultado de um processo intencional que tenta comunicar a visão do músico de uma peça, com uma quantidade mínima de ambiguidade, ou ela é o resultado de decisões ad hoc, geradas no curso de uma performance?"

Portanto, os principais referenciais teóricos que fundamentam esta pesquisa são Jovchelovitch e Kopiez. Contudo, além deles, uma revisão de livros que tratem da técnica pianística e de relatos autobiográficos de pianistas eminentes foi prevista e vem sendo realizada. Nos livros sobre técnica estão sendo buscadas definições sobre os dois conceitos em estudo; nos relatos autobiográficos, as representações dos mesmos conceitos pelos pianistas. Os resultados desta revisão serão utilizados, ao término da coleta de dados, para estabelecer um parâmetro de comparação com as respostas obtidas dos alunos.

Metodologia

A construção da metodologia desta pesquisa deu-se levando em consideração a subjetividade inerente à construção da performance musical, bem como os receios de seus agentes em desvelar suas intenções, preocupações e dúvidas, principalmente por se tratar de músicos em formação. A abordagem escolhida foi a qualitativa. Por meio desta abordagem, podem ser devidamente consideradas as perspectivas dos participantes e sua diversidade, bem como a subjetividade do pesquisador e dos que estão sendo estudados (FLICK, 2004). Aspectos quantitativos não deixarão de ser contemplados na análise dos dados, em termos descritivos (frequências), caso se façam presentes.

Os instrumentos de coleta de dados escolhidos foram questionários, entrevistas semi-estruturadas e gravações de performances musicais. Por meio dos questionários e entrevistas, espera-se conhecer: as características da formação musical dos sujeitos e sua compreensão dos termos "técnica musical" e "expressividade" em música; dados sobre a trajetória de formação musical dos alunos; sua experiência em palco (apresentações como músico); suas idéias, valores e aplicações práticas dos conceitos "técnica musical" e "expressividade na execução pianística". Por meio das gravações, espera-se observar e descrever a aplicação dos conceitos na performance musical dos sujeitos.

Coleta dos dados

A pesquisa foi concebida para ser realizada de março de 2010 a fevereiro de 2013, sendo previstas entrevistas dos alunos de graduação em piano da UFBA, UFPE e UFPb. Neste artigo, apresento um relato do primeiro ano de trabalho. Durante o período, foi realizada revisão dos conceitos "técnica musical" e "expressividade" em Gát (1965), Gieseking & Leimer (1972), Hertel (2007), Lhevine (1972), Hofmann (1976), Richerme (1996), Sá Pereira (1948) e Sandor (1995). Foram, ainda, coletados os mesmos conceitos como se apresentam em entrevistas dos pianistas Claudio Arrau, John Browning, Rosalyn Tureck, Misha Dichter, Glenn Gould, Vladimir Horowitz, Rudolf Firkusny e Lili Krauss (MACH, 1991).

Para a seleção dos sujeitos na UFBA, todos os discentes matriculados no bacharelado em piano na instituição foram solicitados a participar; de um total de nove alunos matriculados no curso em 2010, seis atenderam ao convite. Foi elaborado um roteiro de entrevista aberta em que se procurava perceber: os conceitos de técnica e expressividade em música para cada entrevistado; seu tempo de estudo do instrumento; como os alunos praticam técnica; como praticam expressividade, e situar o aluno na seriação do curso. Algum tempo após a entrevista, os alunos entrevistados receberam via internet um questionário aberto para ser respondido por escrito. Este questionário pretendeu caracterizá-los socialmente, para o que foram escolhidos quatro critérios: a quantidade de irmãos que possui; se estudou em colégio particular ou público; se possui instrumento; se é sustentado pelos pais ou se sustenta.

No que diz respeito aos conceitos, os dados obtidos dos alunos serão confrontados com os dados da literatura apenas ao término das entrevistas em todas as IES. O cronograma de coleta prevê a conclusão das mesmas em junho de 2012.

As gravações de performances serão iniciadas no segundo semestre de 2011. Para aumentar a validade ecológica da pesquisa, optou-se por deixar a critério de cada participante a escolha das peças a

serem gravadas. Além de tentar compreender a relação estabelecida pelos sujeitos entre sua representação dos conceitos e a realização da performance, será buscado o relacionamento dos conteúdos expressivos presentes nas execuções musicais, segundo observados nas gravações, com as intenções expressivas prévias dos sujeitos. Para isto, haverá uma checagem prévia, com os músicos, de suas intenções expressivas, segundo metodologia descrita em Lisboa (2008). A caracterização de cada cidade será realizada por meio de um levantamento das escolas de músicas nelas existentes, a quantidade de teatros ou locais para eventos com piano, e a existência de gravações de pianistas locais nos últimos 5 anos. Essa caracterização também está ainda em fase de construção.

Discussão preliminar dos dados do primeiro ano da pesquisa (UFBA)

Apresento aqui alguns comentários dos alunos, à guisa de exemplo, pois as restrições de tamanho do artigo não permitem uma discussão aprofundada. Foi percebida uma diferenciação dos conceitos pelos alunos. Contudo, em algumas das respostas, ela é ainda incipiente. Por vezes, a resposta nada define, como a de Z, do último ano do bacharelado:

> "Entrevistador: O que é técnica musical para você?
> Z: Técnica musical... eu definiria técnica como você... a forma de você tocar, ou a forma de você se expressar dentro das normas dos padrões técnicos, né?! Eehhh você, tanto no... no... instrumental como no canto, você pode se expressar de uma forma dentro dos padrões estabelecidos pela técnica. Não sei se é exatamente isso que você gostaria de saber."

Mesmo compreendendo o conceito, houve caso do entrevistado descobrir que nunca se preocupou com ele em sua prática, como ocorreu com G (aluno do terceiro ano):

> "Entrevistador: O que é expressividade na execução pianística para você?
> G: Expressividade...Expressar os...sentimentos que tem na música, tentar entender o que o compositor quer que a gente execute para passar para os ouvintes...uma coisa desse tipo."
> .....
> "Entrevistador: Como você trabalha/estuda/pratica expressividade?
> G: Praticar expressividade (momento breve de silêncio). Engraçado, como é que eu estudo expressividade (momento de silêncio)... Passa!"

Explicar como é realizado o trabalho técnico gerou respostas contrastantes. Q (aluno do segundo ano) respondeu com detalhes:

> "Bem, a minha técnica eu... eu começo com tempos mais lentos, eehhhh...se tem um movimento difícil, se tem uma, uma técnica realmente difícil no piano, eu faço primeiro mãos separadas, depois eu vou... aumentando o tempo das mãos separadas, depois eu faço lento com mãos juntas, depois eu vou fazendo, vou aumentando o ritmo com... com as mãos juntas, eehhh... enfim, né?"

Por sua vez, o aluno E (do último ano) destacou-se pela brevidade:

> "P4: Como você trabalha/estuda/pratica sua técnica?
> E: Eehhh...diariamente, com exercícios...enfim."

Houve ainda quem falasse bastante de si e do processo de aprendizagem, como A (do terceiro ano):

> "Entrevistador: Como você trabalha, estuda, pratica sua técnica?
> A: Eu sou uma cara muito curioso então eu num...eu num...fico muito atrelado ao professor, meu professor é mestre e tal, (cita nome do professor), super professor, mas eu procuro sempre observar, principalmente no nosso grande youtube aí, nessa ferramenta aí de vídeos mundial, que dá pra você ver o que os pianistas estão fazendo, então você percebe... que alguns deles usam mais o dedo, é, né?! Só no dedo mesmo você percebe que não há tanto movimento de braço, de punho e também que a técnica é...como é que chama a técnica de dedo, meu Deus?... enfim, só usando o dedo mesmo assim... é bem minuciosa e...ao passo que você percebe outros pianistas que usam muito o braço, que usam muito rotação e... da mesma forma que você percebe que tem pianistas que fazem um mix dessas duas coisas e acrescentam uma nova coisa. Então, eu acho que técnica nesse sentido aí é você encontrar... o seu ponto, o seu modo de tocar, como é que eu vou tocar, vou usar só dedo? e nessa passagem aqui? Então, assim é você saber exatamente como você vai aplicar a sua técnica naquela passagem, naquele trecho, naquela música, como um todo. Então eu, eu procuro, eu procuro observar, olhar. Fulaninho toca assim, fulaninho toca assim, e como é que "A" vai tocar?! Eu...eu tô nessa busca aí."

Pode-se perceber dos exemplos da UFBA que os resultados finais, já analisadas todas as respostas encontradas em todas as IES, contribuirão para uma melhor compreensão do conhecimento construído pelos alunos, possibilitando material para o estabelecimento de novas relações de ensino e aprendizagem.

O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil. Agradeço ainda ao bolsista PIBIC UFBA/CNPq, Lucas Campelo do Nascimento.

Referências

DEUTSCH, D. ET AL. "Psychology of Music." In: MACEY, L. (Online Editor). *New Grove II Online*. <www.grovemusic.com/shared/views/article.html>. Acesso em 29/06/2002.

FLICK, Uwe. *Uma introdução à pesquisa qualitativa.* Porto Alegre: Bookman, 2004.

GÁT, J. *The technique of piano playing.* Translation: István Kleszky. London: Collet's, 1965.

GERLING, C. M. P. C. & GUSMÃO, P. S. O Tempo e a Dinâmica na Construção de uma Interpretação Musical. In: RAY, Sonia. (Org.). *Performance musical e suas interfaces.* (p. 65-94). Goiânia, GO: Editora Vieira, 2005.

GERLING, C. M. P. C. & SANTOS, R. A. T. dos. "Intended Versus Perceived Emotion." In: PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON PERFORMANCE SCIENCE 2007, PORTO - PORTUGAL. (p. 233-238). Utrecht, Netherlands: AEC, 2007.

GERLING, C. M. P. C.; DOMENICI, C. & SANTOS, R. A. T. dos Reflexões sobre Interpretações Musicais de Estudantes de Piano e a Comunicação de Emoções. *Música Hodie*, *8*, p. 11-25, 2008.

GERLING, C. M. P. C.; SANTOS, R. A. T. dos & DOMENICI, C. "A comunicação das intenções interpretativas no repertório musical de estudantes de piano." In: *Anais do V SINCAM.* (p. 51-61.). Goiânia, GO: Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, 2009.

GIESEKING, W. & LEIMER, K. *Piano technique*. New York: Dover, 1972.

HERTEL, C. R. *Introdução à técnica da execução pianística.* Curitiba: DeArtes, 2007.

HOFMANN, J. *Piano playing with piano questions answered*. New York: Dover, 1976.

JOVCHELOVITCH, S. *Os contextos do saber: representações, comunidade e cultura*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

KOPIEZ, R. "Making music and making sense through music: expressive performance and communication." In COLWELL, R. (Ed.). *Handbook of Research on Music Teaching and Learning.* (p. 522-541). New York: Schirmer, 2002.

LHEVINE, J. *Basic principles in pianoforte playing.* New York: Dover, 1972.

LISBOA, C. A. & SANTIAGO, D. A comparação de execuções de peça para piano brasileira do séc. XX com foco na transmissão de emoções. In: *CD-ROM do XV Congresso da ANPPOM*. (p. 1196-1203). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, 2005.

LISBOA, C. A. *A intenção do intérprete e a percepção do ouvinte: um estudo das emoções em música a partir da obra Piano Piece de Jamary Oliveira*. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, 2008.

MACH, E. *Great contemporary pianists speak for themselves.* 2vs. New York: Dover. Originally published: great pianists speak for themselves. New York: Dodd, Mead, 1991.

RICHERME, C. *A técnica pianística – uma abordagem científica.* São João da Boa Vista-SP: AIR Musical Editora, 1996.

SÁ PEREIRA, A.. *Ensino Moderno de Piano: Aprendizagem Racionalizada*. 2a. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1948.

SANDOR, G. *On piano playing – Motion, Sound Expression.* New York: Schirmer Books, 1995.

SANTIAGO, D.; ARAUJO, R. C.; BARBOSA, M. L. S.; REIS, R. "Aspectos da construção da performance pelo músico: dados preliminares da pesquisa nas insituições EMBAP (Curitiba) e Escola de Música da UFBA (Salvador)". In: *Anais do V Simpósio de Cognição e Artes Musicais Internacional*. (p. 201-209). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2009.

SANTIAGO, D. "Pesquisa em Performance Musical e Psicologia da Música na UFBA." In: *Anais do III Simpósio de Cognição e Artes Musicais.* (p. 164-171). Salvador: EDUFBA, 2007.

A MENTE E A CULTURA MUSICAIS: AS POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES ENTRE A COGNIÇÃO MUSICAL E A ETNOMUSICOLOGIA

Larissa Padula Ribeiro da Fonseca (UFBA)
lalapadula@hotmail.com

Resumo: Este artigo pretendeu revisar e abordar, de maneira sucinta, alguns estudos já realizados sobre memória musical nas áreas de cognição musical e etnomusicologia, juntamente com uma reflexão crítica sobre as diferentes perspectivas da memória musical e as possíveis contribuições entre as áreas de cognição musical e etnomusicologia.**Palavras-chave:** memória musical, cognição musical e etnomusicologia.

Musical mind and musical culture: possible contributions between music cognition and ethnomusicology

Abstract: This article aims to review and address some previous studies on areas of musical memory related to ethnomusicology and music cognition succinctly. It also contains a critical reflection on the different perspectives of musical memory and the possible contributions from the areas of music cognition and ethnomusicology.
Keywords: musical memory, music cognition and ethnomusicology.

A memória reflete o que relativamente aconteceu a determinada pessoa, população, território, país, e assim a diante. A memória sustenta e promulga a cultura, a tradição, a família, os laços. Comunicar e transmitir o conhecimento e a cultura através da história, seria esse o papel da memória?

A mente e cultura humanas são imprescindíveis à memória dos indivíduos de qualquer sociedade. Quando se trata de memória musical, mente e cultura se relacionam diretamente em diferentes perspectivas. Tanto a perspectiva cognitiva, quanto a histórica e cultural da memória, possuem igual importância e determinância na experiência musical humana. Ao se estudar os processos do fazer musical, inevitavelmente, diferentes áreas do conhecimento podem e devem se integrar com o intuito de contribuir para a compreensão da relação tão antiga entre a música e a humanidade. Cognição Musical e Etnomusicologia, disciplinas aparentemente divergentes, porém igualmente possuidoras de um caráter interdisciplinar, podem apresentar produtivas contribuições para uma melhor compreensão dos processos musicais humanos. Existem diferentes e relevantes visões a respeito das definições das áreas de Cognição Musical e Etnomusicologia, porém não é o intuito do presente artigo discutir sobre essas diferenças e, devido à intenção sucinta, serão apresentadas superficialmente apenas algumas.

Segundo Levitin (2006), compreender os processos mentais que estruturam os diversos comportamentos musicais como a memória, a percepção, a performance, a criação e assim adiante, significa a intenção e a definição da área de cognição musical. Para Blacking (1973), identificar todos os processos que são relevantes para uma explanação do som musical a procura de uma correspondência entre as normas de organização social e musical, compreendendo o contexto cultural total, sem reduzir a música a um fenômeno puramente social, é a tarefa do etnomusicólogo. Todavia, existem visões que apresentam convergências entre as áreas (ver ILARI, 2009).

Uma possível contribuição entre cognição musical e etnomusicologia é apresentada nos estudos de John Blacking (1973), que caracteriza a música como um som humanamente organizado, uma síntese de processos cognitivos presentes na cultura e no corpo humano que exprime aspectos da experiência dos indivíduos em sociedade. Para o autor, todo compositor possui um sistema cognitivo básico que estampa

suas características pessoais em suas maiores obras. Esse sistema cognitivo englobaria todas as atividades cerebrais envolvidas em sua motricidade, emoção, experiências culturais, musicais, sociais e intelectuais. A compreensão desse sistema cognitivo possibilitaria um melhor entendimento dos padrões e estilos musicais das sociedades (BLACKING, 1973).

Sloboda (2008) ao estudar a mente musical, sob a perspectiva cognitiva, não se esquece dos fatores socioculturais e evidencia o processo de enculturação. Este é caracterizado por uma ausência de esforço auto-consciente, bem como pela ausência de instrução explícita, por exemplo: os adultos não ensinam às crianças a arte de memorizar canções, mas as crianças aprendem a memorizá-las. Os principais elementos são: conjunto compartilhado de capacidades primitivas que estão presentes no nascimento ou logo após; um conjunto compartilhado de experiências que a cultura proporciona gradativamente; impacto de um sistema cognitivo geral que muda rapidamente, à medida que são aprendidas muitas outras habilidades que têm base na cultura. Segundo Sloboda (2008), na cultura ocidental, a enculturação musical é o processo dominante até por volta dos 10 anos de idade, depois disso o treino musical exerce um papel cada vez mais importante.

A partir dessas visões é possível perceber que estudos na área de cognição musical, que revelam os diferentes funcionamentos da mente musical, são importantes para uma contribuição eficaz nas pesquisas etnomusicológicas, complementando as informações a respeito dos indivíduos e de sua produção musical. De maneira inversa, estudos etnomusicológicos, que evidenciam características socioculturais dos indivíduos de uma dada região, fazem uma importante contribuição às pesquisas na área de cognição musical, pois possibilitam uma contextualização e uma melhor compreensão dos sujeitos estudados.

De acordo com Travassos (2006), sem memória não há transmissão oral, pois é necessário que haja uma transferência contínua entre a boca e o ouvido, sendo esta ligada às operações da mente e sua ciência. A autora ainda cita que muitas teorizações sobre a correlação entre oralidade e mentalidade foram motivadas frente aos mistérios das memórias de longa duração, como a do antropólogo Jack Goddy.

Goddy (1991) sugere que em todas as sociedades os indivíduos claramente mantêm uma grande quantidade de informação em suas cargas genéticas, na memória de longo prazo e, temporariamente, na memória de trabalho. Na maioria das culturas não-alfabetizadas, e em muitos segmentos das culturas alfabetizadas, a acumulação de itens na memória faz parte da atividade diária. Aprende-se não ouvindo um conjunto de instruções que estão comprometidos diretamente com a memória, mas olhando e fazendo, armazenando as informações de maneira indireta.

De acordo com Ilari (2002), os conceitos de memória de curto prazo e de longo prazo são bastante presentes e fundamentais para vários aspectos do fazer musical, incluindo a educação musical, a preservação cultural, e o desenvolvimento da preferência e gosto musicais. Levitin (2007) reforça dizendo que a audição, a performance e a composição musical envolvem a memória de curto e longo prazo. Segundo Dowling (1978 apud ILARI 2002), a memória musical de longo prazo é importante, pois ajuda a preservar a cultura musical de muitas sociedades, inclusive as não-literais.

Lühning (2001) ressalta a problemática da preservação em culturas sem escrita, de transmissão oral, e aponta a noção de memória coletiva, sendo os conteúdos da memória modificados conforme as necessidades relativas à cada cultura e adaptados às transformações ocorridas. A autora ainda enfatiza que enquanto membros de um grupo os indivíduos se recordam com mais facilidade, recriando a memória coletiva. A falta de registro escrito pode muitas vezes determinar o fim ou a deturpação de uma cultura, seja por meio da não transmissão oral que acarreta o esquecimento, seja por meio das modificações externas que acarretam

a deturpação desta. O registro muitas vezes se mostra como uma arma de defesa para a cultura. Ferreira (2001) menciona a história da demarcação da Terra Indígena do Capôto e na fala de um dos indígenas fica clara a relação entre a preservação da memória como uma defesa social: "(...) hoje brigamos com o lápis e o papel na mão. Escrevendo, fazendo documentos. Então nós temos essa necessidade, de fazer documentos também, de criar esse tipo de memória também" (MEGARON, 1990 apud FERREIRA, 2001 p. 101).

Interessado na memória sensorial e nas relações entre os modos de percepção, classificação e lembrança daquilo que é ouvido, Levitin (2006) cita que, há algum tempo atrás, psicólogos da Gestalt acreditavam que experiências sensoriais deixam uma espécie de "resíduo" no sistema de memória do cérebro e que nesse resíduo haveria informações sobre o estímulo original, mesmo que este tenha desaparecido. E mesmo isso não sendo literalmente verdadeiro, alguns elementos específicos dos eventos sensoriais podem ser registrados na memória de longo prazo. Baseado nessas informações, o autor utilizou maneiras de investigar o que as pessoas lembram sobre músicas que ouviram e, especificamente, o que elas são capazes de lembrar ou produzir da música que conhecem e apreciam.

Segundo Levitin (2006), grandes progressos foram obtidos nos últimos anos na compreensão de questões gerais que cercam a cognição musical, a capacidade musical, e os fundamentos evolutivos e neurais da música. Ele ainda enfatiza que a descoberta de que há tantas pessoas com uma memória precisa para as alturas revela muito sobre os processos internos da memória e os códigos mentais utilizados na representação de eventos perceptivos. O autor ainda cita uma investigação em neuroimagem, realizada no Instituto Neurológico de Montreal. Nesse estudo, portadores e não portadores de ouvido absoluto tentavam identificar notas e intervalos musicais enquanto o fluxo sanguíneo de seus cérebros era monitorado. Foi descoberto nesse estudo que apenas os portadores de ouvido absoluto exibiam maior atividade na parte do dorso lateral posterior esquerdo do córtex frontal, uma região do cérebro que é conhecida por estar envolvida no aprendizado associativo condicional – um termo técnico que os estudiosos da memória geralmente usam.

Em estudo recente, Groussard et al (2009) demonstram duas maneiras diferentes de ativação da memória em música: no hemisfério esquerdo para a recuperação da memória semântica, e no direito para a recuperação da memória episódica. Uma determinada melodia não é compartilhada por outros itens da mesma categoria e, segundo Sacks (2006 apud GROUSSARD 2009), as memórias musicais são particularmente relatadas em eventos pessoais, encontros, ou estados da mente evocados pela melodia familiar, o que raramente é o caso de informações semânticas verbais, como provérbios familiares.

De acordo com Levitin & Cook (1996), a percepção de altura e andamento é realizada por diferentes partes do cérebro. A percepção de altura está relacionada à região da cóclea (MOORE & GLASBERG, 1986 apud LEVITIN & COOK, 1996), e a percepção de andamento está relacionada ao cerebelo (HELMUTH & IVRY, 1995 apud LEVITIN & COOK, 1996). Sekeff (2003) lembra que a informação penetra no cérebro, quando se processa a informação. Isso acontece sob a forma de impulsos elétricos, com sua armazenagem procedendo como um padrão de conexão entre neurônios e células nervosas. Embora não se tenha identificado com precisão todas as estruturas de memória, muitas específicas já foram estudadas e identificadas.

Conforme Sternberg (2008), até o momento, as estruturas subcorticais envolvidas na memória parecem incluir o hipocampo, o tálamo, o hipotálamo e mesmo os gânglios basais e o cerebelo. O córtex também comanda grande parte da armazenagem de longo prazo do conhecimento declarativo. Os neurotransmissores serotonina e acetilcolina parecem vitais para o funcionamento da memória. Outras estruturas, outros elementos e outros processos químicos também cumprem papéis importantes, embora seja necessária mais investigação

para identificá-los. Quase todas as memórias são feitas de muitos padrões de diferentes conexões neurais, uns destinados aos sons, outros a visão, outros a texturas, e a combinação de todos eles é que responde pela percepção completa.

Levitin (2006) cita um estudo recente de Tonya Bergerson e Sandra Trehub da Universidade de Toronto, que pediram às mães para cantar canções a seus bebês em duas ocasiões distintas, em semanas diferentes, concluindo que aproximadamente metade das mães cantou no mesmo tom nas duas vezes, apresentando mais evidências da estabilidade da memória auditiva. De acordo com Levitin (2007), as evidências experimentais apontam que tanto as características relacionais quanto absolutas da música são codificadas na memória. Desse modo, o autor afirma que parece cada vez mais claro que a memória humana codifica tanto a informação abstrata quanto a relativa, contidas em peças musicais, e que as pessoas são capazes de acessar o que for necessário e solicitado. O autor sugere que a memória codifica características absolutas do estímulo original, juntamente com relações abstratas (BOWER, 1967; HINTZMAN, 1986 apud LEVITIN 2007).

Ilari (2002) aponta que a memória musical de longo prazo pode estar diretamente relacionada à complexidade musical (PECHMANN, 1998; RUSSELL, 1982; 1987 apud ILARI 2002), às saliências melódica e rítmica (HEBERT & PERETZ apud ILARI 2002), à presença ou ausência de texto (FEIERABEND, SAUNDERS, HOLAHAN & GETNICK, 1998 apud ILARI 2002), e à quantidade de exposição ou familiaridade com a música (GARDINER & RADOMSKI, 1998 apud ILARI 2002).

Segundo Ilari (2009), o estudo da cognição musical é uma das especializações da musicologia, como aquela que abrange todos os contextos e metodologias possíveis ao estudo da música. Também ressalta o fato de o estudo da mente musical requerer a integração de diversas áreas de conhecimento por ser em sua própria definição uma área interdisciplinar. Na visão de Parncutt (2007 apud ILARI 2009), a etnomusicologia compreende a diversidade musical da sociedade humana e tem como questão de estudo, sob a perspectiva histórica, cultural e antropológica, os contextos sociais e culturais da música, peças, estilos, tradições, notação escrita, performances musicais. Como fica evidente, ambas versam sobre a mesma coisa, música! Porém, têm seus olhares em relativos pontos de visão que supostamente estão dispostos em áreas distintas, de maneira fragmentada, o que, algumas vezes, impossibilita um diálogo entre as partes e cria uma fronteira no território do conhecimento. Ilari (2009) aponta haver uma falta de sincronia entre as áreas e as pesquisas. Lühning (2001) sugere uma noção corporal expressando tanto a memória cultural como a memória cognitiva, mas também constata existir um hiato entre os estudos neurológicos e os fenômenos culturais.

Ilari (2009, p.33), ainda observa que a música pode ser tanto agregadora como fragmentadora, sendo o grande desafio do pesquisador interessado na área, conseguir vencer essa barreira imposta por se pensar que o estudo científico da música a torna "menos artística". Então, por que não ampliar os terrenos da visão através da confluência entre as partes, a fim de compreender os diferentes ângulos possíveis quando se trata de humanos e música?

Assim, mostram-se necessárias e possíveis as contribuições entre diferentes áreas do conhecimento musical, ainda mais frente aos desenvolvimentos intelectuais e tecnológicos de nosso tempo. Como foi visto, fica claro que novas investigações precisam ser realizadas e ampliadas para que se possa cada vez mais tomar conhecimento sobre as peculiaridades da memória musical em suas diferentes perspectivas. No decorrer do estudo em questão, percebeu-se que há pouca pesquisa sobre memória musical, em diferentes perspectivas, desenvolvida pela comunidade acadêmica brasileira, mostrando-se ser forçoso o desenvolvimento e a realização de novos estudos relacionados ao tema.

Referências

BLACKING, J. *How musical is man?* Seattle and London: University of Washington Press, 1973.

FERREIRA, M.K.L. Memória e melos do Xingu: escrita e oralidade na Brasil- Central". *Devorando o Tempo – Brasil o país sem memória*. Leibing, Annette e Benninghoff-Luhj, Sibylle (orgs.). São Paulo: Ed. Mandarim, 2001, p. 93-104.

GODDY, J. *The interface between the written and the oral*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

GROUSSARD et al. Neural Correlates Underlying Musical Semantic Memory. *The Neurosciences and Music III: Disorders and Plasticity*: Ann. N.Y. Acad. Sci. 1169: 278–281 (2009). doi: 10.1111/j.1749 6632.2009.04784.x _c. New York: New York Academy of Sciences. 2009, p. 278-291.

Disponível em: http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1749-6632.2009.04784.x/abstract Data do acesso: 14/07/2010.

ILARI, B S. Cognição musical: origens, abordagens tradicionais, direções futuras.

ILARI, B S; ARAUJO, R. C. (org.) *Mentes em Música*. Curitiba: Editora DeArtes – UFPR, 2009, p. 13-36.

ILARI, B. S. *Music Cognition in Infancy: Infants Preference and Long-Term Memory for complex music*. Montreal, Canada, Julho de 2002. Tese (Doutorado, PhD em Educação Musical). McGill University.

LEVITIN, D. *This is your brain on music. The science of a human obsession*. Atlantic: NY, 2007.

LEVITIN, D. Em busca da mente musical. In: ILARI, Beatriz (Org.). *Em Busca da Mente Musical: Ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006, p.23-44.

LEVITIN, D. J. & COOK, P. R. Memory for musical tempo: Additional evidence that auditory memory is absolute. *Perception & Psychophysics*, 58. 1996, p. 927-935. Disponível em: < http://cogprints.org/644/1/ tempo.htm> Data de acesso: 20/09/2010.

LÜHNING, A. A memória musical no candomblé In: *Devorando o Tempo – Brasil o país sem memória,* Leibing, Annette e Benninghoff-Luhj, Sibylle (orgs.). São Paulo: Ed. Mandarim, 2001, p.105-127.

SEKEFF, M. L. *Da música: seus usos e recursos*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

SLOBODA, J. A. *A mente musical: psicologia cognitiva da música*. Tradução de Beatriz Ilari, Rodolfo Ilari, Londrina: EDUEL, 2008.

STERNBERG, R. *Psicologia Cognitiva*; tradução Roberto C. Costa. Porto Alegre: Artmed, 2008.

TRAVASSOS, E. Memória e melos: abordando etnograficamente a cognição musical. *Anais do 3º Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*, p.127-128. Salvador, Bahia: EDUFBA, 2006.

DESEMPENHO MOTOR E COORDENAÇÃO BIMANUAL: UMA REFLEXÃO TEÓRICA SOBRE CONCEITOS E APLICAÇÕES NA PRÁTICA DA AÇÃO PIANÍSTICA

Maria Bernardete Castelan Póvoas (UDESC)
bernardetecastelan@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como proposta investigar sobre a técnica pianística em sua relação com abordagens interdisciplinares que tratam do planejamento e orientação de movimentos, com ênfase na coordenação bimanual, suas variações e simplificação; estabelecer conexões interáreas para análise e aplicação de estratégias técnicas de organização e controle do movimento e estabelecer os passos e o protocolo para avaliar o uso de tais recursos na otimização do desempenho instrumental por meio de análise qualitativa e quantitativa, através de experimento biomecânico (cinemetria). Os resultados deverão auxiliar na avaliação e validação da proposta.
Palavras-chave: ação pianística, técnica pianística, movimento, coordenação bimanual.

Bimanual coordination and motor performance: a theoretical reflection on concepts and applications in the practice of piano action

Abstract: This study aims to investigate piano technique in its relation with interdisciplinary approaches based on movement orientation and planning, with emphasis on bimanual coordination, its variations and movement simplification; establish connections between fields for analysis and application of technical strategies for organization and movement control; establish the steps and protocol to evaluate the use of such resources on the optimization of musical performance through qualitative and quantitative analysis, through a biomechanical experiment (kinematic method). The results should help in the evaluation and validation of the proposal.
Keywords: pianistic action, piano technique, movement, bimanual coordination.

Apresentação

O desempenho pianístico é uma ação físico-motora que está sujeita à intervenção e ao desenvolvimento de vários fatores, como coordenação, flexibilidade, rapidez de movimento, força e fadiga. Dentre esses fatores do desempenho, a coordenação motora intervém sobremaneira no contexto da execução instrumental, razão pela qual a compreensão de seus mecanismos de funcionamento fornece informações essenciais ao entendimento de questões da técnica pianística. Paralelamente, há situações de execução em que o conhecimento sobre mecanismos relativos ao controle de movimentos corporais possibilita a formularção de soluções técnico-musicais, respaldadas em resultados de análises e experimentos cientificamente comprovados. Tais estratégias auxiliam o desenvolvimento e o alcance de maior eficiência tanto mecânica quanto musical, porquanto desvendam fenômenos antes considerados problemas da técnica pianística, transformando-os em possibilidades de execução orientadas por mecanismos regidos pela consciência e pela compreensão do funcionamento do próprio corpo.

Parte da pesquisa *Técnica, Movimento e Coordenação Motora – Conceitos e Aplicações Interdisciplinares na Ação Pianística,* este trabalho levanta e discute abordagens sobre aspectos da coordenação motora e sua relação com a prática pianística. Os objetivos neste artigo são: investigar sobre a técnica pianística e sua relação com abordagens interdisciplinares que tratam de planejamento e orientação de movimentos, com ênfase na coordenação bimanual, suas variações e sua simplificação (SMRD) (PÓVOAS, 2008, MAGILL, 2001: p.80-85); estabelecer conexões interáreas para a análise e

aplicação de estratégias técnicas de organização do movimento (SCHMIDT & LEE, 2005: p.332-43; MAGILL, 2001: p.276-95); organizar etapas para avaliar o uso de conceitos e recursos técnico-musicais na otimização do desempenho pianístico por meio de experimento biomecânico (análise quantitativa) e análise qualitativa.

Contexto

O movimento, um ato motor, é o meio que viabiliza a ação pianística. Esse fato mostra que, devido à complexidade de mecanismos que envolvem a realização de movimentos necessários à realização musical, estudos interdisciplinares acompanhados de avaliações qualitativas e quantitativas são recursos advindos da pesquisa interáreas, essenciais à formação do músico instrumentista e podem otimizar o desempenho.

No desenvolvimento desta investigação estão sendo considerados pressupostos sobre técnica pianística e demais áreas que tratam do movimento humano, como a aprendizagem motora e biomecânica, e conexões entre o material teórico estudado e a prática pianística, tomando-se trechos do repertório para ilustrar situações musicais específicas em que são aplicados conceitos teóricos. Em etapa posterior será avaliada a aplicação dessas conexões no desempenho pianístico de dois grupos de pianistas: experimental (GE) e controle (GC), por meio de análise qualitativa e quantitativa (experimento biomecânico: cinemetria).

Por ocasião da leitura, preparação e realização pianística de uma obra ou de partes dela, torna-se necessário ao pianista utilizar recursos técnicos não habituais, devido às exigências técnico-interpretativas no âmbito da rítmica, textura, andamento e agógica. Em tal contexto, incluem-se situações técnico-musicais em que, além de exigirem a realização de movimentos assimétricos entre os segmentos direito e esquerdo (braços, mãos e dedos), os eventos musicais distantes entre si demandam médios e longos deslocamentos. Esses movimentos e suas combinações requerem um nível de dissociação e coordenação musculares bastante elaboradas (KAPLAN, 1987:14), e habilidades motoras altamente especializadas.

A ocorrência de padrões repetidos merece especial atenção, pois requer dos segmentos um grau de flexibilização maior do que em situação contrária (MECHSNER, 2004). Tais conteúdos exigem do intérprete a organização da prática em função de um trabalho motor organizado e consciente que permita o máximo domínio técnico-mecânico em função do resultado musical. Por exemplo: na execução de acordes em *stacatto*, impulsos bem coordenados e operacionalizados de forma contínua e evitando movimentos bruscos de punho para baixo possibilitam a realização de dois ou mais acordes numa única inflexão. Tal organização do movimento permite executar os trechos com menor dispêndio de energia e maior velocidade, reduzindo a trajetória. O conhecimento do resultado (CR) é uma das variáveis que interagem na organização da prática para aquisição de habilidades motoras.

> Sabe-se que existem incontáveis métodos para se organizar a prática, embora seja ainda difícil compreender os efeitos destas variações e como elas interagem entre si na aquisição de habilidades motoras. Diversas características comuns das sessões de prática têm sido estudadas na literatura e a compreensão de como estas variáveis afetam a aprendizagem nos leva a um longo caminho em direção ao planejamento de práticas eficientes. (CHIVIAKOWSKY & GODINHO, 2004: p.1).

No âmbito da técnica pianística os movimentos gerais são comumente classificados em simétricos, assimétricos paralelos, assimétricos não paralelos e alternados, com base em características determinadas pelo delineamento das linhas musicais. Kaplan (1987: p. 34) descreve um único tipo de movimento assimétrico, o simultâneo, que equivale à definição de Póvoas (1999) para movimento assimétrico não paralelo. Os tipos de movimentos, segundo os dois autores, encontram-se nos quadros 1 e 2.

Quadro 1: Tipos de Movimento segundo Kaplan (1987)

Simétrico: deslocamento convergente ou divergente dos segmentos com relação ao eixo do corpo.
Alternado: segmentos em movimentos alternados.
Assimétrico Simultâneo: execução simultânea de movimentos diferentes.

Quadro 2: Tipos de Movimento segundo XXXX (1999)

Simétrico: gestos equivalentes com deslocamento convergente ou divergente dos segmentos (MS).
Alternados: segmentos direito e esquerdo realizam ações intercaladas (MALT).
Assimétrico Paralelo Igual: deslocamentos simultâneos e paralelos na mesma direção; escrita equivalente das linhas musicais para uso dos segmentos direito e esquerdo (MAPIG).
Assimétrico Paralelo Semelhante: deslocamentos simultâneos e paralelos na mesma direção, escrita semelhante nas linhas musicais dos segmentos direito e esquerdo (MAPS).
Assimétricos não Paralelos: segmentos direito e esquerdo realizam movimentos distintos simultâneos ou não (MA).

No âmbito da coordenação motora, as pesquisas vêm fornecendo informações mais exatas sobre o funcionamento do sistema de controle motor nos processos bimanuais. No entanto, experimentos laboratoriais evidenciam que os dois braços estão funcionalmente vinculados para agirem juntos, como uma unidade, para executarem movimentos distintos entre si, com diferentes padrões espaciais ou características de tempo. Assim, é necessário que essas estruturas coordenativas sejam reorganizadas para a realização de tais movimentos. Nesse caso, "desenvolve-se uma estrutura coordenativa nova que fornece meios eficazes para organizar os graus de liberdade necessários para essa habilidade". (MAGILL, 2000: p. 83). Quando houver necessidade de adquirir habilidades diferentes e simultâneas sempre ocorrerá interferência entre os membros, até que especificações únicas para cada membro possam ser incorporadas no programa motor. Nessa perspectiva, e segundo os sistemas dinâmicos, a prática bimanual progride na medida em que características dinâmicas do desempenho por membro vão sendo treinadas (SCHMIDT & LEE, 2005).

No movimento simétrico (MS) os gestos necessários são equivalentes para os segmentos direito e esquerdo no sentido convergente ou divergente em relação ao plano do corpo. Schmidt (2001) esclarece que é relativamente fácil realizarmos movimentos simultâneos das mãos se os padrões de movimento forem os mesmos para ambas, mas é ainda mais fácil se forem imagens espelhadas uma da outra. Cabe observar que, em muitas circunstâncias, em diferentes tipos de movimentos bimanuais, as mãos parecem estar "ligadas" uma à outra. Dada a distribuição das teclas brancas e pretas no teclado, o movimento simétrico ocorre mais sob a forma de escrita diferenciada, em menor ou maior grau, entre as partes destinadas à execução de cada segmento (direito e esquerdo). No exemplo seguinte a escrita musical é bastante diferente entre os segmentos.

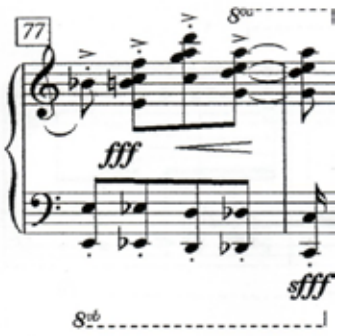


Figura 1: Movimento Simétrico (MS): Fonte: NOBRE, 1985. Frevo, compassos 77-78, p. 46.

Quando as ações músculo-esqueléticas dos segmentos envolvidos de ambos os lados (braços e mãos) realizam um conjunto de movimentos em deslocamentos simultâneos e paralelos na mesma direção do teclado, diz-se que o movimento é assimétrico paralelo (MAP). É utilizado na execução de trechos musicais cuja escrita é igual ou semelhante para ambas as mãos. O movimento assimétrico paralelo igual ocorre quando as duas mãos executam escritas radicalmente equivalentes (MAPG), a exemplo do *Finale* da Sonata Op. 35 de Chopin. O trecho seguinte requer o movimento assimétrico paralelo semelhante (MAPS).

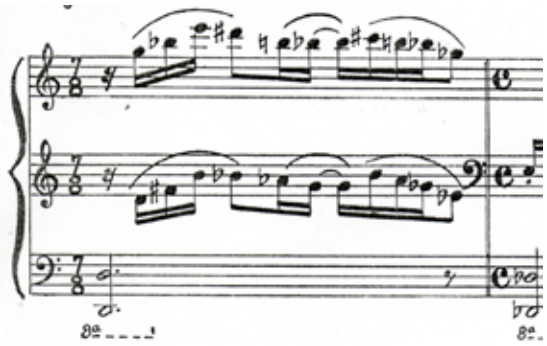


Figura 2: Movimento Assimétrico Paralelo Semelhante (MAPS). Fonte: Santoro, 1955. Toccata, compassos 21-22, p. 2.

Movimentos assimétricos não-paralelos (MA) são aqueles em que os segmentos do lado direito e do lado esquerdo realizam movimentos diferentes, uns simultâneos, outros não. A necessidade de utilizar esse tipo de movimento caracteriza-se pela escrita musical distinta para cada mão. Os exemplos vão desde a melodia acompanhada à escrita polifônica, variando em densidade, graduação sonora e nível de complexidade técnico-musical.

Nos movimentos alternados (MALT), os segmentos (d. e e.) envolvidos na execução trabalham de forma intercalada, o grau de complexidade para realizá-los depende das características do *design* apresentado na obra e do grau de semelhança entre o material distribuído para cada mão. O trecho musical seguinte constitui um típico exemplo de MALT.

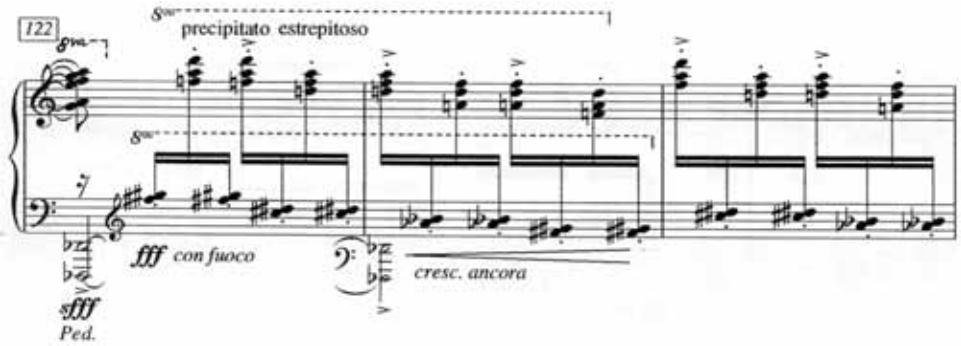


Figura 3: Movimento Alternado (MALT). Fonte: NOBRE, 1985. Frevo, cs 122-124, p. 48.

No exemplo anterior, a unidade e o padrão rítmico são regulares, todavia há situações musicais em que um desses elementos, ou mesmo ambos, não o são. Por exemplo: a execução da Gigue da Suite para Piano Opus 25 de Schoenberg requer o MALT para 45 dos seus 75 compassos; a unidade rítmica é regular, mas o padrão de acentuação, não.

Dentre os movimentos coordenados gerais, é difícil precisar o tipo mais frequente na literatura pianística. O repertório existente apresenta exemplos em que se usa cada um dos tipos específicos de movimento, outros solicitam a utilização de movimentos de forma combinada ou intercalada. A execução das peças apresenta maior ou menor complexidade, na medida em que as combinações são mais ou menos intensas, dependendo também da densidade da escrita, graduação sonora, número de eventos por unidade de tempo e possibilidade de serem estabelecidos padrões de execução. Os exemplos seguintes mostram trechos do repertório que requerem a realização de tipos diferentes de movimentos em curto espaço de tempo. Na Figura 4 chama a atenção o fato de que, além de ser necessário utilizar diferentes tipos de movimentos em curto espaço de tempo, em muitos momentos as articulações são diferentes para os segmentos direito e esquerdo, ou seja, ambos realizam articulações díspares.

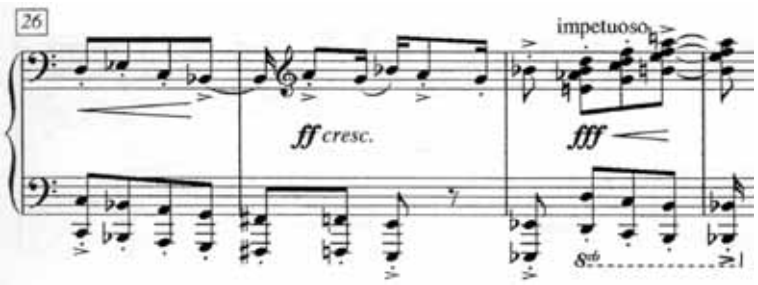


Figura 4. Movimentos Simétrico (MS), Assimétrico Paralelo Semelhante (MAPS), Alternado (MALT) e Simétrico (MS): Frevo, compassos 25-28. Fonte: Nobre 1977/2006: p. 43.

Às observações anteriores convém acrescentar que na ação pianística os movimentos ocorrem por deslocamento dos dedos, mãos ou braços sobre o teclado, medialmente ou lateralmente em relação à linha medial do corpo. Devido à necessidade de movimentos serem combinados para realizar os diferentes trechos do repertório aqui apresentados, e considerando-se os fatores que interagem na ação pianística, o aproveitamento de padrões de movimento insere-se neste contexto como uma possibilidade de otimizá-la.

Os deslocamentos e inflexões durante os movimentos devem ser realizados com objetividade e energia e, sobretudo, por meio de impulsos livres e flexíveis dos segmentos corporais envolvidos na ação

pianística, guiados mais no sentido parabólico do que retilíneo. Por exemplo: se a execução de uma sequência de acordes em *stacatto* for operacionalizada de forma contínua em impulsões bem coordenadas, evitando movimentos bruscos de punho para baixo, é possível realizar dois ou mais acordes em uma única inflexão. A aplicação dessas orientações na organização do movimento permite reduzir a trajetória de movimentos, com menor dispêndio de energia e maior velocidade no desempenho músico-instrumental.

Tais argumentos permitem formular estratégias técnicas decorrentes da análise de conteúdos estruturais em situações mecânicas específicas de repertório selecionado, na perspectiva de que os resultados de procedimentos experimentais contribuam para uma realização mais eficiente e saudável da ação pianística.

Método

Na continuidade desta investigação será realizado um procedimento experimental em três etapas: 1- A) seleção de trechos musicais em que serão aplicadas as estratégias de execução a serem avaliadas. Os trechos musicais selecionados deverão: - apresentar repetição de padrões; - demandar movimentos a) intercalados e b) com deslocamentos de curta, média e longa distância na extensão do teclado, possibilitando aplicar o recurso SMRD (PÓVOAS, 2008); - conter articulações díspares a serem realizadas pelos segmentos (d. e e.). Exemplos que agregam dois ou mais dos critérios mencionados serão utilizados no procedimento experimental. 1- B) seleção de sujeitos pianistas para participarem do experimento em dois grupos: experimental (GE) e controle (GC); definição do protocolo para realizar o procedimento experimental. 2- aquisição de dados através da captação de imagens de execuções intrumentais. 3- processamento, análise e cálculo dos dados. No treinamento de trechos selecionados do repertório será aplicada a análise integrada das relações entre os fatores que interagem no processo de treinamento dos repertórios, o que permitirá prever, planejar e adequar movimentos corporais às questões técnico-instrumentais. (Davidson 2007).

Na terceira etapa serão coletados os dados em laboratório, aplicando-se como método biomecânico a cinemetria. Por meio do registro videográfico da execução de movimentos realizados por sujeitos participantes do experimento, esse método possibilita: medir parâmetros cinemáticos do movimento e levantar variáveis cinemáticas, tais como força, velocidade, trajetória, ângulo e curva de aceleração. Os resultados dos cálculos matemáticos deverão mostrar a relação entre o uso de estratégias técnicas e seus efeitos na prática pianística.

Conclusões

A complexidade dos mecanismos motores que atuam na realização de movimentos coordenados bimanuais e suas mais variadas combinações evidenciam a necessidade de serem efetuadas mais pesquisas sobre organização de movimentos e de recursos estratégicos de treinamento. Os exemplos musicais aqui apresentados deixam claro que o entendimento sobre os tipos de movimento, o uso de cada um deles e suas combinações é essencial para melhor operacionalizar a sua execução pianística. O aproveitamento de padrões de movimento insere-se nesse contexto como um recurso estratégico para otimizar a ação pianística considerando-se os movimentos gerais apresentados.

Os resultados de pesquisas com foco no estudo e entendimentos sobre a coordenação bimanual e a formulação de estratégias técnicas poderão contribuir para uma maior consciência corporal e eficiência do movimento, com reflexos na otimização da prática em termos de tempo e energia do trabalho técnico-musical. Os resultados fornecidos por experimento biomecânico deverão auxiliar na avaliação e validação da proposta.

Referências Bibliográficas

CHIVIAKOWSKY, Suzete; GODINHO, Mário. Conhecimento de resultados na aprendizagem de tarefas motoras: efeitos da freqüência versus complexidade da tarefa. *Rev. Bras. Educ.Fís. Esp., v.18. São Paulo,* 2004.

DAVIDSON, Jane. O Corpo na interpretação musical. Disponível em http://cipem.files.wordpress.com/2007/03/artigo-7.pdf. Acesso em 10 out. 2008.

KAPLAN, José A.. *Teoria da Aprendizagem Pianística*. Porto Alegre: Movimento, 1987.

MAGILL, Richard A.. *Aprendizagem motora – conceitos e aplicações*. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

MECHSNER, Franz. A Psychological Approach to Human Voluntary Movements. *Journal of Motor Behavior,* 36 (4): 355-370. 2004. Disponível em http://web.ebscohost.com/ehost/pdf?vid=3&hid=4&sid=4722a65f-6877-4faf-bc14-b88062b011c7%40sessionmgr7. Acesso em 12 abr. 2009.

NOBRE, Marlos. Frevo, In 4 Ciclo Nordestino Opus 43. Para Piano. Partitura. Brasília: Marlos Nobre Edition, 1977/2006.

PÓVOAS, M. Bernardete Castelan et al. Ação pianística e coordenação motora - redução do movimento como possibilidade de otimização da técnica com foco na transmissão do conteúdo musical. In: *Anais do XVIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música- ANPPOM. 2008*.Salvador: UFBA: 329-37.

_____. (1999) *Princípio da Relação e Regulação do Impulso-Movimento. Possíveis Reflexos na Ação Pianística.* Tese. (Doutorado em Música) Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SANTORO, Cláudio. *Toccata*. Partitura. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1955.

SCHMIDT, Richard A.; LEE, Timothy D.. *Motor Control and Learning*: a behavioral emphasis. Illinois: Human Kinetics Publishers, 2005.

SCHMIDT, Richard A.; WRISBERG, Craig A. *Aprendizagem e performance motora:* uma abordagem da aprendizagem baseada no problema. Tradução de Ricardo Petersen et al. 2ª Edição. Porto Alegre: Artmed Editora, 2001.

PREVALÊNCIA DE OUVIDO ABSOLUTO EM ESTUDANTES DE MÚSICA DE NÍVEL UNIVERSITÁRIO DAS CIDADES DE SÃO PAULO E BRASÍLIA

Nayana Di Giuseppe Germano (UNESP)
nayanager@hotmail.com

Patricia Maria Vanzella (UNB)
pvanzella@yahoo.com

Maria Gabriela Menezes de Oliveira (UNIFESP)
gabi.oliveira@gmail.com

Resumo: O ouvido absoluto é um traço cognitivo raro caracterizado pela capacidade de identificar a altura de qualquer tom isolado sem nenhuma referência externa. O objetivo deste trabalho é realizar um levantamento estatístico da prevalência de alunos com ouvido absoluto em instituições de nível superior de música nas cidades de São Paulo e Brasília e categorizar os diferentes tipos identificados. Até o momento, temos 448 alunos pesquisados, dos quais 24 alunos (5.35%) declararam, com certeza, possuir Ouvido Absoluto. A compreensão do desenvolvimento deste traço cognitivo pode ajudar no aprimoramento dos métodos atuais de ensino da percepção musical.
Palavras-chave: Ouvido Absoluto, Prevalência, Percepção Musical.

Prevalence of Absolute Pitch in Music Schools of São Paulo and Brasília

Abstract: Absolute pitch is a rare cognitive trait defined as the ability to identify the pitch of any isolated tone without external reference. The objective of this research was to assess the prevalence of absolute pitch among undergraduate students of Music in São Paulo and Brasília and to suggest a categorization of different types of absolute pitch. This study surveyed 448 students of four Brazilian universities. 24 of the students (5.35%) declared to possess absolute pitch. The study of this ability can shed light into the mechanisms involved in the acquisition of this cognitive trait and help to improve current methods of teaching ear training.
Keywords: Absolute pitch, Prevalence, Musical Perception.

1. Introdução

O ouvido absoluto (OA) é um traço cognitivo caracterizado pela capacidade de identificar a altura de qualquer tom isolado usando rótulos como dó (261 Hz) e/ou de produzir um tom específico (através do canto, por exemplo) sem nenhuma referência externa. (BACHEM, 1937; BAGGALEY, 1974; WARD, 1999). Estima-se que a prevalência de ouvido absoluto na população em geral seja de 1/10.000 (BACHEM, 1955; TAKEUCHI e HULSE, 1993). Entre músicos, a prevalência parece ser de 5 a 50/100, sendo que a maior concentração encontra-se entre estudantes de música asiáticos (WELLECK, 1963; CHOUARD e SPOSETTI, 1991; GREGERSEN et al., 1999). Assim como a linguagem, o ouvido absoluto parece, igualmente, se desenvolver durante um período crítico que ocorre nos primeiros anos de vida (WARD, 1999). Músicos que iniciam cedo seu treinamento musical, em geral antes dos seis anos de idade, têm maior propensão a desenvolver ouvido absoluto do que os que começam mais tarde (SERGEANT, 1969; WELLECK, 1963).

Alguns estudos descrevem diferenças significativas entre portadores de OA quanto à percepção de alturas, especialmente no que se refere à sensibilidade em relação ao timbre e ao registro, assim como diferenças no grau de acuidade ao nomear ou produzir tons musicais (BACHEM, 1937). Com base nas pesquisas de Bachem podemos definir como ponto de partida que existem diferentes tipos de OA, porém um estudo mais detalhado sobre as peculiaridades do funcionamento e as características do ouvido absoluto

ainda mostra-se necessário, tendo em vista, por exemplo, que a própria definição de ouvido absoluto ainda se encontra longe de ser consensual entre os autores pesquisados. Com esta questão em mente foi iniciado um projeto de pesquisa que pretende investigar a prevalência e categorização dos diferentes tipos de OA em estudantes de música brasileiros. Para isso, estão sendo aplicados questionários nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Música nas Universidades Paulistanas com questões que visam apurar aspectos específicos da aprendizagem musical, existência de familiares músicos e características individuais do ouvido absoluto dos alunos investigados.

2. Objetivo

O objetivo deste trabalho é dar prosseguimento à pesquisa de categorização do OA iniciada no ano de 2007 em Brasília (VANZELLA et al., 2008), aplicando o questionário já desenvolvido na pesquisa anterior em instituições de ensino superior em Música da cidade de São Paulo, a fim de verificar a prevalência de estudantes portadores de OA e ao mesmo tempo, categorizar os diferentes tipos de ouvidos absoluto identificados.

3. Materiais e Métodos

O protocolo utilizado consistiu primeiramente na assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, seguido de coleta de informações sobre a identificação do sujeito participante e, finalmente, na aplicação de um questionário de 33 perguntas. As questões versavam sobre 1) Prevalência do OA entre estudantes de música de nível universitário; 2) Relação entre OA e a idade de início do treinamento musical; 3) Particularidades quanto à percepção auditiva entre auto-declarados portadores de OA (em relação à sensibilidade a diferentes timbres, ao registro, à produção vocal e quanto ao tempo de reação para a nomeação de tons); 4) Tipo de treinamento musical recebido por estudantes portadores e não-portadores de OA quanto à notação musical e solfejo; 5) Presença desta habilidade cognitiva em membros da família de portadores auto-declarados de OA.

Tal questionário foi aplicado nas seguintes instituições: Universidade de Brasília (UnB), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Centro Universitário Uni FIAM-FAAM e na Faculdade Santa Marcelina (FASM). Até o final de 2011 os dados das faculdades já pesquisadas serão somados aos dados das seguintes instituições: Faculdade Integral Cantareira (F.I.C), Universidade de São Paulo (USP) e Faculdade Paulista de Artes (FPA).

4. Resultados

Foram pesquisados até o momento 448 estudantes, dos quais apenas 24 declararam, com certeza, ter Ouvido Absoluto. Os demais disseram não possuir a habilidade (329 alunos) ou não ter certeza (95 alunos). As tabelas foram divididas em FAAM/Sta. Marcelina e UnB/UNESP pois as primeiras foram pesquisadas em 2011 enquanto estas últimas nos anos de 2007 e 2008, respectivamente.

Os resultados podem ser observados na tabela que se segue:

PREVALENCIA DE PORTADORES DE OUVIDO ABSOLUTO – UNESP, UnB, FAAM e Santa Marcelina			
	FAAM e Sta. Marcelina	UNESP e UnB	TOTAL
Sim, com certeza	5 (2.70%)	19 (7.22%)	24 (5.35%)
Não, com certeza	140 (75.67%)	189 (71.86%)	329 (73.43%)
Não tem certeza	40 (21.62%)	55 (20.91%)	95 (21.20%)
TOTAL	185 (100%)	263 (100%)	448 (100%)

Tabela 1. Prevalência de ouvido absoluto em alunos matriculados nos cursos de graduação em música da Faculdade Santa Marcelina e do Centro Universitário Uni FIAM-FAAM no 2° semestre de 2010, em alunos matriculados nos cursos de graduação em música na Universidade Estadual Paulista UNESP no 2° semestre de 2008 e em alunos matriculados nos cursos de graduação em música na Universidade de Brasília UnB no 2° semestre de 2007.

Comparando FAAM e Sta. Marcelina com UNESP e UnB, percebe-se uma distribuição estatisticamente igual em relação à prevalência de estudantes portadores de OA ($x^2 = 0.37$, $p > 0.05$)[1], isso significa que apesar do maior número de portadores de OA no grupo UNESP/UnB, estatisticamente não há diferença quanto ao primeiro grupo.

IDADE DE ÍNICIO DOS ESTUDOS DE MÚSICA				
Grupos	Idade	Sta. Marcelina e FAAM	UNESP e UnB	Total
Portadores de Ouvido Absoluto	De 3 a 6 anos	1 (20%)	10 (52.63%)	11 (45.83%)
	De 7 a 10 anos	3 (60%)	8 (42.10%)	11 (45.83%)
	De 11 a 15 anos	1 (20%)	0 (0%)	1 (4.16%)
	De 16 a 20 anos	0 (0%)	1 (5.26%)	1 (4.16%)
	Depois dos 21 anos	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)
	Não responderam	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)
	TOTAL	5 (100%)	19 (100%)	24 (100%)
Sem Ouvido Absoluto	De 3 a 6 anos	16 (11.42%)	13 (6.84%)	29 (8.78%)
	De 7 a 10 anos	36 (25.71%)	72 (37.89%)	108 (32.72%)
	De 11 a 15 anos	57 (40.71%)	71 (37.36%)	128 (38.78%)
	De 16 a 20 anos	25 (17.85%)	29 (15.26%)	54 (16.36%)
	Depois dos 21 anos	5 (3.57%)	2 (1.05%)	7 (2.12%)
	Não responderam	1 (0.71%)	3 (1.57%)	4 (1.21%)
	TOTAL	140 (100%)	190 (100%)	330 (100%)

Tabela 2. Idade de início dos estudos de música dos alunos matriculados nos cursos de graduação em música da Faculdade Santa Marcelina e do Centro Universitário Uni FIAM-FAAM no 2° semestre de 2010, nos alunos matriculados nos cursos de graduação em música na Universidade Estadual Paulista UNESP no 2° semestre de 2008 e nos alunos matriculados nos cursos de graduação em música na Universidade de Brasília UnB no 2° semestre de 2007.

Comparando a idade de início dos estudos de música entre o total de estudantes portadores de OA e o total de estudantes não portadores de OA, temos que os grupos diferem ($x^2 = 38.87$, $p < 0.05$), isso sugere que a idade de início precoce dos estudos musicais pode ter relação com a aquisição do OA.

INSTRUMENTO PRINCIPAL				
Grupos	Instrumentos	Sta. Marcelina e FAAM	UNESP e UnB	Total
Com Ouvido Absoluto	Teclas	0 (0%)	11 (55%)	11 (44%)
	Cordas	2 (40%)	4 (20%)	6 (24%)
	Madeiras	1 (20%)	4 (20%)	5 (20%)
	Metais	0 (0%)	1 (5%)	1 (4%)
	Voz	2 (40%)	0 (0%)	2 (8%)
	Percussão	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)
	TOTAL	5 (100%)	20 (100%)	25 (100%)

Estudantes Incertos	Teclas	9 (24.32%)	19 (32.75%)	28 (29.43%)
	Cordas	10 (27.02%)	19 (32.75%)	29 (30.52%)
	Madeiras	1 (2.70%)	9 (15.51%)	10 (10.52%)
	Metais	4 (10.81%)	3 (5.17%)	7 (7.36%)
	Voz	9 (24.32%)	7 (12.06%)	16 (16.84%)
	Percussão	4 (10.81%)	1 (1.72%)	5 (5.26%)
	TOTAL	37 (100%)	58 (100%)	95 (100%)
Sem Ouvido Absoluto	Teclas	19 (13.47%)	40 (20.40%)	59 (17.50%)
	Cordas	75 (53.19%)	76 (38.77%)	151 (44.80%)
	Madeiras	1 (0.70%)	33 (16.83%)	34 (10.08%)
	Metais	3 (2.12%)	5 (2.55%)	8 (2.37%)
	Voz	28 (19.85%)	34 (17.34%)	62 (18.39%)
	Percussão	15 (10.63%)	8 (4.08%)	23 (6.82%)
	TOTAL	141 (100%)	196 (100%)	337 (100%)

Tabela 3. Instrumento Principal dos alunos matriculados nos cursos de graduação em música da Faculdade Santa Marcelina e do Centro Universitário Uni FIAM-FAAM no 2° semestre de 2010, em alunos matriculados nos cursos de graduação em música na Universidade Estadual Paulista UNESP no 2° semestre de 2008 e em alunos matriculados nos cursos de graduação em música na Universidade de Brasília UnB no 2° semestre de 2007.

Legenda: Teclas = piano, órgão e cravo / Cordas = violino, viola, violão, violoncelo, baixo (acústico e elétrico), cavaquinho, bandolim, harpa e guitarra / Madeiras = flautas, clarinete, oboé e fagote / Metais = tuba, trompa, trombone e trompete.

No total das quatro universidades, é possível verificar que os instrumentos mais estudados pelos alunos portadores de OA são os de teclado (44%) e pelos alunos não portadores são os instrumentos de cordas (44.8%). Comparando os instrumentos de teclado e cordas entre os três grupos (portadores, não portadores e estudantes incertos) temos que os grupos diferem quanto ao aprendizado instrumental ($x^2 = 16.05$, $p < 0.05$), isso significa que os estudantes de música cujo instrumento principal enquadra-se na categoria *teclado* apresentam um percentual estatisticamente maior de portadores de OA quando comparados aos estudantes cujo instrumento principal enquadra-se na categoria *cordas*. Este dado corrobora pesquisas anteriores que afirmam que há uma maior probabilidade de desenvolvimento do OA em estudantes que iniciaram seus estudos no piano (VANZELLA & SCHELLENBERG, 2010).

PARENTES COM OUVIDO ABSOLUTO				
Grupos		Sta. Marcelina e FAAM	UNESP e UnB	TOTAL
Com Ouvido Absoluto	Sim	2 (66.66%)	1 (16.66%)	3 (33.33%)
	Não	1 (33.33%)	3 (50%)	4 (44.44%)
	Não Sei	0 (%)	2 (33.33%)	2 (22.22%)
	TOTAL	3 (100%)	6 (100%)	9 (100%)
Sem Ouvido Absoluto	Sim	3 (4.41%)	8 (8.42%)	11 (6.70%)
	Não	38 (55.88%)	52 (54.73%)	90 (54.87%)
	Não Sei	27 (39.70%)	35 (36.84%)	63 (38.41%)
	TOTAL	68 (100%)	95 (100%)	164 (100%)

Tabela 5. Parentes portadores de OA declarado pelos alunos matriculados nos cursos de graduação em música da Faculdade Santa Marcelina e do Centro Universitário Uni FIAM-FAAM no 2° semestre de 2010, em alunos matriculados nos cursos de graduação em música na Universidade Estadual Paulista UNESP no 2° semestre de 2008 e em alunos matriculados nos cursos de graduação em música na Universidade de Brasília UnB no 2° semestre de 2007.

Dos 173 voluntários que relataram a existência de outros músicos na família, apenas 14 alegaram que um ou mais parentes possuiam OA. Dentre os voluntários portadores de OA, 33.33% deles declararam possuir parentes também portadores; já no grupo de não portadores de OA, apenas 6.70% dos estudantes

declararam possuir familiares portadores. Embora exista uma diferença em números absolutos, uma análise estatística (qui quadrado) revelou que os resultados desses dois grupos são iguais ($x^2 = 2.52$, $p > 0.05$). Devemos levar em consideração, contudo, que a amostra de estudantes portadores de OA ainda é muito pequena e que esse atual resultado pode vir a mudar quando a amostra sofrer um aumento significativo de estudantes pesquisados, podendo eventualmente corroborar estudos anteriores que afirmam que o OA tem características hereditárias (GREGERSEN et al., 2000; PROFITA & BIDDER, 1988; BAHARLOO et al., 1998).

5. Discussão

Os resultados obtidos até o momento são parciais, visto que se espera obter um número significativamente maior de estudantes declarados portadores de OA quando forem aplicados os questionários nas quatro instituições restantes. Tal fato pode nos conduzir a novas observações, corroborando ou mesmo alterando os resultados obtidos até o momento.

O trabalho de investigação de prevalência de ouvido absoluto que mais se aproxima dos parâmetros da presente pesquisa é o de Gregersen (1999), que estuda uma população semelhante àquela aqui contemplada (estudantes de música de universidades) e utiliza a mesma metodologia aqui selecionada (questionários). Seus resultados mostraram os seguintes números: dentre 1.996 estudantes de música em universidades americanas, 146 eram portadores de ouvido absoluto, proporção que corresponde a 7.3% dos investigados. Embora o índice obtido por Gregersen (7.3%) e o índice verificado neste trabalho (5.35%) sejam próximos, algumas considerações devem ser feitas. Em primeiro lugar, pelo fato dos dados derivarem de depoimentos (os sujeitos não foram efetivamente testados com relação às suas habilidades), os resultados apresentados devem ser entendidos como preliminares, portanto como indicadores para futuras pesquisas. Em segundo lugar, outro aspecto que não pode ser negligenciado é o fato de que 21.20% dos alunos aqui investigados declararam não ter certeza de possuírem ou não ouvido absoluto. Esse alto índice pode indicar que muitos não sabem definir exatamente essa habilidade e/ou, ainda, que muitos têm algum grau de ouvido absoluto – com limitações de timbre, registro ou produção, por exemplo, e não se sentem suficientemente confiantes para afirmar que possuem ouvido absoluto. Isso pode indicar que uma separação dualista (portador de OA versus não portador de OA) é demasiada simplista para a descrição da habilidade.

Nossos resultados apontaram também para uma correlação entre a aquisição do ouvido absoluto e o tipo de instrumento estudado: uma porcentagem alta de alunos declarados portadores de OA afirmou estudar como instrumento principal um instrumento de teclado. Por possuírem alturas definidas, o piano e outros instrumentos de teclado poderiam eventualmente facilitar a aquisição de ouvido absoluto. (VANZELLA & SCHELLENBERG, 2010).

Existe uma relação inversa entre idade de início da educação musical e o potencial de aquisição do ouvido absoluto. Muitos trabalhos na literatura já haviam mostrado que o início precoce do treinamento musical facilita a aquisição ou o desenvolvimento do ouvido absoluto (SERGEANT, 1969; MIYAZAKI, 1988; TAKEUCHI, 1989). Corroborando os resultados destes trabalhos, nosso estudo observou que os sujeitos investigados que declararam ter ouvido absoluto iniciaram o treinamento musical muito antes daqueles que afirmaram não possuir essa habilidade. Um trabalho recente mostrou uma maior prevalência de poradores de ouvido absoluto entre sujeitos que haviam iniciado o treinamento musical até os sete anos de idade

(VANZELLA & SCHELLENBERG, 2010). Em nosso estudo verificamos, igualmente, que a maior parte dos estudantes declarados portadores de OA (91.64%) iniciou seus estudos musicais entre 3 e 10 anos de idade.

Apesar de estudos anteriores sugerirem que o OA é um traço hereditário (GREGERSEN et al., 2000; PROFITA & BIDDER, 1988; BAHARLOO et al., 1998; KUMAR & GREGERSEN et al., 1996), nosso estudo não chegou a nenhum indício que possa confirmar essa hipótese. É importante lembrar que o número de estudantes portadores de OA até o momento ainda é muito pequeno e que esses dados podem ser alterados ao término da pesquisa, quando teremos os resultados das demais instituições que pretendemos investigar.

Ainda há um longo percurso no processo de compreensão do funcionamento da audição humana, como no caso das variáveis e dos diversos fatores associados ao funcionamento e ao desenvolvimento do ouvido absoluto. Nossa pesquisa procura fornecer indícios que corroborem ou não pesquisas realizadas anteriormente, de modo a contribuir para uma compreensão mais detalhada desse traço cognitivo, especialmente no que se refere às características perceptuais entre diferentes portadores, o que poderia conduzir-nos a uma categorização de diferentes tipos de ouvido absoluto. Tal estudo é de fundamental importância, pois poderia indicar caminhos mais eficientes para o aprimoramento dos métodos de ensino da percepção musical. No entanto, para que o delineamento dos tipos de OA existentes seja representativo, é preferível aguardar a obtenção de dados de um número maior de portadores de OA.

Notas

1 O qui-quadrado, simbolizado por x^2, consiste numa ferramenta estatística para a comparação de variáveis independentes com observações discretas. Em nosso trabalho, o teste será utilizado para a comparação das freqüências observadas para cada um dos grupos, observando se estes diferem ou se são equivalentes.

Referências:

BACHEM, A. Various types of absolute pitch. *Journal of the Acoustical Society of America*, 9, 146-151, 1937.

BACHEM, A. Absolute pitch. *Journal of the American Acoustical Society of America*, 27, 1180-1185, 1955.

BAGGALEY, J. Measurement of absolute pitch. *Psychology of Music*, 22, 11-17, 1974.

BAHARLOO, S. et al. Absolute pitch: an approach for identification of genetic and nongenetic components. *American Journal of Human Genetics*, 62, 224-231, 1998.

CHOUARD, C. H. & SPOSETTI, R. (1991). Environmental and electrophysiological study of absolute pitch. Acta Otolaryngologica, 111: 225-230.

GREGERSEN, P. K. & KUMAR, S. The genetics of perfect pitch. *American Journal of Human Genetics Suppl*., 59, A179, 1996.

GREGERSEN, P. K. et al. Absolute pitch: prevalence, ethnic variation, and estimation of the genetic component. *American Journal of Human Genetics*, 65, 911-913, 1999

GREGERSEN, P.K., KOWALSKY E., KOHN N, MARVIN, E. W. Early childhood music education and predisposition to absolute pitch: Teasing apart genes and environment. *Am J Med Genet*, 98, 280–282, 2000.

MIYAZAKI, K. Musical pitch identification by absolute pitch possessors. *Perception & Psychophysics,* 44, 501-512, 1988.

PROFITA, J., BIDDER, T. G. Perfect Pitch. *American Journal of Medical Genetics*, 29, 763-771, 1988.

SERGEANT, D. Experimental investigation of absolute pitch. *Journal of Research in Music Eduacation*, 17, 135-143, 1969.

TAKEUCHI, A. H. Absolute pitch and response time: the process of absolute pitch identification. MS thesis, Johns Hopkins University, Baltimore, 1989.

TAKEUCHI, A. H. HULSE, S. H. Absolute pitch. *Psychological Bulletin*, 113 (2), 345-361, 1993.

VANZELLA, P., SCHELLENBERG, E. G. Absolute Pitch: Effects of Timbre on Note-Naming Ability, 2010. PLoS ONE 5(11): e15449doi:10.1371/journal.pone.0015449.

VANZELLA, P.; OLIVEIRA, M. G. M.; BENASSI-WERKE, M. E. (2008). Incidência e Categorização de Ouvido Absoluto em Estudantes de Música da Universidade de Brasília. *Anais do SIMCAM4 – IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais - maio 2008*: 1-9.

WARD, W. D. Absolute Pitch. In D. Deutsch (Ed.). *The Psychology of Music*. San Diego: Academic Press, 265-298, 1999.

WELLECK, A. *Musikpsychologie und Musikaesthetik: Grundriss der systematischen Musikwissenschaft*. Frankfurt: Akademischer Verlag, 1963.

ANÁLISE DE ASPECTOS DA APRENDIZAGEM DA OBRA MUSICAL E SEUS DESDOBRAMENTOS EM MÚSICOS PROFISSIONAIS

Ronaldo da Silva (UNICAMP/Conservatório de Tatuí)
ronalldu@gmail.com

Ricardo Goldemberg (UNICAMP)
rgoldem@iar.unicamp.br

Resumo: Essa comunicação aborda o estudo da obra musical pelo *performer*, sob a ótica da *audiação*. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas com duas musicistas profissionais, que relataram suas experiências no campo empírico acerca da importância da audiação em sua vida profissional. Concluiu-se que a audiação pôde ser considerada como uma atividade rotineira, indispensável aos músicos entrevistados, apresentando outros desdobramentos no campo da educação musical.
Palavras-chave: estudo mental, audiação, prática instrumental, percepção musical, cognição musical.

Analysis of learning aspects of the musical work and its consequences in professional musicians

Abstract: This communication describes the study of musical work by the performer, from the perspective of audiation. Semistructured interviews were conducted with two professional musicians, who reported their experiences in the field about the importance of empirical audiation in his professional life. It was concluded that the audiation might be regarded as a routine activity, indispensable to the musicians interviewed, with other developments in the field of music education.
Keywords: mental study, audiation, instrumental practice, musical perception, music cognition.

1. Introdução

O estudo da obra musical pelo instrumentista pode ser visto como uma das atividades indispensáveis, tanto para o estudante quanto para o músico profissional, pois os conduzem à patamares artísticos cada vez mais complexos, cada vez mais profundos. Sob o ponto de vista da psicologia musical, de acordo com Lehmann, Sloboda & Woody (2007), o estudo musical pode ser determinado por duas perspectivas: a macro e a micro perspectiva. A macro perspectiva aborda a atuação dos pais e professores na vida cotidiana do estudante, ou a rotina de estudos, de aulas dos músicos profissionais. A micro perspectiva refere-se aos objetivos dos estudos, a qualidade de tempo, sua estrutura, a avaliação do processo, entre outras atividades.

De acordo com Chaffin, Imreh & Crawford (Apud SANTIAGO, 2009, p. 140-141), o estudo da obra musical pode abranger três grandes dimensões de complexidade musical: I) básica – envolve questões de dedilhado, dificuldades técnicas e habilidades motoras; II) interpretativa – escalas, acordes, arpejos, ritmos, fraseado e dinâmica; III) performática – andamento, expressão, além das dimensões anteriores. Diante da possiblidade de categorizar as fases do estudo, o estudante-músico pode utilizar inúmeras ferramentas para alcançar o objetivo a que se propõe; uma delas pode ser por meio da prática mental.

A prática mental, sob o foco fisiológico, pode acelerar as etapas de aprendizagem. De acordo com Pascual-Leone (Apud SACKS, 2007, p. 43)

> [...] a prática mental por si só parece ser suficiente para promover a modulação de circuitos neurais envolvidos nas primeiras etapas do aprendizado de habilidades motoras. Essa modulação não só resulta em acentuada melhora na execução, mas também parece deixar o indivíduo em vantagem para aprender a habilidade com menos prática física. A combinação da prática física e mental leva a um aperfeiçoamento da execução mais acentuado do que a prática física sozinha.

Da mesma forma, a prática mental sob o ponto de vista da psicologia pode trazer benefícios ao estudante-músico que a utiliza. O estudo mental consciente, que permite uma compreensão sintática da obra a ser executada, é conhecido por *audiação*. Esse termo foi desenvolvido pelo músico e pesquisador na área da educação musical, Edwin E. Gordon (1927). Gordon (1999, p. 42) afirma que a "audiação é para a música o que o pensamento é para a linguagem", isto é, a audiação refere-se ao pensamento musical inteligente.

2. Metodologia e objetivo

Diante da exposição desse panorama teórico, esse artigo apresenta a pesquisa de natureza qualitativa em que busca compreender o processo de estudo e aprendizagem da obra musical por meio da audiação, segundo a visão de dois instrumentistas profissionais. O objetivo é compreender o papel da audiação na vida do músico profissional. Como ela se apresenta? Em quais condições? Qual é o seu processo?

A ferramenta escolhida para a coleta de dados foi a entrevista semiestruturada, que consiste "uma lista de questões previamente preparadas [em que o pesquisador as utiliza como guia], acompanhando os comentários importantes feitos pelo entrevistado" (LANKSHEAR & KNOBEL, 2008, p. 174). Foram convidadas uma pianista erudita, 48, e uma percussionista sinfônica, 29. Ambas apresentam uma sólida carreira nacional, com vários concertos, CDs gravados, prêmios recebidos. As questões foram divididas em duas etapas. A primeira abordou os temas ligados à apresentação da entrevistada ao leitor, enquanto que a segunda abrigou o tema central da pesquisa.

O material coletado foi analisado seguindo Bardin (2008, p. 44) em seu modelo de análise de conteúdo, que pode ser compreendido como uma

> análise das comunicações visando obter por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens.

O objetivo da escolha dessa ferramenta de análise foi de transformar a informações brutas, isto é, apresentadas da maneira em que foram colhidas, e tratá-las ao ponto de tornarem-se acessíveis e manejáveis, a fim de serem feitas representações condensadas e explicativas. Como estratégia para atingir esse resultado, Bardin (2008) estabelece a importância de que o processo de investigação passe por três fases: a *pré-análise* – primeiro contato do pesquisador com o material a ser analisado, a *exploração do material* – é o momento em que se codifica o material, por meio de recortes, agregações e enumerações, de modo que os dados atinjam um grau de representação do conteúdo, e o *tratamento dos resultados* – resume-se em manipular os dados codificados, em direção à inferência, que se divide em três elementos: a *mensagem* – elemento central, e os polos *emissor* e *receptor*.

3. Categorização

Diante do tratamento do material, foi possível categorizá-lo em quatro partes: I) Aspectos sobre o desenvolvimento da audiação na formação musical; II) Desafios na integração dos conhecimentos musicais teóricos e práticos na audiação; III) A audiação na vida profissional; IV) Pré-requisitos para a construção da audiação. Será apresentada a seguir uma análise resumida dos elementos relevantes:

Categoria 1 – Aspectos sobre o desenvolvimento da audiação na formação musical: é importante notar que embora o foco da pesquisa tenha sido a audiação na vida profissional, as depoentes ressaltaram elementos referentes à formação musical, denotando o cuidado em ambientar suas futuras explicações quanto a audiação no período atual de vida.

Nesse momento o teor das respostas aborda a *audiação* no contexto da formação musical de cada uma das respondentes. A compreensão dos seus passos iniciais na carreira musical torna possível uma visão mais ampla sobre as opções tomadas por elas no campo do desenvolvimento da audiação, seja com o auxílio da leitura cantada, ou de outros recursos.

Foi possível destacar do conteúdo da fala de cada indivíduo que a atuação pedagógica de seus primeiros professores de música valorizou o desenvolvimento da prática instrumental em detrimento dos aspectos da acuidade perceptiva. É sabido que no Brasil, entre os anos de 1945 a 1980, período em que as entrevistadas iniciavam sua formação musical, a prática da leitura cantada e a busca pela audiação não eram assuntos considerados primordiais. Estava em vigor o paradigma do ensino de música no molde tecnicista, em que o fazer era incentivado, enquanto a compreensão dessa ação era colocada de lado, em segundo plano. Deparados com a lembrança dessa época, a pianista demonstrou no tom da voz certa resignação, como sendo "vítimas" dessa cultura de ensino. Se houve algum "culpado", não elegeram seus professores, como é possível verificar a seguir: "eu tive excelentes professores, mas essa lacuna entre o ler, escrever, escutar e tocar, isso continuou presente".

Enquanto que na classe de música o professor dirigia o aprendizado do aluno para o viés prático, em casa os pais ratificavam a atuação do docente, muitas vezes com censura. O "tocar de ouvido" não era recomendado pelos professores da época, pois "era feio!!", diz a pianista.

O termo 'era feio', utilizado, à luz de Tinhorão (1998) e Miranda (2009), que retratam a evolução da música popular brasileira, pode indicar que a imagem que a boa parte da classe média tinha do músico popular, ainda era associada à sua conduta boêmia, malandra, libertina e a outros adjetivos indesejáveis aos "jovens de família". Na consciência coletiva, todos sabiam qual era a educação musical que lhes cabia: os membros da classe econômica inferior aprendiam música informal, nas rodas de samba, de choro, nas portas dos bares e mesmo em casa; os jovens da classe média, com mais recursos financeiros estudavam em conservatórios ou com professores particulares.

Sendo assim, qualquer ligação com a música popular das camadas sociais mais humildes devia ser evitada. Alguns dos principais quesitos que envolvem a performance na música popular é o alto nível de criatividade na improvisação, ouvido interno bem treinado e domínio das funções harmônicas, o que possibilita ao intérprete tocar a música sem a necessidade de decorá-la e de lê-la na partitura. Esse pode ser um motivo pelo qual o refinamento da acuidade auditiva não era incentivado por parte dos professores que privilegiavam o ensino de música sob os moldes da educação formal.

A leitura cantada perdeu a força na segunda metade do século XX, pois não tinha mais o amparo legal obtida nos anos de Getúlio Vargas e Villa-Lobos e, ainda que presente nos currículos das escolas de música e conservatórios, perdeu a convicção, porque era ministrada sem comprometimento: "na minha época não se cantava, não", diz a pianista.

O reconhecimento dessa lacuna na formação das entrevistadas gerou uma única reação a todas: buscar desenvolver a audiação por si mesmas. Segundo da percussionista, alguns dos objetivos que originaram essa busca foram a necessidade de acompanhar o nível da classe de percepção e canto coral na faculdade, e a alta demanda de obras a serem estudadas em um curto espaço de tempo, como pode ser lido a seguir: "é uma questão de agilizar o estudo. Foi uma coisa vindo com a necessidade de fazer o tempo render".

Categoria 2 – Desafios na integração dos conhecimentos musicais teóricos e práticos na audiação: essa categoria resulta da segunda questão feita na entrevista, cujo tema abordava a leitura cantada como ferramenta para a construção da audiação nas aulas de canto coral e de percepção. Ficou claro, nesse momento, que todas têm a mesma convicção do importante papel da audiação na formação do músico profissional, no entanto, identificam que há dificuldade no ensino dessa competência. Há deficiência de se estabelecer pontes entre a prática e a teoria, entre o cantar e o tocar.

Para as entrevistadas, um dos motivos que incomodam os estudantes de música, principalmente os instrumentistas, é de serem cobrados a solfejarem nas aulas teóricas. Segundo elas, não há sentido, pois eles são instrumentistas, não são cantores. Não veem utilidade porque não enxergam a relação entre teoria e prática. Para a maioria dos estudantes de música, o conteúdo que eles recebem numa determinada disciplina não se conecta com o conteúdo de outra disciplina. É possível verificar isso, num tom de indignação (caixa alta), na fala da pianista: "era sempre assim: A AULA DE HARMONIA, A AULA DE PERCEPÇÃO, A AULA DE CONTRAPONTO. Você não consegue *linkar* isso, não consegue".

No fundo, ela intuía sobre a importância da leitura cantada, mas não a compreendia. A percussionista complementa: "o problema é: como te incentivam a estudar? Não tem *link* com nada. Não tem objetivo. Acho que até a própria falta de motivação faça ficar mais difícil a aula de percepção". Nota-se que o grande desafio destacado pelos sujeitos respondentes seja estabelecer um conectivo claro e eficiente que interligue a teoria com a prática. Mas não pode haver conexão sem que haja um objetivo pedagógico claro. Os objetivos traçados pelo educador poderão ser eficientes se colocados em ação e avaliados ao final do processo. Quando o aluno conhece o objetivo proposto pelo docente e quais as razões de seu estabelecimento, poderá contribuir para o alcance dessas metas. De outro modo, quando se caminha sem saber o destino, a caminhada pode tornar-se cansativa e desanimadora.

A pianista convergiu-se para possíveis similaridades entre o aprendizado da linguagem verbal e da música. Essa associação foi estabelecida como ilustração do processo de aprendizagem da linguagem verbal, segundo exemplificado por Gordon (2000), embora ela não o tenham citado. Paralelamente, não se verificou a sugestão da respondente, em utilizar as técnicas de leitura verbal aplicadas à leitura cantada, tratados por Goldemberg (1995), que, por sua vez, posicionou-se com cautela sobre baixas evidências de fatores comuns entre ambas.

Se não há esforço pessoal que gere uma iniciativa a favor do crescimento individual no campo perceptivo, esse incentivo virá por uma outra frente: "depois é que você amadurece, que você pensa num bando de outras coisas que não tem a ver com técnica; você transcende a técnica, não é? Agora é questão musical, colorido, fraseado, interpretação", diz a percussionista. Para essa respondente, a imaturidade musical leva o

músico a preocupar-se demasiadamente com a técnica instrumental, enquanto que para o músico amadurecido os aspectos técnicos podem até ser superados pela interpretação, pela musicalidade.

Categoria 3 – A audiação na vida profissional: refere-se a terceira pergunta da entrevista em que pedia para que os músicos relatassem como estabelecem o diálogo com a audiação no dia a dia profissional.

Para a percussionista, o canto pode propiciar uma intimidade para com a obra musical: "você começa a cantar aquilo. Apesar de nunca ter sido tocada, aquilo se torna uma obra que você já é íntimo dela". Posteriormente complementa que a leitura cantada pode ser uma ferramenta para conhecer uma quantidade maior de repertório, sem a necessidade de estar diante do instrumento. Dessa forma, a escolha e o estudo do repertório não dependem de local e horário. O músico apto a audiar encontra chances de estudar a obra musical em oportunidades cotidianas, como nas horas "antes de dormir", afirma a pianista.

O constante vai e vem de sons na mente dos músicos, a organização do pensamento musical, a transcendência da partitura pelos instrumentistas refletem-se na qualidade final do produto, a *performance*. O momento de contemplação artística sentida pelo público é resultante do árduo estudo do músico que buscou, inicialmente pela audiação, elementos que produzissem em si, tranquilidade: "o tempo todo audio. Essa busca me tranquiliza, ela me localiza", diz a pianista. Da sensação de tranquilidade resulta a segurança na execução da obra musical.

Embora as entrevistadas entendam que o pensamento musical deva ser autônomo, não excluem o uso dos instrumentos musicais como suporte ao estudo musical: "quando eu vejo que tem uma harmonia que é muito intrincada, às vezes eu tenho que partir para o instrumento", afirma a percussionista.

Categoria 4 – Pré-requisitos para a construção da audiação: entre os elementos apontados como pré-requisitos para a construção da audiação, a princípio destacaram-se os que dependem da aquisição de conhecimentos teóricos. As duas entrevistadas entendem que a imagem sonora deva favorecer à construção da interpretação musical. Mas para isso, é urgente a aquisição dos conceitos musicais, tais como "forma, análise, fraseado", diz a percussionista. Por meio da assimilação dos conceitos e conteúdos musicais, o estudante pode iniciar a sua tomada de consciência dos elementos da percepção musical. As impressões sonoras, outrora desconhecidas podem, agora, ser nomeadas e mensuradas devido ao convívio harmônico de tais conhecimentos.

O aspecto, *musicalidade*, foi lembrado pela pianista de uma forma ampla, que engloba o tratamento dos sons musicais com cuidado e intimidade. Numa resposta espontânea e sincera, ela não vê, a princípio, a necessidade de pré-requisito algum. Logo em seguida reconhece que a vivência lúdica com os sons já se torna um pré-requisito: "a gente tem que brincar; se a gente não brincar de música, não dá certo".

As entrevistadas não eximiram as escolas de música e conservatórios da responsabilidade em oferecer subsídios necessários ao avanço das competências aurais: "é a aula de percepção musical desde três anos até o cara sair para a faculdade, porque senão não tem como fazer audiação... audiação de que?", diz a pianista. Para ela, os locais de ensino de música devem oferecer no currículo disciplinas que promovam o diálogo do aluno com elementos musicais que ampliarão a sua capacidade de audiação. Se não houver um contato frequente do estudante com disciplinas como percepção musical e canto coral, e se essas disciplinas não se engajarem em oferecer um excelente treino auditivo, o aluno não irá apresentar um repertório de conteúdos e habilidades para que possa audiar. Por isso, a pianista entende que a audiação deve estar constantemente presente na vida acadêmica do aluno para que se torne um hábito.

4. Conclusão

Diante do que foi considerado, observou-se que:

1) A leitura cantada fez parte de um quadro de ferramentas destinadas para o desenvolvimento da audiação nos indivíduos entrevistados;

2) A leitura cantada deve levar à audiação. Não deve centrar-se em si mesma;

3) Os professores e instituições de ensino necessitam de se conscientizar sobre a importância da aquisição das competências aurais pelos alunos, mas com uma clara significação dos seus *para quê* e dos seus *por quês*;

4) A audiação deve se tornar um hábito, não uma ação isolada. O hábito deve iniciar na instituição de ensino musical, com disciplinas integradas, que apresentem conteúdos instigadores à audiação, mediante um sério trabalho de reflexão metodológica.

Referências

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Ed. 70, [2008].

GOLDEMBERG, Ricardo. Métodos de leitura cantada: dó fixo versus dó móvel. In: *Revista da Associação Brasileira de Educação Musical*. Nº. 5, p. 7-12, setembro de 2000.

_____. *Música e linguagem verbal:* uma análise comparativa entre leitura musical cantada e aspectos selecionados da leitura verbal. 1995. 139 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

GORDON, Edwin E. All about audiation and music aptitudes. In: *Musical Educators Journal*. Virginia, EUA, vol. 86, nº 2, p. 41-44, sep. 1999.

LANKSHEAR, Colin; KNOBEL, Michele. *Pesquisa pedagógica*: do projeto à implementação. Tradução de Magda França Lopes. Porto Alegre: Artmed, 2008.

LEHMANN, Andreas C.; SLOBODA, John A.; WOODY, Robert H. *Psychology for musicians*: understanding and acquiring the skills. New York: Oxford University Press, 2007

SACKS, Oliver. *Alucinações musicais*: relatos sobre a música e o cérebro. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Diana. Estratégias e técnicas para a otimização da prática musical: algumas contribuições da literatura em língua inglesa. In: ILARI, Beatriz; ARAÚJO, Rosane Cardoso (Orgs.). *Mentes em música*. Curitiba: DeArtes, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

O 'PENSAMENTO MUSICAL', SUA COMPLEXIDADE MANIFESTA NA OBRA DE VICTOR ZUCKERKANDL E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA A MUSICOTERAPIA MUSICO CENTRADA

Clara Márcia de Freitas Piazzetta (Faculdade de Artes do Paraná)
musicoterapia.atendimento@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta o pensamento de Victor Zuckerkandl sobre a Música e sua natureza inerentemente complexa. Nessa direção o autor revê o entendimento da própria música e defende a ideia do 'pensamento musical' distinto do pensamento lógico. Na comparação entre ambos Zuckerkandl traz que o pensamento cognitivo amplia o conhecimento enquanto o 'pensamento musical' é produtivo e amplia o estoque de realidade. No trabalho musicoterápico colocar o 'pensamento musical' em ação possibilita o encontro do homem consigo mesmo, com sua realidade.
Palavras-chave: Musicoterapia, Pensamento Musical, Victor Zuckerkandl.

The 'Musical Thought' and its complexity present in the Victor Zuckerkandl's idea and its tribute for the Music Therapy

Abstract: This article presents Victor Zuckerkandl's ideas about music and its own complex nature. In this direction the author reviews musical concept and defends the 'musical thought' idea, which is distinct from the logical thought idea. When comparing both, Zuckerkandl says that cognitive thought extends knowledge while 'musical thought' is productive and extends the reality supply. In Music Therapy work, putting 'musical thought' in action makes it possible for men to meet themselves, with their own reality.
Keywords: Music Therapy, Musical Thought, Victor Zuckerkandl

1. O pensamento complexo e a Música

Edgar Morin, pensador do século XX apresenta o pensamento complexo ao refletir sobre os caminhos da ciência desde o século XVIII. Com os desafios da 'constituição moderna' conceitos opostos podem ser complementares. Assim, o pensamento científico está admitindo uma construção dialógica de conceitos a partir de suas bases, ordem e desordem: "o interessante é que essa combinação, essa dialógica, constitui a própria complexidade. *Complexus* = aquilo que é tecido junto. O universo de fenômenos é inseparavelmente tecido de ordem, de desordem e de organização"(MORIN, 1998, p.215).

Ele apresenta três princípios para o pensamento complexo: dialógico, recursivo organizacional e hologramático. Dialógico quer dizer que conceitos tidos como opostos ou contraditórios podem ser complementares; Recursivo organizacional refere-se à uma outra visão das relações causais onde, o fim é também o começo; Princípio Hologramático discute a relação entre parte e todo, e defende que o todo não é apenas a soma das partes pois em cada parte está também o todo.

Olhar para música considerando os princípios apresentados acima é possível se o pensamento científico utilizado não estiver na direção da análise e separação. Este artigo não busca discutir se é possível pesquisar a Música cientificamente sem que ela deixe de ser Arte. Mas sim, trazer as reflexões de Victor Zuckerkandl (1973), filósofo do século XX que apresentou a música pela música. Considera-se então a experiência musical, como ação do 'pensamento musical' e isso coloca o homem diante dele mesmo e apresenta-se como diferencial na música em ação na Musicoterapia de base musico centrada – MTMC -.

2. A Música segundo Zuckerkandl

A ideia sobre 'pensamento musical' distinto do pensamento como ação cognitiva lógica é do filósofo da Música Victor Zuckerkandl (1973). Segundo ele, os estudos existentes até meados do século XX versavam nos campos da Teoria da Música, da Acústica, da Psicologia da Música e da Estética, como campos tidos separadamente, a Música não era alcançada, pois ela reside no 'entre' essas áreas.

Zuckerkandl deixa claro que sua forma de entender e apresentar a Música são contraditórios aos escritos existentes. Entender música pela música recai em revisar alguns conceitos como: para que a música, a musicalidade e que homem faz música.

A base de discussão desse filósofo se dá por oposição às ideias de Hegel que, por sua vez, estão fundamentadas em um paradigma positivista cartesiano com o homem sendo a fusão de objetividade em oposição à subjetividade. Da mesma forma que olha pelo ponto de vista de exterior e interior. Desse modo é atribuída à música a função de ser expressão de emoções, linguagem dos sentimentos. Algo que é interno está agora externo.

> A principal tarefa da música deve consistir, portanto em dar um reflexo ressonante, não para a objetividade em seu sentido ordinário material, mas para as modificações e os modos sob os quais o mais íntimo ser da alma, do ponto de vista de sua vida subjetiva e idealidade, é movimentado essencialmente.... As notas meramente ressoam nas profundezas da alma, as quais são por meio disto apoderadas em sua substância ideal, e banhadas com emoção... É precisamente esta esfera, a intimidade da vida–alma, a apropriação abstrata de sua própria realidade, que é capturada pela música (HELGEL, *apud* ZUCKERKANDL, 1973, p. 52).

Se, para Zuckerkandl música não precisa ser apresentada como em termos de expressão de subjetividade como em oposição à objetividade ele revê tais conceitos não para alterá-los integralmente, mas para resignificá-los em uma visão não dualista.

> A tarefa fundamental da música irá consistir em lançar luz, não sobre o aspecto das coisas que as distinguem de mim e as opõem a mim, mas do aspecto delas já voltadas para mim, o que elas têm em comum comigo, por oferecer uma reflexão ressonante para o modo e as modificações sob as quais as próprias coisas são movimentadas do ponto de vista de sua vida interior (ZUCKERKANDL, 1973, p.57).

Zuckerkandl em suas reflexões e seus apontamentos acolhe os opostos como complementares (pensamento lógico e pensamento musical) e ao mudar o ponto de vista das relações entre as coisas demonstra a presença de algo diferente, o novo paradigma. Ele deixa claro que ao escrever sobre a música busca preservá-la das meras interpretações do pensamento lógico, a própria Música para ser mais profundamente compreendida necessita de um pensar na complexidade.

Nessa forma de entender a razão da música, a palavra 'ressonante' usada por Helgel se mantém, contudo, não como expressão, ou forma de capturar a alma, mas sim de colocar essa alma ao alcance do homem, pois são 'o que elas têm em comum comigo' em comum do 'ponto de vista de sua vida interior'. Não se trata de algo no interior que é colocado para fora, mas sim algo que é único em cada pessoa (sua interioridade) que se torna visível ao 'homem cantante'. Em outras palavras: "a música revela que sua verdadeira proposta tem sido sempre compreender 'a intimidade da alma da vida'" (Ibid, p. 54). A mudança do paradigma simplificador para o pensamento complexo permite que o verbo 'capturar' seja trocado pelo verbo 'compreender' e 'vida-alma' por 'alma da vida'.

3.O homem cantante ou *homo musicus*

Se música na vida das pessoas a música tem o propósito de compreender a intimidade da alma da vida, como é considerado esse homem que faz a música? O entendimento que esse filósofo apresenta preserva o acontecimento musical intrinsecamente ligado ao desenvolvimento humano. A música assim não é um presente divino, ou algo que vêm da exterioridade humana e algumas pessoas têm e outras não. Mas sim, Música é uma construção humana.

Musicalidade não é vista apenas como uma qualidade do fazer musical, um dom para o ofício de fazer música pertencente a uma classe privilegiada, mas sim, algo que constitui o ser humano. Todos são musicais, todos tem capacidade de entender e fazer música, todos precisam de música. As notas musicais, ou sons musicais, não foram encontrados na natureza, nos cantos dos pássaros ou no soprar do vento. O pensamento oriental ajuda o filósofo a defender sua ideia.

> As notas musicais existem tão antes da música como os números antes da matemática: um nasceu com o outro. Num certo sentido pode-se igualmente dizer que as notas foram criadas pela música: "É a música que dá nascimento às notas", de acordo com o Li Chi (Livro dos Ritos). Foi o impulso para criar a música que criou as notas. Não há notas ao acaso, então, subseqüentemente colocadas em ordem ou arranjadas em um sistema; as notas musicais são uma ordem e não têm existência exceto dentro de um sistema (ZUCKERKANDL, 1973, p. 15).

Para ele é fundamental que se distinga a ideia de música apenas com base nas obras dos grandes mestres. É preciso preservar a existência da música desde sua origem como parte do desenvolvimento humano. Música e homem sempre estiveram juntos e assim, pertencem um ao outro.

> Se o homem e a música, existencialmente pertencem-se um ao outro, e música é um elemento essencial dos atributos humanos, então o homem sem música não é homem e um mundo sem música não é mundo: ambos, homem sem música e mundo sem música, são contradições impensáveis. Em outras palavras, para nosso pensamento corrente [teorias ocidentais da música] musica é uma obra do acaso, ao passo que quando vista de sua origem ela é uma obra da necessidade [pensamento oriental] (Ibid, p, 16).

O *homo musicus* necessita da música, mas para essa compreensão o argumento vem do pensamento oriental nos versos de Li Chi: "A primavera cria, o verão faz crescer: isto é amor. O outono colhe, o inverno protege no celeiro: isto é justiça. O amor corresponde à música, a justiça corresponde aos ritos" (*apud,* ZUCKERKANDL, p, 16). A descrição do fazer musical não está associada às palavras 'Arte' ou 'artista' ou obra de arte', mas sim no refazer da vida nas colheitas e nas ações do homem que ama e pratica a justiça. A música está nas fases da primavera e verão, como elemento que faz crescer, gera a vida. A justiça no outono e no inverno que acomoda em celeiros – separa. O amor une e a justiça separa. Pólos opostos que precisam estar em harmonia para a manutenção da existência.

Música "é algo em si mesma, mas não para si mesma. Ela é uma metade de um par, um de dois pólos, o outro pólo sendo os ritos.(...) Somente se os mediadores estão em equilíbrio e em um estado sadio está a sanidade do todo garantida"(*ibid,* p.18). Deste modo, um homem sem música não faz sentido assim como um mundo sem música não faz sentido.

O ser humano constitui-se de conhecimento lógico e conhecimento sensível. A musicalidade humana faz de cada pessoa um *homo musicus* ou um 'homem cantante' mesmo que ele crie música ou reproduza música usando algum aparato sonoro, um instrumento musical.

4. A palavra e a nota musical: ambientes que se completam

A origem da música também ventilou-se como descende da palavra, pelo recitar de poemas cantados e desse modo lhe é secundária. Para Zuckerkandl, a palavra e a nota musical precisam estar em harmonia, compondo uma unicidade para a Música ser entendida e compreendida em sua profundidade e capacidade de 'transposição de nível'.

A nota musical é um acontecimento do mundo exterior produzido pelo homem, seja com sua própria voz seja com o manuseio de um instrumento. A palavra é uma ação do pensamento lógico humano. Quando aproximadas, palavra e melodia fundem-se e dão lugar a um terceiro elemento: a canção. Intervalos musicais e sílabas somadas originam células melódicas e palavras. Contornos melódicos acolhem frases inteiras. Mas algo muda de quando alguém apenas fala uma estrofe de canção para quando entoa a frase em uma melodia.

A palavra é uma construção do pensamento lógico, apresenta algo objetivo. As notas musicais são uma criação humana, mas pertencentes à música. As notas musicais assim não estão na dimensão da lógica, mas da interioridade humana e não representam nada, são insignificantes se entendidas pelo pensamento lógico. O que as notas musicais fazem nas canções se não estão em função das palavras? Na construção da unicidade as notas musicais são internas e externas ao ser humano ao mesmo tempo. Para se compreender essa realidade composta por elementos que estão em dois lugares ao mesmo tempo, a que Zuckerkandl se refere, um pensamento em linearidade com o objetivo em oposição ao subjetivo não faz sentido. É preciso que se veja o todo, ou seja, a complementaridade entre musicalidade (interioridade) e música (existente no mundo externo). As palavras das canções somam-se a esse universo e alcança-se tanto mais unicidade quanto mais perto o ser cantante estiver de si mesmo, de sua interioridade.

As notas musicais não formam uma linguagem das emoções, mas sim colocam pessoas, interioridades e notas em ressonância e ao significado de cada palavra é agregado o sentido mais profundo que aquelas palavras tenham para o cantor. De modo que, a relação cantor ouvinte, entre notas e musicalidades dá lugar a uma autêntica unicidade e transcende-se para 'outro nível'.

Estar em outro nível para ele é estar em uma "dimensão mais alta, onde elementos antes distintos e separados formam um todo unificado sem perder suas identidades como elementos da ordem inferior" (*Ibid*, p.45). Palavras e melodias ao aproximarem-se de modo unificado sem, contudo perderem suas características de origem dão lugar a um terceiro elemento capaz de transcender e levar o homem mais perto de si mesmo.

> Assim, cantar atualiza uma nova dimensão da palavra e de seu significado. O plano de fundo da palavra revelado pela nota não é comparável a um segundo plano atrás do primeiro plano: ele é um espaço tridimensional – espaço que se estende tanto para trás quanto para a frente do plano.(...) O aparecimento de uma nova dimensão é sempre o maior dos milagres. O que é mais inconcebível que a possibilidade de dois pontos, os quais não conhecem nada de linhas retas, virem a se tornar unificados enquanto permanecem sendo dois? (*Ibid*, p.45).

O que Zuckerkandl coloca como miraculoso é compreensível na dimensão da complexidade inerente à música e a forma canção. Assim, música não deve ser considerada como linguagem, ou linguagem das emoções, mesmo na forma canção. Pois o que ela apresenta na realidade é o encontro do homem consigo mesmo. Ao invés da dualidade de dentro 'ou' fora se pode perceber a complementaridade, interioridade 'e' mundo externo. A complexidade da música não deve ser tida como complicada, mas sim, 'o complexo apenas pode ser entendido por aspectos simples'[1].

Zuckerkandl defende a capacidade de transcender inerente à música, na forma canção ou instrumental, entendendo a transcendência (um novo nível) como uma forma de prolongamento. Assim, trabalha com dimensão no âmbito da espacialidade: "profundidade espacial é ainda espaço, uma forma de prolongamento exatamente como a superfície é – uma nova e rica forma de prolongamento, não algo além do prolongamento, outra realidade do mundo, não a realidade de outro mundo (*ibid.* p.49). Para ele a dimensionalidade se faz na horizontalidade diferentemente à ideia de hierarquia entre palavra e melodia.

A experiência do fazer ou apreciar música tem em si a possibilidade de transcendência. O que o autor chama de milagre carrega consigo a riqueza do conhecimento sensível, da sabedoria.

5. O 'pensamento musical', um conhecimento sensível e a MTMC

O ato de compor e mesmo de apreciar uma obra musical é indiscutivelmente um exercício do pensamento. Contudo, um pensamento primeiramente distinto do pensamento lógico, cognitivo. A compreensão de que possa existir um 'pensamento' não regido por ações do exercício da lógica não é usual. Desde a antiguidade grega o exercício da lógica pela dedução como fundamentação do pensamento cresceu em valor.

A existência de outra forma de ação da mente, aquela não movida pela dedução lógica, também denominada pensamento pré-lógico, *mítico,* conhecimento sensível foi admitida ao homem pré-histórico. Para alguns, "um estágio historicamente precedente ao 'verdadeiro' pensar ou pensamento" e nos tempos mais atuais " um pensamento *sui generis*" (ZUCKERKANDL, 1973, p 223). Nessa categoria incluía-se a intuição, o sentir e está presente nos artistas.

A arte musical é um acontecimento que envolve 'inspiração', criatividade, espontaneidade. Um tema musical acontece e pode ser desenvolvido, assim, ele não é encontrado, pois "apenas ocorre a alguém" (Ibid, 226). A Teoria Musical e técnicas compositivas ensinam como tratar um tema musical, mas não como criá-lo. Como isso pode acontecer por ação do 'pensamento'? Zuckerkandl acredita que *pensamento* não é sinônimo de *pensamento lógico* e ao buscar compreender a música em sua complexidade ele se depara com "outra espécie – musical de pensamento" (Ibid, p. 224). Um pensamento que não é baseado na lógica, mas sim no movimento. "Música *é* movimento, movimento puro, livre de todo vínculo com objetos materiais, e por esta razão uma espécie de movimento que pode ser realizado em pensamento" (Ibid, p. 335). O pensamento musical trabalha com movimentos e ligações segundo alguns padrões. Desse modo, "o pensamento musical articula, dá forma a um impulso amorfo; sua meta é preenchê-lo; é como o desenvolvimento de um ser vivo, auto-desenvolvimento. (...) é tornado real" (Ibid, p. 336). Não segue uma lógica, pois tem sua própria lógica.

Pelo pensamento lógico pode-se ver o que estava escondido e foi revelado, o pensador e o pensamento trabalham pela explicação dedutiva lógica do fato e assim, as respostas estão fora dele. Com isso pensador e pensamento se desconectam e "o pensamento lógico é uma função impessoal". Pelo 'pensamento musical' o pensador e o pensamento estão integrados, pois, o homem (*Homo musicus*) é um organismo vivo que compartilha essa vida com a 'vida das notas', ao fazer música. "Um movimento vivo que envolve o homem como um todo". Em outras palavras: o homem "encontra, por assim dizer, desde o lado de fora o que ele pensa do lado de dentro. Ao invés da separação entre pensador e pensamento, temos aqui a unicidade de ambos" (Ibid, p. 336). Onde a lógica separa a música integra.

Musicoterapia músico centrada embasa-se nesse ponto de vista de homem e música como unicidade. Ao se desenvolver a musicalidade se desenvolve a pessoa e amplia-e suas possibilidades de estar no mundo. Entender homem e música pertencentes um ao outro e tendo a música sua capacidade transcendente, a Música na Musicoterapia não é a mesma música na música. A construção desse entendimento é fundamental para as delimitações do trabalho de música como terapia e música na terapia. Quanto mais próximo da música o trabalho de ajuda a outra pessoas estiver mais musicoterapia se realiza.

6. Conclusão

A música e o pensamento complexo não são estranhos um ao outro, mesmo que grande parte do estudo da música exista pelo exercício da lógica, da simplificação, da análise e da separação em partes. A ideia é retornar essas partes, após os estudos, para o todo, mas na música isso não acontece dessa forma, pois as notas musicais são absolutamente dinâmicas e com uma lógica própria. A soma das partes não é o todo, porque em cada parte existe o todo. Em cada nota musical existem sons harmônicos, existem parâmetros sonoros agindo simultaneamente.Também não se pode dizer simplesmente que existam músicas erradas ou certas, pois o que se tem são notas e movimento.

O 'pensamento musical', segundo Zuckerkandl, concebe-se por ambientes distintos da lógica, e integrado ao intuitivo, ao espontâneo e criativo. É um acontecimento de compartilhamento de vida: vida do homem e vida das notas. A complexidade da experiência musical coloca o homem em movimento, diante de movimentos. Não expressa sua subjetividade, mas coloca-o diante da sua realidade: *encontra, por assim dizer, desde o lado de fora o que ele pensa do lado de dentro.*

Música *em* terapia se diferencia da Música *na* terapia, de modo particular, por esse foco integrador do homem consigo mesmo inerente à experiência musical. Olhar o todo e conceber esse todo, sem considerá-lo apenas como a soma de suas partes é um exercício complexo. Entender homem e música como colaboradores no desenvolvimento das possibilidades humanas implica em compreender um *Homo musicus*, Música em Musicoterapia coloca em ação o 'pensamento musical', pertinente à visão musico centrada.

Notas

1 [1]Ubiratam D'Ambrósio em palestra proferida no Congresso de Transdisciplinaridade. Vitória –ES 2005

Referências

MORIN, Edgar **A Ciência sem Consciência** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil 2ª ed., 1998.

ZUCKERKANDL, Victor **Man the Musician.** Sound and Symbol, volume II. Princeton University Press, 1973

DOIDODUM: MUSICOTERAPIA, ENSINO E CLÍNICA ANTIMANICOMIAL

Eduardo Fraga Tullio (UFU)
edutullio@hotmail.com

Maria José de Castro Nascimento (Hospital de Clínicas/UFU)
majosecn@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo é relativo ao Projeto de Extensão desenvolvido na Universidade Federal de Uberlândia: "Doidodum - Banda de Percussão com Usuários dos Serviços de Saúde Mental da cidade de Uberlândia." Através do projeto, caminhos surgiram e o configurou numa clínica antimanicomial aliada ao ensino de música e psicologia, e ação interdisciplinar e interinstitucional. O fazer musical juntamente com a loucura, possibilita democratização de atos e fatos que se contrapõem à histórica exclusão social, revelando-se um poderoso instrumento de inclusão social e exercício de cidadania. O projeto propiciou, ainda, união de saberes e agregou ensino a diferentes áreas do conhecimento humano.
Palavras-chave: musicoterapia, ensino, saúde mental, clínica antimanicomial.

Doidodum: Music Therapy, Education and Clinical Antimanicomial

Abstract: This article is for the Extension Project developed at the Federal University of Uberlândia, "Doidodum Band - Percussion with Users of Mental Health Services in the city of Uberlândia." Through the project, roads and appeared in a clinic set up anti-asylum allied to teaching music and psychology, and interdisciplinary and interagency. The music making together with the madness, enables democratization of acts and facts that contradict the historical social exclusion, revealing a powerful instrument of social inclusion and citizenship exercise. The project provided also the union of knowledge and added teaching to different areas of human knowledge.

Keywords: music therapy, education, mental health clinic asylums.

1. Introdução: loucura ou doença metal?

Historicamente, Foucault (2005:297) nos diz que a doença mental surge no final do século XIX e se firma com esse status apenas no começo do século XX com o nascimento da ciência médica moderna, notadamente a psiquiátrica com Pinel na França por volta de 1900. Antes, registros históricos mostravam o fenômeno da loucura como algo da natureza humana, e assim, se fazia presente nas sociedades pré- industriais de forma livre onde os loucos circulavam pelas ruas, praças, teatros e rituais. Em dado momento histórico, o louco tinha até o status de sabedoria sendo consultado para previsão de futuro. Mas os últimos cem anos da história delimitaram esse fenômeno, primeiro como imoralidade e depois como doença, e a forma desenvolvida para que fosse tratada foi a reclusão em grandes hospitais afastados das sociedades (Foucault, 2005:459).

Essa forma de tratamento, fez surgir no Brasil, na década de 70 e em outras partes do mundo o movimento de Reforma Psiquiátrica que tem como objetivo desmistificar a loucura por meio de questionamentos a esse saber científico e buscar a reinserção social do louco ou doente mental. Concomitante à Reforma Psiquiátrica surge também, o Movimento de Luta Antimanicomial que faz frente ao estigma excludente por meio de ações que tem resultado em leis para proteção e trato para com o portador de sofrimento psíquico, abrindo caminho para pesquisas nas formas de tratamento para que convivam, novamente e em harmonia, loucura e sociedade. Assim, a partir dos anos 90 vivemos momentos históricos no Brasil com implantação de serviços psicossociais como os NAPS (Núcleo de Atenção Psicossocial), CAPS (Centro de Atenção Psicossocial), Residências Terapêuticas, Centros de Convivência e Cultura, Hospitais Dia e internação breve em Hospitais

Gerais. A nova filosofia de tratamento tem sido radicalmente contra a hospitalização e medicalização. Diante desses movimentos, Amarante (2000:110) postula, então, uma nova clínica para tratamento, uma vez que o movimento antimanicomial vem acontecendo tão rapidamente, que, hoje o que se julgava de vanguarda nos anos 80 já é questionado.

Quinderé e outros (2010:137) corroboram essas assertivas ao pesquisarem a rede de Saúde Mental de Fortaleza, onde cerca de 80% dos procedimentos desenvolvidos nos serviços de saúde mental eram de atendimentos individuais e o foco não era a subjetividade do paciente. O meio social tem ficado alheio ao tratamento e é para onde, de fato, ser direcionado. O atendimento em grupo e no grupo social maior deve ser o foco para se criar rupturas com o modelo manicomial e o definitivo fortalecimento da Reforma Psiquiátrica.

Nascimento (2008:34) observou em vivências diárias nos serviços de atenção a saúde mental, e reforça argumentos quanto à dificuldade de se criar teorias e práticas consistentes que acomodem o novo para doentes mentais e familiares. E ainda que, no espaço universitário, não há uma formação adequada dos profissionais de saúde.

2. Arte, música e loucura

O PROJETO DOIDODUM nasceu na enfermaria de psiquiatria, e o objetivo foi estabelecer vínculo do paciente com a música, e, após a alta hospitalar, conforme seu desejo pudesse compor um grupo para apresentações artísticas em público. Os alunos têm participação enquanto estagiários e residentes de psicologia e monitores de música. Contamos também com psicólogos, professores de música e os usuários internados e de CAPS. Além das oficinas no espaço de internação hospitalar, os treinos acontecem, semanalmente, na comunidade, juntamente com pacientes dos CAPS adultos e Centro de Convivência. Com a parceria do DEMAC – Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade o mesmo se consolidou como Projeto de Extensão Universitária. A DICULT – Diretoria de Cultura da Universidade Federal de Uberlândia possibilitou verbas para compras de instrumentos musicais e bolsa aos monitores, além da divulgação do projeto.

Uma preocupação que surgiu foi o foco que o grupo deveria incorporar para além do caráter social e terapêutico. Assim destacamos a música enquanto arte e recurso de tratamento e inserção social. A música arte está na história da humanidade, nos mitos, em todas as culturas, usada desde instrumento médico-terapêuticos até rituais de curas; passando pela filosofia onde se constitui como parte da cultura humana. Destacamos também, o caráter universal e democrático da arte e instrumento para falar linguagem comum a todos os seres humanos. Ávila e Jaeger (2005:124) e Freire (2007:35).

Bárbara e outros (1999:19) numa avaliação quali-quantitativa em estudo de caso encontraram que o trabalho com música e de forma interdisciplinar, aumentou significativamente a qualidade de vida de um grave paciente psiquiátrico numa instituição no Rio de Janeiro.

E ainda, Bigatto e Santos (2008:1) ao pesquisarem sobre terapias alternativas para o doente mental em CAPS, salientam o fato de existirem poucos estudos nesse sentido e apontam a música como uma possibilidade inovadora de cuidado, com produção de sentidos para o usuário e até possibilidades de geração de renda.

O poder e fascínio que a música exerce sobre o ser humano é descrito por Daher (2005:58) ao afirmar “que canções ampliam e falam pelos pacientes de musicoterapia o que eles sentem e não conseguem

verbalizar. Que a música traz o simbólico das vivências e experiências do que é vivido e sentido, tornando-se um veículo poderoso de comunicação entre inconsciente e consciente".

Craveiro de Sá (2007:4) nos diz de movimentações que a música provoca na subjetividade das pessoas. Que a consciência humana está ligada a duas diferentes percepções: uma a sentidos de sobrevivência e outra a sentimentos outros de ordem mais complexas constituindo e fazendo emergir subjetividades. A apreciação musical está diretamente ligada a emoções e estados de humor onde vivências e registros mnemônicos são mobilizados em níveis sensorial, psicológico, simbólico e espiritual.

Ampliando, ou melhor, reforçando a citação anterior, encontramos em Viggiano e Chagas (2003:7) que "a produção musical é poderoso instrumento de constituição de subjetividades tanto quanto o trabalho, uma vez que o indivíduo existe a partir daquilo que faz ou produz. A criação de ritmos e letras musicais dá sentido à vida valorizam o indivíduo sendo instrumento de reinserção social".

Enquanto atividade de grupo, Amato (2007:95) fala da relevância que a atividade musical pode proporcionar aos membros após estudar grupos de corais, onde há lazer e arte. Desenvolvem-se o respeito interpessoal e o grupo se constitui numa via de acesso a inserções culturais alargando a vivencia em espaços sócio-culturais em eventos públicos, e a atividade se revela prática educativo-musical. Há alguns trabalhos práticos nessa linha de pensamento os quais citamos a título de ilustração[1] e que reforçam a ênfase dada ao nosso grupo musical. Em Barra Mansa (RJ) há o Grupo de Percussão "Drum Latas" com instrumentos recicláveis com o objetivo de inclusão social de adolescentes com transtornos mentais. Em Juiz de Fora, há a banda "Os Impacientes" que aliam a arte à terapia e se apresentam em público, e consta com seis usuários dos serviços de saúde mental e são portadores de esquizofrenia. O Grupo "Harmonia Enlouquece" nasceu dentro de uma instituição psiquiátrica no Rio de Janeiro, têm CDs gravados, são nacionalmente conhecidos, principalmente após divulgação da banda na novela "Caminho das Índias" da TV Globo em 2009 tendo na sua composição, na maioria, usuários de serviços de saúde mental. Encontramos referências do Projeto Loucos por Música, onde acontecem grandes encontros musicais com renomados artistas e também se apresentam bandas formadas por usuários de serviços de saúde mental.

A música como arte e ou terapia para transtornos mentais também é retratada em filmes. Nos dramas "Shine"[2] e "O Solista"[3] mostram-se, respectivamente, e baseado em histórias reais, um pianista com grave transtorno de humor (Transtorno Bipolar) e um esquizofrênico tocador de violoncelo, morador de rua nos Estados Unidos que tem sua vida reabilitada devido ao seu talento. E ainda no filme "Amargo Pesadelo"[4] o famoso duelo de banjos entre um autista e um ator do filme, uma cena real que ocorreu por acaso e foi incorporada ao filme. Enfim, fica evidenciado, conforme afirmado por Nascimento (2008:155), a loucura desafia conhecimentos, une pessoas e une arte e ciência.

3. O que nos diz esse projeto....

Ao estudar a musicoterapia agregada à Saúde Mental, Nick (2005:2) nos diz que essa modalidade de atendimento juntamente com seu aparato técnico e científico já se firmou nos novos dispositivos de Saúde Mental e o musicoterapeuta vem participando ativamente nas discussões de casos e até nos processos de alta. Este é um espaço onde esse profissional deve estar incluído para criar junto com outros profissionais de saúde, saberes e fazeres consonantes com os novos paradigmas científicos.

Andrade e Pedrão (2005:2), falam dos benefícios da música junto a outras abordagens psicoterápicas para pacientes psiquiátricos pois reconstrói histórias individuais e diminui ansiedades. Avaliaram que essa linguagem terapêutica facilita as relações entre usuários, e, usuários e profissionais, ampliando e diversificando a atuação profissional nas instituições.

Em nossa vivência, quando da internação onde o paciente está mais confuso, desarticulado no tempo e espaço devido a alterações senso-perceptivas, num nível de subjetividade muito diferenciada fruto de confusão mental, podemos observar que os instrumentos musicais são foco de curiosidades e interesse. Os treinos tornam-se uma atividade bastante democrática no sentido de que pacientes com várias psicopatologias, várias idades, com graus diferentes de dificuldades psicomotoras, diferentes origens culturais, sexo e raça, todos participam. Experimentam tocar um e outro instrumento, sugerem músicas, cantam e ou dançam. As batidas chamam à organização interna de forma contundente por meio do som, ritmo e forte cadência que vem do meio externo.

Em espaço público, após a alta, há uma peculiar melhora na auto-estima via retratação momentânea de potencialidades e participação mais harmônica. A visibilidade os deixa orgulhosos de si e dos outros. Beneficiam-se pelo aumento da auto-estima e da interação social. Uma identidade de grupo é criada e as relações interpessoais se fortalecem. Isso tudo é efetivado, solidificado e reconhecido com as apresentações públicas. Fica evidente que a musicoterapia ultrapassa os limites dos ganhos subjetivos e terapêuticos no paciente, ela se expande a níveis sociais e coletivos.

Percebemos que a musicalidade, o ritmo, a cadência musical é algo particularmente comum e universal. Quando trabalhamos apenas o som, o ritmo e a parte musical sem letra e ou rima de música para ser verbalizada cantando, há melhor participação. Nesse momento, não há exigência de memória, de conhecimento cultural, de organização mental e ou conhecimento musical mais apurado. O paciente não precisa apelar para memória, atenção, concentração ou ter vergonha de participar por não saber. Basta deixar que o som organizado externamente penetre nos ouvidos harmonizando o externo com o seu mundo interno. Todo e qualquer indivíduo pode se beneficiar dessa atividade: ela abarca pacientes em crises psicóticas graves, os estáveis e fora de crise, sejam velhos, jovens, analfabetos ou universitários, ricos ou pobres. Não é necessário conhecimento técnico ou habilidades específicas para participar, ou melhor, para um momento de comunhão por meio do ritmo e do som.

4. Considerações finais

As oficinas externas e apresentações em público têm mostrado que a clínica antimanicomial acontece, de fato, no espaço público, trazendo a força do grupo para o grupo, é efetiva e nos ensina que devemos fazer com eles e não oferecer atividades. A cidadania fica evidente, o fazer junto nos torna co-participantes da produção de subjetividades seja nos pacientes seja em nós profissionais.

A participação discente permite aprendizado a alunos que não da psicologia e ou medicina, e também que revejam conceitos e percebam possibilidades outras de tratamento. A musicoterapia aliada à saúde mental é uma área de atuação profissional em aberto para músicos. No contexto dessa experiência, essa atividade se configura, enfim, numa prática política educativa de grande validade para grupos marginalizados.

Notas

1 Citações detalhadas nas referências bibliográficas.
2 "Shine", 1996, drama dirigido por Scott Hicks e estrelado por Geoffrey Rush e Justin Braine.
3 "O Solista"2009. Drama dirigido por Joe Wright e estrelado por Jamie Foxx e Robert Downey Jr.
4 "Amargo Pesadelo" drama, 1972, estrelado por Jon Voight e Burt Reinolds, dirigido por John Boorman.

5. Referências bibliográficas

AMARANTE, P. (2000). *O homem e a Serpente – Outras histórias para a loucura e a Psiquiatria.* Rio de Janeiro: Fiocruz.

ÁVILA, Maria de F. e JAEGER, Regina L. *Ultrapassando os muros do manicômio: arte e loucura*. In: Episteme, Porto Alegre, nº 20, p.121-125, jan/jun.2005

AMATO, Rita F., *O canto coral como prática sócio-cultural e educativa musical*. Porto Alegre. Revista Opus, v.13, (1), p.75-96.

BÁRBARA, Bianca Bruno; DUARTE, Clara; MELLO, Heloisa Cardoso de, e GOLDENSTEIN, Nelson. *Musicoterapia e Psiquiatria: um estudo de caso*. In: Casos Clínicos em Psiquiatria. 1999,1(1):16-20.

BIGATTO, K. R. S. e SANTOS, S. G. *A música entoando a Saúde Mental pela via da subjetividade.* 16º. Simpósio Internacional de Iniciação Científica – USP, SP. Outubro de 2008.

CRAVEIRO DE SÁ, L. *Música e estados de Consciência.* Acesso em 10/10/2009. Disponível: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicoterapia/musicoterap_LCS.pdf.

DAHER, Sofia C. *A canção: um canal de expressão de conteúdos simbólicos e arquetípicos*. Revista Psicologia Argumento, v.23, no. 42, p. 55-63, jul/ago 2005.

DRUM LATAS: Inclusão Social através da Música. Jornal Diário Cidade on line. Empresa Jornalística Diário do Vale Ltda. Disponível em: www.diarioon.com.br/arquivo/4776/cidade/cidade-59420.htm. Acessado em: 17.02.2011

FREIRE, Marina H. *A regulamentação profissional do Musicoterapeuta*. Monografia, Departamento de Música, Curso de Graduação em Musicoterapia. Universidade de Ribeirão Preto. 2007.

FOUCAULT, M. (2005) *História da Loucura*. (8ª. Ed.). São Paulo. Ed. Perspectiva.

HARMONIA ENLOUQUECE NO CAMINHO DAS ÍNDIAS. Disponível em: http://caminhodasindias.globo.com/platb/diretodoestudio/2009/04/09/harmoniaenlouquece-agita-gravacao/. Acessado em: 17.02.2011

LOUCOS POR MÚSICA - "OS IMPACIENTES". Disponível em: www.loucospormusica.com.br/principal.php?cidade=1&area=11. Acessado em: 17.02.2011

NASCIMENTO, M.J.C e ROMERA, M.L.C. *Psicopatologia, Loucura e a Formação do Psicólogo*. Uberlândia, 2008. 217f. Dissertação de Mestrado. PGPSI- Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia.

NICK, Elieth. Musicoterapia em Saúde Mental. Palestra proferida em 22.10.2005 na mesa redonda *"Práticas Contemporâneas em Saúde Mental."* V Jornada Científica de Musicoterapia: teorias e práticas Contemporâneas." Rio de Janeiro. Disponível em: www.amtrj.com.br/arquivos/e_nick.doc. Acessado em 17.02.2011

ANDRADE, Rúbia Laine de Paula, e PEDRÃO, Luiz Jorge. *"Algumas considerações sobre a utilização de modalidades terapêuticas não tradicionais pelo enfermeiro na assistência de enfermagem psiquiátrica."* Revista Latino Americana de Enfermagem.vol13,no.5, Ribeirão Preto, set/out 2005.

QUINDERÉ, Paulo H. D., SALES, F. D. de A., ALBUQUERQUE, R. A., e JORGE, M. S. B. *A convivência entre os modelos Asilar e Psicossocial: Saúde Mental em Fortaleza – CE.* In: Saúde em Debate, Revista do Centro Brasileiro de Estudos em Saúde (CEBES), no. 26, 2008. Disponível em: www.saudeemdebate.org.br. Acessado em 17.02.2011.

VIGGIANO, Maria do S. D., e CHAGAS, Marly. *Trabalho e Subjetividade: a musicoterapia como instrumento de inclusão social.* Rio de Janeiro, 2003. Monografia de Conclusão do Curso de Musicoterapia. Conservatório Brasileiro de Música.

CONTRIBUIÇÕES DA TEORIA DA COMPLEXIDADE PARA A MUSICOTERAPIA NO ACOMPANHAMENTO DE CRIANÇAS COM DIFICULDADES DE APRENDIZAGEM EM LEITURA

Elisama Barbosa Brasil[1] (UFG)
elisbrasil26@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho é o resultado final da disciplina "Pensamento Musical e Complexidade" do Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Música – da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Baseou-se em uma revisão de literatura na perspectiva transdisciplinar que objetivou promover uma interface entre a Teoria da Complexidade e a Musicoterapia aplicada aos casos de crianças com dificuldade de aprendizagem em leitura. Acredita-se que a atuação do musicoterapeuta pode levar aos ambientes educacionais regulares uma prática diferenciada da música, potencializando seus efeitos terapêuticos no indivíduo.
Palavras-chave: Musicoterapia, Teoria da Complexidade, Dificuldade de Aprendizagem em leitura.

Contributions of the Complexity Theory to Music Therapy in the monitoring of children with learning difficulties in reading

Abstract: This paper shows the results of discipline "Musical Thinking and Complexity" of the Post-Graduate – Mastering on Music - School of Music and Performing Arts at the Universidade Federal de Goiás. Was based on a literature review on transdisciplinary perspective that aimed to promote an interface between Complexity Theory and Therapy, applied to cases of children with learning difficulties in reading. It is believed that the performance of the music therapist in the regular educational environment provides a different practice of music, enhancing their therapeutic effects on the individual.
Keywords: Music Therapy, Complexity Theory, Learning Difficulty in reading.

As dificuldades de aprendizagem apresentadas por crianças configuram-se como um dos temas mais inquietantes nas discussões educacionais da contemporaneidade. Despertam reações no contexto familiar, na criança e no corpo docente do ambiente educacional; e suscitam questionamentos sobre as propostas educacionais "que podem não estar dando conta plenamente de se apresentarem como meios realmente eficientes e adequados às necessidades e características de tais crianças" (ZORZI, 2003, p. 36).

Segundo Salvari (2003), as crianças com dificuldades de aprendizagem não conseguem corresponder às expectativas pedagógicas da escola.

Para vários autores (BARTHOLOMEU; SISTO; MARIN RUEDA, 2006; LIMA; PESSOA, 2007; NASCIMENTO, 2010), o campo das Dificuldades de Aprendizagem gera controvérsias propiciando diferenciadas denominações, hipóteses etiológicas, o uso de diferentes referenciais teóricos e diversificadas proposições interventivas. Isto confirma a presença da *multifatorialidade* que envolve as dificuldades de aprendizagem: em sua constituição, em suas manifestações, e nas suas formas de resolução e/ou re-significação (NASCIMENTO, 2010).

Como afirma Santos (1997, p. 09), os *problemas de aprendizagem* "não são causados por um único fator determinante. Seu surgimento resulta de uma série de fatores concomitantes". Por isso, "a própria condição multifatorial de seus determinantes - neste caso, do "não-aprender" - confere à dificuldade de aprendizagem, a necessidade terapêutica variada e pluridimensional" (op.cit., p. 17).

Para Nascimento (2010), na constituição dos casos de dificuldades de aprendizagem é verificada uma interifluência acentuada dos multifatores presentes no contexto escolar: os aspectos fisicos, sócio-relacionais e mesmo sonoros, como os sons e ruídos presentes na escola. Em seus estudos, a autora percebe

que, nos discursos encontrados no ambiente escolar, os atores (gestores, coordenadores e corpo docente) chegam a reconhecer a presença de multifatores envolvidos no aparecimento e na acentuação das dificuldades de aprendizagem, mas, nas práticas pedagógicas e nos momentos de avaliação não os consideram, nem os pontuam nas fichas e nas discussões.

Entre as dificuldades mais comuns estão aquelas relacionadas à leitura, à escrita e à matemática (GUERRA, 2002). Considerando que as dificuldades de leitura impossibilitam o avanço em outras disciplinas, configurando-se como a habilidade essencial em todo o processo de ensino-aprendizagem, pretende-se abordar neste trabalho, esta modalidade de dificuldade de aprendizagem.

Sobre o processo inicial da leitura, Tochetto; Oliveira (1998, p. 101) entendem que este envolve "a discriminação visual dos símbolos impressos, a associação da palavra impressa com o som e é necessário que exista também a compreensão e a análise do material lido". Portanto, as dificuldades em leitura implicam normalmente "uma falha no reconhecimento ou na compreensão do material escrito" (ZUCOLOTO; SISTO, 2002, p. 158).

Ampliando a noção de leitura, Martins (1994, p. 9) descreve o ato de ler como para "além do gesto mecânico de decifrar os sinais". Aprender a ler "liga-se ao processo de formação do indivíduo, à sua capacitação para o convívio e atuações social, política, econômica e cultural" (MARTINS, 1994, p. 22). Desta forma, o ato da leitura se refere a um processo de compreensão por parte do sujeito, "tanto de algo escrito quanto de outros tipos de expressão do fazer humano". (ibidem, p. 30)

Diante disso, aprender a ler "significa também aprender a ler o mundo, dar sentido a ele e a nós próprios" (MARTINS, 1994, p. 34). Neste sentido, o aprendizado da leitura deve basear-se nas vivências do indivíduo, ser significativo e fazer sentido.

Compreendendo o ato da leitura para além de decifrar o código escrito, com base em Santos (1997) e Nascimento (2010) que propõem a Musicoterapia na intervenção junto aos casos de dificuldades de aprendizagem, trazemos a indagação: Como a música, utilizada pela Musicoterapia pode auxiliar, dar suporte e possibilitar o desenvolvimento de potencialidades de alunos com dificuldade de aprendizagem em leitura?

A Musicoterapia foi definida em 1996, pela Comissão de Prática Clínica da Federação Mundial, como:

> a utilização da música e/ou seus elementos (som, ritmo, melodia e harmonia) por um musicoterapeuta qualificado, com um cliente ou grupo, num processo para facilitar, e promover a comunicação, relação, aprendizagem, mobilização, expressão, organização e outros objetivos terapêuticos relevantes, no sentido de alcançar necessidades físicas, emocionais, mentais, sociais e cognitivas. A Musicoterapia objetiva desenvolver potenciais e/ou restabelecer funções do indivíduo para que ele/ela possa alcançar uma melhor integração intra e/ou interpessoal e, consequentemente, uma melhor qualidade de vida, pela prevenção, reabilitação ou tratamento.

Através do 'fazer musical' acredita-se ser possível proporcionar vivências significativas que favoreçam a aprendizagem e o desenvolvimento integral. E, a Musicoterapia pode proporcionar ao cliente[2] um ambiente sem julgamentos de produções e de valores estéticos, enxergando-o por outros ângulos que não só suas dificuldades, ampliando sua percepção e comunicação através de uma interação ativa e produtiva.

Estudos da Musicoterapia evidenciam a música como fator influenciador do desenvolvimento de diversas habilidades interpessoais e capacidades intra-relacionais do indivíduo. Considerando a sua

individualidade e a influência dos diferentes fatores culturais e sociais, a música pode tornar-se um canal de expressão de conteúdos psíquicos que possam estar impedindo o desenvolvimento da aprendizagem.

Por sua vez, as investigações relativas à Musicoterapia na área da Educação são ainda restritas aos indivíduos cujos casos estão associados a necessidades especiais, pouco avançando para o estudo de indivíduos normativos, especialmente, quanto à aplicabilidade no espaço escolar.

Compreendendo o processo de aprendizagem relacionado ao desenvolvimento do indivíduo e de suas potencialidades, construído de maneira progressiva e permanente, que atinge o indivíduo em seu aspecto global, acredita-se que, neste contexto, a Musicoterapia seja concebida como um processo de desenvolvimento que proporcionará a ampliação da capacidade auto-perceptiva e da percepção sobre os outros.

Justifica-se a escolha da Teoria da Complexidade, posta por Edgar Morin, por considerarmos os princípios desta abordagem numa dialogicidade com a Musicoterapia. Nesta perspectiva, citamos os princípios: sistêmico, hologramático, da autonomia/dependência, dialógico, da recursividade e da incerteza (MORIN, 2002).

Morin (2010) considera o pensamento complexo como aquele que une: liga e enfrenta a incerteza, liga a explicação à compreensão. Considera o sujeito e sua subjetividade como parte do todo, estando o todo da mesma forma, presente nesta parte (princípio hologramático). Através do princípio da autonomia/dependência Morin (2010) entende os seres viventes como autônomos, no sentido de que podem pensar/agir por conta própria. Mas, ao mesmo tempo, esta autonomia implica uma dependência, visto que a energia, a informação e a organização utilizadas para o ganho e manutenção da autonomia, são retiradas de seu meio.

Morin (2008, 2010) concebe ainda a dialogicidade dos acontecimentos a partir do pressuposto "ordem/desordem/organização". São os opostos acontecendo simultaneamente. Admite-se a existência de termos antagônicos e contraditórios que, ao invés de excluir um ao outro, complementam-se, andam juntos. O autor descreve também a existência de um circuito recursivo, o que faz de nós humanos, tanto seres produtores e causadores, quanto produtos e efeitos, sugerindo um movimento circular dos fatos (MORIN, 2010).

Craveiro de Sá e Teixeira (2005, p. 2) apontam Edgar Morin como "um dos maiores pensadores da pós-modernidade". Conforme relatam as autoras, "no paradigma da simplificação, o cientifismo, marcado pelo reducionismo e pela objetividade, afastou o homem dos sentimentos, das emoções, da subjetividade" (CRAVEIRO DE SÁ; TEIXEIRA, 2005. p. 2). As autoras compreendem o pensamento complexo como uma reforma do pensamento que transpõe a lógica clássica, simplificadora e linear, rumo ao pensamento complexo, capaz de religar, de rejuntar contrários. A música poderia ser um dos caminhos para se fazer estas (re) ligações. (CRAVEIRO DE SÁ; TEIXEIRA, 2005).

Para Morin (1996), o sujeito é uma realidade que compreende o entrelaçamento de múltiplos componentes. Segundo Craveiro de Sá e Teixeira (2005, p. 2), esta compreensão se baseia no "encadeamento de experiências do conhecimento sobre a própria existência, dando sentido ao mundo, criando, a cada momento, um novo sentido para a realidade circundante".

A Teoria da Complexidade avança na compreensão do mundo como um todo indissociável, propondo uma abordagem multi e transdisciplinar dos fenômenos para a construção do conhecimento. Para Morin (2007, p.13),

> a um primeiro olhar, a complexidade é um tecido (*complexus:* o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico.

Considerando estes aspectos, a transdisciplinaridade é um ponto em comum entre esta abordagem teórica e a Musicoterapia, pois este termo supõe colocar em suspenso os limites e/ou fronteiras entre as disciplinas.

Segundo Bruscia (2000, p 08), a Musicoterapia "não é uma disciplina isolada e singular definida e com fronteiras imutáveis. Ao contrário, ela é uma combinação dinâmica de muitas disciplinas em torno de duas áreas: música e terapia". Sendo assim:

> O objetivo primário da Musicoterapia acontece no campo da Música e Saúde, numa construção transdisciplinar entre Arte, Ciência e Saúde. Portanto, trabalha-se não apenas a música, mas a "experiência musical compartilhada" (BRUSCIA, 2000) e por esta especificidade, a visão da função da música para o ser humano pode ser ampliada (PIAZZETTA, 2008, p. 3).

Pensando a Musicoterapia em sua natureza transdisciplinar, acredita-se ser necessária uma linha de pensamento que integre as diversas disciplinas que a compõem, oferecendo consistência e amplitude necessárias ao conhecimento da Musicoterapia (CASTRO, 2010, p. 31-2).

Sobre as contribuições da teoria da complexidade para o campo teórico da Musicoterapia, Piazzetta e Craveiro de Sá (2006, p. 3) afirmam que o pensamento complexo

> permite que o pesquisador trabalhe com conceitos antagônicos que se complementam – princípio dialógico; admite uma forma de relação no âmbito da 'recursividade organizacional', ou seja "um processo recursivo é um processo em que os produtos e os efeitos são ao mesmo tempo causas e produtores daquilo que os produziu" (MORIN, 2001, p. 108). Propõe, também, que a compreensão do todo não se faz pela soma de suas partes, mas por se considerar que em cada parte está o todo – princípio hologramático.

As referidas autoras apontam ainda que no contexto clínico musicoterápico admite-se a presença das incertezas, a partir do reconhecimento da subjetividade do cliente e do próprio musicoterapeuta, expressada na relação com a música e nos fenômenos ocasionados pelas experiências musicais, havendo a possibilidade de interagir e dialogar com elas sem que se perca a essência e a unidade musicoterápica.

> Ao permitir as incertezas, admite a ampliação das relações (musicoterapeuta, cliente e música) para além da linearidade, chegando à recursividade, à consensualidade e à circularidade entre as ações da música, do cliente e do musicoterapeuta. (PIAZZETA; CRAVEIRO DE SÁ, 2006, p. 6).

Sabe-se que a música é, a princípio, uma produção de domínio humano e que, portanto, depende dele para existir e sobreviver. No entanto, refletindo à luz do pensamento complexo, depois de produzida e reproduzida, pode-se dizer que a música "toma vida própria", influenciando e dominando os seres humanos, através dos diferentes sentimentos, ações, reações, interações que pode despertar.

Esta recursividade e circularidade na música podem ser percebidas também junto ao processo de aquisição da leitura pelo sujeito. A aprendizagem, qualquer que seja ela, depende da ligação entre as partes e o todo para que seja significativa para o sujeito: O indivíduo e suas vivências e vice-versa. Experiências estas, diversas, oriundas dos meios interno e externo ao sujeito, que levam a aprendizagens, as quais modificam o indivíduo (nos níveis bio, psico, e social), que age sobre o meio, que também se modifica, reiniciando todo o processo.

Seguindo este pensamento, a dificuldade de aprendizagem - em leitura - está ligada a este conceito, visto que, comprova-se a presença não só da *multifatorialidade* conceitual, etiológica e interventiva destes casos, mas também da *interinfluência* existente entre os fatores.

O princípio da recursividade pode ainda caracterizar o processo musicoterapêutico visto que, um movimento recursivo entre terapeuta e cliente é estabelecido, favorecendo uma dinâmica circular de ações e interações.

A teoria da complexidade, posta por Edgar Morin, pode aprofundar no entendimento da importância e da necessidade da inclusão do sujeito e de sua subjetividade (PIAZZETTA; CRAVEIRO DE SÁ, 2006). E, no processo musicoterapêutico esta subjetividade é percebida, acolhida e valorizada na sua singularidade; através da utilização da música enquanto recurso com o potencial de alcançar o ser humano biopsicosocialmente.

Através das experiências musicais em Musicoterapia pode-se proporcionar ao indivíduo com dificuldade de aprendizagem em leitura, o autoconhecimento, o reconhecimento de sua subjetividade, uma vez que o cliente tem a liberdade de explorar diferentes formas de expressão (musical, sonora, corporal, verbal) colocando em ação seu potencial criativo, desenvolvendo habilidades, realizando trocas, tomando consciência de si mesmo e do outro.

O reconhecimento desta subjetividade se dá através da valorização dos sentimentos, das emoções, das percepções e dos pensamentos. "As nossas maneiras de ser, de ver e de perceber o mundo, de viver/conviver, de perceber ou não as contradições e injustiças condicionam as realizações e o conhecimento que construímos" (MORAES, 2003, p. 158).

Acredita-se que a atuação do musicoterapeuta nos ambientes educacionais regulares possibilita uma prática diferenciada da música, potencializando seus efeitos no indivíduo, abrindo novos canais de comunicação, promovendo processos de transformação.

Notas

1 Mestranda do Programa de Pós-graduação em Música da EMAC/UFG. Graduada em Musicoterapia pela EMAC/UFG. Integra o Grupo de Estudos e Pesquisas em Musicoterapia na Educação pelo NEPAM/UFG.

2 "Um cliente é qualquer indivíduo, grupo, comunidade ou ambiente que precise ou procure a ajuda de um terapeuta por causa de uma ameaça real, imaginária ou potencial à saúde, seja de natureza física, mental, comportamental, social ou espiritual" (BRUSCIA, 2000, p. 81).

Referências

BARTHOLOMEU, Daniel; SISTO, Fermino Fernandes; MARIN RUEDA, Fabián Javier - Dificuldades de aprendizagem na escrita e características emocionais de crianças. Revista *Psicologia em Estudo,* Maringá, v. 11, n. 1, p. 139-146, jan./abr. 2006. ISSN 1413-7372.

BYINGTON, Carlos Amadeu B. Emocionar para Ensinar. *Revista VIVER Psicologia,* no. 134 – Ano XII – p.8-11, Março, 2004.

BRUSCIA, Kenneth E. *Definindo Musicoterapia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

CASTRO, Alexandre Ariza Gomes de. *Contribuições da Musicoterapia no Desenvolvimento das Relações Intra e Interpessoais dos Profissionais de uma Equipe de Vendas***.** 2010. 117 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

CRAVEIRO, Leomara; TEIXEIRA, Célia Maria Ferreira da Silva. De Sons e Sentidos: a Psicologia da Música sob o Olhar da Complexidade. In: Ii Congresso Mundial de Transdisciplinaridade, 2005, Vila Velha- Vitória ES. *Anais do II Congresso Mundial de Transdisciplinaridade.* Vila Velha-Vitória ES: CIRET- CETRANS-UFES-UNESCO, 2005

GUERRA, Leila Boni.- *A criança com dificuldades de aprendizagem:* considerações sobre a teoria – modos de fazer, Rio de Janeiro: Enelivros, 2002.

LIMA, Tereza Cristina Ferraz de; PESSOA, Ana Cláudia Rodrigues Gonçalves. Dificuldades de aprendizagem: principais abordagens terapêuticas discutidas em artigos publicados nas principais revistas indexadas no LILACS de Fonoaudiologia no período de 2001 a 2005. *CEFAC,* São Paulo, v. 9, n. 4, p. 469-476, out.-dez. 2007.

MORAES, Maria Cândida. *Educar na biologia do amor e da solidariedade.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

MORIN, Edgar. A Noção de Sujeito. In: Schnitman, Dora Sried (Org.) *Novos Paradigmas, Cultura e Subjetividade.* Porto Alegre: Artes Médicas, p. 45-55, 1996.

_____. *Introdução ao pensamento complexo.* 3ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. *O método 4 – as idéias:* habitat, vida, costumes, organização. 4ª Ed. Porto Alegre: Sulina, 2008.

_____. *Os sete saberes necessários à educação do futuro.* 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. *A cabeça bem feita:* repensar a forma, reformar o pensamento. 17ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

NASCIMENTO, Sandra Rocha do. A "escuta diferenciada" dos problemas de aprendizagem mediada pela musicoterapia na educação. In: SIMCAM4 – IV SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 4., 2008, São Paulo. *Anais eletrônicos...* São Paulo: Paulistana, 2008. Disponível em: < http://www.fflch.usp.br/dl/simcam4/downloads_anais/SIMCAM4_Sandra_Rocha.pdf >. Acesso em: 15/10/2008.

_____. *A 'escuta diferenciada' das dificuldades de aprendizagem [manuscrito]: um pensarsentiragir integral mediado pela musicoterapia.* Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação, Goiânia, Goiás. 2010

PIAZZETTA, Clara Márcia de Freitas; CRAVEIRO DE SÁ, leomara. Contribuições da Teoria da Complexidade à Construção do Campo Teórico da Musicoterapia. In**:** *SIMPÓSIO BRASILEIRO DE MUSICOTERAPIA,* 12, 2006, Goiânia. *Anais Online.* Goiânia, 2006. Disponível em: < http://www.sgmt.com.br/anais/p05temalivrecomoral/TLCO02-Piazzetta&Craveiro_Anais_XIISBMT.pdf>. Acesso: 10/02/2011.

PIAZZETTA, Clara Márcia de Freitas. Música em musicoterapia na abordagem músico-centrada: uma visão cognitivista. In**:** *SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS,* 4, 2008, Goiânia. *Anais Online*. Goiânia, 2008. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dl/simcam4/downloads_anais/SIMCAM4_Clara_Piazzetta.pdf Acesso: 10/02/2011.

SALVARI, Lúcia de Fátima Carvalho. A aprendizagem e suas dificuldades: uma visão clínica. Revista *Interlocuções,* Pernambuco, v. 3, n. 1 / 2, p.44-64, 2003.

SANTOS, Jussara Ferreira. *A contribuição da Musicoterapia no trabalho com crianças com problemas de aprendizagem. 1997. Monografia apresentada ao curso de* Musicoterapia. Universidade Católica de Salvador. Salvador, 1997.

TOCHETTO, Adriana Bussolaro; OLIVEIRA, Sônia Salete de. Problemas de aprendizagem: dificuldades na leitura e na escrita. *Iniciação.* Caçador/Canoinhas/Concórdia/Curitibanos/Mafra, v. 7, n. 2, p. 100-104, dez., 1998.

ZORZI, Jaime Luiz.- *Aprendizagem e distúrbios da linguagem escrita:* questões clínicas e educacionais, Porto alegre: Artmed, 2003.

ZUCOLOTO, Karla Aparecida; SISTO, Fermino Fernandes. Dificuldades de aprendizagem em escrita e compreensão em leitura. *Interação em Psicologia.* Curitiba, v. 6, n. 2, p. 157-166, jul./dez., 2002.

MÃES QUE CANTAM: A CANÇÃO NA RELAÇÃO DE AJUDA PARA MÃES DE BEBÊS COM SÍNDROME DE DOWN – TRANSDISCIPLINARIDADE ENTRE MUSICOTERAPIA E PSICOLOGIA

Gláucia Tomaz Marques Pereira (CRASA/APAE – Anápolis-GO)
gltomazmt@hotmail.com

Rejane Tocchio Marinho Mendes (CRASA/APAE – Anápolis-GO)
nananego@hotmail.com

Resumo: O Projeto Mães Que Cantam, realizado no CRASA/APAE, através do trabalho transdisciplinar – Musicoterapia e Psicologia –, tem como objetivo promover acolhimento, fortalecer vínculo e trabalhar ansiedade das mães de bebês com Síndrome de Down. O trabalho propõe a vivência das experiências musicais na Musicoterapia permitindo a mãe re-criar e compor canções para abrir canais de comunicação e expressar seus conteúdos internos e, ao mesmo tempo, receber o apoio psicológico numa parceria para a construção dessa relação de ajuda. Como resultado, observou-se que a troca colaborativa na prática auxiliou no acolhimento e na mudança dos aspectos emocionais, culturais e sociais do ser.
Palavras-chave: Canção em Musicoterapia, Transdisciplinaridade, Musicoterapia e Psicologia, Síndrome de Down.

Mothers Who Sing: the song helping in the relationship of mothers and babies with Down Syndrome – transdisciplinary between Music Therapy and Psychology

Abstract: The project Mothers Who Sing, held at CRASA / APAE, through transdisciplinary work – Music Therapy and Psychology – focuses on caring, strengthening relationship and treating the anxieties of mothers of babies with Down Syndrome. This article proposes musical experiences in Music Therapy enabling the mother to re-create and compose songs to open channels of communication and express her inner thoughts and, at the same time, have psychological support in a partnership to build this helping relation. As a result, it was observed that the collaborative exchange, in practice, helped in caring and changing emotional, cultural and social aspects of the being.
Keywords: Song in Music Therapy, Transdisciplinarity, Music Therapy and Psychology, Down Syndrome.

1. Introdução

O CRASA[1] é uma unidade da APAE[2] de Anápolis-GO, que promove atendimento a pessoas com deficiência auditiva e nas áreas de estimulação e reabilitação a pessoas com deficiência intelectual e/ou física. O serviço da Reabilitação Neurológica é destinado a pessoas com atraso no desenvolvimento neuropsicomotor, disfunção neuromotora e/ou síndromes diversas. A equipe é formada por Assistente Social, Fisioterapeuta, Fonoaudiólogo, Musicoterapeuta, Psicólogo, Psicopedagogo e Terapeuta Ocupacional.

Das síndromes atendidas pela equipe multidisciplinar do CRASA/APAE, a Síndrome de Down (SD) é a que apresenta um maior número de ocorrência para os atendimentos. A SD é um distúrbio genético causado pela presença de um cromossomo 21 extra total ou parcialmente, que está associada à dificuldade de habilidade cognitiva e desenvolvimento físico (SOUZA, 2003).

O diagnóstico da SD, em muitos casos, não é apresentado adequadamente para os pais e, frequentemente, essa informação é transmitida de forma pessimista, o que pode acarretar uma grande problemática psicossocial para a criança e para os familiares. Essa inadequação pode dificultar o cuidado da mãe com o bebê, causando desmotivação no trato com a criança e prejudicando sua estimulação.

> Após o sofrimento inicial virá a necessária etapa de buscar os recursos terapêuticos possíveis (se houver). E se iniciará uma nova etapa na vida da família, que sabe que poderá contar sempre com o apoio e a presença dos profissionais de sua confiança a seu lado. (SOUZA, 2003: p. 05).

Destarte, percebeu-se a necessidade de tratar com as mães as questões pertinentes à constatação de que a criança nasceu diferente e trabalhar os prejuízos que a ausência de tratamento adequado pode acarretar no indivíduo. Portanto, desenvolveu-se um projeto com atuação transdisciplinar entre Musicoterapia e Psicologia que considera o procedimento próprio da profissão e do profissional, efetuando trocas e compactuando saberes.

2. O Projeto Mães Que Cantam – Uma Visão Geral

O Projeto Mães Que Cantam foi desenvolvido pelo setor de Musicoterapia e Psicologia do CRASA/APAE para receber as mães das crianças com SD, pela necessidade de acolhimento terapêutico e tratar as questões pertinentes ao desenvolvimento e tratamento da criança, lidando, então, com os anseios, temores e aceitação.

Para que as mães sejam inseridas no projeto, devem ser encaminhadas para o setor de Musicoterapia e Psicologia. As terapeutas realizam a entrevista inicial, para coletar dados específicos de suas áreas de atuação e detectar possíveis dificuldades sócio-afetivas que envolvem a relação mãe-bebê. Na anamnese musicoterápica, a Musicoterapeuta preenche a Ficha Musicoterápica[3], com objetivo de investigar a vivência sonora familiar, aspectos sociais e culturais da criança/família. A Psicóloga, na anamnese[4] psicológica, coleta informações sobre aspectos psicológicos e sociais; encaminhando, se necessário, a mãe para o projeto.

Após a entrevista inicial, a dupla terapêutica se reúne e delineia o trabalho, propondo que a música, através da intervenção musicoterápica, promova a abertura do canal de comunicação e que a atuação do Psicólogo convirja para trabalhar os conteúdos verbais que possam surgir durante os atendimentos. Outros objetivos abarcam discutir sobre expectativas, medos e anseios em relação ao bebê; orientar em relação à SD – estimulação precoce e etapas do desenvolvimento –; e, trabalhar relações familiares.

O atendimento terapêutico ocorre uma vez por semana, no período de trinta minutos, na sala de Musicoterapia. São utilizados instrumentos musicais (violão, guizo) e CDs com canções infantis, canções que façam parte do universo sonoro[5] da mãe e do bebê e canções selecionadas pela Musicoterapeuta conforme objetivos terapêuticos. As canções são trabalhadas em forma de paródia ou composição musical, considerando a intervenção musicoterápica. Com a abertura do canal de comunicação, a Psicóloga intervém discutindo sobre os temas pertinentes ao problema vivenciado pela mãe e/ou também pelos familiares.

Depois de alcançados os objetivos terapêuticos, a partir da observação clínica, e mediante decisão da dupla terapêutica, as mães são encaminhadas para outros projetos, grupos e/ou atendimentos individuais do setor de Psicologia da instituição e a criança permanece no atendimento de Musicoterapia para estimulação precoce e reabilitação.

3. O Trabalho Transdisciplinar Musicoterapia e Psicologia

A Musicoterapia é uma prática terapêutica que utiliza a música e/ou os elementos musicais (som, ritmo, melodia e harmonia) em um processo estruturado, que busca facilitar e promover a comunicação, o relacionamento intrapessoal (BRUSCIA, 2000), a aprendizagem, a mobilização, a expressão e a organização (VON BARANOW, 1999).

> Na musicoterapia utilizamos esses efeitos que a música pode produzir nos seres humanos nos níveis físico, mental, emocional, e também no social, atuando como um facilitador da expressão humana, dos movimentos e sentimentos, promovendo alterações que levem a um aprendizado, uma mobilização e uma organização interna que permitam ao indivíduo evoluir em sua busca, seja ela qual for. (VON BARANOW, 1999: p. 10)

A prática da Musicoterapia exercida pelo Musicoterapeuta visa instituir um ambiente propício para a expressão de conteúdos internos e estabelecer um espaço de acolhimento. Para Costa (1989: p. 79) é uma prática que "procura ir ao encontro do sujeito no nível que o mesmo se situa aceitando sua expressão sonoro-musical. O núcleo em torno do qual se desenrola todo o processo musicoterápico é *a ação de fazer música*".

Este "fazer musical" possibilita desenvolver potenciais de forma que o indivíduo possa alcançar melhor integração intrapessoal e interpessoal e, consequentemente, uma melhor qualidade de vida (RUUD, 1998, *apud* BRUSCIA, 2000: p. 286). Sabendo-se que o Musicoterapeuta tem por objetivo primordial a terapia e não a música (BENENZON, 1985).

Através das técnicas musicoterápicas, o Musicoterapeuta pode promover a abertura do canal de comunicação e a expressividade (COSTA, 1989), logo, após acessar os conteúdos internos, o Psicólogo pode oferecer suporte terapêutico nas discussões verbais.

A prática do Psicólogo enriquece esta atuação conjunta, pois está baseada nas discussões e compreensões do "eu" e do ser no mundo, por isso, não impõe caminhos para solucionar o problema, mas procura auxiliar o cliente a pensar e a se comportar de uma forma diferente que possibilite resolver as situações difíceis da vida (BALEN, FRIZZO et al., 2010).

Neste projeto, a ação conjunta admite uma conduta que transita entre a interdisciplinaridade e transdisciplinaridade: a primeira, porque promove um trabalho de colaboração e da relação de trocas entre indivíduos (JESUS, ROSA e PRAZERES, 2004); a segunda "exige uma nova visão de ser humano, no qual este é um todo indivisível e relacional e um componente essencial com múltiplas conexões com o mundo que o cerca, independente do tipo e do grau das patologias apresentadas" (VON BARANOW, 1999: p. 52).

No trabalho interdisciplinar os profissionais interagem entre si, para Rodrigues (2000: p. 127), essa interação "favorece o alargamento e a flexibilização dos conhecimentos, disponibilizando-os em novos horizontes do saber". No trabalho transdisciplinar, "os diferentes profissionais, após o estabelecimento de objetivos comuns e investigações sobre o modo de atuação de cada um, trabalham juntos numa mesma sessão com o paciente" (VON BARANOW, 1999: p. 52).

4. A canção em Musicoterapia

O canto é um elemento estruturante que está presente em todas as etapas da trajetória humana "quer em sua história filogenética (...) fazendo parte do universo simbólico de todas as culturas, quer em sua história ontogenética, graças à qual, cada indivíduo, ao nascer, utiliza vocalizações para iniciar o intercâmbio com o mundo" (MILLECCO Filho et al., 2001: p. 109).

A canção, em um processo musicoterápico, apresenta-se como um veículo auto-expressivo utilizado pelo cliente quando o mesmo necessita de um caminho que facilite a emersão e a liberação dos

conteúdos internos, "o cliente recorre à música composta por outras pessoas ('artistas') para expressar os seus próprios sentimentos" (MILLECCO Filho et al., 2001: p. 92-93).

A auto-expressão advinda do cantar promove a comunicação, integração do indivíduo com ele mesmo e com o outro, além de ser facilitadora no vínculo terapêutico (QUEIROZ, 2003). MILLECCO Filho et al. (2001: p. 11) diz que "cantando, criamos ordenações no espaço/tempo, projetamo-nos combinando notas, expressando o que sentimos e o que sabemos sobre o sentimento humano".

Em Musicoterapia, o Musicoterapeuta pode tomar posse de quatro distintas experiências musicais: re-criação, improvisação, composição e audição musical. Neste artigo discorreremos sobre as experiências musicas que são vivenciadas com maior fluência nos atendimentos com as mães: a re-criação e a composição musical.

Na re-criação, o cliente pode aprender ou executar músicas utilizando a voz, seja individualmente, em grupo ou para um público. Re-criar é o ato de cantar com ou sem acompanhamento instrumental, escolher uma canção, cantar sozinho ou com o grupo, aprender novas canções ou apresentá-las (BRUSCIA, 2000). No Projeto Mães Que Cantam as canções normalmente são trazidas pela Musicoterapeuta que estimula aprendizagem e execução, trabalhando a canção em sua totalidade, permitindo a expressão de conteúdos internos.

Na composição, o Musicoterapeuta dá suporte para que o cliente possa compor a melodia, a letra ou qualquer produto relacionado à canção, registrando-a de alguma forma. O Musicoterapeuta auxilia os aspectos mais técnicos do processo, possibilitando ao cliente utilizar sua capacidade criadora. A paródia de canção é uma variação da técnica, onde o cliente substitui palavras, frases ou letras de uma canção existente, mantendo a melodia e o acompanhamento original (BRUSCIA, 2000). Essa experiência tem sido amplamente utilizada no trabalho com as mães, pois essa ação musical promove acolhimento, auxilia a mãe desenvolver vínculo com seu bebê e comunicar sentimentos e experiências.

5. O Cantar: acolhimento e expressão

As mães que são encaminhadas para o projeto muitas vezes apresentam alterações emocionais e, em alguns casos, rejeição à criança e/ou ao diagnóstico médico. O que se pode notar é um invólucro de sentimentos, negação da realidade e sentimentos de culpa. O cantar, inicialmente, parece uma tarefa difícil e complexa, então, a Musicoterapeuta e Psicóloga recebem essas mães, acolhem e trabalham os conteúdos expressos no momento da sessão.

Na Musicoterapia, o Musicoterapeuta trabalha o conteúdo musical, a expressividade e a comunicação advinda do "fazer musical". A mãe, mesmo que não saiba cantar, pode entoar sons nos limites de uma quarta ou quinta e entoar melodias simples (HOWARD, 1984), o importante é que o terapeuta esteja sintonizado às necessidades e condições do paciente. Nesse caso, o canto terá significado na relação, no fazer música, nas ações recursivas: paciente – música – Musicoterapeuta; Musicoterapeuta – música – paciente (PEREIRA, 2005). Já o Psicólogo permanece atento aos conteúdos verbais que surgem no decorrer do processo terapêutico e, assim, intervém, auxiliando a mãe a entender melhor os seus sentimentos e sua necessidade de aceitação.

As mães vivenciam, a partir do ato de re-criar e compor, ações que promovem acolhimento e expressão dos seus conteúdos. No decorrer do processo, o Musicoterapeuta sugere, a partir de temas planejados e preparados para o atendimento, ações de compor ou parodiar uma canção de ninar, sobre as etapas da vida da criança, família – estrutura e papel de cada membro na relação familiar –, as experiências nos atendimentos, focando a criança e o aprendizado no processo e os temas diversos: rejeição, ansiedade, medo e outros.

A criança junto com a mãe recebe as canções, interage através das vocalizações ou no ato de tocar (pode receber um instrumento musical – guizo/campanela com quatro guizos – para participar da ação musical), assim, desenvolve vínculo com as terapeutas e participa da experiência receptiva, compartilhando do "fazer musical".

6. O Projeto Mães que Cantam - Análise de resultado

Para a análise de resultados foram realizados questionários iniciais e finais. Em ambos, as perguntas são fechadas, com respostas que podem ser marcadas em "X" e permitem livres comentários e/ou sugestões. O questionário inicial investiga informações gerais sobre a SD e aceitação do diagnóstico. Das mães participantes do projeto, sobre a SD, 50% afirmaram receber diagnóstico adequado, ter informações adequadas, não ouvir comentários preconceituosos, realizar pesquisa em livros ou internet; 100% afirmaram encontrar apoio nos familiares e obter prognóstico adequado. Contudo, verificou-se que no decorrer do processo terapêutico 100% das mães responderam insatisfação com o diagnóstico, ter sofrido algum tipo de preconceito, não ter informações adequadas sobre a SD e não ter recebido apoio de familiares e/ou amigos. Sendo assim, devido à incongruência das respostas das mães ao comparar os dados iniciais com os dados da observação clínica, considerou-se como análise inicial não somente o questionário inicial, mas a anamnese, a avaliação e a observação clínica.

Os dados de análise do questionário final, no entanto, confirmaram as respostas apresentadas na observação clínica, na avaliação musicoterápica e na avaliação psicológica. Das mães participantes do projeto, 100% responderam satisfação com os temas desenvolvidos nos atendimentos, afirmaram que os atendimentos auxiliaram no crescimento pessoal e/ou nos problemas do cotidiano, e concluíram que o apoio foi importante para a vida.

6. Considerações finais

Cantar é uma prática que promove expressão e valorização, pois, através da atividade de composição e re-criação, a mãe pode vivenciar uma experiência nova e estimulante. Ao presentear seu filho com uma canção de ninar, cantar suas composições e falar sobre suas experiências e sentimentos, a mãe, sente-se acolhida, fortalecida, confortada, apoiada, num espaço de aceitação e de auto-expressão.

No decorrer do processo terapêutico percebeu-se modificação do relacionamento entre mãe e bebê, melhora da afetividade, aumento do contato visual e físico, maior interação e aceitação sobre a SD e sobre as intercorrências que podem acontecer no desenvolvimento. Além do mais, as mães apresentaram melhora na auto-estima e maior envolvimento nas atividades de estimulação do bebê, estes comportamentos

da mãe pareceram influenciar o comportamento da criança que apresentou, nos atendimentos da equipe interdisciplinar, maior interesse e participação, com isso, observou-se maior evolução[6].

O ato de cantar oferece para o bebê momentos para escutar a voz da mãe, participar de ações de ternura e cuidado, interação e percepção dos sons e da música que envolve e acolhe. Em Musicoterapia, a canção é uma ferramenta que potencializa a ação terapêutica, portanto, quando une as qualidades existentes na música e na linguagem verbal, ou seja, ao considerar a palavra investida de questões e a música como potencializadora de auto-expressão, conclui-se que esta união dinamiza a relação entre seres e – em uma visão mais profunda – a relação terapêutica (QUEIROZ, 2003).

Em Psicologia, a intervenção terapêutica, auxiliou as mães dos bebês com SD a reencontrar o equilíbrio emocional e a desenvolver um processo de aprendizagem interna que tem permitido lidar mais facilmente com as adversidades futuras. Logo, no atendimento transdisciplinar – Musicoterapia e Psicologia – observou-se que a troca colaborativa na prática promoveu um enriquecimento na atuação, auxiliando no acolhimento e na mudança dos aspectos relacionados às questões emocionais, sociais e culturais do ser.

Notas

1 Centro de Reabilitação e Atenção à Saúde Auditiva.
2 Associação dos Pais e Amigos dos Excepcionais.
3 BENENZON, 1985: p. 72, 73. Modelo adaptado para a clientela da instituição.
4 CABALLO & SIMON, 2005. Formulário para entrevista clínica inicial. Modelo adaptado pela Psicóloga.
5 Principio de ISO – "(...) ISO quer dizer igual, (...) conjunto de sons, ou fenômenos sonoros internos que nos caracteriza e nos individualiza" (BENENZON, 1985: p. 43).
6 Dados obtidos através da observação clínica, questionário final e depoimentos de outros profissionais da Instituição, não descritos neste trabalho.

Referências:

BALEN, S. A.; FRIZZO, D. (et al.). *Saúde Auditiva*: da teoria à prática. São Paulo: SAN, 2010.

BENENZON, R. *O Manual de Musicoterapia*. Trad. Clementina Nastari. Rio de Janeiro: Enelivros, 1985.

BRUSCIA, K. E. *Definindo Musicoterapia*. Trad. Mariza Velloso Fernandez Conde. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

CABALLO, V. E.; SIMON, M. A. *Manual de Psicologia Clínica Infantil:* transtornos específicos. São Paulo: Livraria Santos Editora, 2005.

COSTA, C. M. *O Despertar para o Outro*. São Paulo: Summus, 1989.

HOWARD, W. *A Música e a Criança*. São Paulo: Summus, 1984.

JESUS, C. S.; ROSA, K. T.; PRAZERES, G. G. S. *Metodologias de Atendimento à Família*: o fazer do assistente social. In: ACTA SCIENTIARUM. HEALTH SCIENCES, vol. 26, n. 1, Maringá, p. 61-70, 2004. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSci HealthSci/article/viewFile/1618/1059>. Acesso em: 15 fev. 2011.

MILLECCO Filho, L. A.; BRANDÃO, M. R. E.; MILLECCO, R. P. *É Preciso Cantar*: musicoterapia, cantos e canções. Rio de Janeiro: Enelivros, 2001.

PEREIRA, G. T. M. *O Potencial Terapêutico da Canção em Musicoterapia*. Monografia. Universidade Federal de Goiás, 2005.

QUEIROZ, G. J. P. *Aspectos da Musicalidade e da Música de Paul Nordoff e suas implicações na prática da clínica musicoterapêutica*. São Paulo: Apontamentos, 2003.

RODRIGUES, M. L. R. *Caminhos da transdisciplinaridade*: fugindo às injunções lineares. In: SERVIÇO SOCIAL E SOCIEDADE. São Paulo: Cortez, n. 64, nov., p. 124-134, 2000.

SOUZA, A. M. C. (org.). *A Criança Especial*: temas médicos, educativos e sociais. São Paulo: Roca, 2003.

VON BARANOW, A. L. *Musicoterapia*: uma visão geral. Rio de Janeiro: Enelivros, 1999.

Música Popular

- A progressão harmônica de “Você abusou” (ou você abusou dessa progressão harmônica)
  Adelcio Camilo Machado (Unicamp) 797
- O alcance do conceito de “cancionista” no modo de atuação do solista instrumental, na canção e da canção
  Adriano F. O. Lima (UFU) 804
- O baião por Luiz Gonzaga e sua importância para a prática atual da música instrumental
  Almir Côrtes (Unicamp) 809
- Uma análise da execução do guitarrista Olmir Stocker (Alemão) na releitura da música “Odeon”
  Eduardo de Lima Visconti (Unicamp) 816
- Interferência de diferentes procedimentos harmônicos na improvisação do choro
  Everton Luiz Loredo de Matos (UFG) 822
- Pensamento Complexo: implicações na trajetória poético-musical de Chico Buarque de Hollanda
  Gleiciele Mendes Viana Moscardo (UFG) 828
- Canção Regionalista Tocantinense: delimitação de um estudo sobre música popular e identidade
  Heitor Martins Oliveira (UFT) 834
- A MPB instrumental contemporânea e a produção violonística de Marco Pereira: análise da obra Samba Urbano
  Julio Cesar Moreira Lemos (UFG) 840
- Aspectos da utilização da bateria por Luciano Perrone em *Na baixa do sapateiro*
  Leandro Barsalini (Unicamp) 847
- Proposta de aplicação da rítmica de José Eduardo Gramani para elaboração de arranjos na música popular
  Marcelo Pereira Coelho 852
- A construção não-tonal da canção “Jóia” de Caetano Veloso
  Marcelo Segreto (USP) 859
- Fusão de gêneros e estilos na música popular brasileira: a trajetória musical do *Som Imaginário* – do rock à música instrumental
  Maria Beatriz Cyrino Moreira (Unicamp) 866
- A Sonoridade do Trio Surdina
  Rodrigo Aparecido Vicente (Unicamp) 871

- *Milagre dos peixes* em mares turbulentos: experimentalismo e resistência no Clube da Esquina
  Sheyla Castro Diniz (Unicamp) 878
- Música na História: apontamentos sobre a historiografia da música
  Silvano Fernandes Baia (UFU) 883
- Lucio Yanel e o chamamé: contribuições correntinas para a multiplicidade musical gaúcha
  Thiago Colombo de Freitas (UFPel) 889
- Canções e Papéis Femininos, em teatros e salões do Rio de Janeiro (1860 -1930)
  Vanda Bellard Freire (UFRJ)..... 896

A PROGRESSÃO HARMÔNICA DE "VOCÊ ABUSOU" (OU VOCÊ ABUSOU DESSA PROGRESSÃO HARMÔNICA)

Adelcio Camilo Machado (Unicamp)
adelcio.camilo@gmail.com

Resumo: Observando-se o repertório produzido pela dupla Antonio Carlos e Jocafi, constata-se que a progressão harmônica da primeira parte de seu samba "Você abusou", seu maior sucesso, foi empregada por eles em uma série de outras canções. Ao invés de considerar tal aspecto unicamente como um sinal de estandardização em sua produção musical, este texto procura percebê-lo como decorrente do contexto social em que tais canções foram produzidas, atentando para o contexto das lutas simbólicas na música popular brasileira dos anos 1970.
Palavras-chave: Antonio Carlos e Jocafi, sambão-joia, estandardização em música, lutas simbólicas.

The harmonic progression of "Você abusou" (or you have abused that harmonic progression)

Abstract: When we observe the repertoire produced by the duo Antonio Carlos & Jocafi, we find that the harmonic progression of the first part of his samba "Você abusou", their biggest hit, was employed by them in a number of other songs. Instead of considering that aspect only as a sign of standardization in his musical production, this paper attempts to perceive it as arising from the social context in which these songs were produced, observing the context of symbolic struggles in Brazilian popular music of the 1970s.
Keywords: Antonio Carlos and Jocafi, sambão-joia, standardization in music, symbolic struggles.

1. A progressão harmônica de "Você abusou"

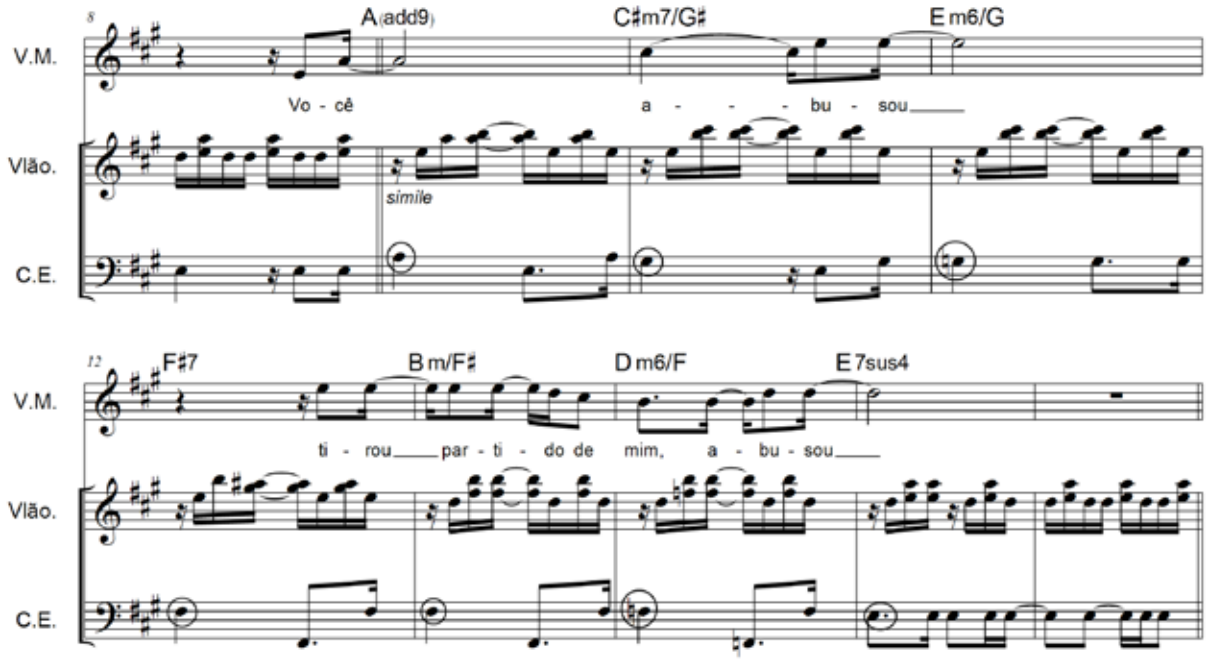
No ano de 1971, a dupla formada pelos cancionistas Antonio Carlos Marques Pinto (Antonio Carlos) e José Carlos de Figueiredo (Jocafi) lançou seu primeiro LP, intitulado *Mudei de ideia*. As canções presentes nesse disco, todas compostas pela dupla, sendo que duas delas com o auxílio de parceiros[1], apresentavam uma grande variedade de gêneros, sejam nacionais como o samba em "Você abusou", "Mudei de ideia" e "Morte do amor", o baião em "Conceição da praia", o ijexá em "Dalena" e a balada romântica em "Bonita", e mesmo internacionais como o country em "Nord West" e o rock em "Se quiser valer", "Kabaluerê", "Hipnose" e "Quem vem lá".

Desse repertório, a canção que mais se destacou foi o samba "Você abusou", tornando-se o grande sucesso da carreira desses dois cancionistas. De acordo com as pesquisas do NOPEM[3], seu compacto foi o 46º produto fonográfico mais vendido durante todo o ano de 1971. Também as pesquisas mensais de venda de discos do IBOPE[4] mostram que o compacto de "Você abusou" ficou entre os mais vendidos na cidade do Rio de Janeiro durante os meses de maio a agosto e na cidade de São Paulo nos meses de junho e julho. Para a revista Veja (AS DEZ, 1972, p. 66), "Você abusou" foi uma das dez canções que mais marcou o ano de 1971, opinião que é reiterada pelos pesquisadores Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (2006, p. 165), que também a consideram como um destaque da produção musical daquele ano. Seu sucesso não ficou restrito apenas ao mercado brasileiro já que, em uma entrevista realizada em 1975, os cancionistas diziam ter recebido sessenta mil cruzeiros para cada um, quantia referente à arrecadação de direitos autorais de "Você abusou" no Canadá, na Espanha, na Alemanha e em parte da Inglaterra, e que só da França ainda deveriam receber por volta de um milhão de cruzeiros (CABRAL, 1975, p. 17).

"Você abusou" é um samba em andamento médio, próximo de 70 b.p.m., cantado por Antonio Carlos e Jocafi, em uníssono durante o refrão e de maneira alternada nas estrofes, e também por um coro

feminino. Seu acompanhamento é realizado por cavaquinho, violão, contrabaixo elétrico, um naipe de cordas, cuíca, tamborim, pandeiro, surdo e bateria. Formalmente, a canção possui uma pequena introdução instrumental, seguida por um refrão que é apresentado quatro vezes durante o fonograma, e uma segunda parte, apresentada três vezes, a primeira com um texto e as demais com outro.

Em sua introdução, o violão e o contrabaixo elétrico apresentam pela primeira vez uma progressão harmônica de oito compassos, que é repetida logo em seguida, juntamente com o início da parte cantada, apresentando, pela primeira vez, o refrão da canção. Um primeiro aspecto dessa progressão que se destaca é a linha melódica cromática descendente executada pelo contrabaixo elétrico, saindo de Lá e chegando em Mi.



Exemplo 1: Voz masculina, violão e contrabaixo elétrico do primeiro refrão de "Você abusou".

Apesar desse cromatismo nos baixos, a harmonia desse trecho é bastante simples, podendo ser compreendida como fruto de substituições de uma progressão do tipo I | (V7) | IV | V7. A tabela abaixo contribui para se esclarecer esse aspecto, pois mostra a referida progressão e as transformações que passou até chegar ao modo que se apresenta em "Você abusou"[5]. Na segunda linha, vê-se o acréscimo do acorde C#m, que possui a mesma função (Tônica) do acorde de A; a substituição do acorde de A7 pelo de Em6, que compartilha com ele o mesmo trítono (notas Sol e Dó#); e o acréscimo do acorde de Subdominante menor, Dm. Na terceira linha, o acorde de D foi substituído pelo de Bm, de mesma função harmônica. Na quarta linha, esse acorde de Bm foi precedido por sua Dominante Individual, F#7. E, por fim, na última linha, foram acrescentadas as inversões e extensões dos acordes.

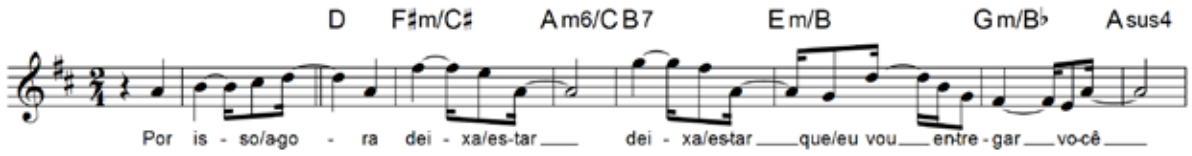
A		A7		D		E7
A	C#m	Em6		D	Dm	E7
A	C#m	Em6		Bm	Dm	E7
A	C#m	Em6	F#7	Bm	Dm	E7
A(add9)	C#m7/G#	Em6/G	F#7	Bm/F#	Dm6/F	E7sus4

Exemplo 2: progressão harmônica de "Você abusou"

Com isso, percebe-se que, em si mesma, essa progressão de acordes não despertaria grande interesse da análise musical, nem poderia ser considerada como "original" ou "sofisticada", já que se remete a funções tonais simples, mesmo contendo certo grau de cromatismo.

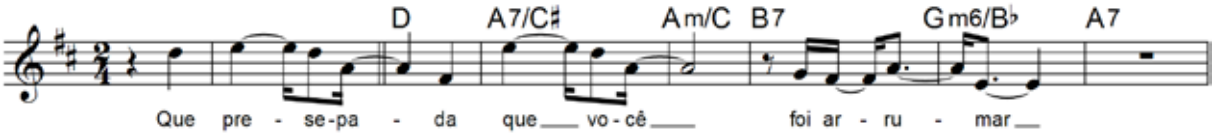
2. Você abusou dessa progressão harmônica.

Contudo, há que se observar que essa mesma progressão foi repetida, parcial ou integralmente, em uma série de composições de Antonio Carlos e Jocafi ao longo de suas carreiras. Para citar alguns exemplos, ainda no ano de 1971 a progressão foi empregada no refrão da canção "Desacato", defendida pela dupla no VI Festival Internacional da Canção da TV Globo, no qual alcançou o segundo lugar (MELLO, 2003, p. 409), incluída também numa segunda prensagem do disco *Mudei de ideia*.



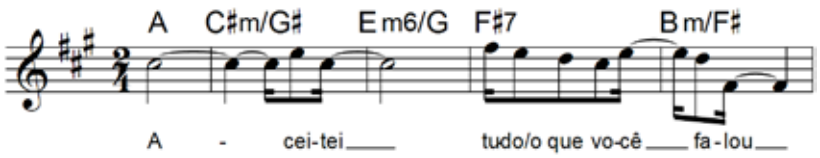
Exemplo 3: refrão de "Desacato"

No ano seguinte (1972), a dupla lançou um novo LP, intitulado *Cada segundo*, que continha a canção "Presepada", em cujo refrão, mesmo com algumas alterações como a substituição do acorde IIIm pelo acorde V7 e a ausência do acorde IIm, ainda se pode perceber a progressão de "Você abusou".



Exemplo 4: refrão de "Presepada"

Em 1973, ano de lançamento de seu terceiro LP, intitulado *Antonio Carlos e Jocafi*, a dupla compôs as estrofes da canção "Fraqueza" com a mesma progressão, deixando apenas de empregar os últimos dois acordes.



Exemplo 5: refrão de "Fraqueza"

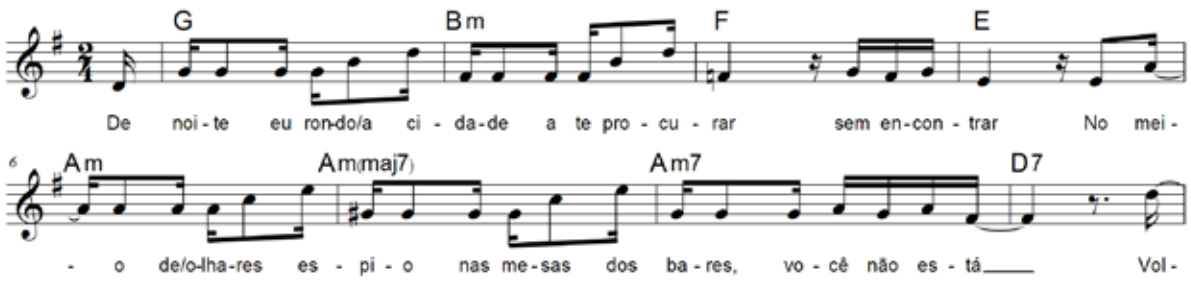
Além dessas canções, a progressão foi empregada em: "Dona Flor e seus dois maridos", do disco *Definitivamente*, de 1974; "Cada um sabe onde dói" do LP *Ossos do ofício*, de 1975; "Opus 2", gravada no disco *Louvado seja*, de 1977; e "Água viva" e "Poucas e boas", ambas do LP *Trabalho de base*, de 1980.

3. Mas pra que esse abuso todo?

Diante desse aspecto, convém investigar quais os sentidos dessa repetição da progressão de "Você abusou" em outras canções de Antonio Carlos e Jocafi. Por certo, tal característica por ser relacionada com a estandardização da produção da dupla, entendida em sua acepção adorniana como cópia de modelos de sucesso que acabam se cristalizando (ADORNO, 1986). Esse aspecto foi apontado pelo produtor da dupla, Rildo Hora, que afirmou, em entrevista a mim concedida, que aquela "era uma mania que eles tinham de querer fazer sucesso. Como o 'Você abusou' emplacou, eles continuaram fazendo música usando essa harmonia" (HORA, 2010).

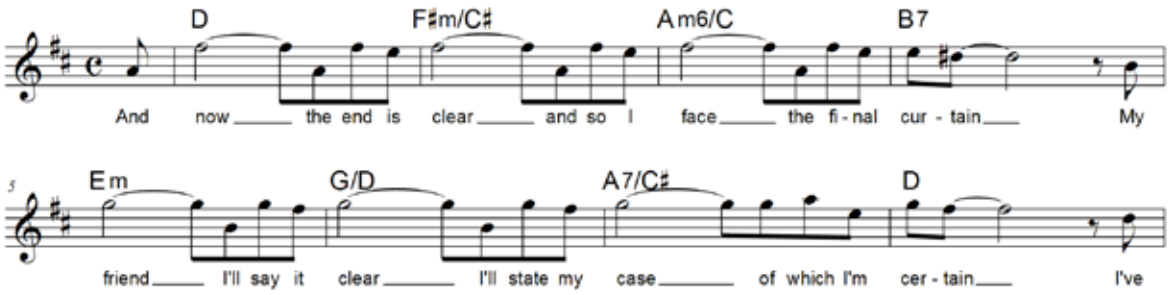
Os próprios compositores não negavam esse desejo de "fazer sucesso", como se percebe na entrevista em que Jocafi, ao se referir às pessoas que criticavam a dupla, disse que "eles nos acusam de fazer sucesso, de vender discos. Não conheço nenhum escritor que goste de ver o seu livro na prateleira, sem vender", sendo completado por Antonio Carlos, que afirmava que essas mesmas pessoas "vão morrer com raiva da gente, mas a gente vai continuar a fazer sucesso" (CABRAL, 1975, p. 17). Nesse esforço de se tornarem cancionistas de sucesso, não é de se estranhar que os referidos artistas, de fato, buscassem repetir procedimentos composicionais, poéticos e interpretativos que já tivessem apresentado sinais de consagração no mercado da música popular da época. A repetição da progressão de "Você abusou", seu grande sucesso, não pode ser dissociada, portanto, de uma acentuada estandardização presente na produção da dupla.

Há, entretanto, outras questões que precisam ser exploradas. Uma delas refere-se ao próprio projeto de canção da dupla. Afirma-se isso pelo fato de que todas as suas composições que possuem a progressão em questão apresentam letras de temática romântica. Por sua vez, é possível encontrar canções anteriores a "Você abusou", compostas por outros cancionistas, que empregaram essa progressão, ainda que com algumas diferenças, também associada a temas românticos. Um exemplo disso é o samba-canção "Ronda", composto por Paulo Vanzolini e gravado por Inezita Barroso em 1953, que também apresenta temática romântica.



Exemplo 6: início da parte cantada de "Ronda".

Outro exemplo, dessa vez do repertório internacional, é a balada romântica "My way", grande sucesso na voz de Frank Sinatra, gravada pelo mesmo em 1969.



Exemplo 7: início da parte cantada de "My way".

Com isso, constata-se que essa progressão parecia se "adequar" ao projeto de samba romântico buscado pela dupla Antonio Carlos e Jocafi. Isso se manifesta com grande clareza em "Você abusou", que é mais do que uma simples canção romântica. Nela, seus compositores expressam a seus ouvintes o tipo de canção que buscavam produzir, como se percebe no início de sua segunda estrofe, na qual se ouve: "Que me perdoem se eu insisto neste tema / mas não sei fazer poema ou canção / que fale de outra coisa que não seja o amor". Contudo, por que razão Antonio Carlos e Jocafi se viam na necessidade de se desculpar pelo fato de estarem produzindo canções românticas?

Isso indica que a proximidade com a canção romântica, naquele período, não era algo que trazia prestígio ao cancionista. E, ao que parece, quando se tratava de aproximar o samba do segmento romântico, a questão se tornava ainda mais complexa já que, na década de 1960, este gênero esteve profundamente articulado com um amplo projeto de politização da cultura no Brasil. No caso específico da música, tal processo está nas bases do repertório que ficou conhecido como "canção de protesto". Para os artistas e intelectuais engajados desse período, havia uma busca no sentido de estabelecer uma comunicação entre eles e o "povo" brasileiro, entendido enquanto sujeito revolucionário em potencial, com o intuito levar a mensagem política que contribuísse para superar seu estado de "alienação" e, enfim, promover a revolução "nacional-popular" (NAPOLITANO, 2007, p. 75-80). Para isso, era necessário que o artista assimilasse os modos de expressão característicos do "povo" brasileiro, e era nesse sentido que o samba era visto, nas palavras do sociólogo Gilberto Vasconcellos (1977, p. 81), como "o gênero que mais expressava e representava as aspirações populares".

Nesse contexto, ao se afastar desse pensamento politicamente engajado e incorporar temas e procedimentos musicais ligados ao segmento romântico, o samba de Antonio Carlos e Jocafi passava a ser visto como de "menor" relevância no cenário da música popular brasileira. É o que expressa o mesmo Gilberto Vasconcellos ao considerá-los como "modelo inigualável" de um segmento desprestigiado do samba, chamado de "sambão-joia", que é tratado pelo autor como a "redundância adoidada do samba" daquele período:

> De uns anos para cá (1970, se se quiser datar) é impossível ouvir samba sem arrepiar os cabelos de tédio. Em termos estéticos, a banalidade campeia à solta: texto pobre, repleto de lugares-comuns, sempre à caça do efeito, ou seja, daquela paradinha esperada no meio da canção com a entrada triunfal da cuíca, e o exaltado corinho meloso das vozes femininas. (VASCONCELLOS, 1977, p. 77)

Ao pedir desculpas por produzir sambas românticos, a própria dupla se mostrava ciente de que o afastamento desse samba "legítimo" era sinal de desprestígio para sua obra. Mesmo assim, o restante da

letra da segunda estrofe de "Você abusou" continua a afirmar esse posicionamento dos cancionistas, que admitiam que sua obra poderia ser considerada "quadrada", mas também acusavam os intelectuais do período de serem incapazes de se expressar "com o coração": "Se o quadradismo dos meus versos / vai de encontro aos intelectos / que não usam o coração como expressão".

Esse aspecto indica outra hipótese para se compreender a progressão de "Você abusou" que se relaciona ao fato de que ela já havia sido empregada em outra canção da dupla, "Catendê", a qual foi gravada por Vinicius de Moraes, Toquinho e Maria Creuza em seu disco *En la fusa* de 1970 e, posteriormente, no disco *Eu sei que vou te amar*, também do mesmo trio, lançado em 1972. Com isso, ao mesmo tempo em que Antonio Carlos e Jocafi se afastavam do modelo do "bom" samba, ou seja, aquele engajado politicamente, também passavam a repetir a progressão de uma canção de sua autoria que havia sido gravada por um artista da "boa" música popular brasileira, como é o caso, sobretudo, de Vinicius de Moraes.

É nesse sentido que não se pode associar de maneira mecânica a repetição de uma mesma progressão harmônica em várias canções de Antonio Carlos e Jocafi com a "estandardização" de sua produção e sua "submissão" a um imperativo econômico do mercado da música popular. Tal perspectiva já foi apontada por Richard Middleton (1983, p. 240) em seu artigo sobre a repetição na música popular. Nele, o pesquisador propõe que não se pense a repetição apenas como fruto "de um modo específico de produção e suas decorrentes relações sociais", mas que essa característica deve ser compreendida na intersecção de várias determinações, dentre as quais cita

> A "economia política" da produção; a "economia psíquica" dos indivíduos (metáfora derivada de Freud); os meios tecnológicos de produção e reprodução musical (oral/escrito/elétrico); e os efeitos de tradições histórico-musicais (MIDDLETON, 1983, p. 240-1).

É nesse sentido que se pretende entender, de uma maneira mais ampla, a produção de Antonio Carlos e Jocafi. Além do "desejo de fazer sucesso", que pode tê-los, sim, levado a repetir uma mesma progressão, é necessário perceber que essa progressão específica possui um sentido especial para dupla, adequando-se por um lado em seu projeto estético de conceber um samba romântico, afastando-o do discurso intelectual ao qual se encontrava fortemente associado desde a década anterior, mas também mantendo relações com o segmento consagrado da MPB já que Vinicius de Moraes havia gravado uma canção composta pela dupla com essa progressão. É, portanto, no contexto das lutas simbólicas em torno da legitimidade dos produtos musicais da década de 1970 que se descobrem novos sentidos para uma mesma prática, sem reduzi-la apenas a aspectos ideológicos da indústria cultural.

Notas

1 A canção "Nord West" contou com a parceria de Alberto Santos Pinheiro e a canção "Morte do amor", com a de Ildásio Tavares.
2 O ijexá é um ritmo usual entre os grupos de afoxés baianos, possuindo ligação com o candomblé. (cf. PAIVA, p. 111)
3 Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado.
4 Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística.
5 Deve-se ressaltar que essa tabela não foi elaborada com a finalidade de se entender de que maneira se processou o pensamento dos compositores até chegar à harmonia em questão. Ao invés disso, trata-se apenas de uma ferramenta para compreender essa progressão.

Referências:

ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. In: ADORNO, Theodor W.; COHN, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno:* sociologia. São Paulo: Ática, 1986 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

AS DEZ músicas de 71. *Veja*, nº 174, 05-01-1972, p. 66.

CABRAL, Sérgio. Entrevista com Antônio Carlos & Jocafi. *Pasquim*, ano VII, nº 316, 18 a 24-07-1975, p. 16-7.

CAVALCANTI, Alberto R. *Música popular:* janela-espelho entre o Brasil e o mundo. Tese (doutorado) – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Sociologia, 2007.

HORA, Rildo. *Entrevista*. Rio de Janeiro/RJ – Itu/SP, 08-04-2010. Arquivo.mp3 (27 min). Entrevista concedida por telefone a Adelcio Camilo Machado.

IBOPE. *Pesquisa de venda de discos:* Rio de Janeiro e São Paulo, 1968-1978. Campinas: Arquivo Edgar Leuenroth.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais:* uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MIDDLETON, Richard. "Play it again Sam": some notes on the productivity of repetition in popular music." *Popular Music*, vol. 3, Producers and Markets. Cambridge University Press, 1983, p. 235-270.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias:* a questão da tradição na música popular brasileira. 1ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. MPB: totem-tabu da vida musical brasileira. *Anos 70:* trajetórias. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

PAIVA, Rodrigo Gudin. *Percussão:* uma abordagem integradora nos processos de ensino e aprendizagem desses instrumentos. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2004.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo:* 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2: 1958-1985. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular:* de olho na fresta. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

O ALCANCE DO CONCEITO DE "CANCIONISTA" NO MODO DE ATUAÇÃO DO SOLISTA INSTRUMENTAL, NA CANÇÃO E DA CANÇÃO

Adriano F. O. Lima (UFU)
limagoio@hotmail.com

Hermilson G. Nascimento (UFU)
nascimentohg@gmail.com

Resumo: Esta comunicação vem socializar uma pesquisa em andamento que procura discutir o alcance do conceito de "cancionista" na atuação do solista instrumental, no contexto da moderna canção brasileira, seja em sua apresentação propriamente cantada ou em sua interpretação instrumental. Tomando a Bossa Nova como inaugural desse momento moderno, selecionamos duas realizações que registram o aporte e também o impacto da canção bossanovista nos Estados Unidos: *Garota de Ipanema* (Getz/Gilberto, 1963/1964) e *Aos Pés da Cruz* (Miles Davis-Quiet Nights, 1963).
Palavras-chave: música brasileira popular, canção popular, solista instrumental, jazz.

Title of the paper in English (fonte Times New Roman, tamanho 10, negrito, espaço simples, centralizado)

Abstract: This paper brings to attention a work in progress that tries to discuss the concept of a song player within the soloist, in the brazilian modern song, in its singing or instrumental presentation. Assuming Bossa Nova as the maiden voyage of this modern moment, we have chosen two realizations where there is the presence and the impact of Bossa Nova`s song in the United States of America: *The Girl of ipanema* (Getz/Gilberto, 1963/1964) e *Aos pés da Cruz* (Miles davis-Quiet Nights, 1963).
Keywords: popular Brazilian music, popular song, instrument soloist, jazz.

A canção é de fato um veículo de expressão privilegiado, dentre as práticas que constituem o campo da música popular. Porém, mais que manter laços de reciprocidade com a música instrumental, ela se nutre desta na medida em que o próprio leque de expressões aceitas na canção (falando aqui apenas do âmbito sintático das linguagens que a caracterizam) em grande parte se consolida a partir do amadurecimento de formas musicais "puras", do ponto de vista da composição erudita ocidental. A arquitetura melódica da canção deve muito ao classicismo, em parte pela própria tessitura de melodia acompanhada, mas, sobretudo, pelo modo de conceber e desenvolver a melodia, com repetições e transposições de motivos, inversões e retrogradações, configurando linhas organizadas em incisos e frases. Assim, os modelos tomados para a criação, sejam a forma, maneiras de harmonizar, introduzir, contrastar, enfim, de conduzir todo o roteiro musical que dá suporte a uma narrativa da canção, dialogam com recursos expressivos oriundos do universo da música instrumental.

Nos primeiros tempos do disco brasileiro era comum que músicas originalmente instrumentais recebessem letra, só muito depois ocorrendo interpretações instrumentais da canção. Entendendo canção como um projeto lítero-musical (portanto, intersemiótico) que transborda da autonomia da música e do texto em direção a uma terceira coisa, imbricada, entrelaçada, deve-se ainda assim observar que mesmo a porção verbal, verdadeiramente *soa*. A canção é um enunciado polifônico, complexo, no qual as camadas verbais formam com as musicais um mesmo todo enunciativo, mas é próprio dizer que a melodia na maioria das vezes dá a moldura e fixa os limites para a adequação do texto, mesmo que componentes verbais estejam na origem da própria concepção musical da canção. Quando há problemas de prosódia ou fonética, em um trecho qualquer, fica estampada a sujeição do texto à estrutura melódica. Para Luiz Tatit compor uma canção popular significa "procurar uma dicção convincente" (Tatit, 1996, p. 11). Ele admite, atento ao "coletivo autoral"

(Nascimento, 2010) que leva à publicação de uma música, que o projeto inicial do compositor é "aprimorado ou modificado" pelo cantor e o arranjador, assim sendo todos igualmente "cancionistas".

Tatit elabora a idéia de dicção enfatizando o canto, tomando o binômio melodia/letra como a totalidade da canção, mas ele bem compreende e aponta (Tatit, 1986) a importância do arranjo na esfera da "escuta poética" (Nascimento, 2008), quando novas interpretações podem refazer uma canção e posicioná-la diferentemente no cenário musical, imprimindo-lhe novos sentidos, reforçando ou contradizendo outros, muitas vezes à revelia do compositor. Portanto, uma introdução e/ou demais passagens complementares como possíveis elementos constituintes do arranjo – este correspondendo ao Enunciado Ampliado (EA) da peça – devem ser também observados e aferidos. Uma simples linha, uma figuração no acompanhamento, um solo instrumental, podem surgir com força suficiente para incorporar um novo elemento à obra, integrando um processo criativo mais amplo (acumulado), ao que chamamos concriação.

A canção de um modo geral reflete o coletivo autoral em diferentes níveis e etapas da criação musical, desde uma eventual parceria de música e letra (feitas a quatro mãos), passando pelo arranjo, até chegar à execução vocal-instrumental que recebe o primeiro registro fonográfico. Entretanto, no contexto do repertório tradicional essa abertura à criação parava por aí, sem estender-se a novas interpretações. Um cantor quando gravava uma música já comunicada anteriormente não se ocupava de imprimir-lhe uma nova configuração, de criar um novo gesto interpretativo. Simplesmente baseava-se no original para propor a sua assinatura – restrita ao plano vocal, isso quando não utilizava o mesmo arranjo já gravado. É o que vemos nas duas gravações de Francisco Alves de *Ora Vejam Só* (Sinhô), uma mecânica e a outra elétrica (ambas de 1927), ou ainda nas gravações de *Jura* (também Sinhô), por Araci Cortes e Mário Reis (ambas de 1928). Já na moderna canção brasileira a estilização passa a ser um conceito, uma tática de legitimação, uma meta artística.

A Bossa Nova é reiteradamente apontada como marco de modernização da canção brasileira. Apresentando-se primeiramente como uma nova maneira de tocar e cantar o samba, a Bossa também promoveu um novo repertório de composições, sofisticado, no qual se verifica um traço até então praticamente ausente na canção: a melodia passa a acolher as dissonâncias que antes só ocorriam nos acordes do acompanhamento e/ou orquestração. Assim posto, fica evidente que a canção brasileira moderna se pauta pela ampliação da gramática consonante em direção a uma gramática dissonante, o que projeta com clareza a opção por um ambiente avançado de música tonal. Essa condição tonal deu sinais de arrefecimento na canção estadunidense a partir da década de '50, principalmente a partir do advento do Rock'n'roll, que passou a exercer forte influência naquele repertório bem como no Jazz Instrumental onde, no mesmo período, compositores e intérpretes passam a realizar incursões pela música modal[1].

No Brasil a canção bossanovista perfaz uma espécie de barreira, pois no mesmo período em que esboça-se a invasão do Rock – com seu apelo junto ao público jovem – a Bossa Nova reascende o projeto de identidade brasileira e prepara terreno para o nacional popular (Contier, 1998), garantindo uma longa sobrevida à canção tonal, graças também à geração de cancionistas (agora "cantautores") surgida imediatamente após o declínio do movimento. A despeito de um possível paralelismo estilístico, já que tais aproximações são recorrentes (embora se façam muitas vezes de modo precipitado e grosseiro), as canções brasileira e estadunidense de meados do século passado se distanciam enormemente em alguns pontos importantes que devem ser assinalados. Lorenzo Mammi afirma que em solo *americano* "uma voz é tanto mais perfeita quanto mais se aproxima do instrumento" (Mammi, 1992, p. 68), enquanto na brasileira há uma tendência da valorização da melodia *seca*, sem melismas e ornamentos excessivos, e do canto mais próximo da fala,

evitando o vibrato em demasia, por exemplo. Essa poética vocal tem em João Gilberto o representante mais contundente.

Se estivermos certos em compreender que João Gilberto despreza os excessos e os recursos vocais técnicos (justificados meramente pela própria técnica) por estar em busca de uma espécie de "verdade enunciativa", enxuta e essencial, projetando uma "utopia da emissão perfeita" (Nascimento, 2008) para cada canção interpretada, cabe suspeitar que tal projeto seja incompatível com o uso do solo instrumental na canção, especialmente aquele improvisado ao modo jazzístico. Talvez pela mesma sensibilidade a essa questão, Mammi faça o registro de que "as improvisações jazzísticas sobre temas de bossa nova produzem, em geral, uma incômoda sensação de inutilidade" (Mammi, 1992, p. 65). Façamos ressalva a que tal inutilidade não se aplica à composição bossanovista em si (o autor destaca Jobim), mas a um projeto de dicção que se apresente econômico e centrado na integridade texto-música da canção, algo também alcançado nas interpretações gilbertianas de sambas clássicos. Tatit também pontua que o Jobim da fase Bossa Nova (mesmo tendo formação musical sólida) se engaja de vez no projeto do cancionista, abandonando os "desafios bem distantes do universo criativo da canção, com as questões sonoras saltando à frente da relação texto/melodia e a instrumentação ofuscando a importância da voz" (Tatit, 1996, p. 160).

De qualquer maneira, aqui entra em cena o que vislumbramos verificar em pesquisa que ora apenas iniciamos: a moderna canção brasileira, primeiro com a Bossa Nova e depois com uma parte da produção subseqüente (de MPB e da *MBP*), instala uma dicção que de tão *colocada* passa a requisitar o instrumentista, modelando o sentido da atuação do solista no arranjo da canção – propriamente cantada – e na interpretação instrumental da canção. Se não nos acomodamos diante da insistente máxima de que a Bossa representa o apogeu da influência do jazz na música brasileira popular e passamos a observar com frieza o que de fato ocorre, quer seja, que a partir do concerto do Carnegie Hall (1962) a canção brasileira se instala nos círculos jazzísticos e seduz boa parte de seus protagonistas, lemos com entusiasmo o que coloca Tatit sobre a dicção Jobim/Gilberto:

> O produto sintético obtido no final da década de 50 por Tom Jobim e João Gilberto [...] nada mais tinha da influência direta do *cool jazz* que se mantivera nas execuções de Johnny Alf, Dick Farney, Lúcio Alves e no conjunto Os Cariocas. Para a bossa nova a assimilação da riqueza contida na música americana estava claramente associada ao aprimoramento das condições de realização de seu objetivo precípuo: a proposição de composições e reinterpretações que fossem, por si só, uma leitura essencial das canções brasileiras produzidas até então. (TATIT, 1996: pp. 161-162).

E mais: nas associações entre esses dois artistas brasileiros com músicos atuantes na cena do jazz e da canção jazzística dos Estados Unidos – como Stan Getz, Gerry Mulligan, Frank Sinatra, Nelson Riddle e Claus Ogermann – nota-se um desvio no curso natural das coisas, em que tais músicos se renovam e superam para tanger a eloqüência delicada do projeto de dicção dessa nova canção, não mais só brasileira, agora mundial.

Duas realizações bem distintas que o aporte da Bossa Nova nos Estados Unidos faz surgir sempre nos interessaram, do ponto de escuta intuitivo de que tal produção pudesse, entre outras, delinear o fruto do que seja um "sistema intersocietário" (Piedade, 2005) que articula as produções das duas culturas musicais, mesmo que hierarquizadas sob qualquer ótica. No contexto desta comunicação de pesquisa, tais feitos nos intrigaram sobremaneira, ao percebermos uma espécie de conversão do músico de jazz ao projeto

do cancionista, e bastaram para disparar a inquietação que nos move neste projeto. Um exemplo traz a atuação do solista de jazz no contexto da canção cantada, e o outro, o solista de jazz do terreno da interpretação instrumental da canção. O primeiro foi pinçado do premiado disco Getz/Gilberto (1964, gravado em março de 1963): Stan Getz com seu solo em *Garota de Ipanema* (Tom Jobim/Vinícius de Moraes). O segundo exemplo saiu de um esquecido álbum de Miles Davis intitulado Quiet Nights (1963), com sua interpretação de Aos Pés da Cruz (Zé da Zilda/Marino Pinto).

Stan Getz, talvez o maior sax tenor do jazz até a chegada de Sonny Rollins e John Coltrane, sublima sua "intuição" "de natureza técnica" (Mammi, 1992, p. 64-65) e atua totalmente aclimatado ao ambiente da canção cantada em *Garota de Ipanema*. Espera pacientemente para se fazer ouvido, aos já 2'35" de música (a gravação original, sem cortes, dura 5'17"), e ao entrar se atém à melodia da canção quase o tempo todo de que dispõe para se colocar como solista, em variações sutis e contidas. Reserva, em seu solo, poucos e breves lances de efetiva improvisação, mesmo assim, tais fragmentos cumprem mais uma função estrutural, pontuando estrategicamente o correr da forma (meados do segundo A e final da frase B). Getz, cujo epíteto é *The Sound* (talvez em paráfrase ao de Sinatra, *The Voice*), não abre mão de sua pronúncia, dos golpes de língua incisivos, como se ouve no A final do solo, entre outros trechos com comentários melódicos ao retorno do canto de Astrud Gilberto. E isso é suficiente para que seu gesto instrumental não se perca num arremedo de gesto oral. Mas não basta para livrá-lo de ser flagrado sob a forte influência da dicção de Jobim-Gilberto, diferentemente de outros trabalhos que ele fez ao lado de nomes ligados à Bossa Nova, especialmente Luiz Bonfá e Charlie Byrd.

Em *Aos Pés da Cruz*, Miles Davis percorre um caminho diverso do de Getz, pois parece buscar a "intuição lírica" que caracterizaria a Bossa Nova, no dizer de Mammi (1992, p. 65), cujo sentido aqui particularizamos à canção, bossanovista se admitimos que *aos Pés da Cruz* é bossa nova na voz de João Gilberto e seu violão. O arranjo de Gil Evans opera no eixo do cool jazz, na mesma linha de sua profícua associação com o trompetista que já havia rendido quatro ou cinco álbuns memoráveis. Digamos que ele faz uma leitura essencialmente instrumental da canção, numa abordagem que considera a bossa nova (no ritmo), mas que é jazzística em sua inclinação estrutural e expressiva. Já Miles Davis tange a gestualidade oral, sobremodo na exposição do tema, praticamente eliminando os efeitos de sua articulação costumeira e o contraste dinâmico próprio do instrumento. Curioso é que ao final da exposição da melodia Miles recobra sua pronúncia tipicamente instrumental, para, imediatamente depois de concluir a exposição, ceder novamente à dicção gilbertiana ao citar fielmente um elemento do arranjo gravado por João Gilberto no LP Chega de Saudade (Odeon, 1959), no qual, ainda segundo Mammi, o cantor "tenta reproduzir na melodia todos os parâmetros do som" (cumprindo um papel geralmente a cargo de um solista instrumental), "sem que por isso a voz se torne instrumento". Um outro ponto que nos leva ao reconhecimento de Miles se encontrar imerso na dicção do cantor brasileiro é o fato dele buscar reproduzir a flutuação da divisão rítmica característica de João Gilberto, seja no tratamento da melodia principal ou em linhas improvisadas ao longo do arranjo, que por sua vez também, em diversos momentos, se vale desse recurso rítmico.

Miles Davis hesita entre a adesão efetiva ou não ao projeto cancionista da Bossa Nova, e recua em assumir por completo a dicção proeminentemente oral que ele sugere, assim situando-se num entre-lugar que não faz jus à sua figura de solista de gesto marcante e personalíssimo. Talvez por isso mesmo Quiet Nights seja um disco obscuro, perdido entre Kind of Blue e seu novo quinteto (a partir de 1963) com Shorter, Hancock, Carter, Williams. Já Getz investe na *sua* bossa nova em vários outros trabalhos durante algum tempo, até

associar-se a Chick Corea no fim dos anos ’60. Ele soube captar o frescor da Bossa Nova e aceitar uma influência declarada, talvez por jamais ter abandonado seu gesto instrumental de solista, mesmo no contexto da canção cantada. Deve-se registrar que a preferência de Getz pelo ambiente tonal (pois ele segue paralelo às mudanças introduzidas pelo jazz modal e o *free*) somada aos sinais de esgotamento da moderna canção tonal americana (tomada de assalto pelo rock) podem tê-lo motivado mais ainda em sua associação com a música brasileira, afinal, harmonias sofisticadas e melodias cantáveis confluindo com um bom retorno de carreira (aproveitando o primeiro momento internacional da Bossa) são mesmo uma fórmula muito atraente. Mas o seu grande mérito parece ter sido o de, aparentemente convertendo o seu toque à dicção da voz que canta, convidar de volta o gesto instrumental, camuflado na voz que “canta”. Ou, parafraseando Tatit, apresentar *a voz que toca por trás da voz que canta*.

Notas

1 Considerando o paradigma harmônico-formal do blues, firmado ainda nos anos ’20, notamos que a opção pelo ambiente modal já estava em curso, renovando forças com a música dos pioneiros negros do rock.

Referências:

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (os anos 60). Revista Brasileira de História. 1998, vol. 18, no. 35, pp. 13-52.

MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova**.** *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 34, p. 63-70, nov. 1992.

NASCIMENTO, H. G. A partitura na análise da Música Popular: construindo uma Instância Provisória de Representação do Original Virtual. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XX, 2010, Florianópolis. *Anais do Congresso*. 2010. página inicial-final do trabalho (CDROM).

NASCIMENTO, H. G. Campo polifônico: modulando sem deixar o Tom. In: SEIXAS, Jacy, CERASOLI, Josianne. *UFU, ano 30 – tropeçando universos* (artes, humanidades, ciências). Uberlândia: EDUFU, 2008. p. 71-89.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades. *Opus*, v. 11, 2005, p. 197-207.

TATIT, Luiz. *Canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

TATIT, Luiz. *O cancionista*: São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

O BAIÃO POR LUIZ GONZAGA E SUA IMPORTÂNCIA PARA A PRÁTICA ATUAL DA MÚSICA INSTRUMENTAL

Almir Côrtes (Unicamp)
almircortes@gmail.com

Resumo: Este trabalho busca descrever o baião, estilizado pelo músico Luiz Gonzaga (1912-1984). A partir de uma abordagem estrutural dos principais elementos musicais do baião, são discutidos aspectos sobre o advento do gênero, sua presença na produção da música instrumental brasileira e importância na formação prática do músico popular.
Palavras-chave: baião, Luiz Gonzaga, música instrumental brasileira, práticas interpretativas.

Luiz Gonzaga's *baião* and its importance for current practical studies of Brazilian instrumental music.

Abstract: This work aims to describe the *baião,* stylized by the musician Luiz Gonzaga (1912-1984). By means of a structural approach to *baião*'s most important musical elements, the work discusses aspects of *baião*'s origin, its influence in Brazilian instrumental music, and its importance in the practical training of the popular musician.
Keywords: *baião,* Luiz Gonzaga, Brazilian instrumental music, musical practice

1. Introdução

O baião passa a ser identificado como gênero musical a partir da década de 1940, devido à atuação do sanfoneiro e cantor pernambucano Luís Gonzaga (1912-1984). Desde o seu advento, o baião tem sido um dos mais fortes representantes da sonoridade nordestina, bem como, um gênero expressivo dentro do que se pode chamar de música brasileira "tradicional". Especialmente após 1960, instrumentistas-compositores como Hermeto Pascoal começaram a utilizar, dentre outras fontes, elementos musicais do baião para compor parte do repertório que viria a se tornar a "moderna" música instrumental brasileira[1] – conhecida internacionalmente como *Brazilian jazz*. Piedade (2003) utiliza o termo "brazuca" para fazer referência a esta linha de música instrumental que articula gêneros brasileiros com a inclusão de uma sessão específica e exclusiva para a improvisação, procedimento inerente ao jazz Norte Americano. Segundo o autor, a sonoridade nordestina tem um papel central nesta linha, com o uso extensivo dos modos mixolídio e dórico em vários *riffs*[2] melódicos casados com a "levada" rítmica do baião.

Desde a década de 1990, com o surgimento de cursos de música popular dentro das Universidades, a música instrumental passou a fazer parte do currículo de tais cursos. No entanto, observamos que gêneros como o choro, frevo e baião, dentre outros, às vezes são abordados de forma superficial ou ainda não fazem parte desta formação acadêmica. Com exceção do choro, que tem recebido mais atenção no campo da pesquisa e atividades práticas, por vezes tais gêneros são menosprezados e não recebem a devida atenção dentro da formação do músico popular. Outro fato que corrobora para esta lacuna é a falta de disciplinas e publicações voltadas para a prática, desenvolvidas a partir destes gêneros. Por conta disto, no caso específico do baião, muitos músicos começam a interpretar baiões mais experimentais, a exemplo das composições de Hermeto Pascoal, sem ter conhecimento prévio dos elementos básicos que compõem o gênero.

Tomando como referência a produção de música instrumental brasileira nos últimos 10 anos, percebemos que o baião aparece como uma de suas principais matrizes. Trabalhos lançados recentemente por músicos como Guinga, Hamilton de Holanda, Carlos Malta ou o grupo Sa Grama comprovam este fato.

Sendo assim, vê-se a necessidade de que tal gênero seja estudado e praticado dentro dos programas de música popular.

2. Entendendo o baião

A partir do momento em que foi gravado por Luís Gonzaga (1912-1984) no Rio de Janeiro no final da década de 40, recebendo um tratamento específico de arranjo, letras, forma e instrumentação característica, o baião recebe uma formatação que marcará a especificidade do gênero dentro da história da música popular brasileira. Foi a partir desta formatação, condicionada, sobretudo por necessidades do setor radialístico, que o baião exerceu influência na produção musical posterior.

> De fato, entre o final da década de 40 e meados dos anos 50, quando o baião apareceu nos meios musicais do Rio de Janeiro, a música nordestina dominou as execuções musicais no Brasil, conquistando compositores e intérpretes, às vezes sem nenhuma vinculação anterior com aquela região (FERRETI, 1998: 45).

Tomando como base o momento em que o baião se consolida como gênero musical específico, nos defrontamos com a difícil tarefa de delimitar seus elementos característicos. É preciso ter em mente que ao fazermos um recorte temporal, encontramos o material que ficou cristalizado em função de vários fatores extramusicais, como questões políticas e socioculturais do período escolhido. É importante também estarmos atentos para as limitações da reflexão teórica frente a tal situação, pois como afirma Schoenberg (1993: 131): "A teoria deve ser mais rigorosa do que a realidade: ela é forçada a generalizar, e isto significa, por um lado, redução, e, por outro, generalização". Observação que pode ser complementada com as palavras de Levine (1995: 7): "A única verdade está na música em si. "Teoria" é a pequena dança intelectual que fazemos em torno da música, numa tentativa de produzir regras [...]" [3].

De posse desta informação, pretendo apontar algumas possibilidades para o estudo do baião, visando compreender seus principais elementos musicais, na medida em que os mesmos possam ser incorporados às práticas musicais, fazendo parte da bagagem a ser utilizada dentro da música instrumental. Como base para tal reflexão, utilizo os conceitos de "conhecimento de base" *(knowledge base)* - o conhecimento que o músico traz para a performance, o material musical, as habilidades motoras, ou seja, tudo que está internalizado; e de "referente" *(Referent)* - um aspecto externo, que está relacionado com elementos idiomáticos de determinado gênero musical, que vão, por sua vez, delimitar as escolhas do improvisador, e que estão inseridos num contexto cultural, estabelecendo uma ligação direta com a expectativa dos ouvintes (KENNY, GELLRICH, 2002).

Demonstrarei a seguir alguns elementos fundamentais do baião, encontrados por meio da transcrição de trechos de composições de Luís Gonzaga e seus parceiros[4], bem como, de composições interpretadas por ele. Serão utilizadas gravações realizadas entre as décadas de 1940 (período em que Gonzaga atua como figura principal na estilização do baião) e 1960.

2. Elementos musicais característicos

O baião possui uma parte rítmica forte e expressiva. Tal condução rítmica é executada principalmente com zabumba e triângulo. "[...] O ritmo, vindo das danças animadas do sertão, ganhou uma nova configuração com a introdução da zabumba, triângulo e acordeom, que se tornaram o conjunto típico, ao invés do original (viola, tamborim, botijão e rabeca)" [5] (RAMALHO, 1997:92). Por vezes encontramos nas gravações outros instrumentos de percussão como *cowbell*, agogô, ganzá e pandeiro. No entanto, apesar de tais instrumentos contribuirem com o seu timbre, do ponto de vista rítmico, eles apenas reforçam os acentos realizados no triângulo e na zabumba. Vejamos uma transcrição das células rítmicas principais do triângulo e da zabumba.

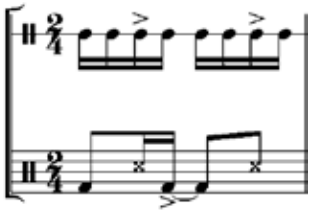


Figura 1 – Zabumba e triângulo.

O triângulo mantém a divisão de semicolcheias acentuando os contratempos. Tal acento é realizado pela mão esquerda e proporciona mudança de timbre. Temos um som aberto quando o acento ocorre. A zabumba, por sua vez, marca os graves, fornecendo o pulso característico do baião. Temos também notas no contratempo executadas na zabumba pela mão esquerda, com o uso de uma baqueta de bambu que tem o nome de "bacalhau" [6].

Para uma melhor compreensão da sonoridade básica do gênero sugiro a execução de músicas cujas melodias são construídas praticamente com colcheias. Apresento abaixo um exemplo que mostra o contraponto rítmico mais básico e característico do baião[7].

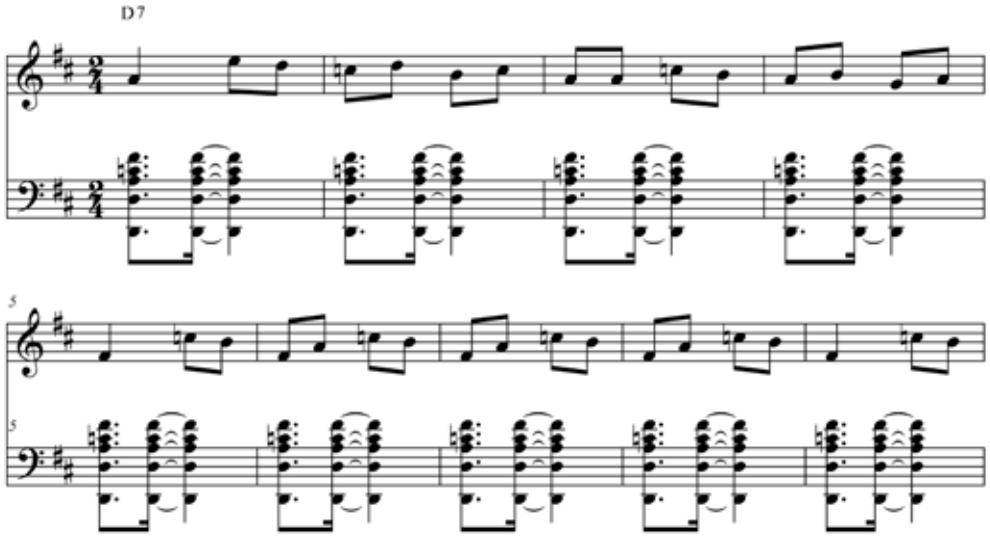


Figura 2 – "No Ceará não tem disso não" (Guio de Moraes)

Na Figura 2 encontramos a predominância das colcheias na construção da melodia (pauta superior) contra a célula rítmica, realizada na região grave da zabumba, que representa o padrão mais comum de acompanhamento do gênero (pauta inferior). A execução de apenas esses dois elementos fornece uma ótima ideia da parte rítmica.

Do ponto de vista melódico destacamos a presença do modalismo, que remete principalmente às manifestações nordestinas (as bandas de pífanos, violeiros, cantadores, aboios, novenas), denominadas como "folclóricas" ou classificadas como material étnico. Em sua tese de doutorado, Tiné (2008) fornece análises de melodias de tradição oral colhidas no nordeste. Com base em tais análises percebemos que a maior quantidade de elementos melódicos presentes no baião provém da cantoria[8]. Dentre os principais elementos encontrados podemos citar:

- Uso dos modos mixolídio, dórico e lídio;
- Começo das frases em anacruse;
- Arpejo em posição fundamental, seguido da sétima menor do modo (mixolídio ou dórico) como ponto de apoio;
- Ênfase dada a sétima e uso da sexta e quinta para dar continuidade à melodia;
- Padrões em intervalos de terça ou sextas;
- Uso de notas repetidas na elaboração da melodia;
- Resolução da frase usando o sexto e primeiro graus do modo (resolução 6-1).

Vejamos a seguir a presença de alguns destes elementos no repertório selecionado. Notamos que o repertório do baião possui músicas compostas com trechos ou passagens modais. É comum encontrar uma parte modal com uma cadência tonal ao final, como por exemplo, o baião "Vem Morena" (Luiz Gonzaga/Zé Dantas). Com base na análise desta música, Tiné (2008) nos fornece o seguinte comentário:

> O dado relevante advém do fato de a harmonização das frases *a* da canção se assentar na seqüência, hoje denominada *vamp*, Im7-IV7, que caracteriza o modo dórico por priorizar o acorde menor sem a função de dominante exercida pelo V grau, ou seja, embora o IV grau seja aqui da tipologia dominante, não exerce tal função. Mas é nas frases *b* e na frase cadencial *c* que se dá uma cadência tonal (I-V-I e IV-V-I) advinda da relação antes evitada, como se a estilização ou a adaptação aos gostos do meio de comunicação da época tivesse que passar por tal cadência (TINÉ, 2008: 97-98).

Esta influência tonal parece ter vindo realmente de tal adaptação, pois quando o baião foi estilizado e lançado, havia outros gêneros musicais de caráter exclusivamente tonal que exerciam grande influência nos meios de comunicação. Outro motivo seria a influência que Gonzaga sofreu dos gêneros que ele precisou aprender para poder iniciar sua carreira como solista.

> O primeiro estágio (da carreira de Luiz Gonzaga) – 1941-46 – o revela como um intérprete e compositor do repertório popular do Rio de Janeiro, desde Ernesto Nazareth até suas próprias criações de mazurcas, choros, valsas, polcas e sambas adaptados para o acordeom. Ao mesmo tempo, ele introduziu várias músicas que não pertenciam a tais gêneros, as quais ele trouxe do sertão – como o xote, xaxado, miudinho, seridó e calango – uma variedade de danças muito populares em sambas e forrós [9] (RAMALHO, 1997:108, 109).

Ele trazia consigo a sonoridade modal absorvida pela sua vivência e atuação profissional como sanfoneiro em sua terra natal, e esta sonoridade moldou-se com as referências tonais que o músico foi adquirindo durante sua atuação profissional.

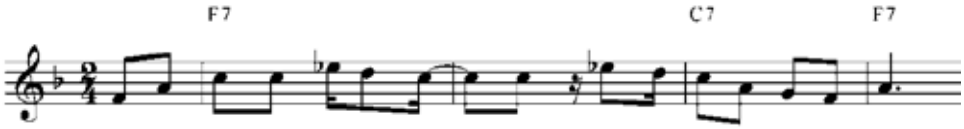


Figura 3 – "Juazeiro" (Luís Gonzaga/Humberto Teixeira)

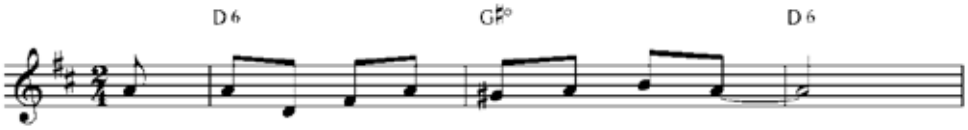


Figura 4 – "Qui nem giló" (Luís Gonzaga/Humberto Teixeira)

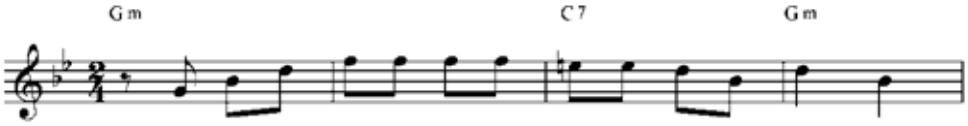


Figura 5 – "Baião da Garoa" (Luís Gonzaga/Hervé Cordovil)

As figuras acima (3,4 e 5) mostram respectivamente os modos mais comuns na melodia do baião: mixolídio, lídio e dórico.

No entanto, analisando o repertório selecionado, percebemos que o modalismo não é imprescindível na elaboração do gênero, visto que existem baiões estritamente tonais, como o caso de "Sabiá" (Luiz Gonzaga/ Zé Dantas). Nestes casos, o timbre e os elementos rítmicos são responsáveis pela caracterização do gênero.

A interpretação de Luiz Gonzaga representa um modelo significativo a ser tomado como base para uma compreensão sólida da articulação característica do baião. Uma audição cuidadosa das inflexões presentes na sua forma de cantar consiste em uma atividade importante para a absorção do acento característico do gênero.

Quando do uso das colcheias, observa-se que há uma leve acentuação nos contratempos. No final da música "17 légua e meia" (Humberto Teixeira/Carlos Barroso)" Gonzaga fica repetindo o seguinte trecho:

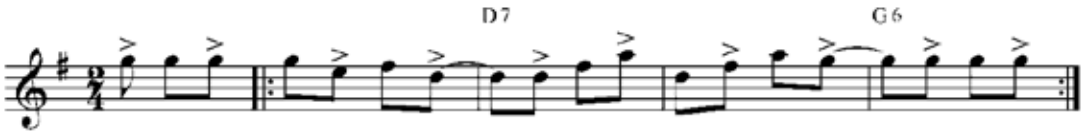


Figura 6 – "17 légua e meia" (Humberto Teixeira/Carlos Barroso)

A título de ilustração adicionei acentos nos contratempos. Porém, como mencionado acima, os acentos são bem sutis. É necessário ter cuidado com essa articulação a fim de evitar um resultado sonoro caricato ou estereotipado.

A arte final da articulação é dada pelo vibrato característico. Impossível transcrever o vibrato, para compreendê-lo faz-se imprescindível a audição cuidadosa das gravações.

2. Considerações finais

Os exemplos aqui traçados nos mostram um pouco do que pode ser feito em relação ao estudo do baião. A audição, compreensão e prática do material citado se faz necessária para que o músico possa absorver o "referente" do gênero, em outras palavras, internalizar sua articulação e fraseado idiomáticos. Tais atividades podem ser incorporadas nos cursos de música popular através das aulas de instrumento e prática de conjunto. Após a aquisição deste "conhecimento de base", baiões experimentais como "Bebê", "Forró Brasil", ou "Vale da Ribeira" de Hermeto Pascoal, por exemplo, terão um sentido totalmente novo para o intérprete. Quando se possui o conhecimento sólido de determinado material que foi uma vez estabelecido como "tradicional", é possível ter mais propriedade para dialogar e ser criativo dentro do "contemporâneo".

Notas

1 No meio musical é comum usar-se apenas "música instrumental" para fazer referência a essa produção musical que tem como expoentes máximos os músicos Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Daqui por diante será utilizado apenas o termo música instrumental.
2 Padrões rítmico-melódicos executados repetidas vezes. O termo é derivado de gêneros como o *blues*, *rock* ou *jazz*.
3 Tradução realizada pelo autor. Texto original: The only truth is in the music itself. "Theory" is the little intellectual dance that we do around the music, attempting to come up with rules [...]
4 Na maioria das vezes tais parceiros eram letristas.
5 Tradução realizada pelo autor. Texto original: The rhythm, coming from the lively dances of the *sertão*, gained a new configuration with the introduction of the *zabumba*, the triangle and the accordion, that became the typical ensemble, instead of the original (viola, tambourine, *botijão* and *rabeca*).
6 A transcrição representa apenas a condução rítmica básica. Nas gravações aparecem um grande número de variações, principalmente na zabumba. O zabumbeiro realiza frases utilizando os graves, e diferentes acentuações com o bacalhau.
7 As respectivas gravações dos exemplos musicais apresentados ao longo do texto podem ser consultadas no endereço eletrônica: www.luizluagonzaga.mus.br.
8 Expressão artística desenvolvida no nordeste, realizada normalmente por cantadores violeiros que improvisam versos sobre uma linha melódica prederminada.
9 Tradução realizada pelo autor. Texto original: The first stage – 1941-46 – revealed him as an interpreter and composer of Rio de Janeiro's popular repertoire, from Ernesto Nazareth to his own creation of mazurkas, *choros*, waltzes, polkas, *sambas* suitable for accordion. In the meantime he introduced several songs which did not belong to these common genres, those he brought from the *sertão* – like the *xote*, *xamego*, *xaxado*, *miudinho*, *seridó*, *calango* – a variety of dances very popular in sambas and forrós.

Referências:

KENNY, Barry J.; GELLRICH, Martin. Improvisation. In: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary. (Ed.). *The Science and Psychology of Music Performance:* Creative Strategies for Teaching and Learning. New York: Oxford University Press, 2002. 117-125.

FERRETI, Mundicarmo. *Baião de dois:* a música de Zé Dantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, 1988.

LEVINE, Mark. *The jazz theory book*. California: Sher Music CO, 1995.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. *Jazz Planet*, E. Taylor Atkins (ed.). Jackson: University Press of Mississippi, p. 41-58, 2003.

RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga***:** his career and his music. Liverpool, 1997. [318p.]. Tese (Doutorado em Música). University of Liverpool.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trd. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1993.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos Modais na Música Brasileira:* Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960. São Paulo, 2008. [196f.]. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo.

VANDERLEY, Paulo. *Discos*. Disponível em <www.luizluagonzaga.mus.br>. Acessado em 20/03/2011.

UMA ANÁLISE DA EXECUÇÃO DO GUITARRISTA OLMIR STOCKER (ALEMÃO) NA RELEITURA DA MÚSICA "ODEON"

Eduardo de Lima Visconti (Unicamp)
eduvisconti@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo pretende investigar como Alemão realiza uma adaptação da linguagem do choro para a guitarra elétrica através da transcrição e análise do contraponto presente na regravação da música "Odeon". Tendo como referência a definição de gênero de Franco Fabbri (1982), mostra-se até que ponto o guitarrista imprime inovações que não descaracterizam o choro e permitem trazer para o universo desse gênero, tido como expressão de brasilidade, um instrumento de origem norte-americana.
Palavras-chave: Olmir Stocker (Alemão), Odeon, guitarra elétrica no Brasil, choro e improviso musical

An analysis of the performance of guitarist Olmir Stocker (Alemão) in the rereading of the music "Odeon"

Abstract: This article aims to investigate how Alemão performs an adaptation of the language of choro for the electric guitar through the transcription and analysis of counterpoint in his recording of the music "Odeon". Having as reference the definition of gender of Franco Fabbri (1982), shows which extent the guitarist prints innovations that not mischaracterize the choro language and allow to bring to the universe of this gender, taken as an expression of brazilianness, an instrument from north american origin.
Keywords: Olmir Stocker (Alemão), Odeon, electric guitar in Brazil, choro and musical improvisation

Introdução

Olmir Stocker, conhecido pelo apelido de Alemão, nasceu em 1936 na cidade de Taquari, no Rio Grande do Sul. Começou a se apresentar profissionalmente ainda criança tocando cavaquinho e violão em espetáculos circenses. Aos 18 anos serviu o exército e tomou contato com a guitarra elétrica e, em 1956, se mudou para Porto Alegre. Na capital gaúcha foi contratado para trabalhar no rádio e atuou ao lado de cantores internacionais e nacionais.

No ano de 1958 foi para Curitiba, onde fez parte do quinteto do acordeonista Breno Sauer como guitarrista. Gravou com o conjunto seis discos e fez shows pelo Brasil inteiro. No início da década de 60 foi para São Paulo, e foi convidado para participar do conjunto *Os Wandecos*, que acompanhava a cantora Wanderléa da Jovem Guarda.

Com sua fixação na capital paulista, Alemão atuou na noite paulistana tocando música instrumental em conjuntos de boate e se apresentando com músicos da Jovem Guarda. Em 1967, sua composição "O Caderninho" foi gravada por Erasmo Carlos e obteve grande sucesso de vendas. O guitarrista participou dos festivais da Record como compositor e instrumentista.

No ano de 1968 foi convidado a integrar o conjunto *Brazilian Octopus* num projeto chamado *Momento 68*, patrocinado pela empresa Rodhia. Esse grupo era formado por vários músicos, entre eles, Hermeto Paschoal, que tinha participado do Quarteto Novo, e o guitarrista Lannny Gordin, que gravou discos com Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia.

A partir das décadas de 70 e 80 Alemão começa a desenvolver projetos autorais de música instrumental e em 1981, lançou seu primeiro disco pelo selo *Som da Gente*, intitulado *Longe dos olhos perto do coração*, que vendeu aproximadamente 30.000 cópias.

Em 1987, o guitarrista gravou o disco *Alemão Bem Brasileiro* e em 1990, *Só Sabor*. Em 1991 formou um duo com o violonista Zezo Ribeiro e lançou os discos *Brasil Geral* (1992) e *De A a Z* (1995).

Em toda sua carreira acompanhou mais de noventa artistas, dentre eles, Gregório Barrios, Ângela Maria, Nelson Ned, Simone, Elis Regina entre outros, e possui em seu arquivo particular mais de 1000 composições próprias.

Alemão fez parte de uma geração de músicos que contribuiu para a consolidação da guitarra elétrica na música popular brasileira. Esse instrumento, de origem norte-americana (Cook, 1999), foi introduzido no Brasil na década de 40 e sua adaptação no país foi acompanhada de discursos de rejeição e veneração por parte de críticos e músicos. Identificada como instrumento dotado de dispositivos artificiais (captadores eletrônicos) e portadora de uma carga de significados associados ao jazz e à música pop anglo-americana, a guitarra foi repudiada por uns como símbolo de "estrangeirismo" ou até mesmo do imperialismo cultural sobre a nação brasileira, e reconhecida por outros como elemento de sofisticação e de modernidade musical. (Visconti, 2010)

A partir da década de 60 alguns guitarristas como Alemão, o pernambucano Heraldo do Monte e o carioca Hélio Delmiro, entre outros, fizeram uma adaptação de linguagens brasileiras de matrizes distintas para a guitarra elétrica numa tentativa de reinventar a guitarra elétrica no Brasil frente à sua origem americana.

No caso específico do estilo do guitarrista Alemão, sua discografia autoral é baseada em uma diversidade significativa de gêneros regionais e urbanos brasileiros, o que demonstra um conhecimento profundo dessas matrizes musicais e sua adaptação para a guitarra.

A escolha para a análise da guitarra elétrica no choro[1] "Odeon" foi feita devido ao fato desse gênero representar, até os dias de hoje, uma forte expressão de brasilidade. Como mostra o pesquisador Dmtri Fernandes (2010) o choro, conjuntamente com o samba, foi, desde o início do século XX, um gênero identificado como portador de elementos da nossa identidade nacional.

Análise

"Odeon" foi gravada pelo duo do guitarrista e o violonista Zezo Ribeiro, e integra o disco *De A a Z* lançado no ano de 1995.

Nessa faixa, Alemão toca a guitarra elétrica como um instrumento contrapontístico ao violão num choro, situação pouco encontrada na discografia do instrumento. Na história do choro, essa função foi muito desenvolvida pelo saxofone de Pixinguinha[2], sendo que as gravações com Benedito Lacerda são exemplos relevantes de suas improvisações em contraponto a uma melodia. Um dos motivos para a escolha da análise desta regravação de "Odeon" foi perceber a relação entre preservação e inovação, que o guitarrista pretende atribuir ao gênero do choro.

Segundo o texto da introdução de seu método sobre guitarra elétrica na música brasileira, Alemão (1999) afirma que para se tocar música brasileira é necessário que o estudante execute suas características melódicas, rítmicas e harmônicas com "sotaque brasileiro", e isso independe do instrumento. Seu argumento pode ser entendido como uma resposta à resistência de alguns "tradicionalistas" ao emprego da guitarra elétrica na música brasileira.

Percebe-se neste texto a dificuldade que a guitarra elétrica ainda se encontra para fugir à sua identificação com a cultura norte-americana e o esforço que o músico tem feito nesse sentido. A possível

intenção do instrumentista ao regravar "Odeon" é almejar que a guitarra elétrica, instrumento pouco presente nas gravações de choro, possa ser compreendida também dentro desse universo.

No livro *Choro do quintal ao municipal* de Henrique Cazes (1999) há uma carta do renomado maestro Gaya, publicada em jornais em virtude dos festivais de choro realizados no final da década de 80. O maestro aborda a situação que o gênero se encontrava no Brasil e é enfático ao declarar que:

> Creio que já é hora de se saber e divulgar as bases fundamentais do choro. Não é um violão de sete cordas, pandeiro ou cavaquinho que lhe dão autenticidade. Uma BOA *guitarra elétrica* pode tocar um choro melhor do que um MAU violão de sete cordas (Cazes, 1999, p. 156).

A posição de Alemão se mostra coerente com a posição do maestro, que parece integrar o grupo de músicos que defendem a "inovação" do gênero. Gaya não é rígido quanto ao uso de instrumentos que não se identificam com a sonoridade original da instrumentação "tradicional" do choro, posição coerente com sua postura favorável em relação à modernização do samba verificada pela pesquisadora Joana Saraiva (2007).

A relação entre preservação e inovação no choro pode ser aprofundada tendo como base o conceito de Franco Fabbri (1982) sobre gênero que, de acordo com sua definição, corresponde a um conjunto de eventos musicais cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas. No choro é preciso investigar se as inovações promovidas por instrumentistas contemporâneos descaracterizam o gênero, ou se elas podem ser entendidas como "regras socialmente aceitas" no momento presente. Nesse caso, a noção de gênero pode ser reconhecida como noção em disputa, pois as "regras socialmente aceitas", constitutivas dos gêneros, são mutáveis e históricas, pois mudam em função de lutas simbólicas que prevalecem em determinados contextos históricos.

Com a transcrição e análise dessa gravação pretende-se descobrir quais caminhos que o guitarrista seguiu para executar sua improvisação em contraponto à melodia principal, e se existe alguma similaridade com os contrapontos de Pixinguinha, reconhecidos como referência de uma prática sedimentada no choro. Como suporte teórico para essa verificação foi utilizado a dissertação de mestrado *Contracantos de Pixinguinha: contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo*, de Alexandre Caldi (2001).

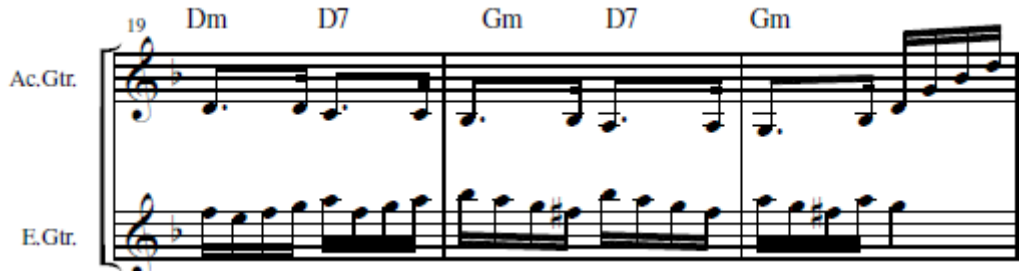
A guitarra acústica utilizada na gravação é um modelo *Gibson 175*, o principal instrumento de Alemão até os dias de hoje. Esse modelo foi um dos tipos de guitarra acústica mais usado pelos guitarristas de jazz de diferentes épocas como Wes Montgomery, Herb Ellis, Joe Pass, Howard Roberts e Pat Metheny. Trata-se de um instrumento que, além de ter uma caixa acústica grande e larga, é conhecido pelo seu timbre grave. Alemão faz uma adaptação da sonoridade desse instrumento na música popular brasileira com uma equalização mais aguda e com pouco uso de *reverb*, o que resulta numa sustentação menor do som compatível com sua técnica de palhetar boa parte das notas e utilizar poucos ligados na mão esquerda, se comparado a alguns guitarristas de jazz como Wes Montgomery e Joe Pass. Um dos elementos constitutivos do seu estilo é a técnica apurada de palhetada alternada da mão direita, que é executada com força e precisão.

A forma da música gravada pelo guitarrista possui sinais de inovação, pois no registro a música é tocada na forma AABBAACCCC, sendo que ainda há uma parte A com andamento acelerado no final. Essa forma é diferente da sequência mais comum no choro que é AABBACCA. (Sève, 1999, p.19)

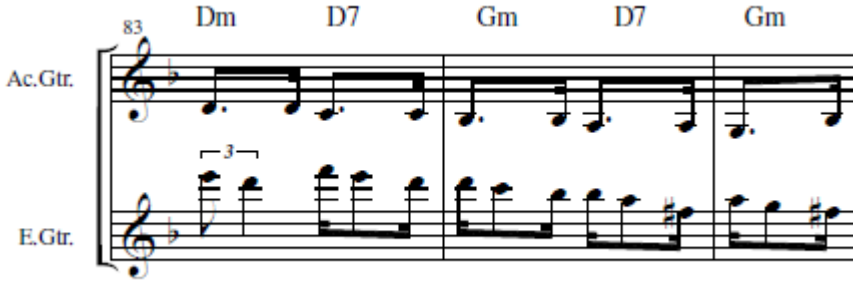
A base da música talvez seja o único elemento recorrente na linguagem do choro, pois o violão toca os acordes junto com a melodia numa maneira próxima à execução original do piano.

Foram escolhidos cinco exemplos musicais da transcrição da guitarra em “Odeon” que esclarecem seu processo de adaptação da linguagem do choro para a guitarra elétrica, que são:

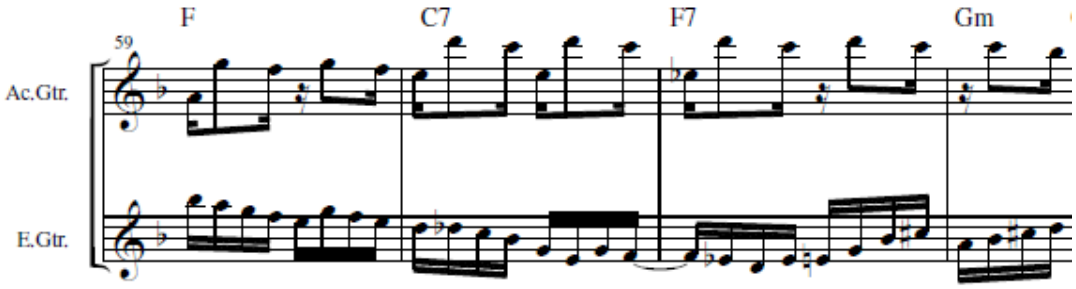
Ex.1) Ocorrência de padrões melódicos em graus conjuntos



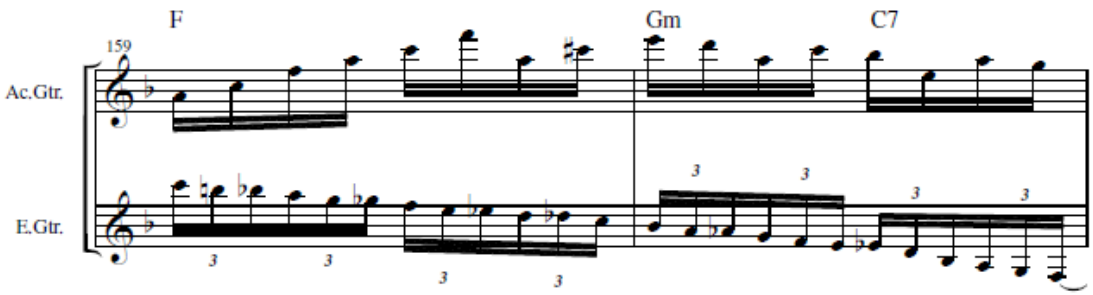
Ex.2) Presença de ostinatos em sincopas



Ex.3) Ocorrência de cromatismos

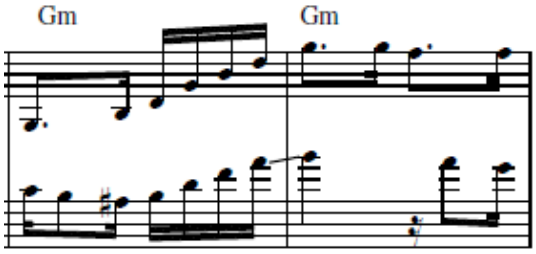


Ex.4) Polirritmias de tercinas ou sextinas sobre semicolcheias

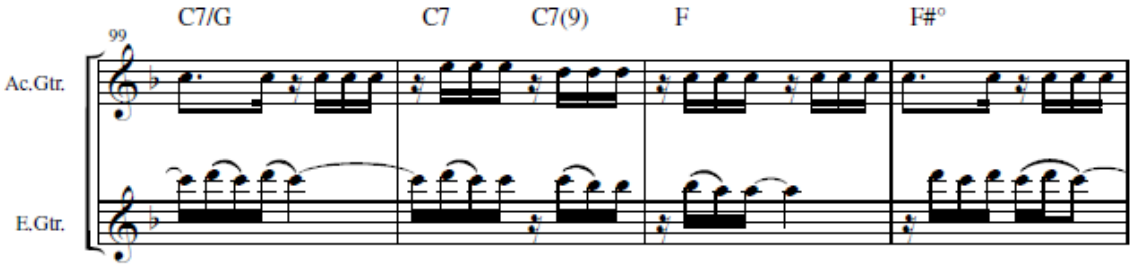


Ex.5) Idiomatismos da guitarra elétrica

Ex.5.1) *Glissando* na mesma corda (compasso 85 para 86)



Ex.5.2) Ligados ascendentes e descendentes com articulação próxima a interpretação do bandolim no repertório do choro.



Considerações Finais

A análise dos contrapontos improvisados na guitarra elétrica revelou alguns pontos importantes que caracterizam o processo de adaptação realizado por Alemão. A primeira impressão é que suas improvisações possuem pouca influência dos contrapontos de Pixinguinha, apenas na questão dos padrões melódicos e dos ostinatos.

A base de seu contraponto está num desenvolvimento tonal e horizontal da melodia no sentido de construir uma linha melódica concisa. Para tanto, utiliza-se de notas cromáticas que podem ser entendidas como uma complementação do ritmo da semicolcheia que sugerem uma maior fluência melódica[3], e de figuras rítmicas como as tercinas, que criam uma sonoridade contrastante no compasso binário.

O guitarrista utiliza-se de vários recursos idiomáticos do instrumento como a ampla variedade e combinação de ligados ascendentes e descendentes, o uso de *glissando* na mesma corda, a sustentação de notas com duração de semínima e a ampla tessitura utilizada na improvisação. A ornamentação analisada abrange uma quantidade significativa dos recursos idiomáticos da guitarra elétrica e possui uma influência marcante dos idiomatismos do bandolim no choro.

O estilo do guitarrista frente à "regras socialmente aceitas", que definem o gênero, parece sinalizar num sentido de inovações que não descaracterizam o gênero. A primeira delas é sua linha melódica improvisada, que está muito mais voltada para uma nova melodia do que a feitura de uma linha contrapontística com a melodia principal. Outros músicos que tocam bandolim, como Armandinho e Hamilton de Holanda utilizam-se desse recurso. Esses bandolinistas, além de interpretar as melodias dos choros com domínio e conhecimento da linguagem, também improvisam novas melodias.

Um dos elementos mais expressivos que mostram o conhecimento da linguagem do choro é o ritmo e a ornamentação da improvisação. A análise musical se torna compatível com os depoimentos do

maestro Gaya, e do próprio Alemão, ao apontarem que é possível tocar choro com qualquer instrumento. Para esses músicos, um dos elementos mais importante para interpretação do gênero é o conhecimento de suas estruturas fundamentais, que, no caso do guitarrista, mostra uma adaptação de uma linguagem reconhecida como brasileira para a guitarra elétrica.

Notas

1 A classificação dessa música como choro foi feita em virtude desse termo condensar uma gama de gêneros urbanos. Para Cacá Machado (2007), a composição Odeon, como outras de Ernesto Nazareth, tiveram seus gêneros, muitas vezes, publicados com termos mais "aceitáveis" devidos aos preconceitos da elite carioca da época. Segundo consulta à partitura original, "Odeon" é caracterizada como um tango brasileiro. Disponível em: < http://www.ernestonazareth.com.br/pdfs/odeon.pdf.> Acesso em 25 mar. 2011.
2 Cabe destacar também a importância do violonista Dino Sete Cordas no desenvolvimento de uma linguagem de acompanhamento com elementos contrapontísticos no choro. Como esses procedimentos não são exclusivamente de contraponto à melodia principal, optou-se pela referência de Pixinguinha.
3 No livro *How to play Bepop*, o músico e pesquisador David Baker (1989) sistematizou a ocorrência de cromatismos presentes em escalas utilizadas nas improvisações do bebop. O autor expõe uma relação entre esses cromatismos, utilizados muitas vezes como complementação rítmica, com uma fluidez melódica dos improvisos.

Bibliografia

BAKER, David N. *How to Play Bebop for All Instruments, The Bebop Scales and Other Scales in Common Use.* Van Nuys, CA: Alfred Publishing, 1989.

CALDI, Alexandre. *Contracantos de Pixinguinha: Contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo.* Rio de Janeiro, 2001. Dissertação de Mestrado. UNIRIO

CAZES, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. 2ºed. São Paulo: Ed. 34, 1999.

COOK, Richard. *Master of Rhythm*. ALEXANDER, Charles (org.). In: Masters of Jazz Guitar. London: Outline Press, 1999.

FABBRI, Franco. *A Theory of Musical Genres: Two Applications*. In: HORN, David e TAGG, Philip (org.). Popular Music Perspectives. Londres e Göteborg: IASPM, 1982.

FERNANDES, Dmtri C.. *A inteligência na música popular brasileira – a "autenticidade" no samba e no choro.* São Paulo, 2010. Tese de Doutorado. FFLCH/USP.

MACHADO, Cacá. *O Enigma do Homem Célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960.* Rio de Janeiro, 2007. Dissertação de Mestrado. PUC.

STOCKER, Olmir. *Guitar Collection Pra Tocar- Vol. 2*: *Guitarra MPB*. São Paulo: Íon Produções, 1999.

VISCONTI, Eduardo de L.. *A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker.* Campinas, 2010. Tese de Doutorado. IA/UNICAMP.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do choro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

INTERFERÊNCIA DE DIFERENTES PROCEDIMENTOS HARMÔNICOS NA IMPROVISAÇÃO DO CHORO

Everton Luiz Loredo de Matos (UFG)
tonzeramusic@hotmail.com

Magda de Miranda Clímaco (UFG)
magluiz@hotmail.com

Resumo: Esse trabalho faz parte de uma pesquisa em andamento no Programa de Mestrado em Música da Universidade Federal de Goiás. Tem como objetivo investigar as implicações técnicas e culturais resultantes da interferência de diferentes procedimentos harmônicos nos processos de improvisação relacionados ao gênero musical choro e, nesse contexto, buscar não apenas inovações melódicas e harmônicas, mas também processos identitários (HALL, 2000) implicados com processos de hibridação cultural (CANCLINI, 2003).
Palavras-chave: procedimentos harmônicos; improvisação do choro; gênero musical choro.

Interference of different harmonic procedures of choro improvisation

Abstract: This work is part of an ongoing research in Masters Program in Music of Federal University of Goias. It aims to investigate the technical and cultural implications arising from the interference of different harmonic procedures in the processes of improvisation musical related to gender Choro and in this context, seeking not just melodic and harmonic innovations, but also identity processes (HALL, 2000) implicated whith processes of cultural hybridization (CANCLINI, 2003).
Keywords: harmonic procedures; choro improvisation; musical gender choro.

Este trabalho tem como objeto de estudo as peculiaridades técnicas e culturais de diferentes procedimentos harmônicos, percebidos na sua capacidade de interferir de forma singular nos processos de improvisação musical característicos do gênero choro. Ao que tudo indica, numa primeira instância, o choro se consiste em um gênero musical que tem sofrido mudanças no decorrer da sua historia, tanto na melodia quanto na harmonia. Os primeiros choros compostos na década de 20, segundo autores como CAZES (1999) e ALMADA (2006), possuíam harmonias simples, fazendo com que os solistas da época os interpretassem de maneira diferente dos atuais. Os músicos encontravam saídas peculiares para improvisação nessa época, muito relacionadas às possibilidades harmônicas que giravam em torno do funcionalismo do tonal. No entanto, os dados levantados até o momento, indicam que a partir dos anos 70, principalmente da década de 90 em diante, a prática da improvisação começou a mudar a execução do gênero. Os diferentes tratamentos harmônicos, a execução melódica, parecem ter sido os principais responsáveis pelas interpretações distintas que começaram a aparecer. Junto ao fato de haver uma liberdade maior na forma de tocar, isso parece ter feito com que a interpretação no choro fosse bastante discutida entre os músicos com ele implicados, que buscam o diálogo com novos processos harmônicos, com diferentes gêneros musicais nacionais e globais como o jazz, por exemplo, num cenário pós-moderno onde a possibilidade maior e mais intensa de encontros culturais evidencia mais uma vez a acentuada diversidade que o caracteriza na base (HARVEY, 2005).

As primeiras constatações dessa realidade advindas das participações constantes como profissional em pequenas e grandes rodas de choro, das audições, vivências e outras experiências com a música popular, junto às primeiras leituras, revisões de literatura, me levaram a alguns questionamentos: a harmonia influência realmente na improvisação do choro? Se isso acontece de fato, como se dá essa influência? O processo de improvisação acontece de maneira aleatória ou requer uma experiência prévia relacionada à prática do gênero

e a conhecimentos teórico-musicais? Como podem ser explicadas, no cenário brasileiro, as mudanças radicais que se evidenciaram nos processos de improvisação e harmonização do gênero musical choro?

Buscando responder essas questões, já tendo como ponto de partidas as primeiras leituras, foram estabelecidos os seguintes objetivos: investigar a interferência de diferentes procedimentos harmônicos na forma de improvisar o choro, buscando tanto as possibilidades melódicas e harmônicas resultantes, quanto a constatação de novas configurações identitárias no cenário musical brasileiro, tendo como referência sempre a interação desse gênero musical com os séculos XX/início do XXI. Tendo em vista esse período dois recortes de tempo foram feitos: década de 20 até a década de 60 e década de 70 em diante. Década de 20 por inaugurar um período, segundo CAZES (op. cit.), em que o característico 'modo de tocar' as danças européias pelos instrumentistas que acompanhavam as danças de salão no Rio de janeiro do final do séc. XIX, foi substituído pela composição de um gênero musical – o choro. Já a década 70 em diante, por evidenciar um diálogo cada vez mais intenso do gênero com as influências que o Brasil recebia do país hegemônico no cenário internacional depois da guerra: os Estados Unidos da América (ARIZA, 2007). Os objetivos foram estabelecidos com o intuito de comprovar a pressuposição de que diferentes processos harmônicos interferiram de forma diferente na maneira de improvisar o choro no cenário musical brasileiro nos dois períodos considerados, o que tem condições de evidenciar tanto novas possibilidades técnicas, melódicas e harmônicas, implicadas com cada período, quanto os processos identitários resultantes dessa interação. Como algumas mudanças ocorridas estavam imbricadas com o contexto pós-moderno, com os encontros e com a diversidade acentuados que o caracterizam, sobretudo, a partir da década de 70, novas configurações identidárias, possivelmente, foram forjadas no universo musical brasileiro. Sobre o processo identitário, Stuart Hall argumenta:

> Esse processo identitário produz o sujeito pós-moderno conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (Hall, 1992, p. 12-13).

Essa última observação levou a outro eixo norteador desse trabalho, já que diferentes encontros culturais colocaram o choro em contato com outras possibilidades harmônicas, levou à pressuposição de que um hibridismo cultural vai marcar também esses novos processos de identidade, numa abordagem que remete a CANCLINI (2003).

A abordagem metodológica nesse trabalho, por sua vez, conduz à análise e interpretação de gravações e de partituras de alguns músicos atuantes e respeitados no cenário nacional nos dois recortes de tempo descritos, que atuaram como compositores e intérpretes do choro. De um lado, Alfredo da Rocha Viana Filho – o Pixinguinha –, Patápio Silva e Altamiro Carrilho, de outro lado, Hermeto Pascoal, Carlos Althier de S. Lemos Escobar – o Guinga – e Hamilton de Holanda. Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo marcam um espaço de transição situado entre os dois períodos. Pixinguinha e Patápio Silva foram escolhidos porque, além de notáveis instrumentistas – o primeiro flautista e saxofonista e o segundo flautista - compuseram inúmeros choros que fazem parte do repertório de chorões até mesmo nos dias de hoje; Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo por vivenciarem uma época em que o Brasil começou sofrer de forma acentuada influências norte-americanas (década de 50). Altamiro Carrilho, tem sua importância por manter a maioria de suas interpretações e composições, que evidenciam o modo tradicional de tocar e compor, e por fim, os três que restaram por fazerem parte de uma geração que além de ter vivenciado rodas tradicionais de choro, utilizou

vários recursos harmônicos para compor e interpretar. A análise e interpretação de partituras, de transcrições de improvisações realizadas, de gravações e seções de DVD, se constituem em recursos metodológicos importantes nessa abordagem, portanto. Alguns resultados até o momento já podem ser relatados, tendo em vista os dois recortes de tempo abordados.

Choro na década de 20 a 60

Os primeiros levantamentos permitiram constatar que os Chorões do séc. XIX e início do séc. XX se reuniam em lugares informais, casa de amigos, botequins e cafés, formando "rodas" que foram e ainda são de extrema importância para a formação dos interpretes do gênero, pois é através delas que têm adquirido e evidenciado a sua destreza, versatilidade musical e, sobretudo, a sua capacidade de improvisação (CAZES,1998). Possibilitaram observar também que os primeiros choros floresceram no final do século XIX e que Joaquim Antônio Callado, exímio flautista carioca, foi considerado o autor de um dos primeiros exemplos, o choro "Flor Amorosa" (VITALLE, 1998), que foi gravado no início do séc. XX. Nessa gravação, já fica bem explícito o tipo de harmonia utilizada naquela época, isto é, poucos acordes dissonantes, cadências perfeitas, enfim, o campo harmônico da tonalidade principal sempre presente. No processo de audição das gravações deste momento histórico, e das primeiras análises e interpretações das fontes mencionadas, pôde ser percebido que os improvisos realizados eram curtos, apareciam geralmente na repetição da terceira parte, trabalhando apenas alguns arpejos e escalas sobre os acordes tocados. Com fundamentação em ALMADA (2006), pôde ser percebido que a linha melódica e a harmonia básica desses trabalhos revelam-se baseados em inflexões melódicas (arpejos, notas de passagens, bordaduras, apogiaturas, antecipações, dentre outros elementos), que são delineadas e funcionam dialogando de perto com os princípios e funcionalidade do sistema tonal.

Outro enfoque já levou à constatação de que, dentre os três elementos básicos que compõem a música (ritmo, melodia e harmonia), tanto a melodia quanto o ritmo evidenciam heranças da polca e da síncope característica[1], conforme definida por SANDRONI (2001), muito presente no lundu. Se na estrutura melódica podem ser encontradas síncopes, colcheias pontuadas seguidas de semicolcheias, colcheias seguidas de duas semicolcheias, numa trama de pausas e notas prolongadas realizadas nos tempos fortes do compasso, revelando "contrametricidade" (Ibidem), é no acompanhamento, no entanto, que esses elementos aparecem com mais predominância. No referente ainda à melodia, o gênero choro tem sido marcado, sobretudo, pelo virtuosismo e pela improvisação, sendo considerado de difícil execução por músicos virtuoses como, por exemplo, a cavaquinista Luciana Rabello, que observa: " Por ser uma música muito difícil, muito virtuosística, exigir muita disciplina, muito estudo, ela acaba sendo a escola dos músicos brasileiro" (*apud* KAURISMAKI, 2000).

Esse último aspecto que aborda a improvisação permitiu observar ainda que uma das funções da melodia na partitura é estabelecer um ponto de partida para que o intérprete vá além do que está escrito, mostre sua musicalidade e capacidade de improvisar. A harmonia, por sua vez, também implicada de forma direta com a improvisação, com fundamentação também em ALMADA (op. cit.), nos primórdios do gênero choro não apresenta tanta complexidade quanto o ritmo e a melodia, preservando a funcionalidade do sistema tonal herdado da Europa. Acordes do campo harmônico da tonalidade principal, com alguns de seus dominantes secundários, poucos empréstimos modais e poucas modulações, principalmente para tons relativos e homônimos, são as características mais comuns desse recorte de tempo.

Além de Callado, os primeiros levantamentos levaram a outros nomes relacionados a essa época como Pixinguinha e Patápio Silva, que também contribuíram muito para a existência do gênero choro e desenvolvimento do seu estilo improvisatório, que acontece, sobretudo, na forma de variações mais contidas da linha melódica (ALMADA, op. cit.). As composições do primeiro (início do século XX), em sua maioria, possuem elementos harmônicos semelhantes aos de Callado, embora alguns de seus trabalhos como o choro "Lamentos" (VITALLE, 1998) já abram mais espaço para improvisos mais amplos, pois o número de tensões, que são as notas que definem a dissonância do acorde, são maiores. Esse músico também já demonstra, no final da década de 30, segundo CAZES (op. cit.), uma performance voltada para improvisos mais amplos.

Choro na década de 70 ao Tempo Presente

Já a abordagem do outro recorte de tempo evidencia que no transcorrer da segunda metade do séc. XX, o Brasil recebeu influências mais intensas do cenário internacional pós-guerra, que refletiram em sua música. O final da década de 50 e o início da década de 60 foram marcados pelo surgimento do gênero "bossa-nova", que possui aspectos melódicos e harmônicos semelhantes aos do jazz norte-americano, como a utilização mais sistemática dos cromatismos e dos acordes dissonantes. Acordes com alterações não convencionais (nona bemol, décima primeira aumentada, dentre outros) constituídos de notas de tensão, sequências acirradas de dominantes secundárias, acordes de sétima que, em grande parte, não se resolviam nos finais das frases e das partes da estrutura do choro, dentre outras inovações, começaram a ser praticados de forma mais regular. Com a emergência da bossa-nova, os músicos que vivenciaram esse período começaram a mesclar os elementos do choro da década de 20 com os do gênero americano. Nomes como Waldir Azevedo e Jacob do Bandolim mostraram nas suas composições e interpretações os primeiros indícios de que essas influências estavam surgindo, ajudaram a constituir nas décadas de 50/60, segundo CAZES (op. cit.), um período de transição entre os dois tempos observados. Mudanças na forma e o cromatismo, que quase não eram utilizados no período anteriormente abordado, apareceram com mais freqüência nas suas obras. Choros como 'Assanhado' e 'Carioquinha' são alguns exemplos.

No entanto, foi a partir, sobretudo, dos anos 70, que a influência do jazz e da bossa-nova realmente se fizeram sentir no choro. Compositores como Hermeto Pascoal, Guinga e, um pouco mais tarde, na década de 90, Hamilton de Holanda, por exemplo, começaram a lançar mão de forma mais sistematizada e constante dos novos recursos melódicos e harmônicos, a transcender radicalmente a funcionalidade tradicional do sistema tonal (VASCONCELOS, 2002). Criaram melodias que, na sua constituição, já apontavam para as inovações mais radicais, já citadas, melodias que foram se tornando cada vez mais virtuosísticas e difíceis de serem executadas pelo fato de implicarem em modulações constantes e inesperadas que geravam muitas notas de tensão, muitas dissonâncias. Os estudos realizados até aqui, comprovaram ainda que essas transformações interferiram no modo de interpretar o choro, já que o maior número de notas nos acordes e as referências harmônicas que levavam a uma nova abordagem do tonal e ao modal, trouxeram mais complexidade tanto ao momento de praticar as novas fórmulas harmônicas e melódicas quanto ao momento de criar os improvisos. Com isso, os solistas tiveram que conhecer mais e praticar a gramática harmônica, apreender novas fórmulas melódico-harmônicas, o que remete a GAYNZA (2007), no seu clássico *La improvisacion musical,* para quem "a improvisação pode definir-se como toda execução musical instantânea produzida por um indivíduo ou

grupo. A improvisação determina tanto a atividade mesma quanto o seu produto. [...] Em um sentido mais amplo, improvisar é sinônimo de jogar musicalmente" (Ibidem, p.14). No entanto, na abordagem do *sentido mais restrito* da improvisação, Gaynza menciona um processo de improvisação desenvolvido desde um jogo inicial com estruturas sonoras e musicais conhecidas, ao afirmar que

> num sentido mais profissional, diríamos, a improvisação constitui uma atividade submetida a certas regras que se relacionam tanto com o nível interpretativo (aspectos técnicos expressivos da execução) como com a capacidade criativa (que determina **a seleção, organização e manejo dos materiais musicais**) do músico que a realiza.. Dentro das normas geralmente aceitas se exige então, que o improvisador seja capaz de produzir de maneira continuada materiais válidos que ostentem um certo grau de criatividade (Ibidem, p. 14). [Grifo meu].

Considerações Finais

Enfim, fundamentado nas definições e noções de todos os autores citados, ouvindo as gravações, comparando-as com as partituras selecionadas (para análise e interpretação) no repertório dos compositores já mencionados, transcrevendo e comparando transcrições de improvisos de músicos renomados, fui percebendo que as variações melódicas, que segundo estes autores se tratam também de improvisos no choro tradicional, podem ser ouvidas com freqüência, assim como, de outro lado, podem também ser ouvidas improvisações bem mais amplas, que acontecem, muitas vezes, substituindo uma das partes estruturais do choro, mais afastadas das linhas melódicas regulares, em perfeito diálogo com o jazz, anunciando a abordagem contemporânea mencionada. Pude concluir, a partir desse contexto explorado, portanto, que as mudanças ocorridas na harmonia no cenário musical europeu, incorporadas pelo jazz e, posteriormente pela bossa nova, conforme já explicitadas, passiveis de serem observadas no diálogo do choro com a improvisação característica da música americana, dentre outras, fizeram que ocorressem algumas modificações na forma de compor, de interpretar e de improvisar a melodia do gênero brasileiro em questão. Pude observar que os solos de improvisos, baseados em novas fórmulas melódicas e harmônicas, ficaram mais amplos a partir, sobretudo, da década de 1970, assim como pude afimar que formas diferentes de acentuar o fraseado melódico passaram a ocorrer, anunciando outras características de estilo. Baseado em GAYNZA (op. cit) e em SEVE (op. cit.), pude constatar também que assim como o choro tradicional, o choro moderno passou a oferecer fórmulas rítmico-melódico e harmônicas importantes como referências que devem ser apreendidas e absorvidas como ponto de partida para a criação e a improvisação, para que essas não aconteçam de forma aleatória (GAYNZA (op. cit.). Fórmulas melódicas em condições de serem utilizadas como alternativa de material didático para o estudo da técnica em instrumentos melódicos, o que remete também a ALMADA (op. cit.) quando observa que a riqueza em ritmos, intervalos e articulações dessas fórmulas possibilitam um desenvolvimento tecnicista e musical do aprendiz, assim como oferecem um trabalho musical básico que permite à improvisação acontecer de forma mais consistente.

Já a abordagem de outro aspecto, segundo agora GAVA (2002), possibilitou observar que essas mudanças se devem muito ao surgimento da Bossa Nova e, conseqüentemente, à influência jazzística no Brasil. Influência que, por outro lado, segundo ARIZA (2006), remete também às grandes transformações que ocorreram nos meios de transporte e comunicação nesse período, que possibilitaram maiores, mais estreitos e constantes encontros culturais, assim como remete às inevitáveis interações com os desenvolvimentos tecnológicos aliados à circunstância de país hegemônico dos Estados Unidos da América no cenário global

depois da segunda guerra mundial. Interações e desenvolvimentos esses que ajudaram a disseminar o jazz e o rock de forma intensa nesse cenário (Ibidem). Essa outra constatação, aliada às conclusões que permitiram enfocar o diálogo entre diferentes gramáticas musicais, é que me permitiu dizer ainda, nessa altura das reflexões, que outro processo de hibridação aconteceu nesse contexto que marca o encontro da já híbrida música afro-brasileira com o híbrido afro-americano jazz, numa circunstância que remete a novos processos identitários e a CANCLINI (op, cit.) quando observa que entende por "hibridação processos sócio-culturais nos quais estruturas ou práticas discretas que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (CANCLINI, op. cit., p. XIX).

Notas

1 Segundo esse autor, a síncope característica – célula rítmica essencialmente contramétrica – surge no contexto musical brasileiro no universo peculiar da interação cultura africana/cultura européia.

Referências

ALMADA, Carlos. *A Estrutura do Choro.* Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ARIZA, Adonai. *Eletronic-samba***.** A música brasileira no contexto das músicas internacionais. São Paulo: Annablume/FAESP, 2006.

CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas.* São Paulo: Edusp, 2003.

CAZES, Henrique. *Choro do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GAINZA, Violeta Hemsy de**.** *La improvisación musical.* Buenos Aires: Record, 2007.

GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da bossa nova***.** São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade**?** In SILVA, Tadeu T. [Org.]. *Identidade e Diferença***.** Petrópolis: Vozes, 2000.

HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço.* São Paulo: Annablume, 2005.

KAURISMAKI, Mika. *Brasileirinho*. Produzido e Dirigido por Mika Kaurismaki. DVD, 150 minutos. 2000.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

SÉVE, Mário. *Vocabulário do Choro:* Estudos e Composições**.** RJ: Lumiar, 1999.

VASCONCELOS, Hamilton de Holanda. *Album Hamilton de Holanda*. Brasília: Dois de Ouro, 2002.

VITALE, Irmãos. *O Melhor do Choro Brasileiro***.** Irmãos Vitale. São Paulo. 1998.

PENSAMENTO COMPLEXO: IMPLICAÇÕES NA TRAJETÓRIA POÉTICO-MUSICAL DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

Gleiciele Mendes Viana Moscardo (UFG)
gleiciele@hotmail.com

Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
anagsou@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo visa discutir a aplicação da noção de complexidade à Música Popular Brasileira, com base, sobretudo, nas concepções de Edgar Morin, tendo como foco a figura de Chico Buarque de Hollanda e sua obra "Ópera do Malandro". Objetiva ampliar o olhar acerca deste artista multifacetado, indicando possibilidades de discussão e análise.
Palavras-chave: complexidade em música, Música Popular Brasileira, Chico Buarque, Ópera do Malandro.

Complex thought: implications in poetic-musical trajectory of Chico Buarque de Hollanda

Abstract: This article aims to discuss the application of the notion of complexity to Brazilian Popular Music, based, mostly, on conceptions of Edgar Morin, focusing on the figure of Chico Buarque de Hollanda and his work "Opera do Malandro". Aims to broaden the vision about this multifaceted artist, indicating possibilities for discussion and analysis.
Keywords: complexity in music, Brazilian Popular Music, Chico Buarque, Opera do Malandro.

Introdução

A partir da década de 1960, a produção buarquiana consolidou-se atravessando a linha do tempo e enfrentando períodos difíceis de repressão política e censura no Brasil. Inúmeros são os trabalhos já realizados sobre Chico Buarque de Hollanda, porém, a maioria das abordagens privilegia a poética textual, com especial atenção para a temática feminina, para a política, o cotidiano, dentre outras, em detrimento da poética musical. Por outro lado, quando a música é abordada isso ocorre, muitas vezes, separadamente da poesia e/ou retirando a música e compositor de seu contexto sócio-cultural. Chico Buarque assumiu diferentes identidades ao longo de sua carreira, as quais formam um grande mosaico representativo da trajetória deste artista. Assim sendo, não se pretende fragmentar aqui artista e/ou obra, ou ao inverso, discuti-los e compreendê-los genericamente, mas ampliar o olhar visualizando possibilidades de discussão e análise. Para tanto, este artigo se alicerça, sobretudo, em Edgar Morin, pesquisador francês que defende a necessidade de desenvolvermos um pensamento complexo para atender à complexidade do mundo que nos interpela.

1. O pensamento complexo

A partir da Primeira Revolução Científica, cuja síntese foi realizada por Descartes, Newton e Francis Bacon no século XVII, emerge uma visão de mundo conhecida como paradigma newton-cartesiano, paradigma mecanicista ou paradigma racionalista, que veio nortear a produção do conhecimento científico por mais de três séculos. Trata-se de um modelo epistemológico assentado sobre o racionalismo matemático com sua crença de que a "verdade" é o que pode ser quantificado e demonstrado através da objetividade de uma equação matemática; sobre o racionalismo empírico que estabelece que a "verdade" é o que pode ser

verificado a partir do método experimental; que acredita que o universo funciona e pode ser explicado através de leis mecânicas imutáveis, se constituindo em engrenagem passível de manipulação e controle - a Máquina do Mundo; que advoga que a natureza funcionaria de maneira previsível e numa relação linear de noção de matéria sólida; que a matéria se constituiria de entidades isoladas.

Esse conjunto de pressuposições estabeleceu os fundamentos da organização disciplinar do conhecimento: o reducionismo, a fragmentação e a especialização. O conhecimento passa a ser compartimentado em disciplinas estanques, sob a responsabilidade de profissionais altamente especializados. A fé nessa visão de mundo, configurando o que Augusto Comte, no século XIX, denominou como positivismo, leva os pesquisadores a ampliar o seu alcance para as ciências do homem, as quais passam a pautar suas investigações por este mesmo modelo. De outro lado, a industrialização reforça a credibilidade do paradigma mecanicista. O homem ocidental, inebriado pelas conquistas tecnológicas propiciadas pelo modelo industrial e pela ciência positivista, coloca suas esperanças de redenção no racionalismo e na ciência. Para Alvin Toffler (1980), a industrialização traz à luz, pela primeira vez na história, uma situação na qual toda produção de mercadoria e serviços era destinado à venda ou troca, criando uma civilização na qual quase ninguém era auto-suficiente. Em outras palavras, a industrialização, ao romper a união entre produção e consumo, separa o produtor do consumidor, acelerando e intensificando a divisão do trabalho. Como decorrência direta deste processo, reafirma-se a especialização enquanto princípio norteador da nova ordem.

Nunca na história do homem presenciou-se tamanho avanço tecnológico nem o homem teve a sua disposição tantos artefatos que facilitam a sua vida; nunca se verificou tantas oportunidades para a solução dos problemas materiais que afligem a humanidade. Mas, nem isso de fato acorreu como a industrialização trouxe consigo a fragmentação da vida social, acarretando alienação, solidão e reificação do homem ao despojá-los dos valores essenciais a sua integridade interior e à vida em sociedade. Frente a essa contradição, inicia-se o que se costuma chamar de "crise dos paradigmas". O desenvolvimento tecnológico, por si só, seria garantia de desenvolvimento em termos éticos, estéticos, ecológicos? A razão mecanicista seria suficiente para compreender o mundo em toda sua complexidade? A verdade poderia ser alcançada a partir dos métodos científicos? Haveria uma verdade? A inquietação metafísica gerada por esses conflitos estão presentes em movimentos artísticos de finais do século XIX e do alvorecer do século XX: a angústia, a solidão e o desespero.

Nesse contexto conturbado, mudanças conceituais trazidas pela Teoria da Relatividade e pela Física Quântica revelam as limitações da visão de mundo mecanicista. Verifica-se que as unidades subatômicas funcionam ora como partícula ora como onda; que no universo subatômico há probabilidades da ocorrência de eventos e nunca uma certeza absoluta; que a matéria existe a partir de interconexões estabelecidas entre partículas e ondas; que no mundo subatômico tudo está em movimento. Por outro lado, constata-se que o observador influencia o fenômeno observado. No microcosmo, a divisão cartesiana entre mente e matéria perde o significado, uma vez que não há nada que possa ser observado independente da mente do observador. Cai por terra, portanto, a crença de que a separação entre sujeito e objeto garantiria a objetividade; os valores do pesquisador interferem na percepção da realidade bem como na construção de teorias. (CAPRA, 1982)

O conjunto dessas descobertas, aclamado como a Segunda Revolução Científica, coloca o homem ocidental frente à difícil tarefa de revisar seus pressupostos, resultando na construção de uma nova visão de mundo: a concepção do universo como um todo dinâmico, indivisível, cujas partes estão essencialmente inter-relacionadas - um novo paradigma caracterizado por palavras como sistêmico, holístico, ecológico, o que significa conceber o mundo como um todo dinâmico, indivisível, cujas partes dialogam entre si e com o todo.

A vida é vivida em diferentes níveis que se entrelaçam, constituindo uma trama cuja coerência e lógica só podem ser desvendadas por um tipo de pensamento capaz de compreender que a realidade comporta mistérios, ambigüidades, instabilidades, contradições; que entende o homem como um ser não só de racionalidade, mas, igualmente de sensibilidade. É o que Michel Maffesoli (2005) chama de "razão sensível" e o que Edgar Morin (2007) denomina como "pensamento complexo".

Morin, no entanto, não desconsidera os progressos que o pensamento cartesiano trouxe à ciência e à filosofia, mas ressalta que o isolamento dos objetos de seu meio leva a uma inteligência cega que não permite "conceber o elo inseparável entre o observador e coisa observada". (MORIN, 2007, p.12) Conforme o autor, é necessário que se conceba a complexidade do pensamento - "(...) a unidade do múltiplo, a multiplicidade do uno". (MORIN, 2010, p. 89) Nesse sentido, Morin assinala sete princípios complementares e interdependentes: 1) princípio sistêmico ou organizacional, onde todas as partes têm a mesma importância, ou seja, o conhecimento do todo está ligado ao conhecimento das partes; 2) princípio hologrâmico, onde a parte está no todo e o todo está na parte; 3) princípio do circuito retroativo, onde os processos auto-reguladores são conhecidos e a causa age sobre o efeito e vice-versa; 4) princípio do circuito recursivo onde os produtos e os efeitos em um circuito gerador são auto-produtores e auto-organizadores; 5) princípio da autonomia/dependência (auto-organização) onde as idéias de morte e vida são complementares e antagônicas, ou seja, já nascemos morrendo; 6) princípio dialógico onde se tem ordem e desordem simultaneamente; 7) princípio da reintrodução do conhecimento em todo conhecimento: em uma cultura e época determinada a mente/cérebro é responsável pela reconstrução/ tradução de todo o conhecimento.

A partir destas colocações emerge a seguinte reflexão: como é possível estudar e fazer música rompendo e perpassando fronteiras? No âmbito do estudo da música popular brasileira, Marcos Napolitano indica alguns caminhos. Para Napolitano, a música popular brasileira ocupa um lugar privilegiado no grande mosaico da história sociocultural do Brasil. Lugar formado por mediações, fusões, encontros de etnias, classes e regiões. Para o autor não se pode analisar a música popular fragmentando "este objeto sociológica e culturalmente complexo, analisando "letra" separada da "música", "contexto" separado da "obra", "autor" separado da "sociedade", "estética separada da "ideologia" (NAPOLITANO, 2002, p. 8) Em sua concepção quanto mais focos de luz incidir sobre esse objeto mais compreensões se obterá. Nesse sentido, o pesquisador enfrenta um desafio: "mapear as camadas de sentido embutidas na música e suas formas de inserção no histórico-social, evitando (...) as simplificações (...) que podem deturpar a natureza polissêmica (...) e complexa de qualquer documento de natureza estética." (NAPOLITANO, 2002, p.78)

No que concerne à análise da canção, Napolitano aponta que não se deve superdimensionar um ou outro aspecto da sua estrutura. Os elementos ao longo da análise devem ser integrados, articulados, pois é a partir da articulação destes elementos que "a música se realiza socialmente e esteticamente". Referindo-se ao ato de compor canções e à genialidade dos compositores, Napolitano alega que "o grande compositor de canções é aquele que consegue passar para o ouvinte uma perfeita articulação entre os parâmetros verbais e musicais de sua obra, fazendo fluir a palavra cantada, como se tivessem nascido juntos". (NAPOLITANO, 2002, p.80) Esse é o caso de Chico Buarque de Hollanda, compositor aqui focalizado.

1. Chico Buarque de Hollanda e a "Ópera do Malandro"

Francisco Buarque de Hollanda nasceu no Rio de Janeiro aos 19 de junho de 1944. Filho de um dos historiadores mais reconhecidos do Brasil e exterior, Sérgio Buarque de Hollanda, Chico iniciou sua carreira como cantor e compositor logo após sua adolescência. Seu aparecimento no cenário brasileiro se dá logo após o golpe militar de 1964. Em um ano e meio o compositor sai do anonimato e surge como um dos grandes nomes da música popular brasileira, produzindo intensamente ao longo de sua carreira. Dentre suas produções lançou vários discos com canções autorais, parcerias e interpretando outros compositores. Lançou DVDs, trilhas para cinema, livros, peças teatrais e trilhas sonoras para as mesmas.

A partir de consulta bibliográfica realizada constatou-se a existência de vários estudos publicados acerca de Chico Buarque e sua obra, porém, em grande parte, estes trabalhos têm enaltecido a dimensão poética de sua obra e o contexto político ao qual o compositor esteve inserido ao longo de sua trajetória. Pouco enfoque é direcionado aos consideráveis aspectos que circundam artista e obra. Silva (2004) destaca que a Academia vem tratando a obra deste artista de forma fragmentada, abordando ora "Chico e a política" ora "Chico e o feminino" ora "Chico e a malandragem", deixando de lado ou abordando superficialmente outras temáticas, como é o caso da música em sua materialidade sonora.

De acordo com Wisnik e Wisnik (1999) na obra de Chico Buarque podem ser acompanhadas as transformações do cotidiano, sejam transformações sociais, culturais ou psicológicas. Os autores explicam que no mundo do compositor não há cortes de maneira súbita, rupturas que se dão radicalmente ou intervenções programáticas. Referindo-se às canções de Chico, asseveram que existe uma relação intrincada entre letra e música e que suas canções expressam, simultaneamente, aspectos da música popular brasileira de décadas mais afastadas como acontecimentos da vida brasileira contemporânea a suas vivências.

Considerando o contexto no qual Chico Buarque esteve imerso, vale ressaltar o cruzamento de fronteiras em sua trajetória e obra, seja pela influência de sua filiação e respectivo contexto cultural, seja por suas referências literárias, seja por suas influências musicais. Cabe ainda apontar o fato de o artista ter assumido diferentes identidades ao longo de sua carreira. De acordo com Stuart Hall (2006), o deslocamento de identidades está relacionado às elaborações das tramas de significação e representações culturais que, na medida em que vão se multiplicando, "(...) somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos no identificar – ao menos temporariamente". (HALL, 2006, p. 13) Nesse sentido, como aponta Meneses (2002), Chico Buarque, de início voltado para a canção popular, "(...) passou a palmilhar também as trilhas da dramaturgia e da ficção. No entanto, toda a sua múltipla atividade pode ser reduzida a um denominador comum: compositor, dramaturgo e ficcionista se encontram, derrubando barreiras de gêneros e formas, sob o signo do poeta". (MENESES, 2002, p. 17)

Na própria obra de Chico Buarque este jogo de identidades aparece em diferentes cruzamentos de gêneros e estilos; hibridismos, no dizer de Néstor Canclini, ou "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos ou práticas". (CANCLINI, 2006, p. XIX) Estas múltiplas identidades também são notadas na maneira como Chico Buarque apreende as transformações da sociedade brasileira e as transpõe para suas obras. Tais identidades múltiplas são igualmente encontradas em suas letras por meio dos diversos personagens criados pelo artista como os malandros, as prostitutas, os homossexuais, as dançarinas, os cantores.

Tomemos como exemplo a comédia musical "Ópera do Malandro", de 1978. A peça conta com texto poético musical, música, paródia e adaptações de Chico Buarque. O texto dramatúrgico, também de autoria do compositor, com colaborações de uma equipe conduzida por Luís Antônio Martinez Correa, partiu de uma análise sobre duas peças musicais: uma do século XVIII e outra do século XX. As referidas óperas são respectivamente, "*The Beggar's Opera"* (A Ópera do Mendigo), composição de John Gay de 1728, e *"Three-penny Opera"* (Ópera dos Três Vinténs), composta por Bertolt Brecht e Kurt Weill em 1928. Entrecruzando essas diferentes temporalidades, Chico Buarque ambientou sua trama no Rio de Janeiro dos anos de 1940, fase final do Estado Novo (1937-45) de Getúlio Vargas. A peça mostra as transformações no Brasil pós Segunda Guerra Mundial, o capitalismo em construção, a influência americana na vida brasileira, a industrialização repercutindo na vida social e política do país. Segundo Meneses (2002), nessa obra Chico Buarque acentuará a crítica social aos valores da sociedade, tratando de temas até então pouco explorados na canção popular, como a prostituição e a bissexualidade. De acordo com Oliveira (2011), na "Ópera do Malandro" a identidade cultural brasileira é representada pela figura do malandro que se desdobra e assume múltiplas identidades como os malandros explorados e os malandros exploradores, reveladas nas letras das canções "O Malandro", "Homenagem ao Malandro" e "Malandro nº 2", cantadas pelo autor ficcional da peça "João Alegre", cujo nome remete a "John Gay", autor da "Ópera do mendigo".

Além do entrecruzamento temporal e das múltiplas identidades reveladas pelos personagens da trama, a "Ópera do Malandro" estabelece com as óperas que a norteia cruzamentos de enredo, de contexto histórico-social, de elementos musicais e poéticos. Explora diferentes gêneros musicais como o samba, o bolero, o tango, o mambo, o *fox-trot*, o xaxado, o *beguin,* a valsa e a marcha. Interpenetra a música popular e a chamada "música erudita" ao inserir no epílogo a canção nominada "Ópera" parodiando árias de óperas de Verdi (Rigoletto, Aída, La Traviata), Wagner (Tannhaüser) e Bizet (Carmen).

Considerações Finais

À luz de concepções como o pensamento complexo de Morin (2007, 2010) ou como a razão sensível de Maffesoli (2005), dentre outros, é possível dizer que a música é campo especialmente fértil para romper fronteiras, pois abrange ao mesmo tempo linguagem, emoção, razão, humano, cultura. É o que aponta Napolitano (2002), no âmbito da música popular brasileira: a fragmentação música e contexto implicam na simplificação de sua análise, o que pode acarretar na limitação e deturpação do objeto em foco posto a natureza polissêmica que carrega. Assim sendo, mesmo que existam contradições no decorrer de um estudo, as relações e diversidades devem ser aceitas e não ignoradas, ou seja, é conveniente que o pensamento simplificador dominante seja substituído por um pensamento complexo. Com relação a Chico Buarque e sua obra, faz-se mister ressaltar a importância das conexões entre música, artista, obra, cultura e sociedade; dimensões imbricadas que apontam para a existência de um elo inseparável entre objeto a ser estudado e seu contexto. O estudo exige interligações, um paradoxo da unidade na multiplicidade e da multiplicidade na unidade. A "Ópera do Malandro" é um bom exemplo. Sem o trabalho de articulação dos aspectos que circundam o compositor e sua comédia musical, possibilitado pelo diálogo com outras áreas do conhecimento, seria impossível, por exemplo, entender os significados atuais, residuais e latentes que a obra expressa, ou seja, o jogo de temporalidades, personagens, identidades, que a tornaram significativa para época em que foi composta e que, ao mesmo tempo, a atualizam no tempo presente.

Referências

CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas:* Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CAPRA, Fritjof. *O Ponto de Mutação***.** São Paulo: Circulo do Livro, 1982.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da Razão Sensível.* Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico:* Poesia e política em Chico Buarque. 3ª edição. Cotia: Ateliê Editoral, 2002.
MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. 3ª edição. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. *A cabeça bem feita:* repensar a reforma, reformar o pensamento. 17ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música* – História cultural da música popular**.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *De mendigos e malandros:* Chico Buarque, Bertolt Brecht, Jhon Gay – uma leitura transcultural. 2ª edição. Curitiba: CRV, 2011.

SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque***.** São Paulo: Publifolha, 2004.

TOFLER, Alvin – *A Terceira Onda***.** Rio de Janeiro: Editora Record, 1980.

WISNIK, Guilherme; WISNIK, José Miguel. *O artista e o tempo***.** In: CHEDIAK, Almir. *Songbook Chico Buarque***.** vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999. p. 8-20.

CANÇÃO REGIONALISTA TOCANTINENSE: DELIMITAÇÃO DE UM ESTUDO SOBRE MÚSICA POPULAR E IDENTIDADE

Heitor Martins Oliveira (UFT)
heitor_oliveira@uft.edu.br

Resumo: A presente pesquisa está em andamento e tem como objetivo caracterizar a relação entre canção regionalista e identidade cultural no Tocantins, considerando a inserção da produção musical em um processo histórico regional e/ou em discursos de legitimação de poder político. A partir de trabalhos anteriores sobre música popular e construção simbólica de identidade, o estudo é delimitado em torno de uma coletânea de canções regionalistas organizada e produzida com apoio governamental no ano de 2005.
Palavras-chave: Identidade cultural no Tocantins, canção regionalista, música popular brasileira, análise musical

Tocantins Regionalist Song: delimitation of a study on popular music and identity

Abstract: This is an ongoing research that aims to characterize the relationship between regionalist song and cultural identity in Tocantins, considering the inclusion of music production on a regional historic process and/or legitimization of political power discourses. From previous work on popular music and symbolic construction of identity, the study is delimited around a collection of regionalist songs organized and produced with government support in 2005.
Keywords: Cultural identity in Tocantins, regional song, Brazilian popular music, musical analysis

1. O Tocantins e a questão da identidade regional

O estado do Tocantins foi criado pela Constituição Federal de 1998 e instalado oficialmente como unidade federativa autônoma no dia 1º janeiro de 1989. Resultado de reivindicações da sociedade civil e lideranças políticas do então norte goiano, a criação do novo estado resultou em aumento de investimentos públicos na região e significativo crescimento populacional. A capital foi instalada na cidade planejada de Palmas que concentra a maior população, principalmente de imigrantes oriundos de outras regiões do país.

Provavelmente como consequência dessa diversidade de origens geográfico-culturais representadas na população e do caráter recente da autonomia político-administrativa, os debates sobre a identidade cultural do Tocantins têm sido constantes. Não são raras afirmativas sobre a necessidade de ações até mesmo governamentais para criar e/ou consolidar tal identidade, embora haja pouca clareza na definição do próprio termo identidade e nenhum consenso sobre o conteúdo de tais ações (RAMOS, 2003: 1).

Do ponto de vista acadêmico, o debate sobre identidade regional no Tocantins tem tido pelo menos duas abordagens distintas, relevantes para a delimitação do presente estudo. Por um lado, argumenta-se que o processo social e político que culminou com a autonomia do estado remonta ao século XIX e está associado a um processo de construção de uma identidade regional (CAVALCANTE, 2001: 6). Por outro lado, observa-se que a história recente é marcada por intervenções de governantes locais que não raro recorrem a simbologias para tentar imprimir novos sentidos a essa identidade (RAMOS, 2003: 2).

O trabalho de Oliveira (2008) representa a primeira abordagem. A autora trata de aspectos históricos da construção/reconstrução de identidade das populações ribeirinhas do rio Tocantins desde o período colonial até as sucessivas ondas de modernização ao longo do século XX e início do século XXI. Conclui que esse processo resultou em "traços identitários bem particulares, marcados por características regionais e culturais", expressas nas atividades econômicas e sociais desempenhadas e nos contatos entre diferentes grupos étnicos e com novos imigrantes (OLIVEIRA, 2008: 166-167).

Rodrigues (2009) parte do conceito de espaço de representação, para analisar a criação e implantação do estado do Tocantins, com ênfase na questão da legitimação do poder político. O trabalho do autor representa a segunda abordagem ao tema da identidade regional no estado mencionada acima e aponta um processo de construção de mitos por meio de discursos e simbologias como o *Hino do Tocantins*[1] (RODRIGUES, 2009: 66) e as pinturas em azulejos que fazem parte da decoração do Palácio Araguaia (RODRIGUES, 2009: 71), sede do governo local. Nesse processo, "as diferentes leituras foram sendo construídas e as representações criadas, alimentando um imaginário coletivo no qual se misturaram mitos e verdades, cada qual contado de uma forma diferente" (RODRIGUES, 2009: 70).

As discussões sobre identidade cultural no âmbito acadêmico dos estudos culturais fornecem um quadro teórico mais abrangente para situar essas contribuições. A primeira consideração é a própria construção do conceito de identidade cultural. Referindo-se inicialmente às culturas nacionais, Hall (2006) as define como "um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade" (HALL, 2006: 61-62), sendo esse esforço em direção à unidade o sentido principal do termo identidade, nesse contexto.

Entretanto, as identidades nacionais "não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas" (HALL, 2006: 65). Devem-se levar em conta as formas adotadas para "costurar as diferenças numa única identidade" (HALL, 2006: 65).

As culturas nacionais surgiram a partir da colocação das diferenças regionais sob o teto do estado-nação, que passou a ser "uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas" (HALL, 2006: 49). O processo de globalização, por sua vez, vem afrouxando esses laços de identificação com a cultura nacional e reforçando tanto as identidades locais, regionais e comunitárias, quanto identificações globais (HALL, 2006: 73). Portanto,

> a identidade está profundamente envolvida no processo de representação. Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas. [...] Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos. (HALL, 2006: 71).

A partir desse referencial teórico, verifica-se a peculiaridade da discussão sobre identidade cultural no Tocantins. A princípio, a percepção de uma "crise" de identidade é coerente com a conceituação de identidade como uma construção permeada de contradições e conflitos. A ênfase sobre a busca de uma identificação regional, por sua vez, parece refletir a tendência analisada nos estudos culturais no contexto mais amplo do processo de globalização, embora as discussões sobre legitimação de poder político associadas a este contexto específico remetam a um momento histórico anterior, em que o estado tomava as rédeas da construção simbólica de unidade cultural.

2. Música popular e construção simbólica de identidade

A "invenção" da música popular urbana brasileira nas décadas de 1930 e 1940 evidencia a complexidade da relação entre música popular e identidade cultural. Naquele momento histórico, samba e choro, gêneros da música popular urbana carioca, foram elevados à categoria de símbolos da identidade

nacional brasileira. A contribuição criativa dos músicos populares foi reforçada pela atuação de literatos formadores de opinião que propõem essa construção simplificada de nacionalidade. Mudanças na percepção sobre o papel do negro na sociedade brasileira e o discurso nacionalista integrado à legitimação do Estado Novo, regime de Getúlio Vargas, complementam o quadro social e político que viabiliza essa associação (BRAGA, 2002: 192-195).

Zan (2001) propõe uma abordagem panorâmica da música popular urbana brasileira ao longo do século XX. O autor discorre sobre os elementos simbólicos associados à identidade e sua relação com o contexto político e mercadológico. Analisa o desenvolvimento do mercado fonográfico nacional a partir da apropriação de elementos da cultura popular para construção de produtos musicais massivos. A sucessão de tendências como *sertanejo*, *pagode*, *axé music*, *manguebeat* e *rap* no final do século articulam elementos locais e globais. Ainda assim, buscam legitimação no discurso de autenticidade da cultura popular, embora tais conceitos apareçam fragmentados pelos recortes regionais e de classe (ZAN, 2001: 118-119).

A fragmentação apontada por Zan (2001) pode ser analisada a partir de uma hierarquia de legitimitades em que a identidade da música brasileira está em disputa (ULHÔA, 1997: 89). A disputa é tanto interna entre os campos erudito/folclórico/popular, quanto na oposição entre música brasileira e música estrangeira. Mais até do que critérios rítmicos, harmônicos e melódicos, as origens sociais e o público de cada gênero determinam significados e valores estéticos atribuídos. "De fato, o que é música brasileira popular e o que é uma identidade nacional brasileira é uma construção" viabilizada pelas relações de oposição (ULHÔA, 1997: 95).

Os trabalhos citados nesta seção referem-se à construção simbólica de identidade no âmbito nacional da música popular. Suas considerações sobre a complexidade desse processo e os diferentes aspectos a serem considerados complementam a contextualização teórica do estudo que se pretende desenvolver relacionando construção de identidade e produção musical no âmbito da canção regionalista tocantinense.

3. Delimitação de um estudo sobre a canção regionalista tocantinense

Alguns trabalhos acadêmicos relacionados à temática da identidade cultural tocantinense contêm citações de trechos de letras de canções regionalistas. Um desses trabalhos é a pesquisa de Messias (2008) sobre significados atribuídos a bens culturais na cidade tocantinense de Porto Nacional, com ênfase na relação da população com o rio Tocantins. A autora analisa relatos de sentimento de perda diante da alteração da paisagem, decorrente da formação do lago da UHE Luis Eduardo Magalhães. Trechos de letras de canções são citados em conexão com depoimentos de moradores e dos próprios cancionistas e contribuem para o desenvolvimento de um argumento sobre a dimensão simbólica do rio na construção da identidade local (MESSIAS, 2008: 2-3).

Ramos (2003) também utiliza trecho de letra de canção regionalista para reforçar o seu argumento. Nesse caso, trata-se da canção *Nóis é jeca mais é jóia*[2], usada pela autora para reforçar sua preocupação com dominação cultural e reivindicação no sentido do povo tocantinense "mostrar as suas origens" e "valorizar o que lhe é peculiar" (RAMOS, 2003: 4). A autora parece referir-se a práticas culturais anteriores e independentes dos eventos e intervenções políticas.

Verifica-se, portanto, que a inserção da canção regionalista em debates acadêmicos sobre a identidade cultural tocantinense tem se limitado a citações de trechos de letras das canções. Embora essa abordagem seja perfeitamente coerente com os objetivos e metodologias dos trabalhos citados, é necessário destacar a lacuna de estudos que abordem a canção regionalista tocantinense como discurso de construção simbólica de identidade em sua integridade estética, nas dimensões de produção e recepção.

Do ponto de vista da produção, a canção popular é uma forma híbrida que "agrega necessariamente melodia, letra e arranjo instrumental" (TATIT, 2004: 92). Os sentidos construídos por canções englobam os do conteúdo (letra), da expressão (melodia) e do gesto de organização dos elementos sonoros, visando à manifestação do núcleo de identidade da canção (arranjo) (COELHO, 2007: 188). A análise de canções populares como discursos de produção de sentidos deve ser realizada, portanto, a partir de fonogramas, ou seja, gravações em áudio, suporte que comporta de maneira completa o trinômio letra-música/arranjo (COELHO, 2007: 188-189).

Do ponto de vista da recepção, conceitos de ouvintes sobre gêneros musicais e sua pertinência na música popular brasileira se relacionam com legitimação e consagração artística, podendo refletir uma hierarquia social dos consumidores (ULHÔA, 2001: 61). Outra abordagem relevante é relacionar aspectos da produção, como sutilezas da interpretação vocal, às opiniões de ouvintes qualificados (ULHÔA, 1995: 32-33).

O foco do presente estudo é explorar as relações da canção regionalista com os pólos do debate sobre a identidade tocantinense apontados na primeira seção do artigo. Cabe discutir em que medida sua produção e recepção estão relacionadas a um processo histórico regional e/ou aos discursos de legitimação do poder político. Em outras palavras, debater como a canção regionalista se insere no imaginário coletivo descrito por Rodrigues (2009: 70) como um espaço de representação misto de mitos, verdades e versões.

Para alcançar esse objetivo, as etapas seguintes desta pesquisa serão desenvolvidas a partir da *Selection de Chansons Regionales – Tocantins* elaborada pela Fundação Cultural do Tocantins – FCT, em 2005. O CD foi produzido para integrar a programação oficial do estado no Ano do Brasil na França[3]. O próprio repertório e seu processo de seleção serão investigados a partir dos referenciais teóricos e metodológicos discutidos neste artigo. As informações preliminares sobre o material podem ser observadas na figura 1 e no quadro 1.

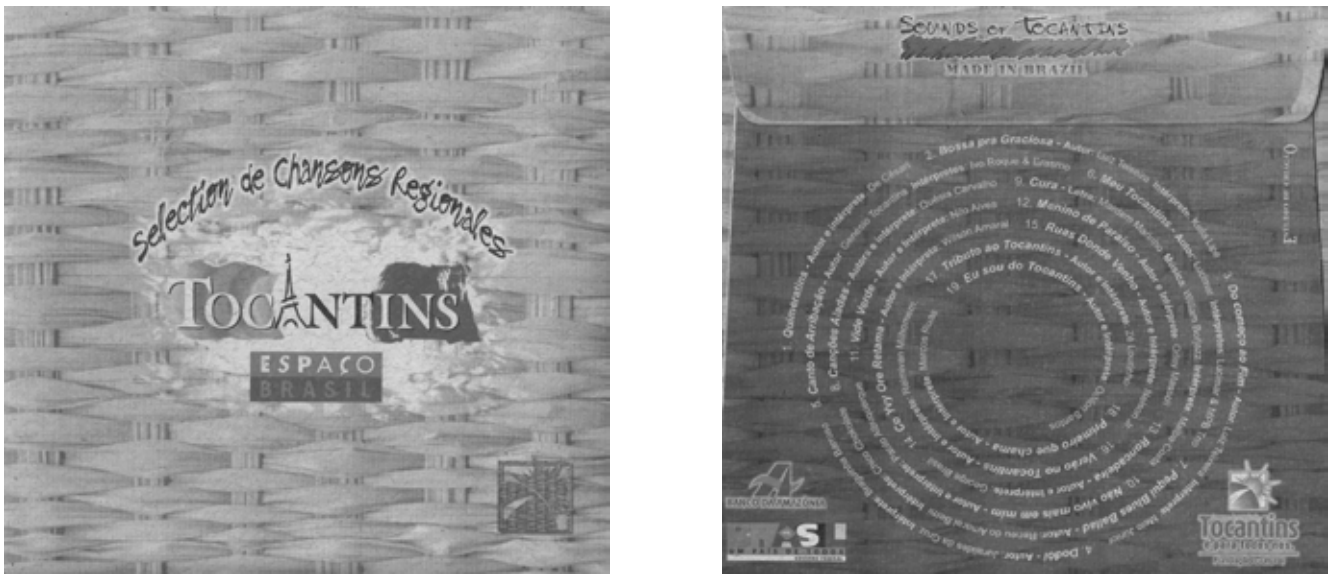


Figura 1: Capa e contracapa do CD *Selection de Chansons Regionales - Tocantins*.

As logomarcas evidenciam o papel das esferas governamentais estaduais e federal na viabilização do CD. Esse papel teria sido de coadjuvante ou de protagonista? Que interesses e critérios teriam predominado na seleção das canções e dos cancionistas e/ou intérpretes? A observação dos créditos e uma primeira audição da coletânea evidenciam a diversidade de participantes e também de gêneros musicais inseridos. Que recursos são utilizados para conciliar as diferenças? Pode-se falar em uma construção simbólica de identidade regional nas canções isoladas e na coletânea como um todo? Que tipo de identidade seria essa?

A pesquisa, assim delimitada, insere-se na subárea de música popular, com contribuições em potencial para o desenvolvimento do conhecimento particularizado sobre os processos culturais regionais do estado do Tocantins. Além disso, o estudo dialoga com estudos atuais na mesma subárea (em temáticas como autenticidade, regionalismo e também análise da música popular) além de estudos em outras áreas de pesquisa como estudos culturais e geografia crítica.

Canção	Autoria	Intérprete
Quimeratins	De Césari	De Césari
Bossa pra Graciosa	Luiz Teixeira	Keila Lipe
Do Começo ao Fim	Luiz Teixeira	Melo Júnior
Dodói	Juraíldes da Cruz	Braguinha Barroso
Canto de Arribação	Genésio Tocantins	Ivo Roque & Erasmo
Meu Tocantins	Lucimar	Lucimar & MPB Trio
Pequi Blues Ballad	Reneu do Amaral Berni	Chico Chokolate
Canções Aladas	Quésia Carvalho	Quésia Carvalho
Cura	Letra: Mardem Marinho Música: William Borjazz	Malba Costa
Não vivo mais em mim	Paulo Albuquerque	Paulo Albuquerque
Vide Verde	Nilo Alves	Nilo Alves
Menino de Paraíso	Orley Massoli	Orley Massoli
Roncadeira	George Brasil	George Brasil
Co Yvy Ore Retama	Wilson Amaral	Wilson Amaral
Ruas Donde Venho	Nelson Jr.	Nelson Jr.
Verão no Tocantins	Relmivan Milhomem	Relmivan Milhomem
Tributo ao Tocantins	Zé Lourinho	Zé Lourinho
Primeiro que chama	Marcos Ruas	Marcos Ruas
Eu sou do Tocantins	Odilon Santos	Odilon Santos

Quadro 1: Créditos do CD *Selection de Chansons Regionales - Tocantins*, Fundação Cultural do Tocantins, 2005.

Notas

1 Letra disponível em http://to.gov.br/hino-do-estado/744 e gravação disponível em http://www.youtube.com/watch?v=WpPB0ZrA9vM (acesso a ambos os endereços em 4 de abril de 2011).

2 Canção de Juraíldes da Cruz, cancionista natural do norte goiano e radicado em Goiânia-GO. Integra o repertório de Xangai. Tornou-se conhecida do grande público na interpretação de Genésio Tocantins, no concurso Novos Talentos do Domingão do Faustão (2002). Vídeo disponível em http://www.youtube.com/watch?v=Ja9YLhD82KE&NR=1 (acesso em 4 de abril de 2011).

3 O Ano do Brasil da França foi promovido pelo Ministério da Cultura em 2005 http://www.cultura.gov.br/site/2005/01/18/ano-do-brasil-na-franca2005/. O estado do Tocantins participou com mostras de artesanato e artes plásticas e shows musicais http://radioagencianacional.ebc.com.br/materia/2005-08-01/programa%C3%A7%C3%A3o-oficial-do-tocantins-no-ano-do-brasil-na-fran%C3%A7-come%C3%A7-hoje-0108 (acesso a ambos os endereços em 4 de abril de 2011).

Referências

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa. *A invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Rio de Janeiro, 2002. 408f. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CAVALCANTE, Maria do Espírito Santo Rosa. Fronteiras de identidade regional no sertão do Brasil central. In: INTERNATIONAL CONGRESS OF THE LATIN AMERICAN STUDIES ASSOCIATION, XXIII, Washington, DC, 2001. s/n.

COELHO, Márcio Luiz Gusmão. *O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica*. São Paulo, 2007. 226f. Tese (Doutorado em Semiótica). Universidade de São Paulo.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO TOCANTINS. *Selection de Chansons Regionales*. CD. (Coletânea de vários autores e intérpretes). Institucional, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11a. ed. Rio de Janeiro: DP&Editora, 2006.

MESSIAS, Noeci Carvalho. Águas mortas: reflexões sobre a memória de um patrimônio cultural perdido. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA - ANPUH-BA, IV, 2008. Vitória da Conquista. *História: sujeitos, saberes e práticas*. Vitória da Conquista: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2008. s/n.

OLIVEIRA, Maria de Fátima. Rio Tocantins: lugar de memórias e identidades. *Revista Mosaico*, v. 1, n. 2, 163-168, 2008.

RAMOS, Belgna Ribeiro. Tocantinense: um povo sem identidade cultural? In: II SIMPÓSIO REGIONAL DE GEOGRAFIA, II, 2003. Uberlândia. *Perspectivas para o cerrado no século XXI*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia – Instituto de Geografia, 2003. s/n.

RODRIGUES, Jean Carlos. Política e religião na Nova Geografia Cultural: o caso da criação do estado do Tocantins. *Revista de Estudos da Religião*, Ano 9, junho, 51-72, 2009.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

ULHÔA, Martha Tubinambá de. Estilo e emoção na canção: notas para uma estética da música brasileira popular. *Cadernos de Estudo – Análise Musical*. São Paulo/Belo Horizonte, Atravez, v. 8/9, 30-41, 1995.

ULHÔA, Martha Tubinambá de. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. *Debates*, v. 1, n. 1, 80-101, 1997.

ULHÔA, Martha Tubinambá de. Pertinência e música popular: em busca de categorias para análise da música brasileira popular. *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro, dez. 2001, 50-61, 2001.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Revista Científica*, São Paulo, UNINOVE, v. 3, n. 1, 105-122.

A MPB INSTRUMENTAL CONTEMPORÂNEA E A PRODUÇÃO VIOLONÍSTICA DE MARCO PEREIRA: ANÁLISE DA OBRA SAMBA URBANO

Julio Cesar Moreira Lemos (UFG)
julioczar10@gmail.com

Werner Aguiar (UFG)
werner@musica.ufg.br

Resumo: A música popular brasileira para violão solo sofreu consideráveis modificações a partir da influência da música norte americana, em especial o jazz. Isto ocorreu de forma significativa a partir das composições de Garoto na década de 1940. O compositor e violonista Marco Pereira (1950) é um importante representante do violão solo popular brasileiro na atualidade. A partir da análise de sua obra, tem-se como objetivo identificar elementos que determinam seu estilo composicional, bem como nela verificar de que forma se agregam novas características e desdobramentos da MPB instrumental na contemporaneidade.
Palavras-chave: Violão solo brasileiro, Marco Pereira, jazz, Garoto.

The Contemporary Brazilian Instrumental Popular Music and The Guitar Work of Marco Pereira

Abstract: The Brazilian popular music for solo guitar had suffered considerable stylistic changes after the influence of the North American music, especially jazz. This occurred in a significantly manner after Garoto's compositions during the 1940s. The composer and guitarist Marco Pereira (1950) is an representative figure in the Brazilian popular music scene. Through the analysis of his work this article has the objective of pointing out elements that determine his compositional style and the way that these elements are related to the contemporary characteristics of the instrumental Brazilian music.
Keywords: Brazilian Popular guitar music, Marco Pereira, Jazz, Garoto.

1. Introdução

A música popular brasileira para violão solo se desenvolveu a partir do final do século XIX. O instrumento esteve presente no conjunto musical comumente utilizado nas interpretações de choro, aliado a flauta transversal e ao cavaquinho. Nesta formação o violão frequentemente tinha a função de instrumento acompanhador sendo a flauta o instrumento solista. Entretanto, a prática do solo também era habitualmente realizada por violonistas que participavam destes grupos de choro. Compositores como Quincas Laranjeiras (1873-1935), João Pernambuco (1883-1947) e Américo Jacomino (1889-1928) passaram a se dedicar a prática do violão solo através da interpretação e composição do repertório da música brasileira tradicionalmente composto por choros, valsas e maxixes.

A prática do violão solo no contexto da música popular brasileira acabou por se consolidar com o aproveitamento de aspectos peculiares do instrumento através da escrita polifônica, do acompanhamento rítmico harmônico, da capacidade tímbrica e dos efeitos percussivos. Este desenvolvimento do violão no Brasil foi marcado por transformações estilísticas e composicionais que acabaram por delinear novos traços na música popular brasileira. Estas transformações ocorreram de forma significativa a partir de influências de outras culturas, em especial da música norte americana, do Jazz. Os violonistas e compositores pertencentes ao início do processo histórico do violão popular brasileiro estudaram através de métodos de violão clássico europeus.

No início do século XX, Taborda situa a atuação de Quincas Laranjeiras (Joaquim Francisco dos Santos) como marco inicial de uma escola de violão carioca. Quincas estudou com os métodos europeus de

Carcassi, Carulli, Aguado e Antonio Cano e era chorão na cidade. Com ele estudaram Levino da Conceição, José Augusto de Freitas e Antonio Rebello (PEREIRA, 2007, p. 34).

Atualmente entre compositores para violão solo que se destacam no cenário da música popular brasileira podemos destacar Paulo Belinati (1950), Guinga (1950) e Marco Pereira (1950), sendo este último o foco da nossa pesquisa. No intuito de caracterizar sua produção musical utilizaremos as abordagens que Borges (2009) faz a respeito das diferenças entre o choro tradicional e o choro não tradicional em sua dissertação de mestrado.

2. O tradicional e não-tradicional na música popular brasileira.

Sobre a definição dos elementos tradicionais e não tradicionais na música popular brasileira, especificamente em relação ao choro, Borges (2009) diz:

> É essencial delimitar questões acerca do que a comunidade do choro[1] entende por estilos tradicional e não-tradicional, bem como observar tendências estilísticas musicais que influenciam o choro. Tais estilos são separados por uma linha tênue e se correlacionam através de elementos musicais e sociais, o que aventa a ideia de que o uso de determinada dissonância não é um critério suficiente para definir se um estilo é tradicional no choro. Isso ocorre porque é possível observar recursos harmônicos do CNT[2] que também são utilizados no CT[3] (BORGES, 2009).

Quanto a nomenclatura para os acordes e encadeamentos utilizados tradicionalmente pelos chorões antigos que tocavam de "ouvido" Borges (2009) afirma:

> Com efeito, a 1ª, 2ª e 3ª do tom referem-se aos graus da escala que mais aparecem em choros e sambas tradicionais: tônica (T), dominante (D) e subdominante (S). A utilização dessa nomenclatura denota um pragmatismo por parte dos "chorões" antigos, os quais, geralmente, não possuíam um ensino formalizado de música e, no entanto, tocavam um vasto repertório por meio da memória auditiva (BORGES, 2009).

Borges apresenta como exemplo uma cadência típica utilizada principalmente no samba e no CT, à luz da nomenclatura antiga dos "chorões":

> 1ª / Preparação / 3ªm / 2ª

Esta sequência representa os seguintes acordes no tom de Dó maior: C, A7, Dm e G7.

Borges (2009) demonstra esquemas que apresentam progressões harmônicas recorrentes em grande parte do repertório do choro tradicional. Dentre estes esquemas ele se vale do conceito de "Árvore Harmônica" elaborado pelo do violonista Alencar Soares[4] (2007). A "árvore harmônica" de Soares (2007) apresenta as seguintes progressões: modulação para o IIm (Subdominante relativo) do campo harmônico da escala maior: I, V7/II, IIm, V7, I e modulação para o IV grau (Subdominante), I, V7/ IV, IV, V7, I da escala maior. E modulação para o IV grau (subdominante) no tom menor: Im, V7/IV, IVm,V7, Im. Presume-se que quanto maior a recorrência de progressões harmônicas que fogem a estas presentes no repertório tradicional do choro, maior a tendência de classificação de tal música como sendo não-tradicional.

Portanto toma-se por classificação da música popular brasileira como tradicional aquela que apresenta características pertencentes ao repertório do choro tradicional e como não-tradicional, aquela que apresenta as particularidades, especialmente em relação à harmonia, do jazz, as quais foram inseridas na música brasileira a partir da década de 1940.

3. Transformações e modernização da MPB a partir de Garoto e da influência do jazz

A partir da década de 1940, o compositor e instrumentista Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955), conhecido por Garoto, teve um papel decisivo quanto as transformações ocorridas na música popular brasileira. Em 1939 Garoto realizou uma turnê aos Estados Unidos com a cantora Carmen Miranda (1909-1955). Nesse período Garoto teve contato com importantes jazzistas e quando voltou ao Brasil passou a incorporar os elementos harmônicos e melódicos do jazz em suas composições, porém sem romper com os aspectos rítmicos tradicionais da música brasileira.

> Garoto viveu a época da transição das transformações, de onde surgiria uma nova síntese musical. A tradição musical brasileira, o choro, o jazz, e o erudito. Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu e Benny Goodman, Charlie Parker, Ravel, Debussy... A nova síntese que se delineia mantém traços dessas formas musicais. Mistura-se o popular brasileiro, o choro, com elementos do jazz, os "acordes modernos", a música erudita. Garoto trabalha todos estes elementos. "Era um bom chorão e pelo choro fez mais do que dar continuidade a uma tradição: rompeu com a sua petrificação, sua estabilidade, e com harmonia moderna realizou uma síntese perfeita entre o choro e as obras clássicas. Compõe é o poeta das cordas" (ANTONIO; PEREIRA, 1982, p. 70 - 71).

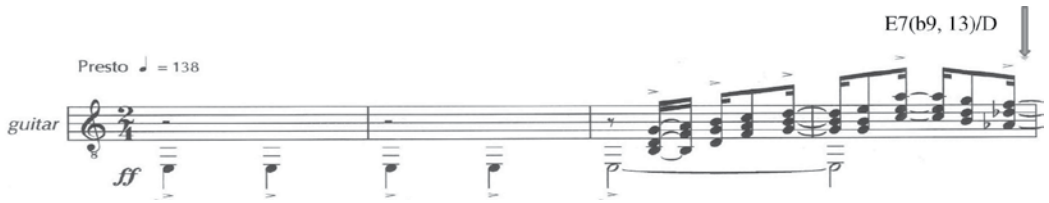
Para classificar um repertório da MPB como tradicional ou moderno é preciso observar uma série de aspectos do ponto de vista harmônico, rítmico e melódico. A exemplo de algumas características consideradas modernas presentes nas obras de Garoto, Borges (2009) afirma:

> Segundo essa perspectiva, algumas músicas de Garoto – dentre as quais se destaca "Quanto dói uma saudade" – são dotadas de recursos harmônicos complexos e não-usuais para a música popular de sua época, tais como a utilização de sub V7, acordes dominantes estendidos, utilização de fusa em escalas, cadências deceptivas (BORGES, 2009).

Com relação ao aspecto melódico observa-se a ocorrência de escalas modais que são constantemente utilizadas na prática de improvisação na música popular como um todo, mas especialmente por músicos de jazz. Algumas escalas utilizadas frequentemente no jazz são consideradas modernas pela comunidade do choro quanto a sua aplicação na música popular brasileira.

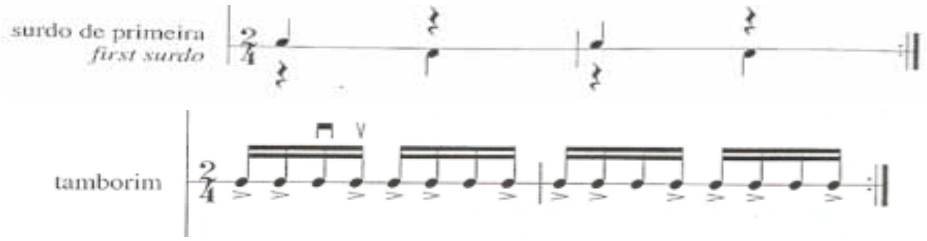
4. Caracterização da música Samba Urbano de Marco Pereira

A música "Samba Urbano" foi composta em 1980 e gravada por Marco Pereira em fevereiro de 1985 em seu primeiro disco chamado "Violão Popular Brasileiro Contemporâneo". A peça apresenta três seções organizadas na seguinte forma: A,B,C,B,A. A seção "A" será utilizada para a identificação de elementos que caracterizam o estilo composicional de Marco Pereira em "Samba Urbano".



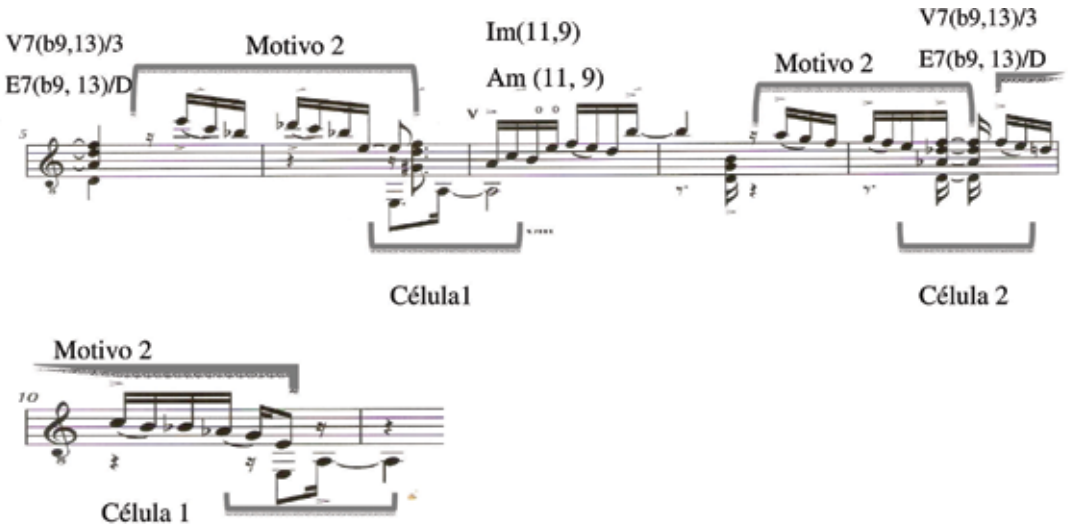
Exemplo musical 1: quatro primeiros compassos da música "Samba Urbano".

No ex. 1, os dois primeiros compassos apresentam apenas a nota mi da sexta corda solta com duração de semínima em métrica binária, numa alusão a marcação de um surdo[5]. Nos compassos 3 e 4 ocorre uma sequência de acordes com notas em movimento paralelo e oblíquo. O ritmo empregado nestes acordes nos remete a uma sequência rítmica habitualmente tocada pelo tamborim no samba. Oscar Bolão (2003) ao tratar sobre os instrumentos de uma bateria de escola de samba dá o seguinte exemplo[6]:



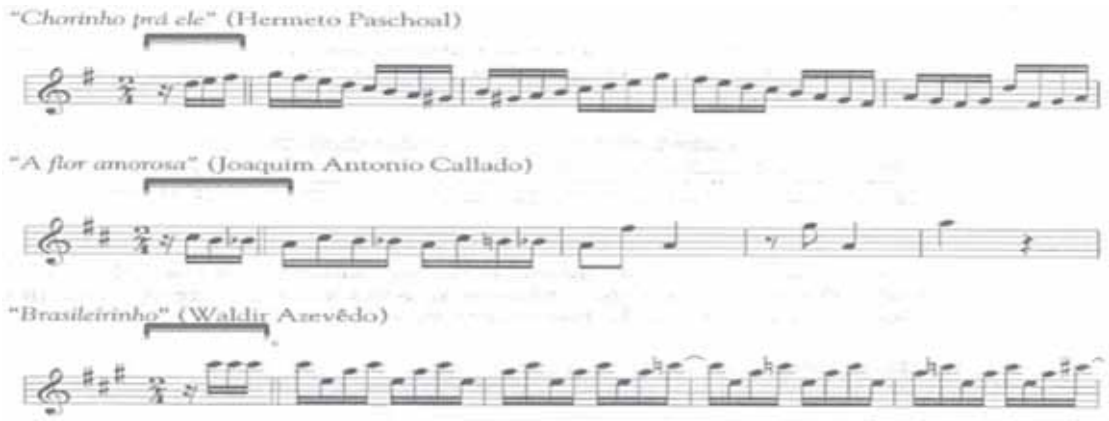
Exemplo musical 2: exemplo da rítmica tocada pelo tamborim e pelo surdo em uma escola de samba (BOLÃO, 2003).

Nos compassos 3 e 4 o baixo é prolongado por quatro tempos com uma função de nota pedal, sobre o qual se desenvolve um encadeamento harmônico sobre a escala de Lá menor. No último acorde desta sequência surge um acorde com as notas Láb (enarmônica de Sol#), Réb (enarmônica de Dó#), Fá natural e Ré natural (quarta corda solta) gerando o acorde E7(b9, 13)/D, analisado como dominante do primeiro grau V7(b9,13)/3/Im. Apesar da omissão da tônica (nota Mi) a análise harmônica pode ser confirmada a partir da presença do trítono e do contexto harmônico.



Exemplo musical 3: compassos 5 ao 10 música "Samba Urbano" de Marco Pereira.

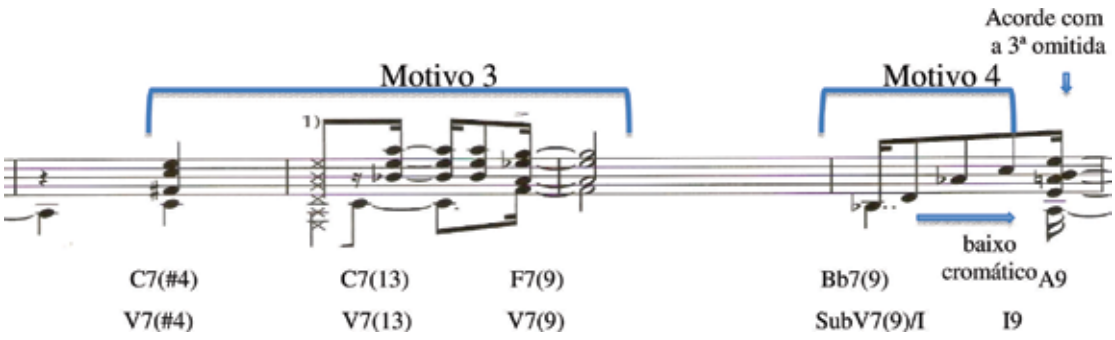
No ex. 3, a partir do compasso 5 surge uma frase melódica que se estende até o compasso 10. Ocorre no motivo 2 uma célula rítmica que é constantemente utilizada no choro. Nelson Faria (1995) descreve que esse tipo de anacruse pode ser encontrada em grande parte de início de melodias de choro.



Exemplo musical 4: apresentação de célula rítmica que se apresenta em inicio de melodias de choro (Faria, 1995).

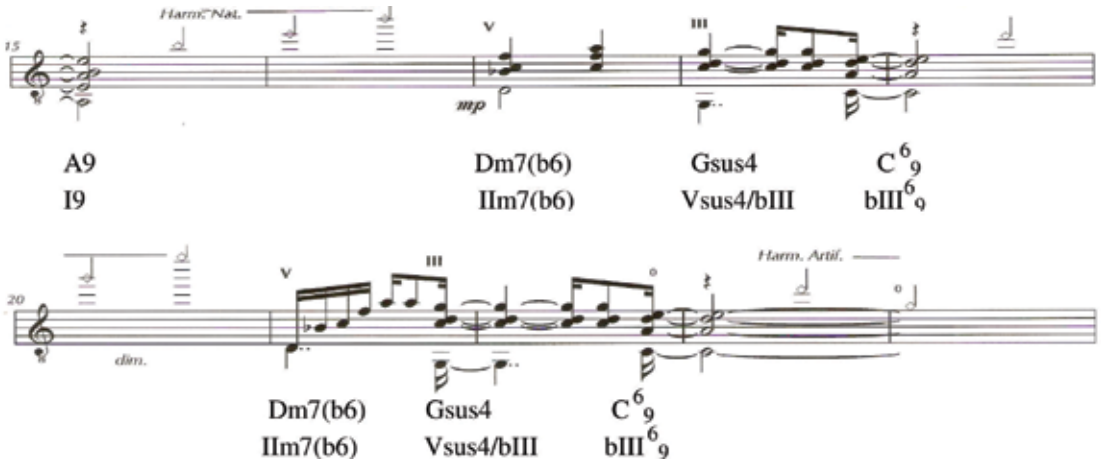
Nos compassos 5 e 6 e nos compassos 9 e 10 Marco Pereira utiliza uma escala de oito sons chamada de simétrica octatônica dominante diminuta. Esta escala possui uma sequência intervalar que se alterna em intervalos de tom e semitom até se completar uma oitava. Um dos modos de transposição limitada de Messiaen, tornou-se conhecida por músicos de jazz como escala "dominante diminuta" ou somente "Dom-Dim", ela possui as seguintes notas: mi, fá, sol, sol#, la#, si, do# e ré, cuja sequência apresenta os seguintes intervalos a partir da tônica mi: segunda menor; segunda aumentada; terça maior; quarta aumentada; quinta justa; sexta maior e sétima menor. VIEIRA (2009) explica que nesse caso o centro tonal não é estabelecido a partir de encadeamentos harmônicos convencionais:

> Isso se deve ao intenso uso de cromatismos e escalas octatônicas, especialmente no primeiro tema. Kostka (2006) ao referir-se a escala octatônica, salienta que esta "é uma fonte rica de material melódico e harmônico. Contém todos os intervalos, desde segunda menor até sétima maior" (VIEIRA, 2009).



Exemplo musical 5: "Samba Urbano" (compasso 11 ao 14)

O ex. 5, apresenta uma progressão de acordes dominantes estendidos (motivo 3) com notas de tensão (9ªs e 13ªs) culminando em um acorde de função de substituto (motivo 4) da dominante que resolve no primeiro grau com a terça omitida por movimento do baixo cromático descendente.



Exemplo musical 6: Samba Urbano (compassos 15 ao 24).

Este tipo de encadeamento harmônico é chamado por músicos de jazz de segundo cadencial (GUEST, 2005). Sobre este tipo de preparação de acorde Guest diz: "V7, não sendo de pouca duração, pode ser desdobrado em IIm7_V7, ocupando a mesma duração do acorde original. "IIm7 - V7 é extremamente frequente em música popular, precedendo I ou qualquer outro grau" (GUEST, 2005).

5. Conclusão

A partir dos exemplos apresentados podemos constatar que a obra de Marco Pereira apresenta aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos considerados pela comunidade do choro como tradicionais e não tradicionais. Quanto a estrutura rítmica, observa-se a utilização dos padrões rítmicos tradicionais da música brasileira, com células rítmicas do samba e do choro tradicional, como a constante presença da síncope. Quanto ao aspecto melódico, observa-se que o compositor utiliza escalas consideradas modernas pela comunidade do choro. Marco Pereira utiliza escalas modais e simétricas com notas de tensões como a quarta aumentada, a décima terceira maior, décima terceira menor e a segunda menor. As escalas modais por ele utilizadas são advindas da sua ligação com o jazz, estilo musical em que o compositor teve contato quando residiu na França entre os anos 1974 e 1979.

Quanto ao aspecto harmônico, a presença de dissonâncias é algo presente em todos os acordes analisados em "Samba Urbano". Podemos constatar que Marco emprega encadeamentos frequentemente utilizados em harmonias consideradas simples. Tais encadeamentos podem ser representados através da "arvore harmônica" simplificada desenvolvida por Soares (2007). Foi possível observar também em Samba Urbano encadeamentos considerados modernos pela comunidade do choro como a utilização de substituto da dominante e utilização de dominantes estendidos. A música de Marco Pereira é consonante à produção musical popular brasileira para violão solo. Utiliza-se de elementos considerados tradicionais bem como aqueles não-tradicionais pela comunidade do choro.

Notas

1 Comunidade do choro é uma terminologia utilizada por Borges(2009) para designar os músicos que atuam na prática musical do choro, em especial ao choro tradicional tocado nas conhecidas "rodas de choro". Uma prática que se inicia no final do século XIX e que ainda permanece de forma ativa em algumas cidade do Brasil, especialmente no Rio de Janeiro e em Brasília.
2 CNT, sigla usada por BORGES (2009), que significa choro não tradicional.
3 CT, sigla usada por BORGES (2009), que representa choro tradicional
4 José de Alencar Soares, o Alencar de Sete Cordas, é um violonista autodidata que fixou residência e fez sua carreira em Brasília como músico e professor. Alencar (entrevista concedida, 2007) compila, desde 1987, estruturas harmônicas mais comuns encontradas em música popular as quais ele intitulou de "Árvore Harmônica".
5 instrumento de percussão de sonoridade mais grave, utilizado em baterias de escola de samba.
6 O exemplo dado por Bolão (2003), representa a rítmica aplicada ao tamborim em músicas de samba enredo, (tipo de samba utilizado por escolas de samba nos desfiles de carnaval). Entretanto na música Samba Urbano observa-se que os acordes apresentam o uso da síncope e acentos em partes de tempos semelhantes porém não de forma idêntica ao exemplo de Bolão (2003) configurando-se como uma variante rítmica.

Referências

ANTONIO, Irati; PEREIRA, Regina. *Garoto, Sinal dos tempos.* Rio de Janeiro: Funarte. 1982. 99 p.

BOLÃO, O. *Batuque é um privilégio*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

BORGES, Luis Fabiano Farias. *Uma trajetória estilística do choro*: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello. 2008. 195 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

DELNERI, Celso Tenório. *O violão de garoto. A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha*. 2009. 125p. Dissertação (Mestrado em Musica) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

FARIA, Nelson. *The Brazilian Guitar Book.* Petaluma: Sher Music, 1995.

VIEIRA, M. P. *O neo tonalismo na apassionata de Ronaldo Miranda*. Anais do IX SEMPEM, Goiânia, 2009.

KOSTKA, Stephan. *Materials and techniques of twentieth centutry music.* 2. Ed. Upper Sadle River: Prentice-Hall, 1999.

PEREIRA, F. M. C. *O violão na sociedade carioca:* técnicas, estéticas e ideologia. UFRJ. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 1, 2007.

PEREIRA, Marco. *Samba Urbano*. Rio de Janeiro: Garbolights, 1980.

ASPECTOS DA UTILIZAÇÃO DA BATERIA POR LUCIANO PERRONE EM *NA BAIXA DO SAPATEIRO*

Leandro Barsalini (Unicamp)
leandrobarsalini@gmail.com

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto (Unicamp)
fernando@fernandohashimoto.com

Resumo: A execução do baterista Luciano Perrone na canção *Na baixa do sapateiro*, gravada em 1942, revela uma maneira peculiar de manipulação do instrumento no contexto do samba. Utilizando recursos de abafamento da pele da caixa, o baterista executa frases sincopadas empregando timbres distintos, gerados pelo mesmo tambor. É possível estabelecer conexões entre essa maneira de executar a bateria e os recursos técnicos comumente empreendidos na execução de instrumentos de percussão, as quais serão importantes na compreensão de uma linguagem típica de execução do samba na bateria.
Palavras-chave: samba na bateria, Luciano Perrone, instrumentos de percussão.

Performance aspects on the drum-set by Luciano Perrone in the song *Na baixa do sapateiro*

Abstract: The performance of the drummer Luciano Perrone in the song *Na baixa do sapateiro,* recorded in 1942, reveals a peculiar usage of the drum-set n the context of samba. Utilizing dampening techniques on the snare-drum, Perrone performs syncopated phrases by the use of distinctive timbres. It's possible to establish connections between his way of playing drum-set and the techniques commonly used to play Brazilian percussion instruments. These connections are very important to understand the early vocabulary used to perform samba on the drum-set.
Keywords: samba on the drum-set, Luciano Perrone, percussion instruments.

1. Introdução

A bateria, instrumento de origem norte-americana, foi incorporada pela música brasileira no final da década de 1910. Embora existam pequenas divergências sobre quais teriam sido os primeiros registros acerca da chegada do instrumento no Brasil, as fontes pesquisadas apontam para os anos de 1917 (Ikeda, 1984) e 1919 (Tinhorão, 1990). Este foi o momento em que regionais de choro ou pequenas orquestras de baile aderiam ao modismo das *jazz bands*, adaptando seu repertório a ritmos populares estrangeiros e modificando sua instrumentação. O exemplo mais emblemático desse movimento pode ser conferido na transformação dos Oito Batutas que, após suas viagens por Paris e Argentina, em 1923 trazem na bagagem a então chamada "bateria americana" (cf. Cabral, 2007). O instrumento em questão seria visto no Rio de Janeiro como um importante símbolo de modernização dos grupos musicais que o utilizavam.

Entre os precursores da bateria no Rio de Janeiro, destacam-se J. Tomás, Valfrido Silva, Sut e Luciano Perrone, sendo este último consagrado na adaptação do instrumento aos ritmos brasileiros. Nascido em 1908, iniciou sua carreira no cinema Odeon aos 14 anos de idade quando, à frente de um bumbo, um tarol apoiado em uma cadeira e um prato pendurado na grade que separava os músicos da platéia, exercia a função de produzir efeitos sonoros às cenas. Em 1924 Perrone já integrava orquestras e *jazz bands,* além de atuar em teatros de revistas, e neste mesmo ano acompanhou o pianista Osvaldo Cardoso de Meneses. Daí em diante, sua carreira de baterista consolidou-se ao tocar na Orquestra Pan American de Simon Boutman e participar de centenas de gravações pela Odeon, Columbia, RCA e Victor. Em 1929 conheceu Radamés Gnattali, com quem trabalhou por 59 anos (o compositor chegou inclusive a dedicar duas de suas peças a Perrone: *Samba em três andamentos* e *Bate papo a três vozes*, em que a bateria aparecia como instrumento

de destaque). Integrou o elenco da Rádio Nacional durante 25 anos, e ainda foi timpanista da Orquestra Sinfônica Nacional.

Luciano Perrone teve uma formação musical que o habilitava a ler partituras, algo muito raro entre os percussionistas populares da época no Brasil. Devido à qualidade de suas execuções e a sua ampla inserção no mercado de trabalho, Perrone foi eleito pelo público brasileiro o melhor baterista do ano em 1950, 51 e 52, tendo sido o maior responsável pela adaptação de diversos ritmos brasileiros para a bateria. Seu trabalho nesse sentido pode ser conferido no LP *Batucada Fantástica,* de 1963 – o primeiro disco solo de bateria e percussão brasileira, premiado internacionalmente. Aliando seu talento e formação musical erudita a um ambiente de trabalho privilegiado no contexto da música popular, sempre próximo a Radamés Gnattali e cercado de "bambas" como Bide, Marçal e João da Baiana, Perrone soube sintetizar na bateria elementos rítmicos outrora expressos através de vários instrumentos de percussão.

2. A execução de Luciano Perrone em *Na baixa do sapateiro*

Esta música foi composta por Ary Barroso e lançada em 1938 na voz de Carmem Miranda, acompanhada pela Orquestra Odeon. Classificada como samba jongo, a canção foi regravada dezenas de vezes, entre elas na interpretação de Sílvio Caldas, em 1942. Esta versão nos chama atenção especialmente pelo acompanhamento da seção de percussão da orquestra dirigida por Radamés Gnattali - o naipe de percussão utiliza apenas um pandeiro e a bateria, executada por Luciano Perrone.

A melodia desta canção inicia-se sobre o acompanhamento de uma estrutura rítmica característica, um padrão sincopado e recorrente que aparece como motivo principal, representado na figura 1. Neste arranjo, Radamés explora o caráter rítmico do naipe de metais, através de constantes intervenções sincopadas que funcionam não somente como estruturadoras de acordes, mas principalmente como espécies de comentários complementares ao discurso melódico.

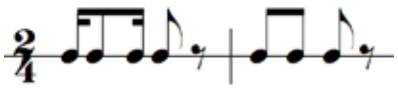
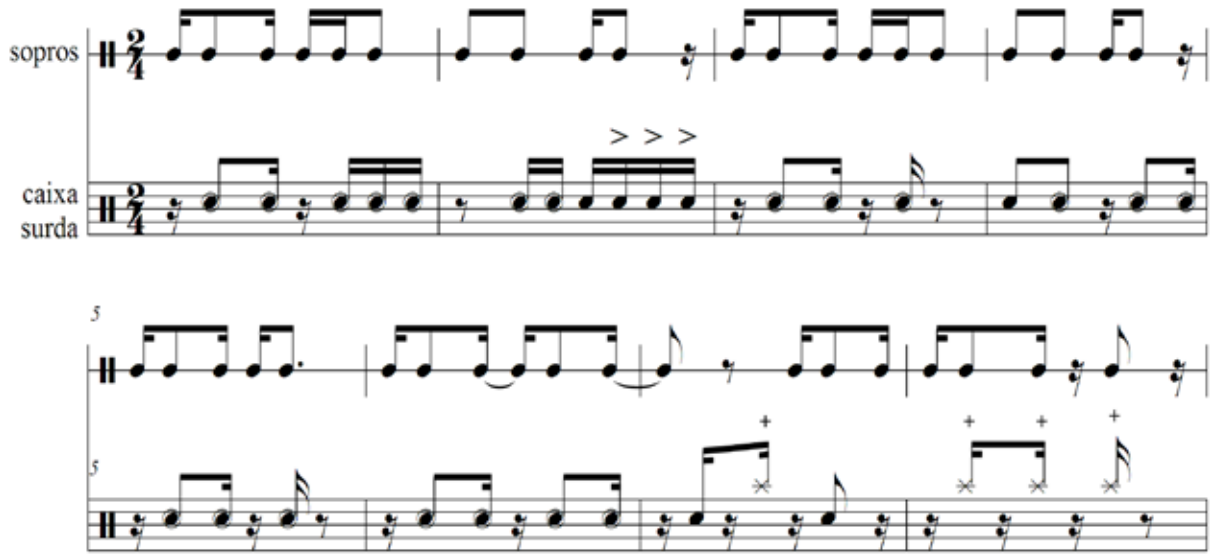


Figura 1: Padrão rítmico recorrente em *Na baixa do sapateiro*

Acompanhado por um pandeiro, cuja função garante a condução rítmica através das repetidas subdivisões de semicolcheias produzidas pelas platinelas, Luciano Perrone concentra sua execução praticamente na caixa da bateria tocada sem esteira (caixa surda), característica de uma linguagem conhecida como samba de batucada. Ao focar-se na caixa surda, o baterista não se limita a construir um simples apoio rítmico à melodia; a partir do padrão recorrente do tema, Perrone explora com desenvoltura a caixa de forma a alternar diferentes recursos timbrísticos gerados por abafamentos, toques abertos, acentos, toques na região central e periférica da pele. Desta maneira, sem afastar-se de um padrão motívico, a bateria também passa a dialogar não somente com os desenhos rítmicos do naipe de sopros, mas também com a melodia, como pode-se ler na transcrição demonstrada no Exemplo 1 referente ao trecho dos 10 segundos iniciais da música.



Exemplo 1: redução do ritmo dos sopros e transcrição de bateria em *Na baixa do sapateiro*, compassos 1 a 8.

No trecho acima, o naipe de sopros está representado através de uma redução rítmica. No sistema da bateria, é possível perceber duas sonoridades de tambor, uma de timbre mais agudo (notas representadas por "x") e outra de timbre mais grave. Essas diferenças de timbre são geradas por abafamentos, recurso pelo qual o baterista pressiona a pele com a mão para obter as notas agudas, e a solta para obter as notas graves, em um processo semelhante ao abafamento no pandeiro. Sendo assim, os toques seriam todos percutidos com uma única baqueta, enquanto a outra mão ocupa-se em movimentos de abafamento e pressão visando alterar a tensão da pele.

Os dois últimos compassos do trecho finalizam a introdução e antecedem a entrada do cantor. Para delimitar esta passagem, o baterista explora o prato com toques *stacatto*, impedindo sua vibração com o abafamento imediato utilizando uma de suas mãos. Desta maneira, o prato é utilizado apenas visando um efeito timbrístico distinto do tambor sem, no entanto, interromper o fraseado rítmico sincopado que vinha sendo desenvolvido.

A figura 2 ilustra alguns padrões muito utilizados na execução do samba:

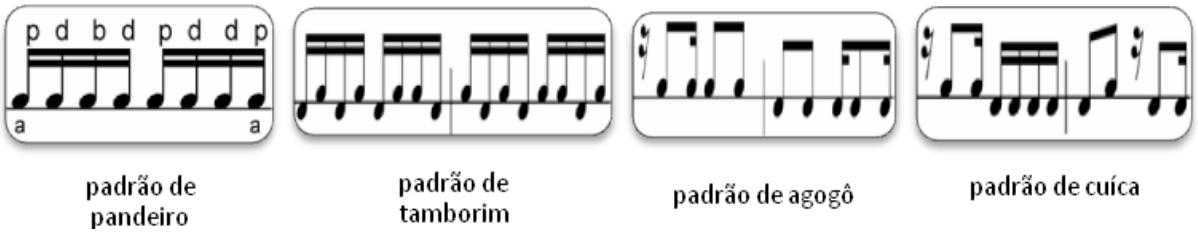


Figura 2: padrões de execução de samba para alguns instrumentos de percussão.

Descrevo a seguir alguns procedimentos básicos nas execuções dos padrões mencionados na figura 2.

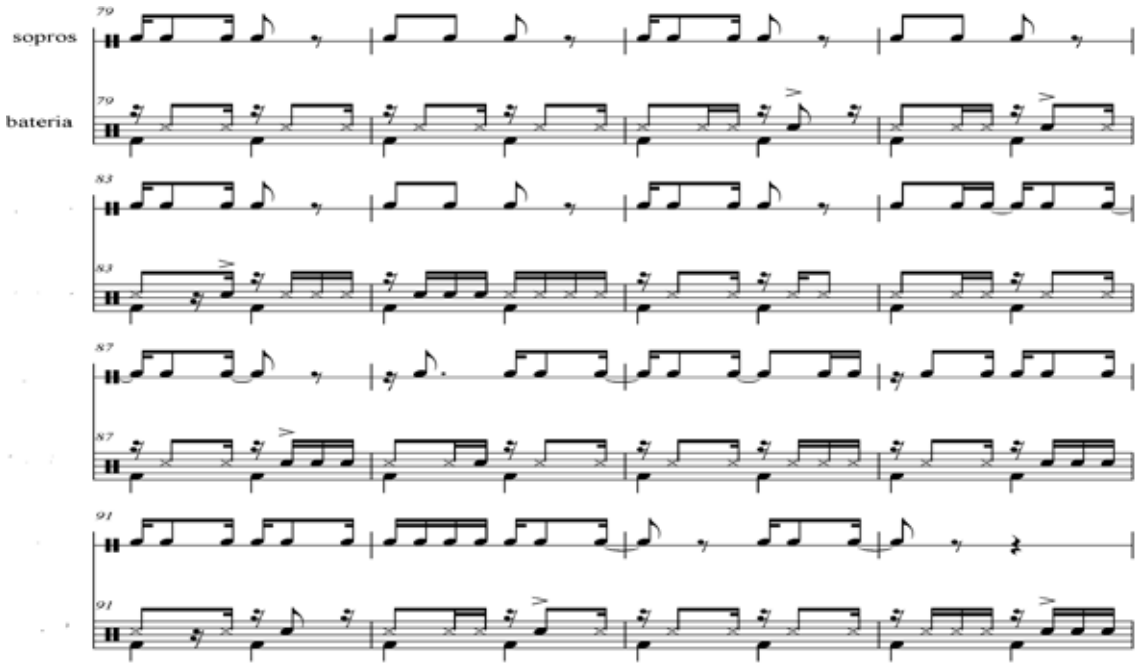
O sambista carioca Buci declarou que nos anos de 1920, "o pandeiro a gente chamava de adufo. Era sem bambinelas" (apud CABRAL, 1996:254). As técnicas desenvolvidas pelos sambistas na execução do adufe foram transferidas para o pandeiro. Os toques são produzidos em uma seqüência em que se alternam polegar (p), ponta de dedos (d) em bloco e base da mão (b). Em alguns toques, deve-se abafar a pele com dedo da mão que segura o instrumento (a).

A fixação do tamborim no contexto do samba foi impulsionada pelos sambistas do Estácio no final da década de 1920, a exemplo de Bide e Marçal, compositores e ritmistas. Na execução do instrumento, alternamos os toques de baqueta com o uso do dedo médio da outra mão (a que segura o instrumento) pela parte de baixo da pele, como toques complementares ou abafamentos.

No samba, o agogô exerce funções semelhantes à do tamborim, estabelecendo padrões que podem ser utilizados como linhas-guias sobre as quais o ritmo é estruturado. O instrumento já era utilizado antes da década de 1920, juntamente ao reco-reco e prato e faca. O agogô é constituído de pelo menos duas campanas de tamanhos distintos, de forma que produzem sons com diferentes alturas, como representadas no padrão apresentado.

A cuíca brasileira tornou-se popular no samba a partir da década de 1920, sendo que o responsável por sua construção característica teria sido o sambista João Mina. No contexto do samba, a cuíca é geralmente utilizada para pontuar determinados trechos com frases curtas, trazendo um colorido singular à música. O instrumentista pressiona a pele por fora ao mesmo tempo em que fricciona a vareta. Desta maneira, altera as alturas das notas resultantes, sendo possível executar glissandos e até mesmo melodias. A figura 2 ilustra apenas duas alturas.

Retornando a atenção à execução de Perrone, o exemplo 2 expõe outro trecho de *Na baixa do sapateiro*, onde é possível notar com clareza o mesmo procedimento adotado pelo baterista na utilização da caixa surda. Entre os compassos 79 e 85 (1:52min a 2:14min), o naipe de sopros volta a executar o padrão rítmico recorrente, acompanhando um solo de trombone. A partir do compasso 86, ocorre uma maior movimentação rítmica nos sopros, e a caixa surda de Perrone reproduz figuras semelhantes, preenchendo alguns espaços no fraseado dos sopros, como no segundo tempo do compasso 87 ou mesmo no compasso 94.



Exemplo 2: redução do ritmo dos sopros e transcrição de bateria em *Na baixa do sapateiro*, compassos 79 a 94.

Tendo em vista a formação musical de Perrone, e os diversos contextos em que atuava, frequentemente em contato direto com sambistas mestres na execução dos instrumentos típicos do samba, pode-se inferir que a linguagem característica desse baterista seria construída a partir de suas referências a esses instrumentos de percussão, resultado das adaptações diretas desses instrumentos. O mesmo procedimento

de abafamento é um recurso técnico importante na execução do pandeiro, surdo ou mesmo do tamborim. E a construção de ritmos explorando diferentes alturas é característica do agogô e da cuíca. Podemos inferir, portanto, que a transcrição da *peformance* de Luciano Perrone registrada nessa gravação de *Na baixa do sapateiro* revela sua criatividade na utilização direta dos procedimentos técnicos utilizados na execução dos instrumentos típicos da percussão do samba, adaptados para a bateria.

3. Considerações finais

A descrição dos procedimentos técnicos empreendidos por Perrone pode ser essencial na busca da compreensão do desenvolvimento de uma abordagem da bateria no contexto do samba. Essa maneira singular de explorar o tambor, com o uso direto da mão sobre a pele, e o resultado dessa alternância entre timbres agudos e graves em uma seqüência de agrupamentos rítmicos, remete diretamente aos procedimentos utilizados para tocar instrumentos de percussão como tamborim, pandeiro, surdo, entre outros. É importante apontar que, embora tecnicamente bastante acessível e funcional, essa maneira específica de execução da bateria parece não ter se tornado hegemônica em momento algum da história da bateria no Brasil, sendo ainda hoje pouco difundida. Uma pesquisa mais aprofundada deve almejar entender os motivos pelos quais isso ocorreu, na tentativa de desvendar os sentidos das ações de determinados músicos, ultrapassando as informações aparentes que alguns empreendimentos técnico-musicais possam revelar.

Referências

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: O eterno experimentador.* Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

BARROSO, Ary. *Na baixa do sapateiro.* Intérprete: Sílvio Caldas. In: História do Samba. Publicação em fascículos. CDs anexos à publicação. Globo, 1997.

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio.* Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 2003.

_____. Na tradição da bateria brasileira. *Revista Batera e Percussão.* São Paulo**:** Ed. Jazz, n. 59, 36-38, julho 2002.

CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1996.

_____. *No tempo de Ari Barroso.* Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1993.

_____. *Pixinguinha: vida e obra.* Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

IKEDA, Alberto. Apontamentos Históricos sobre o jazz no Brasil. *Revista de Comunicação e Artes.* ECA USP, v. 13, 111-124, 1984.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira.* São Paulo: Ed. 34, 1990.

PROPOSTA DE APLICAÇÃO DA RÍTMICA DE JOSÉ EDUARDO GRAMANI PARA ELABORAÇÃO DE ARRANJOS NA MÚSICA POPULAR

Marcelo Pereira Coelho
muzikness@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta experimentações sistemáticas com a estrutura rítmica denominada Séries, presente nos volumes *Rítmica* e *Rítmica Viva* de José Eduardo Gramani. Trata-se da elaboração de arranjos do repertório da música popular, especificamente o *jazz* e a música brasileira. A adequação desta estrutura rítmica aos demais parâmetros musicais como as relações de alturas, complexos harmônicos, forma e fraseologia têm por finalidade o aprimoramento da sensibilidade rítmica, contemplando o conceito de dissociação rítmica defendido por Gramani.
Palavras-chave: elaboração de arranjos, música popular brasileira, estruturas rítmicas, José Eduardo Gramani.

A proposition for arrangments in popular music based on the rhythmic approach developed by José Eduardo Gramani

Abstract: This article presents a systematic experimentations based on the rhythmic structures called Séries found in the volumes *Ritmica* and *Ritmica Viva* by José Eduardo Gramani. It's was created some arrangments based on the repertoire of jazz and brazilian music. These experimentations gather the rhythmic structures with other musical parameters such as intervals, harmony, form, and phraseology, reaching through the arrangment the concept proposed by Gramani known as rhythmic dissociation.
Keywords: arrangment, Brazilian popular music, rhythmic structures, José Eduardo Gramani.

1. Introdução

O presente artigo apresenta uma proposta de elaboração de arranjos voltados para o repertório da música popular mais especificamente o jazz e a música brasileira, a partir da rítmica de José Eduardo Gramani presentes nos volumes *Rítmica* e *Rítmica Viva*. Os procedimentos que serão apresentados neste texto foram elaborados e experimentados no 'Laboratório de Composição e Improvisação a partir da rítmica de José Eduardo Gramani', projeto de pós-doutorado desenvolvido através do programa de pós-graduação da USP, sob supervisão do professor Doutor Rogério Costa com apoio da FAPESP. As experimentações foram realizadas com um grupo de alunos da Faculdade de Música Souza Lima, localizada em São Paulo. A instituição é reconhecida pelo programa voltado ao ensino da música popular.

A adequação sistemática das estruturas rítmicas aos demais parâmetros musicais como as relações de alturas, complexos harmônicos, forma, fraseologia, e outros, visa contemplar o conceito de dissociação rítmica, defendido por Gramani. Esse conceito, influência direta do trabalho de Émile Jacques-Dalcroze, refere-se à percepção do pulso através do aprimoramento da sensibilização rítmica.

De acordo com Gramani (1992), o estudo tradicional do ritmo na música consiste, quase que exclusivamente, na decodificação aritmética de uma idéia musical: se conseguirmos efetuar uma operação de soma e divisão, estaremos aptos para executar um evento rítmico. "Esta idéia, além de representar uma realidade parcial do ritmo, colabora para que o mesmo se distancie muito da intenção musical [...]" (GRAMANI, 1992, p. 11). A conscientização do pulso em substituição à mera decodificação de signos estimula o surgimento de novas relações de percepção e apreciação do ritmo, que, quando aplicadas de forma empírica ou planejada aos vários processos de criação musical, contribuem para a criação de diferentes situações musicais.

O laboratório teve carga horária de 2 horas semanais e foi realizado de agosto de 2009 a dezembro de 2010. Os sujeitos da pesquisa foram 10 dicentes: 2 bateristas, 1 percussionista, 2 baixistas, 3 guitarristas, 1 pianista e 1 saxofonista.

2. Metodologia

Para compreender o pensamento estrutural adotado por Gramani para construção dos seus exercícios polimétricos, foram adotadas as classificações e nomenclaturas sugeridas na dissertação de mestrado *O GESTO PENSANTE: A proposta de educação rítmica polimétrica de José Eduardo Gramani,* por Indioney Rodrigues. Após as análises e classificações, partiu-se para a prática, interpretação e execução das estruturas. Nesta etapa, foram realizadas experimentações com algumas peças do repertório da música brasileira e do jazz, onde foram alterados o ritmo harmônico, melodia e a Forma. Posteriormente, foram realizadas outras experimentações com o mesmo repertório, explorando a fragmentação e alternância das células rítmicas. Todos estes procedimentos serão descritos a seguir.

2.1. A Série Básica e as Linhas Rítmicas

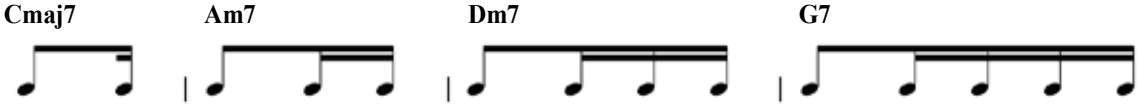
Rodrigues (2001, p. 92) define as Séries como estudos que exploram proporções rítmicas, "[...] obtida através de adições progressivas, sempre restritas aos valores que compõem uma 'célula rítmica geradora'." O exemplo abaixo ilustra a célula rítmica geradora [2.1][1] (colcheia-semicolcheia) como princípio gerador da linha rítmica [2.1], que se desenvolve por meio de adições da figura rítmica de valor [1]:

Ex. 1 - [2.1]+[2.1.1]+[2.1.1.1]+[2.1.1.1.1]+[2.1.1.1.1.1] etc.

As linhas rítmicas apresentam pontos de apoio que permitem o praticante se localizar durante a sua execução. Estes pontos correspondem às figuras de valor proporcional [2]. As estruturas rítmicas denominadas Séries são formadas por três linhas rítmicas: [2.1], [2.2.1] e [2.2.2.1], tendo cada uma delas o total de quatro células rítmicas. No exemplo a seguir, temos a linha rítmica [2.1] composta por quatro células rítmicas separadas por uma barra:

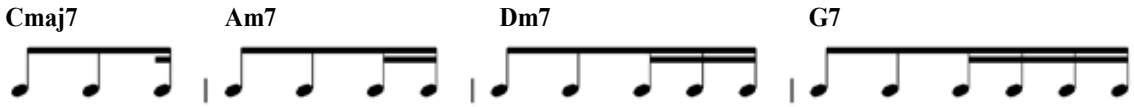
Ex. 2 – linha rítmica [2.1] formada por quatro células

Se considerarmos cada célula rítmica como sendo um 'compasso' independente da sua métrica, será possível construir uma progressão harmônica onde o ritmo harmônico dos acordes estará subordinado ao tamanho das células. Se posicionarmos os acordes de uma progressão sobre a figura rítmica de valor proporcional [2], no caso as colcheias, teremos uma progressão com quatro acordes distantes entre si pelo comprimento da célula:

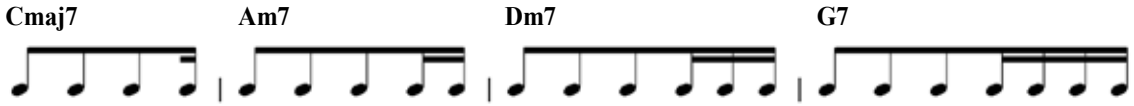


Ex. 3 – ritmo harmônico gerado a partir da linha rítmica [2.1]

Seguindo o mesmo procedimento, é possível montar a mesma progressão sobre as outras linhas rítmicas construídas a partir da adição da figura de valor proporcional dois (colcheia) dentro de cada célula. Posicionando os acordes sobre a primeira colcheia de cada célula teremos:

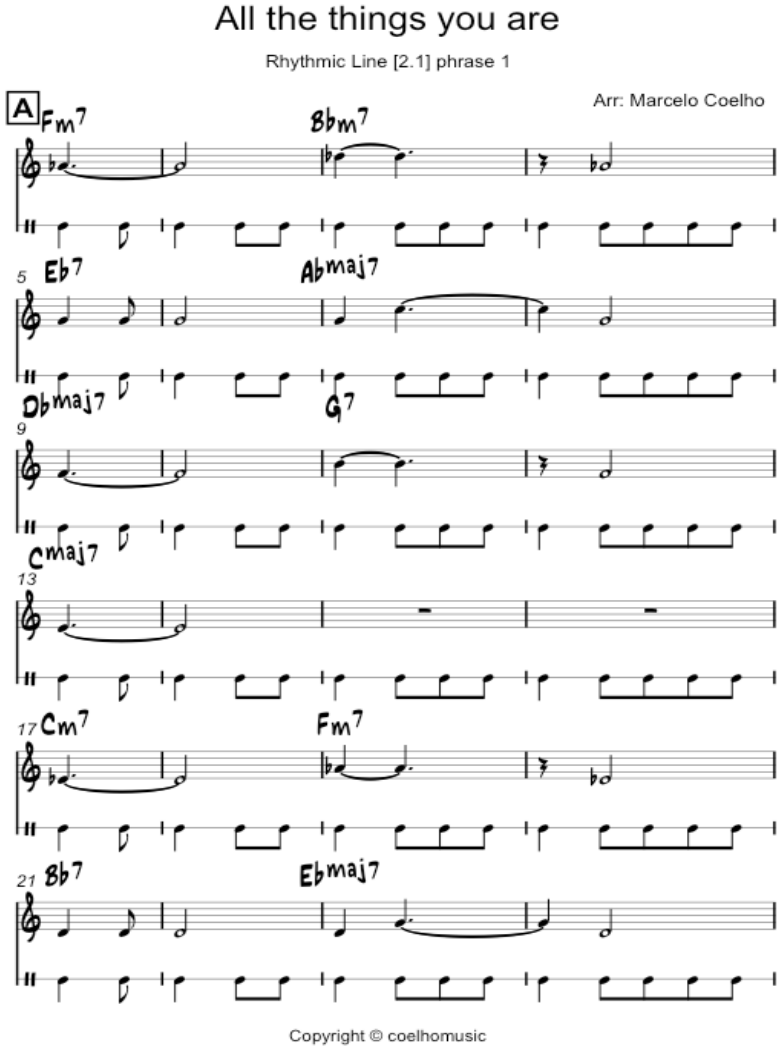


Ex. 4 – ritmo harmônico a partir da linha rítmica [2.2.1]



Ex. 5 – ritmo harmônico a partir da linha rítmica [2.2.2.1]

A adequação da melodia sobre as estruturas rítmicas está diretamente relacionada às alterações do ritmo harmônico, sendo as melodias também ajustadas de acordo com o tamanho das células rítmicas das linhas. O exemplo a seguir é um excerto de um arranjo feito a partir da linha rítmica [2.1] para a composição "*All the things you are",* um conhecido *jazz standard*, onde foram seguidos os procedimentos descritos acima:

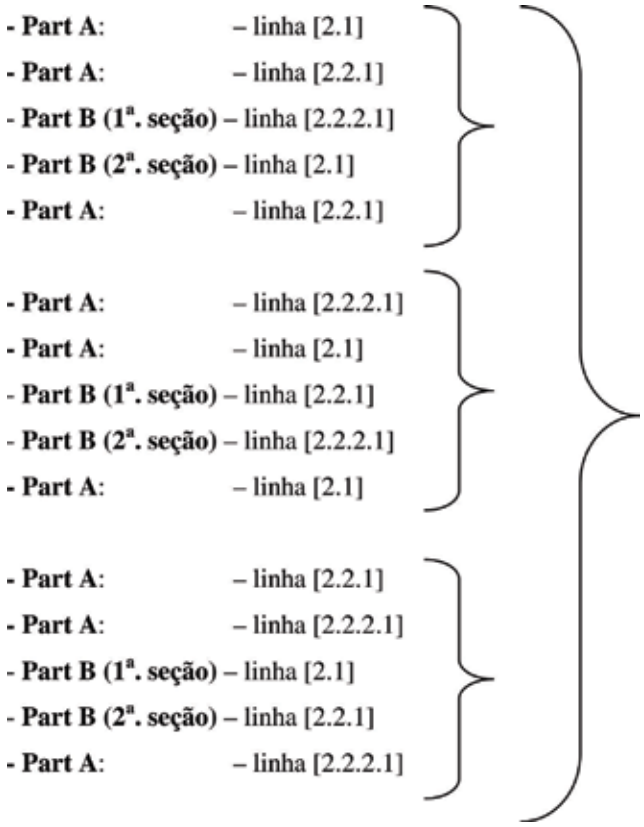


Ex. 6 – adequação da melodia e harmonia de *All the things you are* sobre a linha rítmica [2.1]

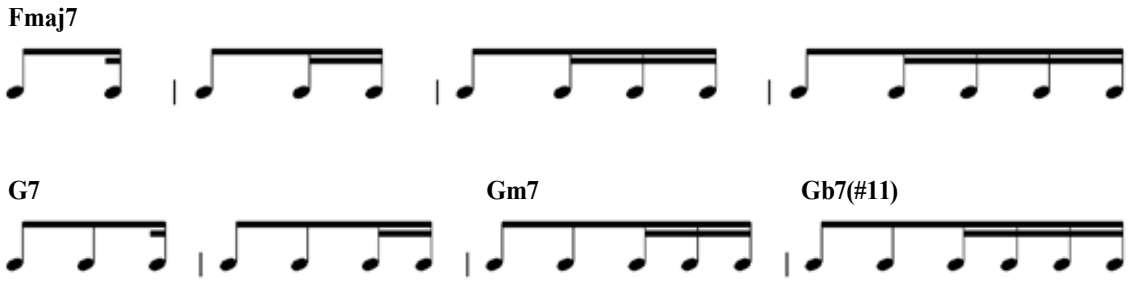
A Forma também foi objeto de experimentação em laboratório. Usando a progressão harmônica da canção *Garota de Ipanema,* experimentou-se alterar a Forma desta composição combinando as três linhas rítmicas criadas a partir de [2.1]. A Forma original da composição compreende 4 partes divididas em AABA. No entanto, optou-se por alterar o número de partes dividindo a parte B em duas: Parte B (1ª. seção) e (2ª. seção):

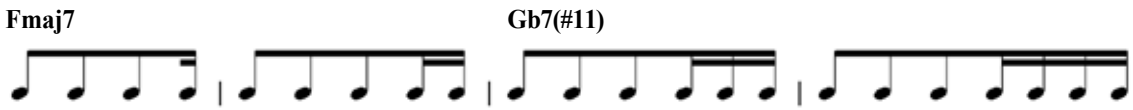
Parte A | Parte A | Parte B (1ª. seção) | Parte B (2ª. seção) | Parte A

Quando se adéqua as três linhas rítmicas para cada parte da Forma (A, A, B1, B2, A), cria-se uma alternância da posição das linhas dentro da Forma. Para que todo o ciclo possa retornar à posição inicial, é necessária três repetições de toda a progressão. Logo, a forma da composição será executada diferentemente até que se complete todo o ciclo reiniciando o processo.



As experimentações prosseguiram com a alternância das linhas dentro de cada parte da Forma. Desta maneira, a progressão harmônica da Parte A de *Garota de Ipanema* foi executada com as três linhas rítmicas. Este procedimento foi experimentado com todas as outras partes da composição (A, A, B1, B2, A):



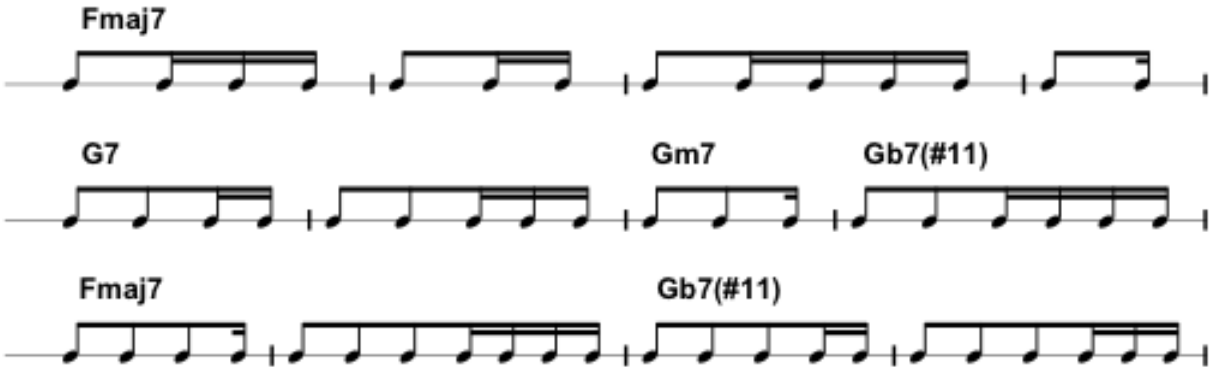


Ex. 7: Parte A: linha rítmica [2.1] - linha rítmica [2.2.1] - linha rítmica [2.2.2.1]

Outras combinações possíveis:

1ª. linha 3ª. linha 2ª. linha	2ª. linha 1ª. linha 3ª. linha	2ª. linha 3ª. linha 1ª. linha	3ª. linha 1ª. linha 2ª. linha	3ª. linha 2ª. linha 1ª. linha

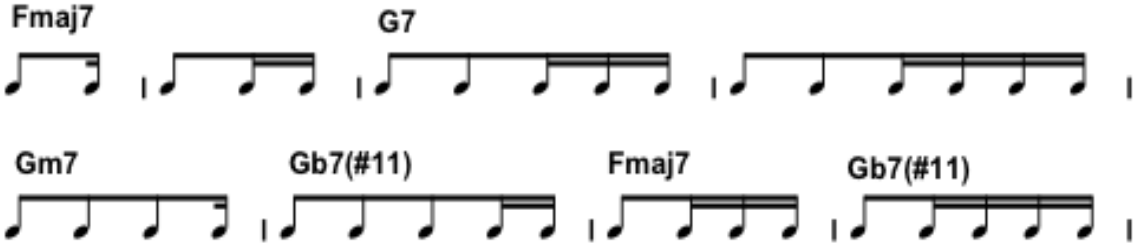
Após esta etapa, foram elaboradas outras experimentações onde a estrutura interna das linhas rítmicas também foi alterada. As experimentações compreenderam a fragmentação e alteração na ordem das células de cada linha rítmica. Este procedimento altera diretamente o ritmo harmônico e a melodia possibilitando um vasto número de alterações na Forma.



Ex. 8: Linha rítmica [2.1]: (cel.3), (cel.2), (cel.4), (cel.1) | Linha rítmica [2.2.1]: (cel.3), (cel.2), (cel.4), (cel.1) | Linha rítmica [2.2.2.1]: (cel.3), (cel.2), (cel.4), (cel.1)

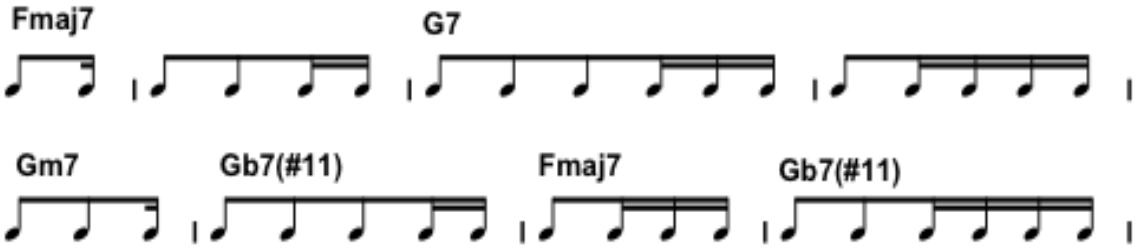
A última experimentação realizada compreendeu a mescla de células rítmicas provenientes de diferentes linhas, fragmentadas de dois em dois e de uma em uma célula.

Fragmentação das linhas – 2 em 2 células | Parte A – *Garota de Ipanema*



Ex. 9: Linha rítmica [2.1]: (células 1 e 2) | Linha rítmica [2.2.1]: (células 3 e 4) | Linha rítmica [2.2.2.1]: (célula 1 e 2) | Linha rítmica [2.1]: (célula 3 e 4)

Fragmentando as frases – 1 em 1 célula | Parte A – *Garota de Ipanema*



Ex. 10: LR [2.1]: (cel.1) | LR [2.2.1]: (cel.2) | LR [2.2.2.1]: (cel.3) | LR [2.1]: (cel.4) | LR [2.2.1]: (cel.1) | LR [2.2.2.1]: (cel.2) | LR [2.1]: (cel.3) | LR [2.2.1]: (cel.4)

3. Conclusão

Kieffer define ritmo como "aquilo que flui, aquilo que se move" (1973, pg. 23). Para Gramani, a interpretação da idéia rítmica não significa lançar mão da regularidade rítmica reduzida por uma grafia mensural de teor aproximativo, mas interferir acrescentando-lhe significados. Trata-se da "possibilidade de [...] interpretar um ritmo não somente como um conjunto de durações [...], mas sim como uma idéia inteira, com significado possível de ser trocado entre o intérprete e o ouvinte." (1996, p. 196). Desta forma, a busca pela suspensão do ritmo a partir de uma suposta regularidade é um dos objetivos dos seus estudos. Para ele, é preciso recorrer à sensibilidade musical "... para que esta, agregada ao raciocínio aritmético, possibilite uma realização musical dos exercícios" (1996, p. 104).

Porém, a linha tênue entre o estruturado e o empírico presente durante o processo de criação se revelou como a grande força de movimentação para o surgimento de novas propostas sonoras. A estruturação rígida como procedimento de criação não é uma ferramenta obrigatória na atividade de criação musical, no entanto, sua utilização conduz à consciência plena dos recursos disponíveis, além de um maior detalhamento das etapas do processo de criação. Para que não houvesse o risco de deixar os arranjos demasiadamente "engessados" estruturalmente, embora fosse pretendido ilustrar um procedimento de criação musical notadamente racional, vinculamos a binariedade entre o racional e o intuitivo, simplicidade e complexidade, associação e dissociação rítmica ao que Pignatari (1984 apud Freitas, 1995, p. 10) chama de Texto e Contexto. O autor escreve que: *"Claro que a demarcação entre os níveis só é nítida para efeitos de metalinguagem crítica e analítica; na realidade concreta, os níveis se inter-relacionam isoformicamente.*

O Laboratório de Composição e Improvisação a partir da rítmica de José Eduardo Gramani permitiu aos sujeitos da pesquisa experimentar, através da elucidação, prática e aplicação musical das suas estruturas, o conceito de dissociação rítmica, defendido por Gramani. Os procedimentos adotados para elaboração de arranjos apresentados neste texto contempla a idéia da realização musical do evento rítmico para além da sua simples decodificação aritmética. A aplicação das estruturas rítmicas voltado ao repertório popular conhecido têm por finalidade o aprimoramento da sensibilidade rítmica não apenas do executante, mas também do ouvinte que é capaz de perceber os desdobramentos rítmicos sem decodificá-lo matematicamente. Trata-se da percepção da fluidez e do movimento linear do ritmo que se apresenta dissociado da subdivisão do pulso e consequentemente a não previsibilidade do resultado sonoro. Trata-se do despertar da sensibilidade tanto do

executante quanto do ouvinte. O compromisso com o despertar da sensibilidade é uma atitude desde muito cedo assumida por ele, influência direta do trabalho de Dalcroze cujo conceito visa estimular a descoberta e a busca de uma expressão individual.

Notas

1 [2.1]: Números separados por ponto(s) entre colchetes simples indicam os valores que compõem uma célula rítmica. No caso, se o valor unitário é representado pela semicolcheia, [2.1] representa a célula rítmica formada por uma colcheia e uma semicolcheia.

Referências:

GRAMANI, J. Eduardo. *Rítmica*. Campinas: Minaz, 1988, 120 p. Edição bilíngüe.

_____. *Rítmica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Rítmica Viva*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

KIEFFER, Bruno, *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Movimento, 1973.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

RODRIGUES, Indioney. *O gesto pensante:* A proposta de educação rítmica polimétrica de José Eduardo Gramani. São Paulo, 2001. 366 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes da Universidade Estadual de São Paulo.

A CONSTRUÇÃO NÃO-TONAL DA CANÇÃO "JÓIA" DE CAETANO VELOSO

Marcelo Segreto (USP)
marcelosegreto@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo aborda a relação entre o texto poético e o texto musical na canção "Jóia" de Caetano Veloso. Serão analisados os procedimentos composicionais não-tonais presentes na obra em consonância com o sentido de sua letra. Este estudo faz parte de uma pesquisa de iniciação científica concluída em novembro de 2010 que analisou canções populares em que o plano musical se distanciava da tonalidade.
Palavras-chave: Caetano Veloso, Jóia, canção popular brasileira, música popular do século XX

The non-tonal construction in the song "Jóia" by Caetano Veloso

Abstract: This study approaches the relationship between the poetical and the musical text in the song "Jóia" by Caetano Veloso. The non-tonal composicional procedures will be analysed in accordance to the lyrics' meaning. This study is part of a undergraduate research project concluded in November 2010 concerning popular songs in which music was distanced from tonality.
Keywords: Caetano Veloso, Jóia, Brazilian popular song, 20th century popular music

A canção "Jóia" de Caetano Veloso, gravada no LP *Jóia* lançado em 1975, é um exemplo de uma composição popular que se volta para um pensamento musical não-tonal. Verificaremos aqui de que maneira, a partir de procedimentos mais sonoros do que harmônicos, se estabelece a relação íntima entre a música e a letra nesta canção. Se observarmos a letra isoladamente, já podemos identificar uma clara simetria entre as duas estrofes que a compõe. Elas expõem duas cenas ao mesmo tempo contrastantes e similares. Ao colocá-las em diálogo, no espaço da canção, a letra explora este jogo de semelhanças e diferenças que, ao final, revelam um sentido comum aos dois momentos retratados.

1 Beira de mar	Copacabana
2 Beira de mar	Copacabana
3 Beira de maré na América do Sul	Louca total e completamente louca
4 Um selvagem levanta o braço	A menina muito contente
5 Abre a mão e tira um caju	Toca a coca-cola na boca
6 Um momento de grande amor	Um momento de puro amor
7 De grande amor	De puro amor

Se tomarmos os três primeiros versos de cada estrofe veremos que eles exercem funções referenciais semelhantes, determinando para o ouvinte o espaço geográfico onde o momento descrito a frente se ambientará. Mas temos uma diferença significativa: o termo "beira de mar" é mais geral do que "Copacabana". O primeiro aparece despido das informações culturais que o segundo nos sugere. "Copacabana" já é nome próprio, de uma importante praia carioca, nome que, por sua vez, tem origem num elemento da cultura ocidental[1]. "Beira de mar" nos indica um lugar indeterminado, representando qualquer praia da América do Sul[2]. De qualquer forma, no terceiro verso de ambos os fragmentos, temos um movimento semelhante em direção a uma especificação do sentido: a beira de mar da qual se fala é na América do Sul e a Copacabana da qual se fala é aquela que é "louca total e completamente louca". O espaço se constitui a partir da maneira como cada personagem (selvagem e menina) e a sociedade representada por eles (povos indígenas e Brasil contemporâneo) interagem com o ambiente em questão. O lugar do selvagem não tem nome, seu espaço é grandioso, pois não se define: pode ser uma praia como Copacabana ou o litoral brasileiro inteiro. O lugar da

menina é nomeado, tem história e, além disso, se refere a uma Copacabana também específica, mergulhada na euforia cultural dos anos setenta. O verso "Louca total e completamente louca" poderia até parecer redundante. No entanto, a repetição do sentido de "louca total" em "completamente louca", além de aumentar a intensidade desta "loucura", dá a este verso uma forma irreverente (ou louca) assim como quer expressar o seu conteúdo. Além disso, o fato do verso começar e terminar com a palavra "louca" também contribui para o sentido de completude (louca do início ao fim) que a letra nos indica.

Nos dois versos seguintes de cada estrofe temos o que seria o núcleo de cada uma das cenas. Neles os personagens, já ambientados em seus respectivos espaços, executarão suas ações que serão avaliadas pelo "narrador" nos dois últimos versos, como momentos preciosos. As diferenças quanto ao grau de determinação também se fazem presentes nos termos "um selvagem" e "a menina". *Um* é artigo indefinido e *a* é definido. Temos novamente a indefinição para o item da primeira estrofe e a definição para o componente da segunda. O levantar do braço do selvagem para colher a fruta na árvore, diretamente da natureza, não deixa de sugerir igualmente um gesto de certa forma sagrado. Como uma homenagem ao divino, estendendo os braços e tocando a fruta que vem do alto. Seja como for sentimos esta personagem em consonância absoluta com seu ambiente. A menina, por sua vez caracterizada como "muito contente" também entra em acordo com seu espaço cujo clima é de euforia geral da Copacabana retratada na canção. Sua ligação com o ambiente, entretanto, já não se faz através de um contato direto com a natureza propriamente dita, mas sim com um objeto industrializado e símbolo da cultura estrangeira. O contato harmonioso da menina com o seu mundo, através da coca-cola, é valorizado na letra pelas aliterações do verso "Toca a coca-cola na boca" aproximando (pela semelhança sonora das sílabas "to", "co" e "ca"), todos os elementos que compõe esta ação: toca, coca-cola, boca. Assim, a afinidade presente no plano do conteúdo também se mostra nos elementos formais da letra. Observamos que apesar desta distância temporal/social entre os dois momentos descritos na letra, ambos são caracterizados de forma muito próxima. Parecem significar um único acontecimento: no mesmo espaço, o mesmo gesto, o mesmo amor. A atmosfera geral da canção (produzida também por seu plano musical de repetições rítmicas e melódicas) contribui para que os dois ambientes se entrecruzem. Assim, no último verso da segunda estrofe, o momento vivido pela menina é de puro amor, mas também de grande amor. Em verdade, parece tratar-se do mesmo amor grande e puro, este amor do selvagem e da menina. Comparando as duas estrofes, este é o único lugar onde encontramos uma repetição de vocábulos: para a mesma melodia temos as frases "Um momento de grande amor/De grande amor" e "Um momento de puro amor/De puro amor□. A única alteração é a troca do adjetivo □grande□ por □puro□. O fato deste verso praticamente permanecer o mesmo nas duas estrofes, é sinal de uma aproximação entre as situações às quais eles se referem. Além disso, a expressão "um momento" usada nas duas estrofes também nos sugere a possibilidade de se tratar do mesmo momento: instante em que os gestos não estariam mais separados pelo tempo. Os dois personagens perfazem o mesmo gesto e ambos são puros e grandes no amor com que o realizam. Observamos neste ponto uma manifestação clara da proposta estética e ideológica do tropicalismo, de assimilar num único espaço elementos ou experiências tidas como contrárias[3]. Esta equivalência entre o elemento nacional "puro" (o caju nativo do Brasil) e a "impureza" do elemento estrangeiro (a coca-cola símbolo do imperialismo norte-americano) não deixa de ser uma provocação a certa parcela da esquerda nacionalista, assim como as guitarras elétricas nos polêmicos festivais da música popular brasileira dos anos 60. Nesse sentido, a expressão "puro amor", usada para caracterizar a ação da menina (cuja cultura é "impura", pois mistura elementos locais e estrangeiros), acaba soando de forma irônica, já que a palavra "puro" estaria mais adequada, como querem

os "puristas", ao gesto do selvagem. Mas ambos entram numa conjunção mágica com o ambiente que os circunda e nesse momento os dois objetos (tanto a fruta como a coca-cola, que são o mesmo objeto, afinal) são autênticos, pois através deles manifestou-se um amor igualmente autêntico, grande e puro: a coca-cola é assim tão natural quanto o caju. Mais vale a intensidade e preciosidade do sentimento (sentido já contido no próprio significado da palavra "jóia") do que o meio pelo qual ele brotou. Essa ligação entre as duas cenas também está representada pelos elementos musicais da canção. As duas estrofes têm exatamente com a mesma melodia e a canção inicia e termina em *fade in* e *fade out*, como se sempre existisse e fosse infinita: mais um elemento que ajuda a construir um sentido especial para o tempo. É evidente, logo na primeira escuta, uma forte referência à música não ocidental: não temos a presença fundadora da tonalidade (a melodia construída sobre um caminho harmônico de acordes progredindo através de tensões e relaxamentos). Ao contrário, temos a impressão de algo estático, uma elaborada a partir da sobreposição de ritmos e vozes. A instrumentação, a forma "não-tradicional" e a reiteração rítmica e melódica nos remetem sem dúvida à música oriental. Tendo em vista o sentido da letra comentado acima, nada parece mais adequado do que esta sonoridade sempre ligada à coletividade e ao contato íntimo com o ambiente: "Essa música é a expressão imediata, *primitiva*, de uma cultura coletiva. Profundamente integrada à vida social, é uma maneira de ser e de agir, em harmonia com a natureza." (CANDÉ, 2001: 162).

Em *O som e o sentido*, José Miguel Wisnik assinala o caráter circular das construções rítmicas e melódicas desta música não-tonal e a singular experiência do tempo que ela proporciona. E este aspecto temporal ligado à circularidade é importante na construção do sentido de "Jóia": "as melodias participam da produção de um tempo circular, recorrente, que encaminha para a experiência de um não tempo ou de um "tempo virtual", que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum." (WISNIK, 1989: 78). Esta "experiência de um não-tempo" é um elemento que também fortalece o elo comentado acima entre os "episódios" do selvagem e da menina, transformando-os num único momento, estes momentos únicos. Quanto ao ritmo, Wisnik observa a sobreposição de figuras rítmicas irregulares, mas recorrentes, girando em torno de um centro/pulso. Em *Jóia* este tipo de procedimento é bastante evidente: observamos uma forte regularidade rítmica devido à repetição das figuras pela percussão e pela presença de uma nota pedal. Entretanto, dentro desta regularidade geral encontramos padrões rítmicos variados. Como podemos constatar na ilustração seguinte, há uma significativa valorização da pulsação (primeira linha inferior da percussão). Além disso, com exceção de algumas passagens com síncopas e tercinas, todos os instrumentos, inclusive as vozes, reiteram em graus variados este mesmo pulso fundamental. Mas apesar desta valorização da pulsação, temos a presença de figuras irregulares. As vozes e a segunda linha inferior da percussão predominantemente dividem a pulsação binariamente através de colcheias. Já a primeira linha superior da percussão divide o pulso em tercinas e a linha imediatamente inferior a ela divide também de forma ternária o espaço equivalente a duas pulsações.

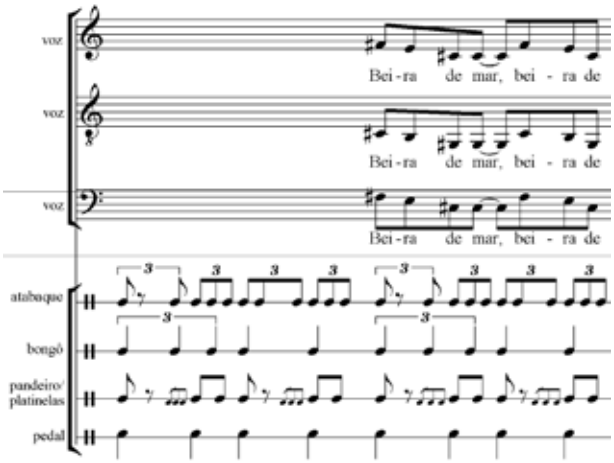


Figura1. Pulsação e divisão rítmica[4].

Também podemos destacar a presença da irregularidade rítmica na própria melodia da canção, comparando-a com os padrões rítmicos dos instrumentos de percussão.

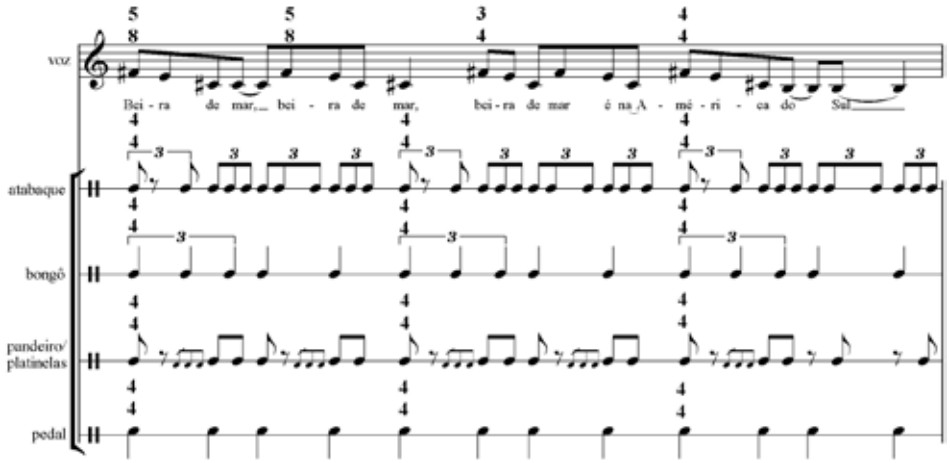


Figura 2. Irregularidade rítmica.

Ao contrário das quatro linhas da percussão que, apesar das figurações ternárias, realizam ciclos rítmicos perfeitamente adequados a um compasso quaternário, a melodia da voz, devido à irregularidade de seus acentos, alternam as indicações métricas dos compassos. Temos então, equivalendo aos dois primeiros compassos quaternários da percussão, o que seriam dois compassos 5/8 e um compasso 3/4. O elemento rítmico é tão decisivo nesta canção que mesmo a sua construção melódica é fortemente influenciada por ele. Como observa Wisnik, na cultura musical não-ocidental, as melodias não formam os temas característicos da tonalidade e estão relacionadas a um apelo igualmente rítmico:

> Além da trama rítmico-melódica, uma outra coisa contribui para converter a ordem melódica em ordem da pulsação: na música modal não há temas individualizados, como haverá claramente na música tonal. As melodias são manifestações da escala, desdobramentos melódicos que põem em cena as virtualidades dinâmicas do modo, mais do que motivos acabados que chamam a atenção sobre si. Através das melodias a escala circula, e essa circulação é uma modalidade de ritmo, enquanto figura de recorrência. (WISNIK, 1989: 79)

Em *Jóia*, percebemos claramente este procedimento melódico. As suas melodias parecem manifestações "brutas" dos modos empregados e não propriamente formações temáticas construídas a partir

dessas escalas. Assim, o modo está presente de maneira explícita na melodia com predominância de graus conjuntos. E este vagar pelas notas da escala, como aponta Wisnik, se relaciona a uma idéia de circularidade e recorrência que é importante para o sentido da canção como um todo: contribui para o efeito de união entre os dois acontecimentos, do selvagem e da menina, num único gesto de puro amor. Na melodia observamos o uso de duas escalas ou fragmentos dessas escalas: a pentatônica, formada apenas por intervalos de 2M e 3m; e a escala de tons inteiros (intervalos de 2M).

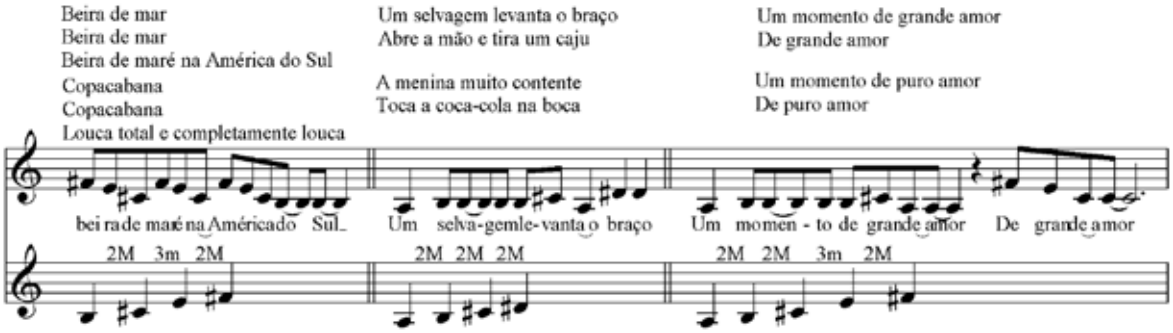


Figura3. Características escalares em *Jóia*.

Interessante notar que a escolha dos modos, sobretudo no uso mais freqüente da pentatônica, além de remeter novamente à cultura sonora oriental ou africana, condiz a uma música que pretende trabalhar com aspectos não propriamente tonais: tanto na pentatônica quanto na escala de tons inteiros qualquer uma das alturas pode ser o centro de convergência. Além disso, ambos os modos apresentam limitações para a construção de acordes, desfavorecendo um trabalho musical harmônico. O uso da pentatônica é também significativo para o caráter de circularidade da música e da letra de *Jóia*.

> O princípio do rodízio do centro, no caso da escala pentatônica, é intimamente unido à própria ordem sonora, pois a circularidade está inserida na sua própria estrutura: nela, cada nota pode ser indiferentemente o princípio, o fim ou o meio de um motivo melódico, todas podem estar num ponto qualquer do caminho (como nota de passagem), ou então soar já como nota final, que encerra e conclui o motivo. (WISNIK, 1989: 79)

Observamos então que esta circularidade se faz presente em diversos elementos convocados pela canção: no sentido temporal que a letra sugere, nos aspectos rítmicos, nas melodias, na própria constituição interna da escala adotada. Vejamos então a relação entre a melodia e a letra. Como observamos na figura 3, no primeiro segmento de cada uma das duas estrofes, são usados fragmentos de escalas pentatônicas. O trecho circula principalmente sobre três notas de uma pentatônica a partir da nota Lá: Fá#, Mi e Do# (pentagrama superior). No segundo segmento da letra, quando são enunciados os gestos do selvagem e da menina, é acrescentada uma nota estranha à escala pentatônica (Ré#) que sugere neste trecho o uso de uma escala de tons inteiros incompleta: Lá-Si-Do#-Ré#. Obviamente, não nos interessa definir por si só a escala utilizada. Apenas ressaltar que esta nota estranha à pentatônica dá a este trecho da letra uma tensão significativa (reforçada ainda pela direção ascendente da melodia). Esta tensão reforça o sentido de algo que está em ação (os gestos de ambos os personagens). Além disso, tem participação importante neste núcleo da estrutura da canção já que insere um "problema" a ser solucionado, uma proposição à espera de uma conclusão: tensão e relaxamento. Quando nos debruçamos sobre o último segmento da letra, onde os gestos do selvagem e da menina são valorizados como momentos de grande e puro amor, percebemos que a escala pentatônica aparece completa:

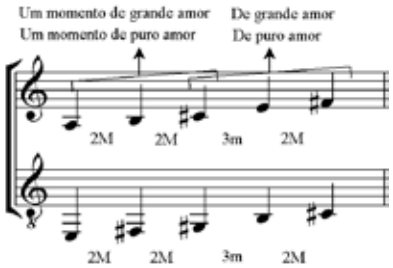


Figura 4. Escala pentatônica.

É relevante observar que a escala se completa justamente no trecho onde há o momento de maior plenitude entre os personagens e seus ambientes. Este sentido de totalidade está presente na pentatônica que aparece integral (Lá-Si-Dó#-Mi-Fá#) e sem as "impurezas" de notas estranhas: grande e pura como o amor citado na letra. Além disso, as expressões "puro amor" e "grande amor", cantadas com melodias descendentes, remetem aos trechos iniciais "beira de mar" e "Copacabana". Isto faz com que este amor puro e grande dos dois personagens se ligue mais fortemente aos lugares em que ele se manifesta. Esta repetição melódica do começo no final fortalece esta união entre os personagem e seus espaço.

Em relação a sobreposição de vozes, notamos mais uma vez uma aproximação com a música não-ocidental. Em *Jóia*, as três vozes se combinam em intervalos de 5J e 4J e suas melodias se desenvolvem de forma estritamente paralela (como observamos na figura 1)[5]. Roland de Candé observa características da polifonia vocal africana que se aproximam de procedimentos usados nesta canção. "As partes procedem ora por movimento paralelo (terças nas regiões ocidentais e na floresta equatorial, quartas e quintas nas regiões orientais), ora por imitação canônica ou pelo procedimento do *ostinato*" (CANDÉ, 2001: 165). A estaticidade harmônica resultante condiz com a idéia de circularidade já mencionada anteriormente. Outro fator é o uso do bordão que se repete por toda a música e sobre a qual circulam os ritmos e melodias. Este eixo harmônico fixo (representado na canção pela repetição da nota Mi grave) é característico da música oriental e gera uma experiência singular do tempo. É interessante contrapor o texto de Wisnik e o que vimos em "Jóia": o movimento circular em torno de um ponto fixo (pulsação/bordão), a estaticidade harmônica, a remissão ao chão e a sensação diferenciada do tempo.

> A música indiana faz questão de marcar o bordão (essa lembrança contínua do chão sobre o qual se dança, o solo firme sob os vôos melódicos) usando instrumentos cuja função é exclusivamente a de ressoar um som contínuo, numa estaticidade movente, em pulsações de timbre e intensidade. A tônica fixa é um princípio muito geral em toda a música pré-tonal: explícita ou implícita, declarada ou não, pode-se aprender a ouvi-la , pois ela está lá, como a terra, a unidade indivisa, a montanha que não se move, o eixo harmônico contínuo, soando através (ou noutra dimensão) do tempo (WISNIK, 1989: 80)

Pudemos perceber no decorrer desta análise que muitas características sonoras de *Jóia* a afastam da tradição de composição de canções no Brasil, predominantemente ligada aos procedimentos da tonalidade. Ao invés de uma melodia acompanhada por acordes temos aqui um interesse claramente voltado para o ritmo, para a textura e para o timbre, aspectos importantes na música européia do século XX e na música não-ocidental. Além disso, observamos que esta aproximação com a não-tonalidade pode ser feita através de um paralelo mais efetivo com a música oriental e esta relação é muito produtiva na medida em que a circularidade é um elo de sentido entre a letra e a sonoridade geral da canção. Circularidade presente nas figurações rítmicas

e no pulso fundamental da percussão, no eixo harmônico do bordão, no início e término em *fade in* e *fade out*, na construção melódica, na característica interna da escala pentatônica adotada e no paralelismo da sobreposição de vozes. Circularidade do [6]tempo e do espaço que fazem a ligação entre as duas personagens como se fossem protagonistas de um mesmo momento epifânico.

Notas

1 A denominação teria surgido devido à igreja de Nossa Senhora de Copacabana fundada no local.
2 Não ignoremos, contudo, a sugestão da canção de uma identificação entre os dois espaços, onde esta beira de mar seria a própria praia de Copacabana em um período histórico anterior à chegada dos portugueses.
3 Tendo em vista o período histórico em que esta canção se inscreve (momento ainda de forte engajamento político e oposição maniqueísta entre a "cultura brasileira autêntica" e a "cultura norte-americana imperialista e alienante"), podemos vislumbrar com maior precisão o sentido da letra desta canção para os ouvintes da época.
4 As transcrições presentes neste artigo foram realizadas pelo próprio autor a partir da audição da canção.
5 Esta configuração polifônica também está presente na música européia medieval.

Referências:

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VELOSO, Caetano. *Jóia*. LP 6349132. Philips, 1975.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

FUSÃO DE GÊNEROS E ESTILOS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: A TRAJETÓRIA MUSICAL DO *SOM IMAGINÁRIO* – DO ROCK À MÚSICA INSTRUMENTAL

Maria Beatriz Cyrino Moreira (Unicamp)
bellatrix.b@uol.com.br

Resumo: O grupo Som Imaginário surgiu em 1969 com o intuito de acompanhar o músico Milton Nascimento e reuniu diversos músicos vindos de formações diferentes e com influências distintas. O grupo lançou três álbuns próprios: *Som Imaginário* (1970), *Som Imaginário* (1971) e *Matança do Porco* (1973). Estes discos apresentam uma obra musical cheia de hibridismos, fruto do contexto social-político e cultural específico pelo qual a música popular brasileira atravessava na passagem de 1960 para 1970. Este artigo procura relatar as fusões de gêneros e estilos encontrados nos álbuns, buscando de que forma elas se articularam com a ditadura militar, a contracultura e a indústria fonográfica.
Palavras-chave: Hibridismo na música popular brasileira, Som Imaginário, ditadura brasileira, contracultura

Fusions of genres and styles in brazilian popular music: the musical trajectory of the group "Som Imaginário" – rock to instrumental music

Abstract: The group "Som Imaginário" arised in 1969 with intention of accompany the musician Milton Nascimento and has gathered different musicians from differents music backgrounds and influences. They relesead three albums: *Som Imaginário* (1970), *Som Imaginário* (1971) e *Matança do Porco* (1973). These records presents a musical work full of hibridisms, as a result of the specific social, political and cultural context for which brazilian popular music go through in the end of 1960 and beginning of 1970. These article pursuit describes the fusions of genres and styles founded in those records, searching how they were articulated with the military dictatorship, counterculture and music industry.
Keywords: Hybridism in Brazilian popular music, Imaginary Sound, Brazilian dictatorship, counterculture.

1. História do grupo

O Som Imaginário surgiu em um dos períodos mais efervescentes da música popular brasileira. Seus integrantes são frutos de uma geração que assistiu à entrada de informações musicais estrangeiras – desde a Bossa Nova, passando pelo iê-iê-iê dos anos 60 e culminando nos debates suscitados sobre os palcos dos festivais da canção, debates estes que ao mesmo tempo em que estimularam a criatividade dos artistas serviam de vitrine para a crescente indústria fonográfica testar seus produtos.

Incitados pelo clima político conturbado em que o país vivia desde 1964, os jovens procuravam se posicionar em relação às crises, fossem elas artísticas, políticas, sociais ou comportamentais. Com os integrantes do Som Imaginário a situação não se mostrou diferente: suas criações musicais revelam a maneira como eles administraram os embates entre os seus *backgrounds* artísticos individuais, influências musicais, aprendizados, preferências e os seus posicionamentos políticos diante da ditadura ou mesmo da indústria fonográfica, que cada vez mais profissionalizada exigia um comportamento também "profissional" de seus músicos.

Nas palavras de Marcos Napolitano o período compreendido entre 1968 e 1972 é de experimentação e pesquisa dentro da música popular brasileira (NAPOLITANO, 2006. p.125). Nele, a busca dos artistas era pelo nacional e cosmopolita, algo que fosse popular e ao mesmo tempo sofisticado, estando de acordo com a fase de crescimento econômico e consequentemente modernização que o país atravessava. Ainda de acordo com o autor, os artistas da MPB estavam em torno de duas ações opostas: "resistir" e "cooptar" (NAPOLITANO, 2006, p. 127). Vejo estes dois termos abrangerem uma série de ações políticas e sociais: "resistir" seria lutar contra a ditadura e assumir uma atitude de protesto através das canções, ao mesmo tempo em que também

privilegia tudo que é nacional repudiando o que vem de fora; "cooptar" estaria ligado à assimilação destas informações musicais estrangeiras e ao mesmo tempo à aceitação das regras comerciais que as gravadoras exigiam dos músicos. Se o desejo era viver de música, no ponto de vista comercial, era necessário saber trabalhar dentro dos preceitos da indústria fonográfica. E era necessário também, o artista perceber que esta "cooptação" acabaria influenciando, em menor ou maior grau, suas criações artísticas.

O grupo Som Imaginário formado por Wagner Tiso (piano), Luiz Alves (contrabaixo), Robertinho Silva (bateria), Tavito (violão), Zé Rodrix (voz, percussão, órgão, flauta) e Fredera (voz e guitarra), após o sucesso da turnê com Milton Nascimento em 1970, o grupo obteve o aval de produtores como Milton Miranda e Mariozinho Rocha (ambos da gravadora Odeon) para gravar seus próprios discos. Pude perceber, após a análise dos depoimentos e das críticas da mídia sobre o grupo, que a relativa liberdade de ação dentro do estúdio proporcionou a eles a possibilidade de horas a fio de gravação, resultando em arranjos concebidos ao "calor da hora". É deste tipo de processo de gravação que resulta o caráter de improvisação, criação coletiva e experimentação presentes em boa parte das composições dos dois primeiros discos do grupo.

No primeiro disco, apesar de receberem arranjos coletivos, quatro das dez faixas não eram músicas feitas para o grupo: "Super God" e "Hey Man" eram composições de Zé Rodrix exclusivamente para um Musical de palco, "Feira Moderna", de autoria de Fernando Brant, Lô Borges e Beto Guedes fora composta para concorrer no V Festival Internacional da Canção, e "Tema dos Deuses" era uma composição de Milton Nascimento para o filme de Ruy Guerra "Os deuses e os mortos". Por este motivo o álbum parece não ter um caráter de "unidade" estética. Porém, foi possível perceber que gêneros como o rock, o blues misturados a influências claras da música feita pelos *Beatles* pós-66 prevaleceram em quase todas as composições. Destaco a atuação do músico Zé Rodrix, responsável pela maior parte das composições neste álbum. Multi-instrumentista, Zé Rodrix adicionou, além do órgão e piano, outros instrumentos nos arranjos do grupo, como flautas, ocarinas, apitos, pandeirolas e outros acessórios percussivos. Como cantor e arranjador vocal, primou pela variação de timbres e versatilidade de sua voz e inseriu a prática do coro nas músicas.

O segundo disco de 1971 que já não contava mais com a presença de Zé Rodrix, foi gravado após uma série de shows e gravações do Som Imaginário com outros cantores, como Gal Costa, Maricene Costa e Marcos Valle. Musicalmente, os integrantes do Som Imaginário continuavam a apostar na linguagem do rock/pop como meio de "inovar" e "protestar", já que o gênero carregava consigo a imagem de contra-revolução trazida pelo movimento contracultural que floresceu nos Estados Unidos na década de 60, repercutindo no Brasil alguns anos depois.

As lutas políticas de Fredera, seu envolvimento com grupos de esquerda colocavam o artista cada vez mais dentro de uma postura de contestação. Por este motivo, Fredera, como diretor musical do segundo LP imprimiu nas músicas pensamentos extremamente ligados ao momento de luta pelo qual estava passando. Musicalmente, o LP apresenta uma "fusão" mais acentuada de gêneros e estilos do que o primeiro. Além do rock e do blues, que continuam a aparecer, alguns elementos musicais do *jazz, da música erudita (contemporânea), toadas, baião, maracatu, marcha e samba*, se misturam. Novamente o Som Imaginário entrava em estúdio com o aval dos produtores e liberdade de criação garantida.

A partir de 1972, aponto alguns fatores que contribuíram para a guinada musical do grupo. Dentre eles, estão o envolvimento cada vez maior de Fredera com a política, o lançamento do álbum do *Clube da Esquina* (no qual Wagner Tiso, Luiz Alves, Tavito e Robertinho Silva participaram ativamente) e a atividade de arranjador e orquestrador de Wagner Tiso cada vez mais intensa. Wagner Tiso, de acordo com depoimento, tinha o intuito

de gravar junto ao Som Imaginário um disco instrumental, "*misturando música brasileira com rock progressivo, rock'n roll, jazz, música clássica e sinfônica"* (SILVA, 2009 p.60). Aparentemente, o músico se beneficiou do fato de que o nome do grupo já contava com uma posição dentro do mercado fonográfico, levando adiante o projeto "revolucionário" e "inovador" que o Som Imaginário propunha desde o início, adicionando outras idéias e influências ao intuito inicial. Assim, a partir do terceiro álbum *Matança do Porco,* o Som Imaginário trabalhou na proposta de fazer *música instrumental brasileira* que fosse bem recepcionada pelo grande público.

Foi então que o hibridismo de estilos, a fusão de gêneros, e as experimentações dentro do grupo, desenvolvidas desde o primeiro álbum, se consolidaram em 1973, concomitantemente com a "ajuda" do mercado fonográfico, que passava a investir mais no segmento da música instrumental. De acordo com Ana Maria Bahiana:

> *"Os anos 70 viram o estouro da ponta de um desses ciclos (alternação entre períodos de predominância de música cantada e de música instrumental) e o começo do parto de mais uma forma nova de música improvisada – e uma nova platéia."* (BAHIANA, 2005, p.62)

Além do hibridismo de gêneros e estilos, caracterizado por misturas de *rock progressivo, jazz, jazz rock, toada, música erudita e samba*, o *Matança do Porco* apresenta uma "unidade estética" bem definida, enfatizadas principalmente pela reutilização dos temas musicais presentes no disco nas chamadas "*vinhetas",* músicas curtas que combinavam a formação do Som Imaginário (piano, baixo, guitarra, bateria) com as formações orquestrais.

O *Matança do Porco* faz parte dos primeiros grandes sucessos comerciais da música instrumental brasileira, se tornando o disco mais conhecido do Som Imaginário. O álbum pôde ainda servir de exemplo e estímulo para trabalhos seguintes do próprio Wagner Tiso em sua carreira solo e de muitos outros artistas da MPB - principalmente para Milton Nascimento, que ao longo dos anos 70 alcançou um alto número de vendagens, tendo seus discos desfrutado de grande representatividade no mercado brasileiro e estrangeiro.

2- Principais elementos musicais: Som Imaginário (1970) e Som Imaginário (1971)

Muitos elementos musicais vindos de diferentes estilos e gêneros foram identificados ao longo da análise dos três álbuns. Durante os três primeiros anos de existência, o Som Imaginário foi modificando as maneiras que estes elementos eram combinados nos arranjos e composições.

No primeiro e no segundo LP do grupo, podemos observar uma relativa "liberdade" nas formas musicais. Além das seções primárias **A, B, C e Refrão**, o grupo faz uso do que chamo de **"Pontes"** – construídas por poucos compassos, momentos diferenciados que fazem ligação entre as seções primárias. Outro artifício composicional presente no trabalho do grupo são as **"Introduções"** que muitas vezes aparecem como uma seção longa, contrastantes ao conteúdo temático do restante das partes. (Ex: Gogó, Nepal, Make Believe e Waltz, Nova Estrela). Outra seção aberta em algumas canções é a parte do **Solo** onde alternam-se solos individuais e coletivos (livres). Outro fator importante de ressaltar é a ausência quadraturas relativas ao número de compassos em cada seção que muitas vezes são formadas por 11,13 ou 15 compassos. Já em *Matança do Porco* a forma e a quadratura são mais equilibrados, respeitando padrões usuais como "Introdução, Tema A, B e C" e número de compassos pares, 8,16 ou 32.

No que se refere à harmonia é que pude encontrar maiores exemplos de hibridismos de gêneros, representados pela mistura de linguagens harmônicas do pop/rock e das harmonias tradicionais de gêneros como o *jazz e a música erudita.*

Prevalecem progressões harmônicas curtas, de 1 a 4 acordes, majoritariamente tríades maiores retiradas dos seguintes modos (jônio, dórico, frígio, eólio). Estas progressões se diferem da harmonia tradicional por vários fatores, principalmente pelo fato de não haver condução de vozes no encadeamento e por resultarem frequentemente em movimentos de 5ª e 8ª paralelas. Desta forma, pude observar muitas **progressões e *shuttles*** (TAGG, 2009, p.173-199) característicos nos dois primeiros álbuns. Foram encontradas muitas **progressões** e ***shuttles*** harmônicos baseados nos acordes maiores do ***modo eólio (*I ou Im bVI, bVII)** – "Poison", "Super God" "Ascenso", "Uê", ***modo mixolídio (I, IV, bVII)*** – "Poison", "Cenouras", "Gogó", "Make Believe Waltz" e "Uê" e ***modo dórico (I, bIII, IV)*** - "Hey Man e "Cenouras" e do ***modo frígio* (*I, bII, bIII)*** em "Super God". A evidência do uso da **cadência IV – I (cadência plagal)** e de movimentos harmônicos entre estes mesmos acordes, também aparecem frequentemente, como nas músicas "Super God", "Sábado", "Feira Moderna", "Poison", "Salvação pela macrobiótica" "Uê" e "Xmas Blues".

Outros exemplos de procedimentos musicais referentes ao pop/rock são o uso da **Terça de Picardia,** dos **Power chords,** dos **Trítonos como efeito,** da **Forma Blues** e das **Escalas Pentatônicas** nos momentos de improvisação.

Todos estes procedimentos vindos da influência da música pop/rock, combinaram-se com outros relativos a harmonia tradicional. Narrativas harmônicas extensas, uso de acordes maiores com sétima, menores com sétimas, dominantes, diminutos, e meio diminutos, cadências perfeitas (V7 – I) e progressões simples de I- IV – V aparecem, ainda que em menor número.

As progressões harmônicas relativas ao *jazz* estão presente nas músicas "Gogó" e "Salvação pela macrobiótica", entretanto, ressalto que, apesar de apresentaram uma "complexidade" maior, estas progressões muitas vezes se baseiam em cadências II – V – I, dominantes secundárias (V7/X) e SubV7, não se utilizando de acordes de empréstimos modais ou modulações distantes.

3 – Letras

Nas letras do primeiro e segundo álbum que pude analisar foram encontrados diversos temas relativos a **contracultura e a resistência contra a ditadura militar.** Dentre eles destacam-se aqueles relativos a contracultura, como **drogas, orientalismo, e comportamento (*valores hippies, psicanálise),*** aparecendo em músicas como "Poison", "Pantera", "Nepal", Salvação pela macrobiótica", "Cenouras". Destacam-se também temas relativos a resistência política: alusões a **ditadura (repressão, perseguição)** e **críticas a "modernidade"** em canções como "Pantera", "Você tem que saber", "Gogó", "Uê" e "Xmas Blues".

4 – Principais elementos musicais: Matança do Porco (1973)

Já no álbum *Matança do Porco,* processos relativos à harmonia tradicional predominam nos arranjos. Aparecem com mais freqüências as **progressões longas,** acordes com extensões e alterações e

cadências II - V7 - I. O **contraponto** e **a condução de vozes**, junto a orquestração dos temas nas vinhetas são exemplos da linguagem da música erudita, utilizada nos arranjos de Wagner Tiso. A influência do rock/pop aparece mais na sonoridade do grupo (exploração dos timbres da guitarra) e na utilização de cadências/progressões plagais (nas músicas "Armina", "A Matança do Porco", "Bolero" e "Mar Azul")

Conclusões

O primeiro álbum do Som Imaginário, apesar de não ter um caráter de "unidade estética", devido ao fato de que algumas composições não foram feitas estritamente para fazer parte do disco, apresenta um conjunto mais "homogêneo" de elementos musicais, ligados ao *blues,* ao *folk* ao rock dos anos 50 e 60 e a influência dos Beatles. A maior parte das letras se refere às discussões sobre temas da contracultura.

O segundo álbum apresenta exemplos de hibridismos e fusão de gêneros e estilos em maior quantidade. O rock e o blues se misturam aos gêneros brasileiros, como o maracatu, baião e a toada, se fundido também ao *jazz* e alguns elementos da música erudita contemporânea.

É no terceiro álbum que a as experimentações e as tentativas de misturar ritmos e gêneros diversos se consolida. Observa-se então, a presença do *jazz,* do samba, do rock (especialmente o progressivo) e da música erudita em suas composições. Apesar de possuir muitos estilos diferentes, o álbum Matança do Porco consegue manter uma "unidade", através da repetição de temas musicais nas "vinhetas", onde são rearranjados e interpretados de diversas formas.

Referências bibliográficas

SILVA, Beatriz Coelho. *Wagner Tiso Som, Imagem, Ação*. Coleção Aplausos, Imprensa Oficial, São Paulo, 2009.

TAGG, Philip. *Everyday Tonality – toward a tonal theory of what most people hear.* The Mass Media Scholar´s Press, Inc. New York & Montreal, 2009.

NAPOLITANO. Marcos. "Totem-tabu da vida musical brasileira". In: RISÉRIO, Antonio. *Anos 70: trajetórias.* São Paulo. Instituto Cultural Itaú, Editora Iluminuras LTDA, 2006.p.125-129.

BAHIANA. Ana Maria. "Música instrumental: o caminho do improviso à brasileira" – In: NOVAES. Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade.* Seleção de Artigos. Rio de Janeiro. Editora Senac Rio, 2005. p. 61-69.

Discos

Som Imaginário. LP. ***Som Imaginário.*** 1970. EMI Odeon, Rio de Janeiro.

Som Imaginário. LP. ***Som Imaginário.*** 1971. EMI Odeon, Rio de Janeiro.

Som Imaginário. LP. ***Matança do porco.*** 1973. EMI Odeon, Rio de Janeiro.

A SONORIDADE DO TRIO SURDINA

Rodrigo Aparecido Vicente (Unicamp)
rodrigovicente86@gmail.com

Resumo: Representando a fase inicial de uma pesquisa de mestrado em andamento, que traz fato importante para a formação da música popular brasileira, este trabalho pretende investigar algumas particularidades que compõem a sonoridade do Trio Surdina, conjunto formado na década de 1950 na cidade do Rio de Janeiro. Centrado na análise de elementos e procedimentos musicais constituintes da faixa "O Relógio da Vovó", busca-se compreender de que forma o grupo produziu uma sonoridade específica presente nesse registro fonográfico, compatível com a emergência de uma nova sensibilidade auditiva naqueles anos.
Palavras-chave: música popular brasileira, "O Relógio da Vovó", sonoridade, década de 1950 no RJ, Trio Surdina.

The Sonority of the Trio Surdina

Abstract: Representing the initial phase of a research in progress, which brings important fact for the formation of brazilian popular music, this paper aims to investigate some peculiarities that make the sonority of the Trio Surdina, group formed in 1950´s in the city of Rio de Janeiro. Focused on analysis of musical elements and procedures constituents for the track "O Relógio da Vovó", we seek to understand how the group has produced a particular sonority in this record that, consistent with the emergence of a new hearing sensibility in those years.
Keywords: Brazilian popular music, "O Relógio da Vovó", sonority, 1950´s in RJ, Trio Surdina.

1. Introdução

Formado em 1952 pelos músicos Garoto (violão), Fafá Lemos (violino) e Chiquinho do Acordeon, o conjunto nasceu no programa *Música em Surdina*, então idealizado e produzido por Paulo Tapajós na Rádio Nacional. Embora seja citado freqüentemente como "precursor" da Bossa Nova (Severiano & Mello, 2005: 314), o Trio Surdina não foi, até o presente instante, abordado por estudos acadêmicos. Aliás, os primeiros anos da década de 1950 começaram a figurar de forma mais significativa nesse campo apenas há alguns anos, pois, como afirma Marcos Napolitano (2007: 63-65), essa fase "foi relegada a uma espécie de entrelugar na história da música popular brasileira". De fato, é possível notar certa ambigüidade na forma como o período é pensado: por um lado, associam-no às noções de *glamour* e de "anos dourados" e, em contrapartida, tanto os "saudosistas" quanto os "modernos" acabam negligenciando o repertório variado e extenso da música popular desses anos, seja através da retomada e reinvenção de uma "tradição" ligada às décadas precedentes ou da supervalorização de uma estética "nova", "não-arcaica", presente em algumas manifestações artísticas dos anos de 1960 (Napolitano, 2010: 59).

Esta pesquisa de mestrado se propõe a examinar como a produção musical do Trio Surdina se inter-relaciona com o seu contexto sócio-histórico e cultural mais amplo, verificando em que medida a sonoridade do conjunto traduz uma nova sensibilidade auditiva que parece emergir entre as décadas de 1940 e 1950. No entanto, para este trabalho em particular, serão expostos apenas os primeiros resultados acerca do conteúdo musical, pois a dimensão "contextual" merece uma reflexão mais acurada para que se possa estabelecer conexões entre ambos, o que será desenvolvido ao longo do curso. Por ora, cabe ao menos apresentar os objetivos gerais do projeto como um todo.

O novo padrão de escuta então emergente se expressa em diversos meios: na imprensa, no rádio, na literatura e na música. Acredita-se que uma parte da produção fonográfica do período traduz as referências

estéticas que norteiam os agentes envolvidos nesse processo, especialmente músicos, críticos e intelectuais ligados à vida noturna da zona sul do Rio de Janeiro.

A partir da segunda metade da década de 1940, proliferam as pequenas boates na zona sul. Ao mesmo tempo, essa região sofre uma reconfiguração urbana, passando a ser habitada pela classe média emergente do segundo pós-guerra. É esse o grupo social participante da vida noturna e "boêmia" do Rio de Janeiro. Suas referências estéticas e modos de vida são orientados em grande medida por alguns padrões estrangeiros, como a cultura norte-americana, cuja presença se intensifica após o término do conflito mundial, e a cultura européia - oriunda da França, especialmente - que desde o período imperial "ditava" certos valores e costumes das classes abastadas.

Como afirma Renato Ortiz (1994: 191-193), a mudança dos referenciais estrangeiros no Brasil, ou seja, a intensificação da presença norte-americana, distinguiu-se dos padrões anteriores principalmente por atuar em diversas esferas da vida social e de modo bastante incisivo: educação, economia, propaganda, política, cultura e comunicação. São esses dois últimos campos que nos interessam de imediato, na medida em que conduzem a discussão tanto para o estudo das manifestações musicais quanto para as transformações ocorridas no rádio e na indústria fonográfica, objetos indispensáveis para se avançar na compreensão do Trio Surdina e dos seus significados naquele contexto.

Autores como Miriam Goldfeder (1980) e José Ramos Tinhorão (1981) estudaram aspectos importantes da produção radiofônica de fins de 1940 e início de 1950, centrando-se no ponto de vista sociocultural. Essa fase é reconhecida como o "auge" do rádio no país, em razão do grande alcance das transmissões e conseqüente popularidade que o meio conquistou entre as diversas classes sociais. Uma parte significativa da programação era constituída por radionovelas, programas de auditório e audições humorísticas, cujos conteúdos se moldavam em articulação com os anseios e reações dos ouvintes, formados principalmente pelas camadas de baixo poder aquisitivo, ou seja, a maior parte da população na época. Em contrapartida, apresentando uma forma de resposta ao caráter denominado pejorativamente como "massivo", integrantes dos setores médios passaram a criticar tais programas, condenando, por exemplo, o "apelo" popular, a transformação do rádio em "circo", o esquecimento do potencial informativo e educativo do meio conforme sublinhado por Roquete Pinto quando da sua inauguração em 1922, entre outros. Afora o tom moralista e parcial de alguns discursos, o que interessa reter são justamente os conflitos e contradições inerentes ao processo, e como esses se traduziram em ações concretas.

Apontando para uma segmentação cada vez mais acentuada, surgem na metade do século XX alguns programas direcionados à classe média em ascensão. Tomando de empréstimo as palavras de Tinhorão (1981: 82-84), é possível que essa "reação elitista" tenha relação direta com o cenário exposto anteriormente, embora não se compartilhe aqui o teor pejorativo que o termo possa vir a assumir. Um dos programas mais ilustrativos desse fenômeno é o *Música em Surdina*. Apresentado nos "fins de noite" do rádio, o musical era conduzido por diversas formações instrumentais, que se assemelhavam especialmente pelo número reduzido de músicos e por interpretações distintas dos padrões "grandiloqüentes" que pautavam boa parte da música popular de grande circulação da época. Em outras palavras, a sonoridade do programa se adequava aos ambientes noturnos, ao "clima enfumaçado" (Saroldi & Moreira, 1984: 139-141) das pequenas boates, enfim, à música intimista e identificada como "moderna" pelos setores médios.

Dentre as diversas formações arregimentadas para o programa, uma em especial ganhou destaque e, como conseqüência, chegou ao disco: o Trio Surdina. Um dos respon-sáveis pela consolidação do conjunto foi Nilo Sérgio, proprietário da estreante Musidisc, pri-meira gravadora especializada em *long-playing* do país. O registro fonográfico do trio se deu entre dezembro de 1952 e janeiro de 1953, sendo que os discos foram lançados de forma gra-dual ao longo desse último ano, uma vez que a Musidisc foi inaugurada oficialmente apenas no mês de março. Ao longo da década, o conjunto teve outras formações sem alterar seu no-me, pois esse, na verdade, pertencia também a Nilo Sérgio. O repertório dessa produção inicial – composta por quatro Lps - é marcado por gêneros que estavam em grande evidência na época, seja no rádio ou nas pequenas boates, e que figuraram nos debates ideológicos ins-critos na imprensa (Saraiva, 2007), como o samba-canção, o bolero e o *fox-trot*. Das músicas que se tornaram mais conhecidas, pode-se destacar o samba-canção "Duas Contas" (Garoto), tido como "clássico" representativo da "pré-Bossa Nova" (Severiano & Mello, 2005: 314).

Antes de direcionar este estudo para os aspectos intrínsecos à sonoridade do Trio Surdina, é importante traçar um breve panorama da indústria fonográfica do período. Em síntese, ocorreu uma série de mudanças nesse setor no que se refere às técnicas e suportes de gravação: além do novo formato (o *long-playing*), integram esse conjunto de inovações o registro em fita magnética, a utilização de microfones mais sensíveis, equipamentos de reverberação mais sofisticados, entre outros. Com tais aperfeiçoamentos, um novo padrão de qualidade sonora se constituiu, então nomeado como *High Fidelity* (Zan, 1997: 113). Esses discos já circulavam por aqui desde a segunda metade da década de 1940, quando a produção cultural norte-americana passou a se inserir de forma intensa. Mas eram poucos os que tinham condições de adquirir os discos *Hi-Fi*, sendo a maior parte admiradores do jazz, naturalmente. Além disso, é interessante notar como esse termo se tornou um signo de distinção, principalmente para aqueles que procuravam diferenciar qualitativamente suas obras em detrimento da produção de caráter "massivo".

2. Metodologia

Para dar conta de um estudo desta natureza, cujo grau de complexidade é bastante evidente, adotou-se uma ferramenta de análise que procura contemplar as múltiplas variáveis intrínsecas às manifestações musicais: a noção de sonoridade, conforme desenvolvida por Felipe Trotta (2008). Segundo o autor, todo fenômeno musical possui uma dimensão "não-musical", a saber, a que engloba as interações sociais e midiáticas que condicionam as formas de recepção e circulação da música. Sendo assim, acredita-se que essa ferramenta analítica possibilita uma compreensão mais significativa de um determinado objeto artístico ao interpretar os elementos e procedimentos específicos que o compõe, como instrumentação, arranjo, performance e composição, levando-se em conta os padrões de escuta e o "ambiente" musical em que este se insere.

3. "O Relógio da Vovó": primeiros resultados

Assinada por todos os integrantes do trio, "O Relógio da Vovó" é uma das faixas instrumentais do disco de estréia do conjunto. Embora não tenha se destacado como o samba-canção "Duas Contas" num primeiro momento, esta composição era bem conhecida entre a geração de jovens músicos que anos depois

protagonizariam a Bossa Nova, como revela Ruy Castro (1990: 136-137) ao se referir a uma das primeiras parcerias entre Mário Castro Neves e Ronaldo Bôscoli:

> Mário (...) deu a Ronaldo um tema complicado e dissonante, inspirado no "Reloginho do Vovô", de Garoto, e que permitiu a Ronaldo resumir numa letra o que se passava na cabeça de todos eles: *"Reclamem com o papai/ Se eu nasci moderno assim/ Perguntem pra mamãe/ Se o dissonante mora em mim/ Tomei a mamadeira e fui ninado em atonal/ E o meu sonho é embalado por um ritmo infernal (...)"*.

"Mamadeira Atonal" era tocada freqüentemente nos encontros realizados por esses jovens "modernos" no famoso apartamento de Nara Leão.[1] Porém, em 1959, "quando começaram os primeiros shows oficiais da Bossa Nova, a composição já tinha sido esquecida, pois havia uma outra no mesmo estilo, só que melhor: 'Desafinado'" (Castro, 1990: 137). Coincidência ou não, a melodia inicial desse clássico de Tom Jobim e Newton Mendonça possui praticamente a mesma relação intervalar do motivo presente na segunda parte de "O Relógio da Vovó" (ver Fig. 1).

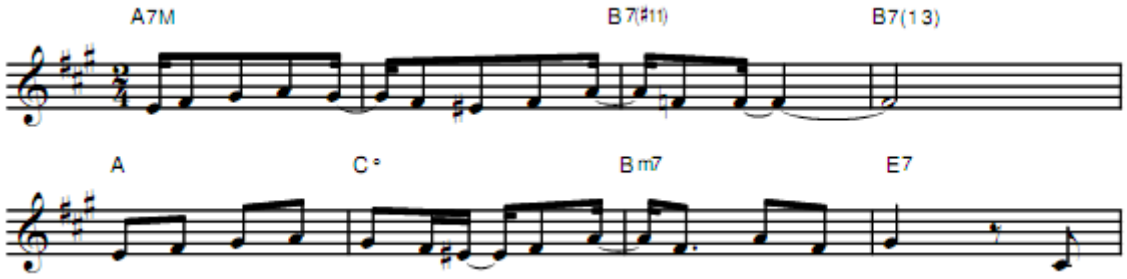


Fig. 1: Confronto entre a melodia inicial de "Desafinado" (pentagrama superior) e a primeira frase da seção **B** de "O Relógio da Vovó" (pentagrama inferior).

Classificada na ocasião como um choro, a composição apresenta uma estrutura bastante incomum para o gênero, a saber, **A-A-B**. De acordo com Mário Séve (1999: 19), a forma mais comum no choro é a **A-A-B-B-A-C-C-A**, consolidada por compositores como Pixinguinha, por exemplo. Até mesmo obras consagradas com duas partes, como os choros "Lamentos" (**A-A-B-B-A**) e "Ingênuo" (**A-B-A**), distanciam-se do padrão de "O Relógio da Vovó".

Além disso, as modulações ocorridas entre as seções reforçam a singularidade desta composição, formada pelos centros tonais de Fá maior (seção **A**), Lá maior e Dó maior (ambos na seção **B**). Ou seja, as mudanças estão separadas por intervalos de terças, portanto, distintas do que se observa com maior freqüência no choro, como as modulações homônimas, relativas ou vizinhas de quarta justa (Séve, 1999: 19). Vale ressaltar também o modo de transição entre cada tonalidade, especialmente entre Lá maior e Dó maior, pois não é realizado nenhum tipo de preparação para esse último - o acorde de C (I) é precedido por E7 (V7), dominante de Lá maior.

Em níveis harmônicos, é recorrente o uso da progressão do tipo I - bIII° - IIm7 - V7, presente em todas as seções, em que o acorde diminuto não cumpre a função de dominante (Freitas, 1995: 54-56), uma vez que seu movimento é descendente (por exemplo, Ab° - Gm7$^{(9)}$). Ainda que haja uma predominância de acordes compostos por notas estruturais da tríade e tétrade básicas (fundamental, terça, quinta e/ou sétima), algumas extensões são empregadas em momentos específicos, sendo que as dissonâncias mais acentuadas ocorrem

sempre em acordes dominantes. No decorrer da performance, o violão procura dialogar com os solistas por meio do acréscimo de algumas dessas tensões no acompanhamento harmônico, intervindo em certos espaços criados pela melodia da composição (ver Fig. 2).

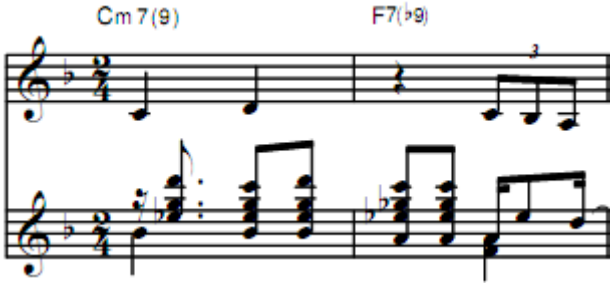


Fig. 2: Compassos 15 e 16 (seção **A**) de "O Relógio da Vovó". O violão se encontra no pentagrama inferior.

Esse modo de interagir com o solista remete às práticas de acompanhamento dos guitarristas de jazz, também conhecida como *comping*, que diz respeito a uma forma menos restrita a padrões rítmicos e harmônicos regulares. Tais diálogos ocorrem no momento da performance, ou seja, raramente são escritos ou combinados previamente pelos músicos. Exemplos disso podem ser vistos por todo o disco *Julie is her name*[2] (1955), em que a cantora Julie London é acompanhada pelo guitarrista Barney Kessel e pelo contrabaixista Ray Leatherwood. Abaixo, segue um fragmento que se aproxima em muitos aspectos do caso anterior (ver Fig. 3).

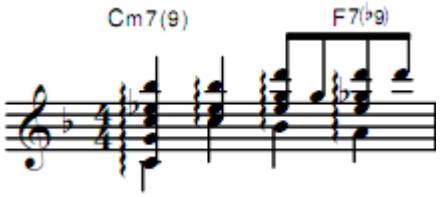


Fig. 3: *voicings* utilizados por Barney Kessel na faixa "Can´t Help Lovin´ That Man Of Mine", localizado por volta do minuto 0'42". Os acordes da versão original são Abm7(9) e Db7(b9), mas foram transpostos neste exemplo para facilitar o seu confronto com a Fig. 2.

Ouvindo o fonograma de "O Relógio da Vovó", percebe-se que houve uma organização prévia no modo de exposição do tema, embora os instrumentistas se mostrem razoavelmente "à vontade" em suas performances. Essa constatação é reforçada pela variedade de combinações timbrísticas presentes em diferentes momentos da composição: na introdução, por exemplo, violino em *pizzicato* e violão dobram a melodia, prática que é repetida ao final do fonograma; a exposição do tema da seção **A** pode ser dividida em duas partes de oito compassos cada. Na primeira, violino (com o arco) e acordeon se encarregam da linha melódica, enquanto violão e contrabaixo[3] permanecem no acompanhamento. Já na segunda parte, o acordeon abandona a melodia e passa à harmonia, intervindo de forma bem econômica, deixando o instrumento de corda friccionada mais livre em sua interpretação. Tal combinação ocorrerá somente na última exposição do tema - o fonograma apresenta três no total. Em suma, cotejando o início e o final de "O Relógio da Vovó", nota-se que há uma unidade, o que nos permite dizer que foi elaborado um arranjo para a composição, ainda que "informal" (possivelmente não-escrito), pois alguns pontos são coerentes com outros.

Em contrapartida, uma das características marcantes do fonograma que inviabilizam tomá-lo como um arranjo "formal" ou, em outras palavras, previamente escrito na partitura, é a interpretação dos músicos nos momentos em que atuam como solistas. Isso ocorre em toda a segunda exposição da composição, por exemplo: o violino executa a melodia da seção **A** (primeira vez) improvisando - no sentido interpretativo - sobre o tema principal seja por meio de notas pertencentes aos acordes ou de suas respectivas escalas, prática bastante comum no choro; o mesmo se observa na interpretação do acordeon, que se encarrega da re-exposição dessa seção (segunda vez). Além disso, o violão e o contrabaixo raramente estabelecem uma forma regular de acompanhamento, dialogando constantemente com os solistas.

4. Conclusões preliminares

Esses primeiros resultados revelam que a sonoridade do Trio Surdina não se explica apenas pela instrumentação econômica, que remete tanto aos conjuntos de boate quanto à canção francesa - amplamente veiculada pelo cinema na época -, impressão que, nesse caso, atribuí-se principalmente à presença do acordeon. Vale lembrar que outros nomes associados à música "moderna" dos primeiros anos da década de 1950 empregaram formações semelhantes em seus trabalhos como, por exemplo, o então jovem compositor e arranjador Tom Jobim no samba-canção "Por Causa de Você" (composto em parceria com Dolores Duran), que inclui acordeon, violão, violino, contrabaixo e percussão.

De acordo com as análises, há elementos musicais específicos constituintes do processo criativo e da performance do Trio Surdina que caracterizam a sua sonoridade e a aproximam da música vista como sinônimo de "modernidade" naquele período, hipótese que parece ser reforçada pela forma incomum do choro "O Relógio da Vovó", pelas modulações relativamente distantes, pelo uso de acordes acrescidos de tensões e, é claro, pela variedade significativa de interpretações da melodia e de combinações timbrísticas no decorrer do arranjo.

Notas

1 Além disso, como lembra Joana Saraiva (2007: 26), o "Reloginho do Vovô" é uma das faixas que integram o Lp *Uma Noite no Plaza* (Rádio, 1955), lançado pelo trio formado por Luiz Eça (piano), Paulo Ney (guitarra) e Ed Lincoln (contrabaixo), que registraram em disco parte do repertório que apresentavam nessa "boite" de Copacabana.

2 Como afirma Ruy Castro (1990: 128 e 130), esse disco causou grande impacto na jovem geração de violonistas dos anos de 1950, como Carlos Lyra e Roberto Menescal, que pouco depois se consagrariam como artistas importantes da Bossa Nova.

3 O músico Vidal é o contrabaixista que acompanha o conjunto.

Referências bibliográficas

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade:* a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da Harmonia na Música Popular:* uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal. São Paulo, 1995. 174f. Dissertação (Mestrado em Música). UNESP.

GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias:* a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. A música brasileira na década de 1950. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, pp. 56-73, setembro/novembro de 2010.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira:* cultura brasileira e indústria cultural. 5ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz:* discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. Rio de Janeiro, 2007. 109f. Dissertação (Mestrado em História). PUC-RIO.

SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sônia Virginia. *Rádio Nacional, O Brasil em Sintonia*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo vol. 1*. 5ª edição. São Paulo: Ed. 34, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular:* do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Revista Ícone*, Recife, v. 10, n. 2, pp. 1-12, dezembro de 2008.

ZAN, José Roberto. *Do Fundo de Quintal à Vanguarda:* contribuição para uma história social da música popular brasileira. Campinas, 1997. 248f. Tese (Doutorado em Sociologia). UNICAMP.

MILAGRE DOS PEIXES EM MARES TURBULENTOS: EXPERIMENTALISMO E RESISTÊNCIA NO CLUBE DA ESQUINA

Sheyla Castro Diniz (Unicamp)
sheyladiniz@yahoo.com.br

Resumo: O LP de Milton Nascimento *Milagre dos peixes*, lançado em 1974 pela gravadora Emi-Odeon, é o foco da presente discussão. Produzido em plena ditadura militar, o disco é aqui concebido como um documento emblemático de tal época, sobre o qual se pretende analisar o experimentalismo musical e as relações existentes – não lineares e não deterministas – entre a obra e o contexto em que ela foi gerada.
Palavras-chave: *Milagre dos Peixes*, Milton Nascimento, *Clube da Esquina*, indústria cultural no Brasil, experimentalismo na MPB.

Milagre dos peixes* in turbulent seas: experimentalism and resistance in the *Clube da Esquina

Abstract: *Milagre dos peixes*, Milton Nascimento's LP (long-play), released in 1974 by Emi-Odeon, is the object of this paper. Produced during the military dictatorship, the disc is here conceived as an emblematic document of this era, about which I propose to analyze the musical experimentation and the relationships – non linear or deterministic – between this artwork and the context in which it was generated.
Keywords: *Milagre dos peixes*, Milton Nascimento, *Clube da Esquina,* cultural industry in Brazil, experimentalism in Brazilian Popular Music.

1. Sobre o "Clube da Esquina"...

Antes de adentrar no universo da obra fonográfica que norteia este trabalho, convém apresentar algumas breves percepções sobre a musicalidade e a constituição do "Clube da Esquina", grupo de artistas (músicos e letristas) atuantes durante os anos 1960 e 1970 que, nacional e internacionalmente, consagrou-se com este título emblemático. A capital de Minas Gerais, Belo Horizonte, foi "palco" inicial de agremiação desse "clube" (entre aspas), pois tal "formação cultural" – tomando aqui emprestado o conceito do sociólogo Raymond Williams (1992, p. 57-85) –, não pressupunha nenhum tipo de integração formal e nem mesmo reivindicou para si o caráter de movimento musical, mas antes elegeu a "esquina", confluência entre duas ruas, ou – no plano mais abstrato – cruzamentos de caminhos e amizades, como parte do título de duas canções e dois LPs. A partir daí, a mídia, ávida por rotular experiências artísticas, englobou sob esse mesmo *slogan* a produção de Milton Nascimento e seus companheiros Márcio Borges, Fernando Brant, Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Tavinho Moura, Wagner Tiso, Ronaldo Bastos e outros, dando-lhes, às vezes indiscriminadamente, uma marca regional.

Entre anos 1967 a 1972, Milton Nascimento produziu cinco LPs: *Milton Nascimento* (mais conhecido como *Travessia*, em 1967), *Courage* (gravado nos Estados Unidos em 1968), *Milton Nascimento* (vulgarmente chamado de *Beco do Mota*, em 1969), *Milton*, lançado em 1970 e *Clube da Esquina*, em 1972, este último em parceria com Lô Borges. Em todos esses trabalhos, assim como a maioria das manifestações musicais populares surgidas no Brasil na década de 1960, percebe-se uma espécie de transgressão em relação à Bossa Nova e, ao mesmo tempo, a fruição de algumas de suas conquistas estéticas. Retomando uma sonoridade densa – ou, em outras palavras, uma "estética do excesso" – que a canção bossa-novista teria superado[1], o Clube da Esquina incorporou em seu discurso musical, além do jazz (principalmente o *cool* e o *fusion*), do rock (à la *Beatles* e o progressivo) e da própria Bossa Nova, elementos da cultura popular "tradicional" e

religiosa de Minas Gerais e da América Latina. Essa junção de fontes e influências díspares, mais a absorção de aspectos contraculturais reelaborados conforme a realidade brasileira[2], deram vida a uma música plural que expressava, em maior ou menor escala, traços de uma resistência política não só à ditadura militar e à censura imposta no Brasil desde 1964, mas, igualmente, à destruição de certos valores e princípios coletivos em favor de uma individualização cada vez mais cultivada pelo ideal de vida burguês, naquele contexto histórico. No Brasil, esse *Zeitgeist* (espírito de época), cultivador dos ideais do Maio de 68[3], foi aclimatado pelo crescimento econômico conservador e arbitrário, pela proibição de produções artísticas, promulgação do Ato Institucional n.º 5 que previa a prisão, cassação e limitação de direitos políticos aos "subversivos", repressão às lutas do movimento estudantil e operário e, em contrapartida, pela crença e necessidade latentes que artistas e intelectuais demonstravam na construção do "homem novo", revolucionário (cf. RIDENTI, 2000).

2. A resistência dos *peixes*: entre o experimentalismo, a censura e a indústria cultural

Milagre dos peixes é título de um LP (*long-play*) singular dentro do repertório da Música Popular Brasileira. Produzido em 1973 e lançado pela gravadora Emi-Odeon em 1974, o disco é álbum de carreira do compositor, cantor e multi-instrumentista Milton Nascimento e, ainda, figura entre as obras fonográficas dos artistas vinculados ao Clube da Esquina, visto a participação de alguns integrantes do mesmo em sua produção: Fernando Brant (produtor e letrista), Ronaldo Bastos e Márcio Borges (letristas), Wagner Tiso (arranjador e instrumentista), Novelli e Nivaldo Ornelas (instrumentistas) e Nelson Ângelo (compositor e instrumentista).

Imbuído num panorama amplamente turbulento do ponto de vista social, político e cultural, *Milagre dos Peixes* (sexto LP de Milton Nascimento), rendeu ainda, no mesmo ano, outro disco homônimo gravado ao vivo no Teatro Municipal de São Paulo, show que contou com a participação da banda Som Imaginário.[4] Após o sucesso de críticas e vendas do famoso LP *Clube da Esquina* (de 1972), inicialmente desacreditado pela gravadora, a Emi-Odeon passou a dar provas de que, finalmente, queria investir: "Havia uma orquestra sinfônica dentro do estúdio, com músicos eruditos (...). E o que mais Bituca [Milton Nascimento] quisesse", conforme depoimento de Márcio Borges (2004, p. 310). E Milton Nascimento queria, juntamente com seus parceiros, produzir um trabalho artístico de qualidade que, inevitavelmente, não deixaria de retratar, em alguma medida, os conflitos de ordem individual e social que agitavam o cenário político e cultural dos anos 1970. No entanto, a atuação da censura, comandada pelo Departamento de Cultura e Diversões Públicas do governo militar, ao invés de se tornar um empecilho à realização do disco, transfigurou-se em um componente decisivo em sua confecção, pois seus músicos e produtores, envolvidos num ambiente de experimentação sonora, valeram-se da proibição das letras de três composições – consideradas inapropriadas – para criarem uma obra discográfica de sumária complexidade e riqueza musical e gráfica inserida no vasto leque da MPB.

Ao ser informado sobre o veto de tais canções, Milton Nascimento decidiu: "Vou gravar de qualquer jeito. Vou botar no som tudo o que eles tiraram da letra. Eles vão ver comigo..." (BORGES, 2004, p. 306). Tomado por esse desejo, coube aos recursos musicais "dizer" o que foi impedido nas letras, embora, todas as 11 canções do disco, sem exceção, expressassem, por meio de palavras e/ou sonoridades, um sentimento de indignação e protesto diante do cerceamento da liberdade artística e da repressão político-cultural. A arte

gráfica do disco colaborou igualmente com a unidade desse projeto, dispondo no interior do encarte, em folhas coloridas, a ficha técnica de cada faixa com o nome dos letristas cujos textos foram suprimidos pelos censores.

A letra de "Hoje é dia de El Rey" que, inclusive, motivou as autoridades a "convidarem" Milton Nascimento (o autor da música) para depor no DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) – fora proibida por seu teor contestatório ao conservadorismo e à hipocrisia das gerações que forjaram e apoiaram o golpe militar. Em sua versão gravada, os contornos melódicos isentos de palavras, deixaram escapar algumas prerrogativas como "Filho meu...", visto que se tratava de um diálogo entre o pai, que insistia em não tomar uma atitude diante da realidade de opressão, e o filho, que o desafiava para a luta. Em entrevista concedida a mim, Márcio Borges, o autor da letra, relatou que na gravação da mesma, a improvisação ao saxofone de Nivaldo Ornelas camufla, propositalmente, o apelo gritado de Milton Nascimento: "Me deixa cantar...".

Nessa mesma direção, a composição "A chamada" (de Milton Nascimento), exibe uma sonoridade altamente experimentalista, valendo-se de recursos vocais entrecortados e empregados de forma desconexa no arranjo musical, invocando gritos, sussurros, lamentos, pios de pássaros, timbres e ruídos que criam uma paisagem sonora selvagem, tribal, de caos e loucura. A participação do percussionista Naná Vasconcelos foi fundamental para construção de tal ambientação obscura, confirmada por alguns momentos de "lucidez" nos quais se ouve: "Como é que nós vamos gravar?" e "Eu tô cansado, me salva...".

A composição que dá nome ao LP, de autoria de Milton Nascimento e Fernando Brant, é a que melhor reúne a idéia central do disco, ou seja, ademais da crítica à ditadura militar, estava presente o esforço de se produzir uma obra inovadora em meio ao crescimento de uma Indústria Cultural cada vez mais eficiente em seus ditames quantitativos e de homogeneização e, também, a oposição ao crescimento econômico desmedido que marcou os anos 1970. Do ponto de vista musical, a faixa-título explicita a renovação estética encampada pelo Clube da Esquina que, ao incorporar procedimentos do *jazz fusion* e sonoridades das festas religiosas do interior de Minas Gerais, trouxe para o campo da MPB a exploração do modalismo e a conjugação de métricas diferenciadas de compassos.

O título "Milagre dos peixes", do disco e da canção, ao evocar um mito cristão carregado de valores enraizados no amor ao próximo e na partilha, faz um contraponto ao fenômeno do "milagre brasileiro" com sua meta desenvolvimentista pautada no progresso material arbitrário da nação. A propaganda otimista e o investimento maciço em meios de comunicação, como a TV a cores que foi introduzida no Brasil nessa época, escamoteava a brutal realidade social do país, que vivia sob a égide de uma ditadura militar conservadora. O trecho "desenhando nessas pedras/ tenho em mim todas as cores/ quando falo coisas reais", chama a atenção para as cores que, presentes até mesmo no interior do disco, podem ser compreendidas como a arte que se tentava conceber em meio às dificuldades que se enfrentava. Arte essa que ansiava falar coisas reais frente às cores falsas do discurso oficial. O milagre dos peixes, quer dizer, o milagre dos homens comuns e dos artistas que precisavam "juntar todas as forças pra vencer essa maré" (fragmento de "Saídas e bandeiras", de Milton e Brant), intencionava sobrepor-se à "natureza silenciosa" daqueles dias: "E no silêncio dessa natureza/ eu que amo meus amigos/ livre, quero poder dizer:/ tenho esses peixes e dou de coração/ tenho essas matas e dou de coração" ("Milagre dos peixes" – Milton e Brant).

De maneira geral, levanta-se a hipótese de que o Clube da Esquina – bem como o disco aqui analisado – compartilhou um sentimento comum vivenciado por grupos contrários à ditadura militar no Brasil, desejosos da criação de "um futuro novo, no qual a humanidade encontra[ria] uma parte das qualidades e valores que tinha perdido com a modernidade: comunidade, gratuidade, doação, harmonia com a natureza,

trabalho como arte, encantamento da vida" (cf. LOWY e SAYRE, 1995, p. 325). Esses valores, permeados por um caráter um tanto quanto romântico no sentido de tentar buscar no passado elementos para a construção do futuro e para a modificação do presente, configuraram-se como um meio de resistência não só à ditadura propriamente dita e às suas restrições, mas igualmente uma resistência aos novos padrões culturais que se afloravam com as transformações da indústria capitalista. Porém, não apartados dessas transformações, foi graças às novas tecnologias que os músicos reuniram condições para registrar suas pesquisas de timbres, efeitos sonoros e a exploração de ruídos manipulados em formato de gravação estéreo – no qual os sons transitam entre os canais dando a sensação de mobilidade e espacialização –, recursos que conferiram ao LP *Milagre dos Peixes* uma singularidade estética e o status de um disco experimental e singular em seu tempo. Beneficiando-se da tecnologia possibilitada pelo desenvolvimento econômico-material, a técnica musical pôde ser requintada, tendo também em vista que os músicos envolvidos na gravação receberam ampla autonomia de criação dentro do estúdio, apesar de que, segundo entrevista de Fernando Brant, não houve, por parte da Emi-Odeon, muito empenho nas transações que envolveram as letras censuradas.

Percebe-se, deste modo, que *Milagre dos peixes* estabelece uma relação intrínseca com o contexto sócio-cultural e político vivido no Brasil naqueles anos 1970. A liberdade que a gravadora garantiu aos músicos, por mais que tenha possibilitado a eles a experimentação – revelando uma concepção de arte e criatividade que se sobrepunham às formas pré-estabelecidas pelo mercado discográfico –, não deixou de sofrer a sanção de determinados interesses ou negligências de cunho político.

Notas

1 Alguns autores como Brasil Rocha Brito (1978), Walter Garcia (1999) e Santuza Cambraia Naves (2000), afirmam que a música popular brasileira pós-Bossa Nova teria abandonado o ideal de concisão e economia de elementos para privilegiar uma sonoridade mais densa e híbrida.

2 Paulo Henriques Brito explora o fenômeno da contracultura no Brasil que, segundo ele, apresentaria traços diferentes de sua matriz californiana. No que compete à música, "o som das guitarras serviu de pano de fundo para letras que falavam de desespero, fracasso, solidão e loucura. Nada poderia ser mais distante do 'verão do amor' de 1967 que a ressaca instalada no Brasil após a alegria esfuziante do momento tropicalista" (BRITO, 2003, p. 192).

3 A chamada "época 68" não incluiu somente as especificidades de tal ano, mas congregou uma diversidade de acontecimentos que, anteriores e/ou posteriores, foram marcados pelo "diálogo tenso e criativo" entre a "rebeldia contra a ordem e [a] revolução social por uma nova ordem" (RIDENTI, 2000, p. 44).

4 A formação original da banda Som Imaginário, criada no início da década de 1970 para acompanhar Milton Nascimento, já havia sido modificada na gravação de *Milagre dos peixes ao vivo*. Da composição inicial: Wagner Tiso (piano, órgão), Zé Rodrix (órgão, percussão, voz e flauta), Fredera (guitarra), Tavito (violão), Robertinho Silva (bateria/percussão) e Luiz Alves (baixo), somente participaram Wagner Tiso, Robertinho Silva e Luiz Alves.

Referências:

BORGES, Márcio. Entrevista concedida à Sheyla Castro Diniz. Gravação digital, 90 min., Belo Horizonte/MG, 19 jan. 2011.

_____. *Os sonhos não envelhecem*: histórias do Clube da Esquina. 5.ª ed. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

BRANT, Fernando. Entrevista concedida à Sheyla Castro Diniz. Gravação digital, 90 min., 30 jul. 2010.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. *In*: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 3.ª

ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BRITO, Paulo Henriques. A temática noturna no rock pós-tropicalista. *In*: NAVES, Santuza Cambraia e DUARTE, Paulo Sérgio (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Faperj/ Relume Dumará, 2003.

GARCIA, Walter. *Bim bom*: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

LOWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*: o romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis/RJ: Vozes, 1995.

NASCIMENTO, Milton. LP *Milton Nascimento*. Codil, 1967 (relançado pela Som Livre com o título de *Travessia*, 1978).

_____. LP *Courage*. A & M Records, 1968.

_____. LP *Milton Nascimento*. Odeon, 1969 (*Beco do Mota*).

_____. LP *Milton*. Odeon, 1970.

_____. LP *Milagre dos peixes*. Emi-Odeon, 1974.

_____. LP *Milagre dos peixes ao vivo*. Emi-Odeon, 1974.

NASCIMENTO, Milton e BORGES, Lô. LP *Clube da Esquina*. Odeon, 1972.

NAVES, Santuza Cambraia. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n.º 43, jun. 2000.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

MÚSICA NA HISTÓRIA: APONTAMENTOS SOBRE A HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA

Silvano Fernandes Baia (UFU)
silvanobaia@uol.com.br

Resumo: Este artigo apresenta algumas reflexões acerca de questões teórico-metodológicas envolvendo a música como objeto de conhecimento histórico e as relações interdisciplinares entre História e Música, considerando tanto a História da Música propriamente dita, quanto a utilização da música como fonte na pesquisa histórica. Observa a questão da interação entre abordagens histórico-sociológicas e análises técnico-estéticas. Embora o objeto seja o estudo histórico da música em sentido amplo, foi dada especial atenção para a historiografia da música popular.
Palavras-chave: Historiografia da música popular, relações interdisciplinares entre História e Música.

Music in History: notes on the historiography of music

Abstract: This article presents some reflections on the theoretical and methodological approach involving music as a subject of historical knowledge, as well as the interdisciplinary relations between History and Music. It focuses both on the History of Music itself and the utilization of music as a source of historical research. It highlights the issue of interaction between historical-sociological approaches and technical-esthetical analysis. Although the subject is the historical study of music in a broad sense, special attention was directed to historiography of the popular music.
Keywords: Historiography of popular music, interdisciplinary relations between History and Music

Inicialmente, não é uma coisa banal e pacífica definir o que é história da música e qual o seu objeto. Poder-se-ia inclusive colocar algumas complexas questões preliminares, como por exemplo, o que é música, tema sobre o qual inexiste consenso. Outra questão polêmica seria se existe ou é possível uma história da música em sentido pleno. Desde que se começou a incluir a palavra "ocidental" no título dos compêndios de história da música, já se assumia que se tratava de uma história de uma determinada tradição musical. Isso ocorreu, por exemplo, no clássico *A history of Western music*, escrito originalmente por Grout, revisto posteriormente Palisca e mais recentemente por Burkholder (1994 e 2010). Segundo Palisca, a inclusão da palavra "ocidental" no título refletia a consciência de que o sistema musical da Europa e das Américas é apenas um entre outros vários existentes na diversidade das civilizações mundiais, acrescentando a seguir que dentro das realizações musicais do Ocidente, o livro se atém àquilo que se costuma chamar de música erudita. A seguir, Palisca vai afirmar que a história da música é antes de mais nada, a história do estilo musical e não pode ser compreendida sem o conhecimento da música em si (1994, p.9). O livro tem sido apontado como exemplo de uma concepção superada de história da música, em que pese seus méritos e mesmo grande utilidade como material de apoio para a disciplina.[1] Outro exemplo, o livro de Enrico Fubini (1996), *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, é uma história da estética musical, que é uma abordagem relevante para se compreender a história da música, embora também seja apenas uma parte dessa história e focada da mesma forma num determinado repertório.

Uma história da música centrada na técnica musical, na construção dos sistemas de estruturação da linguagem, é uma abordagem possível, importante e inclusive fascinante, mas não contempla toda a complexidade daquilo que se pode chamar de história da música. Não se trata de questionar a validade de uma história da técnica; o que se contrapõe é à idéia de que ela seria a história da música num sentido pleno. Esta maneira de pensar a história da música enquanto história da técnica está associada com a concepção estética da obra de arte como objeto autônomo, e é mais recorrente na história da música artística ocidental. É natural

que esta música ofereça mais elementos para esse tipo de abordagem, uma vez que parcela fundamental do repertório se constituiu a partir da concepção estética a ela associada. Mas também para a música popular urbana é válida uma história da técnica e dos sistemas de estruturação da linguagem, do ponto de vista rítmico, melódico e harmônico, ou, dizendo de outra maneira, uma história dos gêneros de música popular de um ponto de vista mais intrinsecamente musical. Essa linha de pensamento é, por vezes, adotada por músicos que enveredam por caminhos historiográficos, ainda que as linhas mais atualizadas da Musicologia ou da Etnomusicologia venham apontando suas limitações. É natural que uma abordagem histórica da estruturação da linguagem desperte o interessante dos músicos. Creio que é inclusive necessária como parte da formação musical, desde que se tenha claro de que ela não abrange tudo aquilo que se pode chamar de história da música.

Em *A historiografia da música popular no Brasil* (Baia, 2010), tese de doutorado em História, apresentei um estudo da historiografia da música popular urbana no país, realizada nos programas de pós-graduação em História, nos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro, no período delimitado entre o início da década de 1970 até o final da década de 1990. Nessa pesquisa, identifiquei e analisei temáticas, conteúdos, abordagens, conceitos, fontes e metodologias localizadas nas teses e dissertações que constituíram as fontes do trabalho. Procurei também entender as agendas, dinâmicas e tendências de pesquisa, bem como seus influxos estéticos e ideológicos ao longo do tempo. O objetivo deste trabalho foi construir mapa analítico da historiografia da música popular no Brasil, a partir de uma perspectiva crítica. Nesse estudo pude constatar que grande parte das pesquisas não se propõe a ser história da música, e alguns trabalhos apresentam essa consideração explicitamente na introdução. Nestes casos, constituem-se como uma produção historiográfica que utiliza a música como fonte privilegiada de pesquisa histórica que intenta pensar a sociedade, a política e os costumes, considerando a música como uma parte da constituição de determinado contexto histórico, aspecto através da qual se pode pensar o todo.

De um modo geral, com algumas expressivas exceções, as pesquisas sobre música popular realizadas até o final dos anos 1990, em diversas áreas dos conhecimento, não dispensavam maior atenção aos aspectos sonoros. Muitas delas ainda estavam apoiadas na metodologia desenvolvida na área de Letras para o estudo da música popular, baseada na análise do discurso do texto literário das canções, a partir da qual se derivavam análises histórico-sociológicas, metodologia esta que marcou fortemente todo o campo. Mas é preciso esclarecer que esta abordagem, que certamente motivou muito das resistências dos músicos em relação à estudos da música popular realizado em outras áreas, já está superada na área de História e é parte do passado, do processo formativo do campo, embora ainda seja possível localizar algumas reincidências. Esta ausência de som nos trabalhos, precisa ser historicizada. Na verdade, já constituía uma grande novidade que um objeto até então desconsiderado pela historiografia acadêmica fosse o tema de pesquisas de pós-graduação, artigos e ensaios de historiadores acadêmicos. Mas, uma vez superada esta opção metodológica, colocava-se o problema de como abordar as questões textuais, formais, internas ao material musical em questão. E aí podemos localizar duas tendências: uma historiografia que se desenvolveu afastada dos aspectos da linguagem artística propriamente dita e uma vertente que procurou incorporar, em distintas aproximações, estes aspectos.

Uma questão central no problema metodológico da história da música é a tensão entre abordagens histórico-sociológicas e análises técnico-estéticas. Parece existir um certo consenso de que a música não deve ser tomada como objeto histórico apenas no seu aspecto técnico, na análise fria do texto musical, no sentido de que isso não alcança toda sua complexidade enquanto objeto de cultura. Ou seja, para se compreender a música como um fenômeno humano inserido num contexto social, ela terá que ser abordada sobre diversos aspectos,

inclusive o técnico. Isso não exclui, naturalmente, que uma abordagem histórica apenas do aspecto técnico também seja possível e válida. Teríamos então uma história da técnica, conforme mencionado anteriormente, que é mais ou menos o que a musicologia tradicional entendia por história da música e o que, por vezes, ainda é ensinado nas disciplinas de história da música nos conservatórios e mesmo cursos superiores de música. Podemos então observar, por um lado, as limitações de uma concepção de história da música centrada nos aspectos técnico-estruturais ou estéticos, uma visão histórica válida e importante, mas necessariamente parcial; por outro, a tendência da história escrita pelos historiadores de focar as relações entre música e história nas suas conexões com aspectos políticos, sócio-econômicos e culturais ou mesmo, a utilização da música apenas como fonte documental privilegiada. Analisando a canção popular como objeto de pesquisa, Marcos Napolitano observa que:

> Normalmente existem duas formas básicas de abordagem: uma que prioriza um olhar externo à obra e outra que procura suas articulações internas, estruturais. Os campos da história, da sociologia e da comunicação, tendem mais para o primeiro caso. Os campos da semiótica, da musicologia e das letras, tendem mais para a segunda abordagem. Mesmo assim, esta tensão é presente e assumida, mesmo nestes casos bem sucedidos. (2007, p. 154)

As reflexões acerca das relações entre texto e contexto, sincronia e diacronia, e articulação entre abordagens histórico-sociológicas e análise técnico-estética estão colocadas para o estudo e a história das diversas linguagens artísticas. Podemos observar em muitas pesquisa na área de Música e também na historiografia da música realizada na área de História o tratamento que Antonio Candido (1965) denominou de "paralelístico", que consiste em mostrar os aspectos sociais, externos à obra por um lado, e sua ocorrência nas obras, seu aspecto interno, por outro, sem que se apresente de fato uma efetiva interpenetração destas abordagens. No caso dos estudos da música, é preciso considerar as especificidades da linguagem musical, discurso não verbal, abstrato, evanescente e assemântico. A música possui princípios de estruturação da linguagem que obedecem a lógicas específicas de diversos sistemas de organização do material musical constituídos na cultura. No caso da tradição ocidental, o discurso musical atingiu um grau muito elevado de racionalização. O surgimento das formas musicais puramente instrumentais, implicou na construção de um discurso musical que fizesse sentido em si mesmo, libertando-se do texto literário. Estas formas instrumentais adquirem então uma certa narratividade e o sistema tonal e as formas musicais, especialmente as formas de sonata, foram os veículos através dos quais esta narratividade se expressou. Mas obviamente não é possível através do discurso musical a apresentação de idéias estruturadas que não digam respeito à música em si mesma, ainda que seja possível a expressão de sentimentos genéricos associados culturalmente a certas formas de organização do material musical.[2] Claro que, em se tratando de música vocal, existe o componente verbal na formação do sentido, o que coloca a análise em outro plano.

Isto posto, se apresenta a questão de como localizar na estrutura interna da obra, ou seja, no texto musical propriamente dito, especialmente no caso da música puramente instrumental, a presença ou a influência dos elementos e fatores externos; como articular na análise os elementos internos e externos, sincronia e diacronia. Embora esta não seja uma barreira necessariamente intransponível, é um elemento complicador bastante considerável para este tipo de abordagem, pois implica na capacidade de análise estrutural da obra por parte do historiador da música e na tradução para a linguagem verbal de elementos não verbais; ou, por outro lado, implicaria no domínio por parte do músico historiador, do instrumental teórico da História e das Ciências Sociais.

Observe-se que sistemas mais complexos e estruturados oferecem mais elementos para se notar perturbações, variações e transformações em sua lógica interna. É necessário acrescentar que, no caso da música artística europeia, além de tratar-se de um sistema complexo e estruturado do ponto de vista da organização do material sonoro, o que facilita a percepção de mudanças que podem se associadas ao contexto, a música erudita foi institucionalizada enquanto sistema sócio-cultural fechado: compõe-se de uma linguagem básica, de formas aceitas, repertório, teorias e técnicas de composição e análise, sistema de ensino, panteão de gênios, formas de sociabilidade, critérios de avaliação crítica e juízos de valor bem definidos. Embora parte das vanguardas do século XX tenham tentado implodir este sistema, ele permanece e a produção das vanguardas foi, ainda que com tensões, incorporada a esse sistema. No caso da música popular, surgida em estreita relação com o mercado de bens culturais, este processo de institucionalização foi mais irregular e descontínuo, embora também tenha acontecido, de maneira desigual e particularmente com gêneros como o jazz, o samba, o tango e a rumba, que se confundiram com a afirmação de identidades nacionais dos seus respectivos países.[3] Especialmente no caso do jazz, esta institucionalização chegou mais próxima da constituição de um sistema sócio-cultural fechado (linguagem básica, formas, repertório, teorias, técnicas, sistema de ensino, panteão de gênios, formas de sociabilidade, critérios de avaliação crítica e juízos de valor) tendo sido construída toda uma bem estruturada elaboração teórica e um sistema de ensino que informou os estudos técnicos da música popular no plano internacional incluindo, é claro, o nosso país. Mas, para a música brasileira popular tomada de conjunto e pensando especialmente na canção, inexiste algo semelhante, que oferecesse referências para a abordagem dos fatores internos das obras em relação aos seus aspectos externos.

O problema metodológico da articulação numa análise integrada do texto musical com os fatores sócio-histórico-culturais continua uma questão em aberto, ainda que se possa especular que se tenha avançado muito nos últimos dez anos. Esta é a principal resistência dos músicos às pesquisas realizadas na área de História, mesmo que a Musicologia[4] tampouco tenha chegado a uma solução plenamente satisfatória para a questão. Aliás, esta é uma preocupação recente na disciplina, cuja atualização metodológica dá-se a partir dos anos 1980.

A História da Música é uma disciplina que pressupõe o encontro da História com as musicologias. A quem compete escrever a história da música, aos músicos ou aos historiadores? A ambos, acredito, uma vez que se tenha rompido com a perspectiva de uma história totalizante, capaz de contemplar todas as músicas, de todas as épocas, de todas as culturas, em toda a sua complexidade nas relações entre os elementos externos e internos. É preciso assumir que essa será sempre uma história parcial, que vai olhar para um certo conjunto de obras e historicizá-las sobre certos aspectos. Os músicos, ao fazerem história da música, tendem a privilegiar os aspetos da estruturação formal das obras e também, acrescente-se, um repertório que favoreça essa abordagem, seja a música artística europeia ou, no caso da música popular, o jazz, o choro, a bossa nova ou a música instrumental. A história escrita por historiadores de ofício em geral privilegia a abordagem de uma história social da música que enfoque as relações entre música e política, sociedade e cultura. Ou seja, aqui ocorre o mesmo balanço entre competências que Merriam (1964) observou, para o campo da Etnomusicologia, entre pesquisadores com formação em Antropologia e aqueles com formação em Música.

É possível pensar em uma gradação nas abordagens da história da música entre leituras mais voltadas para aspectos de estruturação musical, seja apoiado na musicologia ou mesmo na linguística para o caso da canção, de um lado, e abordagens sociopolítico-culturais, de outro, todas elas válidas e muitas vezes, complementares, uma vez que muitos são os ângulos sob os quais se pode pensar uma história da música.

No limite, as disciplinas de Teoria Musical, Harmonia, Análise e Literatura Musical existentes nos cursos de música com estes ou outros nomes, e até mesmo os estudos de performance, quando pensados historicamente, contribuem para uma história da técnica musical. Num outro pólo, teríamos uma história social da música que enfatize os aspectos do contexto histórico-social. Especialmente no caso da música popular, também se pode fazer uma distinção entre uma historiografia que toma a música (ou a canção) como objeto principal da pesquisa histórica, que se proponha a observar a história da música propriamente dita, por um lado, e aquela que utiliza a música como fonte documental privilegiada para estudos de outros objetos e compreensão de outros fenômenos, por outro. Neste caso, aspectos estruturais são ainda de menor importância, praticamente irrelevantes. Certamente todas estas abordagens têm a contribuir para a compreensão da música enquanto fenômeno de humanidade.

Por último, além dos problemas das teorias e métodos, é preciso considerar as questões de poder e prestígio, as hierarquias de legitimidades, que fazem parte da natureza das instituições em geral, e do campo científico em particular. Pierre Bourdieu (1983) considera o campo científico como o espaço de uma luta concorrencial por uma espécie particular de capital social, um sistema de relações entre posições adquiridas em lutas anteriores por agentes participante do campo, concorrentes entre si. Nesta luta concorrencial, estaria em jogo o "monopólio da *competência* ou *autoridade científica* entendida como conjunção de capacidade técnica e poder social, ou seja, enquanto capacidade de falar e agir legitimamente, de maneira autorizada e com autoridade". Considerando esta e outras elaborações desenvolvidas pela sociologia da ciência, fica evidentemente ingênua uma discussão metodológica para a construção da história da música apoiada exclusivamente numa epistemologia pura, desvinculada das questões de poder e das lutas internas no campo científico visando posicionamentos na hierarquia de legitimidades. Ou seja, as restrições dos músicos a uma história social da música que não privilegie os aspectos estruturais do material musical, por um lado, e dos historiadores a uma história da música que se constitua fundamentalmente apoiada em aspectos técnico-estéticos desvinculados do contexto em que se formaram (ou mesmo que não esteja em dia com os debates teórico-metodológicos propostos pelas novas correntes da disciplina), por outro, tem que ser pensada também enquanto parte da luta concorrencial pelo monopólio da autoridade científica. Isto não invalida que existam de fato diferenças de concepção e que as reflexões acerca das distintas posições sejam fundamentais para se avançar o conhecimento, apenas aponta que há mais coisa em jogo e que estas polêmicas têm que ser observadas à luz da dinâmica que caracteriza os embates no campo acadêmico.

Posto que parece existir um certo consenso em torno da impossibilidade de uma história da música universal e totalizante, é inevitável a conclusão de que todas histórias da música serão necessariamente parciais em termos de objetos, enfoques e métodos. E todas estas histórias parciais, como suas distintas abordagens, sejam elas realizadas por historiadores, músicos ou pesquisadores advindos de outros campos, podem contribuir para aumentar nosso conhecimento e compressão da história da música.

Notas

1 Após a revisão realizada na 7ª edição por Peter Burkholder, a obra conta com mais um autor, uma vez que Grout e Palisca faleceram em 1987 e 2001, respectivamente. A revisão de Burkholder procura incorporar visões mais atualizadas da história da música. No prefácio da 8ª edição, Burkholder afirma ter procurado trazer diversos temas para análise: as pessoas que criaram, executaram, ouviram e pagaram por essa música, as escolhas que elas fizeram e porque as fizeram, o que elas mais valorizavam na música e como essas escolhas refletiram tradição e inovação. Também se encontram menções à música popular, ao rap e ao jazz. O

livro avançou bastante e é um exemplo interessante de obra aberta e em progresso. Mas ainda mantém os problemas da estrutura da obra, característicos desse tipo de compêndio. Infelizmente, a tradução em português permanece desatualizada.

2 Sobre as relações entre melodia e prosódia ver: CARMO Jr., José Roberto do. *Melodia & prosódia*: Um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais. Tese de doutorado em Linguística. São Paulo: FFLCH-USP, 2007.

3 Devo estas considerações acerca do processo de institucionalização da música artística europeia e da música popular urbana à sugestões de Marcos Napolitano.

4 A palavra "musicologia" aqui e em outras passagens deste texto, está entendida de maneira ampla, no sentido original do termo, como todo o campo de estudos da música, o que inclui naturalmente a Etnomusicologia e outras subdivisões do campo musical, e não no sentido restrito que o termo adquiriu ao longo do tempo, especialmente até a década de 1980, relacionado ao estudo da tradição da música artística europeia.

Referências

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. Tese de doutorado em História. FFLCH-USP, 2010. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14022011-115953/>

BOURDIEU, Pierre. O campo científico. In: ORTIZ, Renato (org.). **Pierre Bourdieu**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1983, p.122-155.

BURKHOLDER; GROUT; PALISCA. **A history of Western music**. 8th ed. New York: W.W. Norton & Company, 2010

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CARMO Jr., José Roberto do. **Melodia & prosódia**. Tese de doutorado em Linguística. São Paulo: FFLCH-USP, 2007.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva Publicações, 1994. Título original: A history of Western music.

FUBINI, Enrico. **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.** Madrid: Alianza Editorial, 1996.

MERRIAM, Alan, P. **The anthropology of music**. Northwestern University Press, 1964

NAPOLITANO, Marcos: **História e música popular**: um mapa de leituras e questões. In: *Revista De História*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, nº 157, 2007, p. 154.

LUCIO YANEL E O CHAMAMÉ: CONTRIBUIÇÕES CORRENTINAS PARA A MULTIPLICIDADE MUSICAL GAÚCHA

Thiago Colombo de Freitas (UFPel)
thiagocolombo@hotmail.com

José Daniel Telles dos Santos (UFPel)
jdviolonista@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho apresenta sinteticamente dados referentes à obra e à trajetória do violonista argentino Lucio Yanel (1946). Apresentamos também possibilidades de seguir estudando esta figura fundamental do violão gaúcho. A partir de 1982, com a chegada de Yanel ao Rio Grande do Sul, o violão gaúcho recebe novas contribuições advindas da relação com gêneros latino-americanos como o chamamé. Através de entrevistas, buscou-se resgatar elementos da trajetória musical de Yanel. Além disso, foi realizado um levantamento bibliográfico sobre o chamamé.
Palavras-chave: Lucio Yanel, chamamé, La Calandria, música gaúcha, violão gaúcho.

Lucio Yanel and the chamame: correntinian contributions for the gaucho musical multiplicity

Abstract: This paper presents summarized data on the work and professional trajectory of Argentine guitarist Lucio Yanel (1946). It also presents possibilities for future studies focusing on this key figure of the gaucho guitar scenario. After Yanel´s arrival to Rio Grande do Sul, in 1982, the gaucho guitar´s tradition was enriched by new contributions from Latin American genres such as chamamé. By interviewing Lucio Yanel, we reconstructed elements of his Musical trajectory. In addition, the article presents a bibliographic review on the genre chamamé.
Keywords: Lucio Yanel, chamamé, La Calandria, gaucho music, gaucho guitar.

1. Introdução

Este artigo reflete um momento de passagem no trabalho de pesquisa dos autores, estando ligado a dois novos projetos que tratam da história recente do violão sul-americano e da figura do violonista Lúcio Yanel no contexto do violão sul rio-grandense. O presente artigo também apresenta resultados do trabalho realizado para a produção da monografia intitulada O CHAMAMÉ DE LUCIO YANEL: Elementos da interpretação de La Calandria ao violão. Esta monografia foi apresentada como trabalho de conclusão do curso de bacharelado em música, na Universidade Federal de Pelotas, com orientação do professor Rogério Tavares Constante. O referido trabalho apresenta um panorama das contribuições do violonista Lúcio Yanel no cenário musical gaúcho, além de apresentar dados biográficos, mas teve como objetivo principal realizar uma transcrição da versão feita por Yanel do chamamé *La Calandria*[1]. Entendemos que, dado a importância histórica do sujeito em questão e a vasta produção musical do mesmo, é importante levar adiante esta pesquisa, refinando-a e, para tanto, dividindo-a em duas partes. A primeira, ligada ao Programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMP-ICH-UFPel), refere-se à vida do músico, seu entorno, sua situação de estrangeiro naturalizado, seu legado para a cultura gaúcha e brasileira. Esta pesquisa está sendo realizada pelo mestrando José Daniel Telles dos Santos com a orientação da professora Isabel Porto Nogueira. A segunda, a ser desenvolvida pelo professor Thiago Colombo de Freitas no Núcleo de Música Contemporânea do Centro de Artes da UFPel (linha de pesquisa Música e Contemporaneidade), pretende estudar as histórias recentes que contribuíram para a formação do vasto panorama que apresenta a produção violonística contemporânea na América do Sul. Os autores também pretendem transcrever parte da obra de Lúcio Yanel. A transcrição destas obras pretende ser mais um veículo de difusão e preservação do

trabalho deste músico, facilitando o acesso de músicos que queiram tocar suas peças, além de constituírem material importante para estas investigações.

Radicado no Brasil há quase 30 anos, Lúcio Yanel é considerado um dos alicerces do violão solista na música regional sulina. Natural de *Corrientes*, na Argentina, o músico trouxe em sua bagagem um enorme conhecimento de gêneros musicais tradicionais argentinos, contribuindo com a música regional do sul e o violão instrumental. Sua forma de tocar influenciou grande parte dos violonistas gaúchos de gerações posteriores, como Yamandú Costa, Marcelo Caminha, Maikel Paiva, Maurício Marques, entre outros que formam o que podemos considerar uma "escola do violão gaúcho" da qual Yanel é um dos precursores. Na década de 80, Lucio Yanel contribuiu imensamente com seu trabalho para o intercâmbio cultural latino-americano na região sul do Brasil. A partir de então, ampliou-se a difusão de alguns gêneros latino-americanos provenientes de países vizinhos como a chacarera, o chamamé, o rasguido doble e a zamba.

Entre outros gêneros, o chamamé sempre esteve presente no repertório de Yanel, uma vez que o músico nasceu na província de *Corrientes*. De acordo com Cardoso (2006), *Corrientes* é considerada o epicentro deste fenômeno cultural na Argentina. A partir da década de 30 sua área de abrangência foi favorecida pela difusão radiofônica, o que contribuiu significativamente para que o gênero chegasse posteriormente ao Brasil. Por volta de 1950, há registros do chamamé na fronteira do Rio Grande do Sul com a Argentina (CÔRTES, 1997). O chamamé é um gênero de dança com grande ocorrência na região do litoral mesopotâmico argentino. Geralmente executado ao som de bandoneon ou acordeão e violões, pode ser tanto vocal quanto instrumental. A partir dos anos 80, o gênero começa a ganhar espaço na produção musical sul-rio-grandense, principalmente com a chegada de músicos argentinos como o violonista Lucio Yanel.

2. Lucio Yanel e o nascimento do violão solista na música regionalista gaúcha

Lucio Yanel nasceu no dia 2 de Maio de 1946 na capital da província de *Corrientes*, no noroeste argentino. Aos nove anos de idade, mudou-se para a província de *Entre Rios*, ao sul de *Corrientes*, também na região da mesopotâmia argentina (YANEL, 2009). Aos quatorze anos começou a trabalhar profissionalmente com a música, acompanhando cantores da região. Na época, o violonista tentou realizar algumas aulas para aprimorar-se e, segundo ele, todas tentativas eram frustradas, pois ele não tinha a disciplina necessária para seguir os métodos tradicionais de ensino, já que era muito inquieto e curioso com o violão nas mãos (YANEL, 2008).

Quando chegou ao Rio Grande do Sul, no ano de 1982, Yanel participou do primeiro festival de música nativista da cidade de Passo Fundo (RS), chamado *Carreta da Canção*. Na ocasião, o músico veio como convidado e foi indicado por amigos para hospedar-se na casa do também músico Algacir Costa, proprietário do conjunto "Os Fronteiriços" e pai do pequeno Yamandú Costa, que tinha um ano de idade. Veja abaixo o trecho da entrevista onde Yanel fala sobre sua chegada ao Rio Grande do Sul no ano de 1982.

> **Lucio Yanel**: É, quando cheguei ao Rio Grande, cheguei para ver a possibilidade de fazer um trabalho num festival, que estava "empezando", estavam iniciando os trabalhos de festival aqui. E havia, já fazia dez anos que aconteciam os festivais. Isso começou em 1970, dez, doze anos que acontecia. Mas seria o primeiro festival que aconteceria em Passo Fundo, no?
>
> ***Entrevistador**: No ano de 82?*

> **Lucio Yanel**: Em 82, se chamo "La Carreta", festival "Carreta da Canción". Acho que a carreta pegou uma trilha nunca mais voltou. Foi a primeira e a última carreta. Então eu vim pra í, eu vim recomendado por amigos comuns para ser recebido por Algacir Costa, pai do Yamandú, no? O Yamandú tinha um ano, um ano e meio mais ou menos. Então quando eu cheguei foi pra fazer este festival, para..., para que o festival me contrate.... eu não vim com contrato. Vim para mostrar o trabalho para iniciar uma caminhada aqui dentro do festival.

Um fato importante é que na época da chegada de Yanel "o violão era um mero acompanhador do acordeon" (YANEL, 2008), como afirma nesta entrevista:

> **Lucio Yanel**: [...] Automaticamente, quando "yo" comecei a tocar violão na casa do Algacir, aí que eu me dei conta que...., ou "no" me dei conta, na verdade demorou para eu me dar conta de que como eu tocava o violão, ninguém tocava aqui. Aqui o violão era um mero acompanhante da gaita, do acordeón, assim tava em segundo lugar. Não existia violonista solista. Enfim, o violão não ocupava um lugar de destaque dentro do nativismo (...)

Lucio Yanel sempre foi um violonista solista por excelência, fator decisivo para sua permanência no Rio Grande do Sul. A forma como tocava o violão, era uma novidade nos festivais de música regional da época, o que abriu espaços para o seu trabalho.

Além de se dedicar à música regional gaúcha, o violonista Lucio Yanel também conheceu e atuou em diversas ocasiões ao lado de diversos nomes do cenário musical argentino como Astor Piazzolla, Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui e António Tarrago Ross. Apresentou-se ainda em inúmeros festivais e gravou com renomados artistas do Rio Grande do Sul como Gilberto Monteiro, Jayme Caetano Braun, Joca Martins, Luiz Marenco, entre outros, além de ter composições ao lado de Renato Borghetti, Noel Guarany, Gaúcho da Fronteira e Luiz Carlos Borges. Seus álbuns solo são: *La del Sentimiento* (1983), *Guitarra Pampeana* (1986), *Aunque Vengan Degollando* (1997), *Acuarela del Sur* (2003), *Acuarela del Sur II* (2006), *Mistérios do Chamame* (2009) e *Dois Tempos* (2001) em parceria com o violonista e discípulo Yamandú Costa. Ao lado de diversos artistas participou em mais de uma centena de discos e DVDs (YANEL, 2009).

Em 2011, completam-se vinte e nove anos da presença de Lucio Yanel no Rio Grande do Sul. Atualmente, o violonista segue lançando seu álbum mais recente, inteiramente dedicado ao gênero apresentado nesta pesquisa, intitulado "Mistérios do Chamamé". Tal fato, afirma a importância do gênero na música popular do sul e na carreira do violonista.

3. Breves considerações acerca do Chamamé

O chamamé é um gênero de dança de salão que se difundiu no sul da América de fala hispânica ao longo do séc. XX (CARDOSO, 2006). Ao som do acordeon, bandoneon e do violão, chegou à região sul do Brasil pela fronteira com a Argentina e também migrou para a região centro-oeste através do Paraguai. De acordo com Rubén Pérez Bugallo (1996), "a região onde [o chamamé] tem adquirido suas características particulares atuais, é a mesopotâmia, tendo a província de Corrientes como epicentro", o que destaca a importância da área cultural crioula dos grandes rios como um cenário de "transformações decisivas no processo formativo do chamamé".

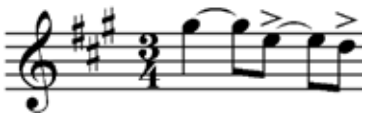
Para Bugallo, existem diversas teorias levantadas sobre a origem do gênero, sendo que para ele o "chamamé responde a uma clara filiação hispano-peruana". Baseado em acontecimentos históricos, políticos, religiosos, musicais, literários, documentos e no sistema Ternário Colonial[2], Bugallo aprofunda-se na descrição de inúmeros fatos que culminaram na chegada do chamamé à Argentina. Em seu estudo, aponta a existência de vínculos entre o Paraguai e o Peru no séc. XVI. Um fato histórico que comprova isso, segundo o autor, é o despovoamento de Buenos Aires em 1541. Tal fato levou Assunção, hoje capital do Paraguai, a assumir o papel de centro civil e religioso do rio da Prata.

Na entrevista realizada com Yanel, levantamos o questionamento sobre a origem do chamamé, supondo que o violonista conhecesse uma ou mais versões sobre a origem deste gênero musical muito associado à região nordeste da Argentina, onde viveu e que fez parte de sua formação musical.

> **Lucio Yanel**- É a música que..., eu não, jamais me atrevo a dizer que.., jamais ia dizer que ela nasceu em Corrientes porque, aquele fanático, no? Lá tem um padre que diz, como o brasileiro diz "Deus é brasileiro", uma forma de dizer que Deus e tal... Lá tem um padre que se chama Simi, (Ura Simi), ele é um *chamamecero*, um "chamameçólogo", então ele diz assim:
>
> "- No tenho la menor duvida, Deus é *chamamecero*".
>
> E por aí vai. Então eu não sou tão assim. Eu sei que a música por característica correntina é o chamamé, é o que te mostra Corrientes, o campo correntino, a zona rural correntina é o chamamé.

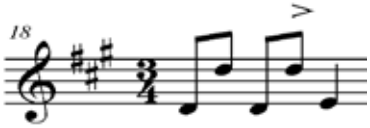
Em relação aos tipos ou estilos existentes do chamamé, Cardoso afirma que "existem duas modalidades de chamamé: o *syryry*[3] ou *kire-î*, mais vivo e vibrante, apropriado para o baile, e o *cangy* ou chamamé-canção, sentimental e melodioso".

A forma do chamamé se apresenta em dois períodos curtos que se repetem (binária contínua). Esses períodos (A e A') são geralmente contrastantes, pois o primeiro apresenta um caráter melódico e o segundo é mais rítmico. Em relação à acentuação, no chamamé, ela se dá principalmente na parte fraca do segundo e terceiro tempo, conforme a figura a seguir:



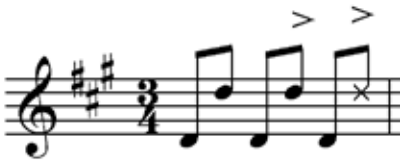
Exemplo 1: Acentuação característica do chamamé

O padrão rítmico básico de acompanhamento do chamamé pode ser representado através da seguinte célula rítmica:



Exemplo 2: Ritmo básico

A mesma célula base pode incluir uma acentuação[4] na segunda metade do segundo e terceiro tempo, o que também é uma das características do gênero:



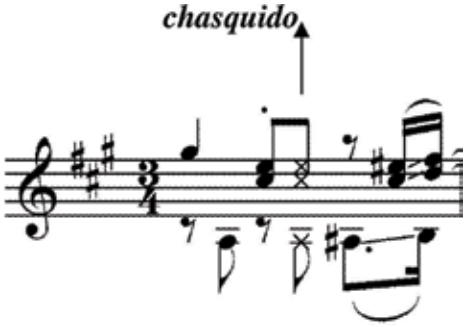
Exemplo 3: Chamamé (Variação rítmica)

De acordo com as observações realizadas e baseando-se em alguns pesquisadores, podemos enumerar algumas características do gênero chamamé. Observa-se a semelhança dessas características com os elementos utilizados pelo sistema Ternário Colonial tais como: presença de birritmia[5] entre a métrica binária (6/8) e ternária (3/4); harmonia estruturada basicamente sobre os graus I, IV e V; forma binária contínua; a primeira seção tem caráter melódico, enquanto a segunda é mais rítmica; movimento melódico descendente, iniciado por anacruse, privilegiando graus conjuntos e saltos de terças; utilização de síncopes na melodia, entre o segundo e o terceiro tempo; melodia concluindo no terceiro grau e utilização de ornamentos, realizados antes, durante e após o ataque da nota real (CARDOSO, 2006).

4. Brevíssimos apontamentos relacionados a problemas de transcrição

O exercício de transcrever uma gravação musical implica em uma série de dificuldades específicas. A seguir, apresentamos rapidamente algumas decisões que precisaram ser tomadas no processo de escrita de *La Calandria,* decisões estas que visam resolver problemas que encontraremos na transcrição de outras obras de Yanel.

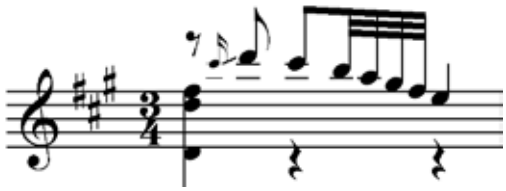
Dentre os problemas de transcrição, podem ser observadas, ao longo da gravação, algumas notas que são atacadas com um toque mais enérgico. Estes sons são, por vezes, acompanhados de pequenos ruídos que, juntamente com alturas definidas, resultam em uma sonoridade mais rítmica e percussiva. Considerando o caráter da obra, um gênero dançante, e baseando-se no que Lucio Yanel afirma em relação ao seu toque no chamamé[6], conclui-se que esta sonoridade não é alheia, e sim uma característica determinante para que a interpretação tenha o efeito desejado. Um exemplo disso é o *chasquido* apresentado no início da seção A'.



Exemplo 4: La Calandria (chasquido), YANEL, L. [39]

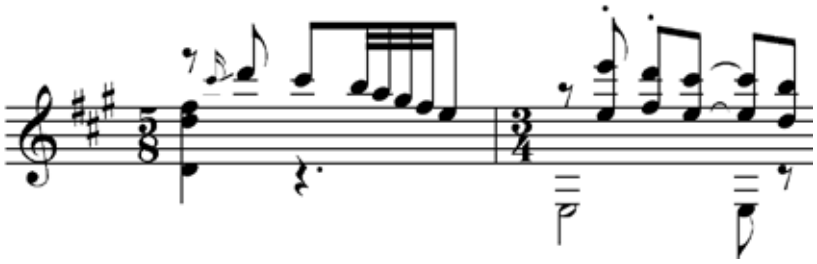
Na interpretação de Yanel há trechos executados com uma espécie de *rubato* que podem gerar a sensação de uma mudança métrica passageira. A música é escrita em compasso ternário simples, característico do chamamé, mas em alguns trechos se tem a impressão de que determinados compassos têm dois tempos e

meio. É como se o primeiro tempo do compasso seguinte fosse apressado. Ao acompanhar a gravação pela transcrição, marcando o pulso, se percebe claramente esta pequena alteração. Isto ocorre nos compassos [44], [52], [76], [84] e [108], onde é apresentado o seguinte padrão:



Exemplo 5: La Calandria (antecipação do tempo seguinte), YANEL, L. [77]

Abaixo, segue um exemplo de escrita caso este *rubato* fosse grafado exatamente como soa na gravação:



Exemplo 6: La Calandria (rubato), YANEL, L. [77-8]

3. Considerações Finais

Ao longo deste trabalho, apresentamos um apanhado rápido da vasta trajetória do violonista Lucio Yanel, das diversas características do chamamé e das problemáticas relacionadas ao trabalho de levar para um suporte gráfico uma música que, originalmente, não o considerava. Para realizar esta abordagem foram apresentados trechos de entrevistas realizadas com Yanel. No que se refere às características musicais do chamamé, foram levados em consideração, além da entrevista e estudos da área musical, alguns fatores historiográficos que contribuíram para o processo de formação do gênero.

A partir deste trabalho, desenvolveremos com maior aprofundamento a discussão dos elementos característicos da interpretação de Yanel a partir de transcrições de alguns chamamés gravados por ele. Para tanto, este trabalho inicial de levantamento das principais características do gênero abordado, bem como a elaboração de uma biografia inicial do músico, foram de suma importância para ilustrar o universo violonístico do qual Yanel é herdeiro e porta-voz.

Desta maneira, pretende-se registrar o importante e histórico trabalho desenvolvido ao longo das três últimas décadas pelo violonista na música popular regional do sul do Brasil, pois, através de mãos como as suas, o violão e a música instrumental adquiriram um importante espaço no cenário musical brasileiro e latino-americano.

Notas

1 Aqui, entendemos por transcrição a passagem para o papel de uma peça "tirada de ouvido", diferente da tradicional acepção que designa o ato de levar a obra de um instrumento a outro.
2 Sistema musical adotado pelos jesuítas nos países de colonização espanhola.
3 Esta classificação também foi atribuída à polca, de acordo com Luís Szaran, o que pode fazer com que a teoria do chamamé associado a antiga polca paraguaia possa ter alguma raiz comum.
4 A acentuação nesta parte do compasso é uma das características do gênero e, neste ponto, geralmente utiliza-se um efeito percussivo, principalmente nos instrumentos de acompanhamento. No caso do violão, o efeito mais utilizado é o chasquido.
5 O termo birritmia refere-se à presença de duas métricas diferentes e que aparecem simultaneamente em um trecho musical. Utilizamos o termo sugerido pelo autor, conscientes que a denominação mais adequada seria bimetria.
6 Em entrevista realizada para esta pesquisa Yanel afirma que a forma como ele "sapateia no chamamé" é única, referindo-se aos acentos com *stacatto* que realiza com polegar imitando no violão o próprio sapateado deste gênero de dança.

Referências Bibliográficas

BUGALLO, Rubén Perez. *El Chamamé*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1996.

CARDOSO, Jorge. *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*. Posadas: Editoria Universitária de La Universidad Nacional de Misiones, 2006.

CÔRTES, Paixão; LESSA, Barbosa. *Manual de danças gaúchas*. 8ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale S/A, 1997.

CRAGNOLINI, Alejandra. *Construyendo un "nosotros" a través del relato en torno a la música*: el chamamé en el imaginario de habitantes de la ciudad de Mercedes, provincia de Corrientes, Argentina. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 3, 2000. Disponível em < http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Cragnolini.pdf>. Acesso em 12/06/2008.

OLIVEIRA, Sílvio de; VERONA, Valdir. *Gêneros Musicais Campeiros no Rio Grande do Sul*: ensaio dirigido ao Violão. Porto Alegre: Nativismo, 2006.

VALLEJOS, Ricardo R. *Historia del chamame*: cuatro siglos con la musica del litoral. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 1990.

YANEL, Lucio. *A trajetória de Lucio Yanel e o chamamé*. Caxias do Sul. 27 out. 2008. Pesquisa de campo I. Entrevista concedida a José Daniel Teles dos Santos.

YANEL, Lucio. *Sitio pessoal*. Disponível em: <http://www.lucioyanel.com.br> Acesso em 12 dez. 2009.

CANÇÕES E PAPÉIS FEMININOS, EM TEATROS E SALÕES DO RIO DE JANEIRO (1860 -1930)

Vanda Bellard Freire (UFRJ)
vandafreire@yahoo.com.br

Resumo: A presente comunicação apresenta resultados iniciais de pesquisa que tem como objetivos principais: levantar e analisar canções derivadas de óperas em português e de mágicas (1860/1930), nas quais se identifique a presença de personagens femininas; analisar exemplos dessas canções, enfatizando a interação entre os textos musical, literário e cênico e interpretando significados sociais subjacentes às personagens femininas, pelo olhar da história da cultura; publicar coletânea de obras selecionadas e editoradas, complementada por registro fonográfico em CD. A importância da pesquisa reside em aprofundar ângulo pouco abordado da história da música brasileira, preenchendo lacuna em nossa historiografia.
Palavras-chave: canções derivadas de óperas, teatro musical, óperas em português, mágicas, personagens femininas em ópera, história da cultura.

Songs and Female Roles in theaters and salons (Rio de Janeiro, 1860-1930)

Abstract: This communication presents our initial research results. Our objectives were to find songs that stemmed from operas in Portuguese and "mágicas" and that contained female characters; analyze examples of these songs, and publish a selection of edited pieces along with digital recordings in CD format. Our analysis emphasized the interactions between the musical, literary, and theatrical texts by interpreting social meanings underlying the female characters via a history of culture perspective. This research is significant because it provides an in-depth analysis in a unique angle of the History of Brazilian Music, fulfilling a gap in our historiography.
Keywords: songs that stemmed from operas, musical theatre, operas in portuguese, "mágicas", female characters in opera, cultural history.

1. Introdução

A presente pesquisa, em fase inicial (vínculo UFRJ), decorre de pesquisas anteriores (apoios CNPQ, FUJB, CAPES, MEC), tendo como objeto central óperas em português e mágicas produzidas e encenadas no Rio de Janeiro e em Lisboa no século XIX e primeiras décadas do século XX. O tema da atual pesquisa perpassa teatros e salões do Rio de Janeiro, abordando canções oriundas de mágicas e de óperas em vernáculo (1860–1930), destacando a elaboração e transformação de características musicais e de significados sociais. Ao longo das pesquisas anteriores, a presença de mulheres pôde ser visualizada, em sua atuação nos diferentes espaços musicais do cotidiano da época e no universo simbólico das personagens femininas, através de obras dramático-musicais e de canções, muitas destas originárias do teatro e adaptadas aos salões. Observamos, contudo, que na literatura sobre música brasileira há significativa carência de estudos sobre papéis femininos, em sua relação com o universo musical e social da época.

A importância desta pesquisa reside em aprofundar ângulo pouco abordado da história da música brasileira, com os seguintes objetivos principais: **1)** Levantar canções derivadas de óperas em português e de mágicas, produzidas ou encenadas no período 1860/1930, nas quais se identifique a presença de personagens femininas; **2)** Analisar número significativo de canções, através da interação entre os textos musical, literário e cênico; 3**)** Interpretar significados sociais subjacentes às personagens femininas das canções, pelo olhar da história da cultura; 4**)** Publicar coletânea com as obras selecionadas e editoradas, precedidas de texto explicativo e complementada por registro fonográfico em CD, contribuindo para a interpretação das mesmas.

2. Breve Revisão de Literatura

A revisão de literatura, em andamento, tem dois focos principais: a presença da mulher na sociedade e no universo musical do período delimitado para a pesquisa e a trajetória do gênero canção, no Brasil, nos séculos XIX e XX.

A historiografia revisada registra que, no Rio de Janeiro do século XIX, gradativamente flexibilizou-se o regime restritivo imposto às mulheres desde o período colonial. Instauram-se novos hábitos de sociabilidade, sobretudo nas classes mais abastadas, que passaram a assumir costumes "elegantes", como o gosto pelo teatro lírico. O interesse das moças pela música era cultivado, sobretudo no que se refere ao piano, quando as posses da família o permitiam, servindo como símbolo de status social (QUINTANEIRO, 1996). Abriram-se, assim, espaços "intermediários" entre o "público e o privado", nas salas de visitas e salões das famílias mais abastadas, em que se recepcionavam familiares, amigos e pessoas importantes para o mundo de atuação dos homens (D'INCAO, 2000). Expandiam-se o espaço e as formas de atuação das mulheres, mas o mundo delas e o masculino permaneciam separados, com apoio nas leis, nos costumes e na ciência, segundo entendimento da época (DEL PRIORE, 2000). Nos teatros, espaços profissionais e públicos, a conquista foi difícil, pois a atuação delas não era bem vista como escolha profissional.

Apesar das restrições, surgiram, no final do período oitocentista, pianistas, compositoras e regentes profissionais, como Francisca Gonzaga e Louise Leonardo, raros exemplos de mulheres que atuaram profissionalmente, ainda no século XIX (FREIRE; PORTELA, 2010). No início do século XX, as mulheres chegaram ao teatro de concerto como pianistas, função gradativamente considerada respeitável e prestigiada. Alcina Navarro de Andrade, Antonieta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro são alguns nomes que se destacaram (BARROS, 1998). Contrariamente à luta pelo reconhecimento de seus direitos como cidadãs, os romances e folhetins, assim como as óperas e as canções da época, reforçavam, freqüentemente, valores e hábitos antigos, contribuindo para sua permanência. (FREIRE; PORTELA, 2010). Nas óperas, as heroínas que contrariavam as normas sociais geralmente encontravam a morte, servindo como exemplo às possíveis transgressoras (CLÉMENT, 1993). Observamos, assim, que no universo simbólico das óperas e canções, a transformação de papéis femininos foi lenta, configurando espaços de resistência e de conservação de papéis residuais de momentos anteriores, exaltando a submissão da mulher e o amor idealizado e inatingível. A presente pesquisa busca compreender melhor esse processo.

A revisão de trabalhos relativos à presença da mulher na sociedade e no âmbito musical da época é complementada com textos sobre a canção na música brasileira dos séculos XIX e XX. Os autores revistos escreveram em diferentes épocas, sendo considerados como diferentes olhares, entrecruzados com nosso olhar atual. Da modinha a canções recentes, procuramos traçar um "pano de fundo" para as canções derivadas de óperas e mágicas, no período delimitado, buscando interpretar, nelas, a presença feminina.

Autores que abordam diferentes tipos de canção, com diferentes propostas metodológicas, foram revisados, entre os quais citamos Mário de Andrade (1980), Carvalho (2001), Nestrovski (2007). Em geral, as análises revisadas privilegiam a integração de diversos elementos, como Finnegan (2008), que ressalta a interligação texto-música- performance e valoriza a performance, considerando que ela atualiza música e texto.

Enfatizando letras das canções, César (2007) compara as de Bob Dylan e Chico Buarque, destacando ideologia e contra-ideologia presentes na poética deles e na literatura de protesto das décadas de

1960 a 1980 e identificando em ambos um discurso dialético, contrário à ideologia oficial. César identifica em Chico dois níveis de respostas ao sistema**: c**anções de resistência, que veladamente denunciam conflitos políticos e canções de conteúdo órfico, de apelo dionisíaco, cuja poesia é sinônimo de "desrepressão".

Diversos tópicos ligados às canções brasileiras, sobretudo recentes, aparecem nos trabalhos revisados, como os de Favaretto (2000), Tatit (2004) e Napolitano (2007). Ideologias e contra-ideologias, nacionalismo e internacionalismo, interação letra-música-performance e outros aspectos são analisados, com forte valorização da inserção político-social das canções. Esta breve revisão inacabada busca fornecer o substrato sobre o qual a pesquisa pretende caracterizar e interpretar papéis femininos nas canções derivadas de óperas e mágicas, através de abordagem intertextual, sem enveredar pela dicotomia popular-erudito.

3. Metodologia e Referencial Teórico

A pesquisa aborda canções derivadas de mágicas e óperas em vernáculo, destacando a presença de personagens femininas, através da interseção de diferentes textos, considerando música, letra e aspectos cênicos como elementos representativos da sociedade e em constante transformação. A dinâmica desses aspectos abrange a retenção na memória e a transformação deles sob novas circunstâncias, sobrepondo diferentes significações.

O foco metodológico adotado é o da fenomenologia e da dialética, convergentes com a concepção de história da cultura adotada (BURKE, 2005, 2010), enfatizando o caráter interpretativo, sem busca de conclusões necessariamente generalizáveis.

A delimitação do período 1860 a 1930 é uma pequena dilatação daquele que Velloso (1988) descreve como o da "belle époque" carioca (1870-1930), período esse em que se intensificam processos importantes, como a luta pelo direito de voto feminino e o ingresso gradativo da mulher no âmbito do trabalho e da profissionalização.

A concepção de história da música adotada dá prevalência a uma concepção de "tempo não-linear", reconhecendo vários tempos coexistentes, simbolicamente, em uma mesma sociedade, permitindo visualizar significados atuais, residuais e latentes entrelaçados nas músicas e nas personagens femininas (FREIRE, 1994). Assim, não cabe considerar uma linha evolutiva da música brasileira (ou da canção), e sim considerar diferentes concepções, formas e valores, articulados simbolicamente nessas obras. Os principais procedimentos metodológicos adotados pela pesquisa, além da revisão de literatura, são:

3.1 Levantamento, seleção e análise de canções derivadas de óperas em vernáculo e de mágicas. A seleção de exemplos para análise tem como critério primeiro a presença de personagens femininas. A proposta é analisar um número significativo, de forma a obter elementos consistentes para a concretização dos objetivos da pesquisa.

Inicialmente, estão sendo levantadas, nos acervos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, da Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ), e do Instituto Moreira Salles, canções derivadas de mágicas e óperas, gêneros dramático-musicais que exemplificam duas vertentes do teatro musical da época, o "sério" e o "ligeiro", bem como a contraposição da "cultura erudita" e da "cultura popular", ou da "grande tradição" e da "pequena tradição" (BURKE, 2010), podendo propiciar a percepção de aspectos importantes para a pesquisa.

A análise e interpretação de significados sociais referentes às personagens femininas utilizam abordagem intertextual, a partir da escuta da obra. As principais referências teórico-metodológicas se baseiam na fenomenologia e favorecem a análise intertextual, abrangendo performance e público (CLIFFTON, 1983; BERGER, 1999; DANIELSEN, 2005; FREIRE E CAVAZOTTI, 2007). A escolha dos aspectos a considerar na análise ocorrerá na interação com as canções, tanto no que concerne à análise literária, musical e cênica, quanto no que se refere à interpretação de significados sociais subjacentes às personagens femininas nas canções.

3.2. Levantamento de informações, em periódicos de época. Importante ferramenta para interpretação de significados sociais subjacentes às canções, aprofunda a compreensão da inserção das obras na trama social. Objetiva-se a leitura de periódicos com diferentes enfoques ideológicos e destinados a diferentes públicos (inclusive o público feminino), considerados na pesquisa como "vozes" da sociedade, propícias à percepção de convergências e contradições. Outros documentos de época poderão ser consultados.

3.3. Digitalização e editoração de partituras. A digitalização objetiva reproduzir a base documental, sobretudo quando manuscrita, contribuindo para que as canções sejam analisadas e executadas. Em seguida, a editoração dará melhor legibilidade às obras, permitindo a elaboração de versões "midi" (para escuta preliminar), e de uma coletânea a ser publicada, precedida de texto introdutório e complementada por registro fonográfico (CD).

3.4. Interpretação dos dados levantados. Freire (1994; 2004), Burke (2005; 2010) e Del Priore (2000) são alguns autores que dão suporte teórico e metodológico à análise do papel dos personagens femininos, enfatizando significados sociais subjacentes. Alguns conceitos importantes: 1) "imagem dialética" (BENJAMIN, 1983, apud CARVALHO, 1999), aplicável à interpretação de significados sociais relacionados aos papéis femininos, a partir da interação entre diferentes textos que integram as canções (FREIRE; CONCEIÇÃO; PAZ, 2010); 2) "pontos de escuta" (ULHÔA e OCHÔA, 2005) e "hibridação" (GARCÍA-CANCLINI, 1998), aplicáveis às conexões entre performance e memória, processos de troca entre gêneros musicais e re-elaborações, entendendo-se a cultura como tecido diversificado, em que interagem diferentes ideologias; 3) "circularidade cultural" (adaptado de BAHKTIN, apud GINZBURG, 1987), aplicável à circulação das canções na sociedade e às modificações semânticas decorrentes. O diálogo com outros autores que analisaram canções, com matrizes metodológicas diferentes da adotada nesta investigação, será valorizado na fase interpretativa.

4. Resultados preliminares

Alguns resultados preliminares podem ser apresentados. Com base inicial apenas no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, já foi possível elaborar uma primeira listagem de canções originárias de óperas em português e de mágicas. São cerca de 50 títulos de canções para canto e piano, de diferentes gêneros, segundo designação nas próprias partituras (fado brasileiro, lundu, maxixe, modinha, polca, romance, tango, valsa etc).

Citamos, a seguir, exemplos de canções derivadas de óperas em português e de mágicas: Romance da Princesa (da mágica A Bota do Diabo, de Chiquinha Gonzaga); Tango dos Pretos (da mágica Ali-Babá, de Henrique Alves de Mesquita); Desalento: Romance de Estela (do drama lírico O Perdão, de Chiquinha Gonzaga), A Sinhá (canção e dança, da ópera A Sertaneja, de João Gomes Júnior), Quanta ventura: Ária de Moema (da ópera Moema, de Delgado de Carvalho), Romance (da ópera O Vagabundo, de Henrique Alves de Mesquita), Romance de Thetis ou A Rainha do Mar (da mágica Princesa Thetis, de Raimundo Pinto de Almeida), Valsa Maçãs de Ouro (da mágica Maçãs de Ouro, de Costa Júnior), O Vampiro (valsa da mágica ou opereta do mesmo nome, de Henrique Alves de Mesquita), A Borboleta de Ouro (polca da mágica do mesmo nome, de Assis Pacheco e Costa Júnior), Ama a Lua Branca Vaga (romance, da ópera cômica ou opereta Trunfo às Avessas, de Henrique Alves de Mesquita). Algumas obras, como Guapa Trigueira (modinha, da ópera O Chalaça, de Francisco Mignone), Modinha luso-brasileira (da ópera O Sargento de Milícia, de Francisco Mignone), fora do marco temporal da pesquisa, estão integrando levantamento à parte.

Há diversas partituras que são adaptações de óperas ou operetas para uso doméstico, em sua íntegra, não trazendo, nesses casos, outras especificações de gênero. Por outro lado, peças originárias do teatro nem sempre são identificadas como tal nos acervos que as abrigam, constando como obras independentes, sem que se possa visualizar sua procedência.

Essa observação se aplica a outros acervos, além da Biblioteca Nacional. Acredita-se que pesquisas como esta podem contribuir para melhor identificação dessas músicas. As transformações semânticas, ocorridas na passagem dos teatros para o ambiente doméstico podem também ser caracterizadas e interpretadas com maior pertinência, a partir desse entendimento, contribuindo para melhor compreensão de suas características e significados.

Ainda segundo a leitura preliminar, as personagens femininas encontram-se, em sua maioria, moldadas nos paradigmas românticos, mesmo em casos em que há intenção irreverente ou contestadora. Essas observações são, contudo, provisórias e necessitam de confirmação e aprofundamento, no decorrer da pesquisa.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

BARROS, Guilherme Antônio Sauerbroum de. *O Pianista Brasileiro:* Do Mito do Virtuose à Realidade do Intérprete. Rio de Janeiro, 1998. 110f. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música.

BERGER, Harris M. *Metal, Rock and Jazz:* perception and phenomenology of musical experience. Hanover: University Press of New England, 1999.

BURKE, Peter (comp.). *O que é História Cultural.* Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

_____. *Cultura Popular na Idade Moderna:* Europa, 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARVALHO, Flávio Cardoso de. *Canções de Dinorá de Carvalho*: uma análise interpretativa. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2001.

CARVALHO, Mário Vieira de. *Eça de Queiroz e Offenbach*: A Ácida gargalhada de Mefistófeles. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

CÉSAR, Lígia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque.* São Paulo: Novera Editora, 2007.

CLÉMENT, Catherine. *A Ópera ou a Derrota das Mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

CLIFTON, Thomas. *Music as Heard: A study in applied Phenomenology.* New Haven: Yale University Press, 1983.

DANIELSEN, Anne. *Presence and Pleasure:* The Funk Grooves of James Brown and Parliament. EUA: Wesleyan University Press, Middletown, 2006.

DEL PRIORE, Mary (comp.). *História das Mulheres no Brasil.* São Paulo: Editora Contexto, 2000.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e Família Burguesa. In: PRIORE, Mary Del. *História das Mulheres no Brasil.* Campinas / São Paulo: Editora Contexto, 2000. (p. 223-240)

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria.* 3. ed. S.Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (org.). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. (p. 15-43)

FREIRE, Vanda L. Bellard. A História da Música em Questão: Uma reflexão Metodológica. In: *Fundamentos da Educação Musical***.** Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994.

_____. Óperas e Mágicas em Teatros e Salões no Rio de Janeiro: Final do Século XIX e Início do Século XX. *Latin American Music Review.* Austin, Texas, v. 25, núm. 1, p.100 – 115, 2004.

Freire, Vanda L. Bellard; Conceição, Renata Constantino; PAZ, Aline Santos da. Música e Significados Sociais em Cena – Refletindo sobre a figura do Diabo nas mágicas. In: Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), XX, 2010, Florianópolis. Música e Significados Sociais em Cena – Refletindo sobre a figura do Diabo nas mágicas. Florianópolis: ANPPOM, 2010. p.1075-1079.

FREIRE, Vanda Bellard; CAVAZOTTI, André. *Música e Pesquisa:* novas abordagens. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

FREIRE, Vanda Bellard; PORTELA, Ângela Celis. Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Bogotá, v.5, f.2, p. 61-78, 2010.

GARCÍA-CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas:* estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1998.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*: a questão da tradição na música popular brasileira. 1. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NESTROVSKI, Arthur (org.). *Lendo Música:* dez ensaios sobre dez canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

QUINTANEIRO, Tânia. *Retratos de Mulher:* A Brasileira Vista por Viageiros Ingleses e Norte-Americanos Durante o Século XIX. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 243p., 1995.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2004.

ULHÔA, Martha e OCHOA, Ana Maria. (org.). *Música Popular na América Latina*: Pontos de Escuta**.** Philip Tagg... [et.al.]. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. (Série Estudos Musicais).

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As Tradições Populares na Belle Époque Carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) / Instituto Nacional do Folclore, 1988.

Musicologia/Estética Musical

- Recitativos de salão: apresentando um género luso-brasileiro
  Alberto José Vieira Pacheco (CESEM-FCSH / FCT)..... 906
- Um exercício de estemática: as partes de Violino II do *Christus factus est* (CPM 203) de José Maurício Nunes Garcia
  Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO) 911
- Música e Positivismo em um periódico fluminense: *Gazeta Musical* (1891-1893)
  Clarissa Lapolla Bomfim Andrade (UFRJ) 917
- A Música no Convento de Cristo em Tomar: uma perspectiva cronológica
  Cristina Cota (FCSH-UNL) 922
- O papel da improvisação no processo criativo de Giacinto Scelsi (1905-1988)
  Daniel Zanella dos Santos (UDESC) 928
- Proposta para transcrição em notação musical dos sons proeminentes dos repiques dos toques dos sinos da Semana Santa da Basílica de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei
  Edílson Rocha (UFSJ) 934
- O Século XXI e a redescoberta da obra de mulheres como Clara Schumann: um passo em direção à diversidade no universo musical
  Eliana Monteiro da Silva (USP) 939
- Hino Nacional Brasileiro entre modernidade e encantamento
  Enrique Valarelli Menezes (USP) 946
- O *Caderno de Estudos com Koellreutter 1944* e o *Melos e Harmonia Acústica 1988* de César Guerra-Peixe: similaridades e princípios básicos
  Ernesto Hartmann (UFES) 952
- Os escritos teóricos de Furio Franceschini e a questão da cópia na música sacra católica composta de acordo com o *Motu Proprio* de Pio X
  Fernando Lacerda Simões Duarte (UNESP) 959
- A teoria dos sistemas autopoiéticos de Niklas Luhmann como ferramenta para a compreensão da história da música litúrgica católica
  Fernando Lacerda Simões Duarte (UNESP) 966
- Musical-rhetoric in German Baroque: An Investigation of *Imitatio*
  Gabriel Augusto Ferraz (University of Florida) 973
- Forma e expressão como núcleo de concepção estética em Villa-Lobos: o caso de *Teirú*
  Gabriel Ferrão Moreira (USP)..... 980

- Três fatos novos e três impasses musicológicos: o projeto schaefferiano e suas perspectivas de solução
  Gláucio Adriano Zangheri (USP) 987
- Em busca de *verdades*: da dificuldade de se definir o que é a Música no Pós-Segunda Guerra
  Helen Gallo (UNESP)..... 991
- "A carta está tão cheia de coisas boas": apontamentos para pesquisas musicológicas com fontes epistolares
  Inês de Almeida Rocha..... 996
- O *Te Deum* CPM 92 de José Maurício Nunes Garcia: Processo de Transcrição/Edição
  Jetro Meira de Oliveira (UNASP) 1002
- Notas sobre o empresário de ópera italiano Walter Mocchi na organização do Teatro Lírico Brasileiro
  Juliana Marília Coli (USP/UNICAMP)..... 1009
- Roberto Eggers: uma investigação sobre sua atuação na vida cultural do Rio Grande do Sul e a crítica genética como possibilidade de abordagem de suas obras
  Kênia Simone Werner (UFMG) 1015
- Transcrição Musical: um estudo crítico do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas: relato de uma pesquisa concluída
  Luciano Hercílio Alves Souto (UNESP) 1020
- A complexa teia do exotismo: aspectos da personalidade e da obra do violinista e compositor Francisco de Sá Noronha
  Luísa Cymbron (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)..... 1026
- Londres e Moscou: um itinerário difícil para *Il Guarany*
  Marcos da Cunha Lopes Virmond (Universidade Sagrado Coração)..... 1033
- Radamés Gnattali, a Era Vargas, o Rádio e a Construção da Identidade Nacional
  Maria Aparecida dos Reis Valiatti Passamae (UFRJ) 1040
- A *Klavierschule* (1789) de Türk e suas relações com a estética da expressão
  Mário Videira (USP)..... 1046
- A escritura do espaço sonoro nas obras *Sequenza VII* e *Chemins IV* de Luciano Berio
  Max Packer (UNICAMP) 1051
- A presença de instrumentos musicais em duas festividades reais no Rio de Janeiro do séc. XVIII
  Mayra Pereira (UNIRIO)..... 1058
- Músicos Visíveis e Músicos Invisíveis: um ensaio demográfico
  Mónica Vermes (UFES)..... 1065
- Acepções de Gosto na Música Setecentista: uma contribuição para a definição do termo gosto na música
  Noara de Oliveira Paoliello (USP/FAPESP) 1071

- Conservatório de Música de Pelotas: a construção de uma memória
  Patrícia Pereira Porto (UCS) 1078
- A presença da tradição musical vienense através da Imperatriz Leopoldina na Coleção Thereza Christina Maria
  Pedro Persone (UFSM) 1085
- Reflexões Sobre o Papel da Improvisação em H. J. Koellreutter (1915-2005)
  Raísa Farias Silveira (UDESC) 1091
- Os balés das óperas em Portugal: entre tradição e reformas
  Raquel da Silva Aranha (UNICAMP) 1097
- Acervo Alceu Schwab: preliminares
  Rogério de Brito Bergold (UEPG) 1103
- Nacionalismo e Neofolclorismo em Villa-Lobos
  Rubens Russomano Ricciardi (USP) 1109
- O violonista Antônio Rago (1915-2008) e o rádio em São Paulo
  Sérgio Estephan (UNESP) 1116
- *Il tempo dell`afetto:* a melancolia e a loucura nos lamentos femininos de Monteverdi
  Viviane Alves Kubo (UFPR) 1122
- Performatividade da voz e processos de criação
  Wânia Mara Agostini Storolli (USP) 1129

RECITATIVOS DE SALÃO: APRESENTANDO UM GÉNERO LUSO-BRASILEIRO

Alberto José Vieira Pacheco (CESEM-FCSH / FCT)
apacheco@post.com

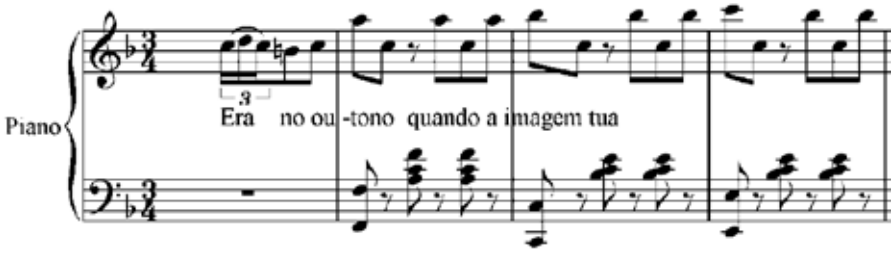
Resumo: Este autor tem se debruçado sobre uma série de composições brasileiras geralmente intituladas recitativos e que, diversamente dos homónimos operáticos, representam peças de salão para piano e declamação. Vários exemplos podem ser encontrados nos arquivos brasileiros, no entanto, uma pesquisa posterior acabou por revelar que este género também foi cultivado em Portugal, que conta com produção própria. A presente comunicação busca apresentar este novo género luso-brasileiro, situando-o ao lado da modinha e do lundu, e contribuir para vislumbrarmos a diversidade e multiplicidade da música doméstica.
Palavras-chave: Recitativos de salão, estudos luso-brasileiros, música de salão, piano e declamação.

Salon recitatives: presenting a Luso-brasilian genre

Abstract: The author has been working on a number of Brazilian compositions known generically as recitatives and which, unlike the operatic type, are salon pieces for piano and spoken word. Various examples are to be found in Brazilian archives. However, further research has revealed that this genre was also cultivated in Portugal, which had its own output. The present paper aims to present this unknown Luso-Brazilian genre, placing it alongside the *modinha* and *lundu*, and to give a glimpse of the diversity and multiplicity of home music-making.
Keywords: Salon recitatives, Luso-Brazilian studies, salon music, piano and spoken word.

A música doméstica e de salão no Brasil colonial e imperial tem merecido a atenção de vários pesquisadores de forma mais ou menos detida, apesar do assunto estar longe de ser esgotado. No que diz respeito ao repertório vocal especificamente, estes estudos referem-se quase que exclusivamente à modinha e ao lundu e não conseguiram ainda pintar um retrato completo de um repertório que vai além destes dois géneros – basta lembrar os hinos, romances e, como veremos, os recitativos de salão.

Há alguns anos, em seu trabalho pessoal de pesquisa sobre a música vocal do Rio de Janeiro oitocentista, este autor se deparou com uma série de composições brasileiras geralmente intituladas ou subintituladas como "recitativos". À primeira vista, uma composição vocal com esta designação parecia indicar uma peça declamada nos moldes operáticos italianos da época. No entanto, isto se revelou completamente falso no caso destas peças nas quais um instrumento, piano via de regra, acompanha alguém que declama um poema, sem qualquer indicação de melodia para o recitante. Claro que declamar uma poesia sendo acompanhado por música não é incomum, nem é incomum compor uma música completamente instrumental tendo como inspiração uma obra poética, de que exemplos mais sofisticados são os poemas sinfónicos, mas, no caso destes recitativos de salão, a música composta pressupunha a recitação concomitante do texto:



Exemplo 1: Trecho do recitativo *Elisa*

Este exemplo é retirado do recitativo *Elisa*[1], música por Furtado Coelho e poesia de Bulhão Pato. Após uma introdução somente instrumental, o texto é indicado apenas nestes três compassos para deixar claro onde se inicia a recitação. Ou seja, a voz declamada era parte integrante do resultado sonoro final e, sendo assim, o texto poético não era somente inspiração mas elemento constitutivo da obra. Podemos ver estes recitativos como uma espécie de canção, onde a linha vocal não é cantada mas sim declamada. A música era composta tendo em vista uma poesia em especifico e geralmente emprestava dela seu título, regra também para canções. Como veremos, a poesia dos recitativos tem características específicas e, sendo assim, na falta de um confirmação documental, podemos supor que os poetas tivessem em mente a possibilidade de seu trabalho ganhar este tipo de tratamento musical ou até que escrevessem especificamente para o género.

Apesar de suas características tão singulares este género musical passou quase despercebido na literatura moderna. Mesmo nas obras de referência não é fácil encontrar informação facilmente. Por exemplo, no dicionário Houaiss temos:

> **3** Derivação: por extensão de sentido.
> poesia a ser recitada com ou sem acompanhamento de música[2].

Por sua vez a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* informa:

> **Recitativo**, adj. Que é próprio para ser recitado.
> S. m. Parte de uma ópera executada pelo cantor, sem regularidade de ritmo, divergindo apenas da recitação em que as sílabas são pronunciadas sobre as notas da gama.
> Composição poética, destinada a ser recitada com acompanhamento de música ou sem ele: "O prior Nicolau... acabou de firmar a sua antiga opnião de que todos os *recitativos*, que ouvira a Paulo, eram composição deste", Sanches de Frias, *Ersília*, cap. 24, p. 468 (GRANDE, 1945: vol. XXIV, 602).

Ou seja, ambos os textos nos informam que há um género de poesia que poderia ter acompanhamento musical, mão não identifica um género musical, muito menos deixa claro que poderia haver música composta especialmente para um dado poema.

Já nos textos especializados em música, foi possível localizar apenas duas referências até o momento. A mais antiga é a de Alexandre José de Melo Morais Filho, no prefácio do segundo volume de seu *Serenatas e Saraus*, no qual pode-se ver comentários interessantes a respeito da génese dos recitativos brasileiros:

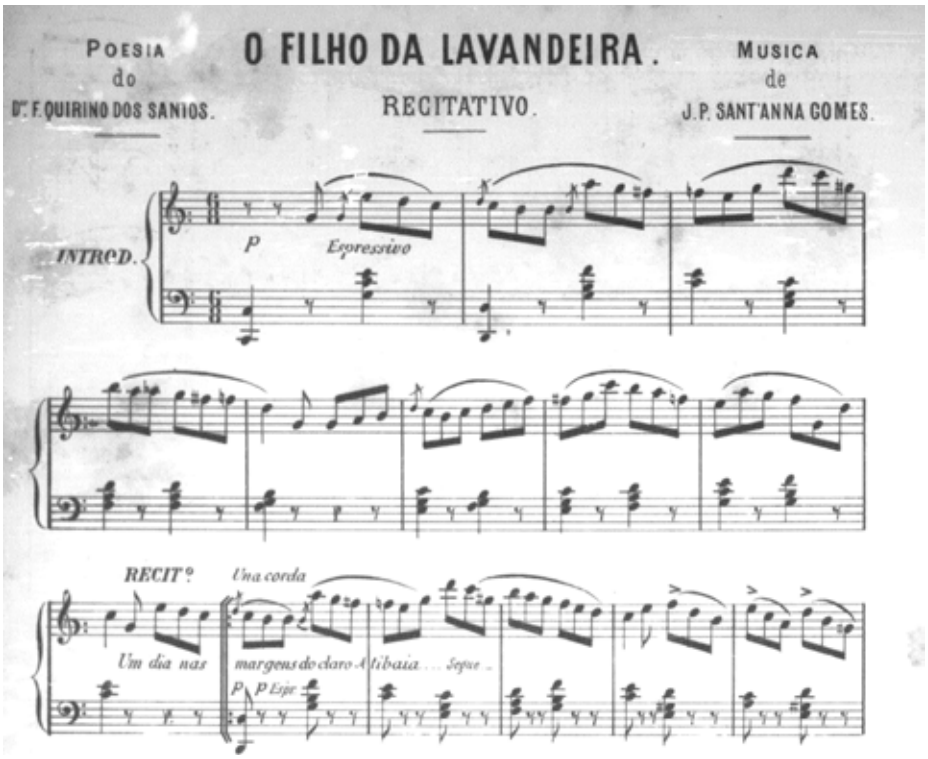
> Corria o anno de 1856.
> Precedido de bonito nome intellectual e de família, chegára ao Rio de Janeiro um rapaz distinctissimo que, a principio folhetinista do "Correio Mercantil", entrou depois para o theatro, sendo a arte dramatica o motivo constante de suas preocupações. Chamava-se elle – Luiz Candido Furtado Coelho.
> Não só actor como poeta, dramaturgo e musico, esse escolhido artista e homem de lettras consagrara desde logo á scena o melhor do seu talento, já tornando-se notavel nas interpretações dos mais difficultosos papeis da escola realista, já offerecendo ao publico producções de lavra própria, como autor dramático e como compositor de musicas adaptadas em sua maior parte a varias peças.
> A esta feição de sua mentalidade, deve a musica, no Brasil, os *recitativos*, por isso que o primeiro que se passou da scena para os salões foi o intitulado *Elisa*, poesia de Bulhão Pato, a qual o festejado actor logrou popularisar, escrevendo, para esses bellos versos, o inspirado acompanhamento que os tornou, desde a primeira exhibição, correntes em todo o paiz.
> E por tal fórma influiram na nossa musica as recitações ao piano, que muitissimas foram as poesias que appareceram em seguida, com o mesmo rythmo e para igual fim, e variadíssimos tambem os trechos musicaes propositalmente escriptos, e rythmados a acompanhamentos; estes e aquellas, entretanto, revelando, suas immediatas procedencias (MORAES FILHO, 1902: vol. II, V).

E a segunda citação, que referencia a primeira e não acrescenta muito, é do *Dicionário musical brasileiro* de Mário de Andrade (1999: 430). Ambos os textos afirmam que este recitativo teria sido executado por todo o Brasil. A popularização do género e sua larga disseminação geográfica são de facto patentes. Prova disto é terem sido publicados em localidades tão distantes quanto Salvador, na Bahia, Campinas, em São Paulo e, como veremos, Lisboa, em Portugal.

Como vimos Moraes Filho atesta ter sido o Luiz Cândido Cordeiro Pinheiro Furtado Coelho (1831-1900). O que vale esclarecer aqui é que Furtado Coelho foi um bem sucedido actor, escritor e ensaiador de teatro português que teve uma importante actuação profissional seja no Brasil quanto em seu país de origem. Além disto, foi também músico com formação musical desde a infância, segundo biógrafo Francisco Antônio Filgueiras Sobrinho (1863: 19). Não cabe apresentar aqui uma biografia extensa desta interessante personagem, mas era preciso ressaltar que os recitativos de salão parecem ter tido como pai um actor, o que atrela fortemente este género a actividades dramáticas.

Por outro lado, tendo um precursor português, era de se esperar que alguns recitativos de salão tivessem chegado à antiga metrópole, mas surpreendente os arquivos portugueses consultados revelam que o género não só atravessou o oceano, como teve por lá produção própria. Na Biblioteca Nacional de Lisboa, há vários exemplos, alguns impressos, outros em manuscrito, como é o caso de "A Noite de luar"[3], outra composição do Furtado Coelho sob o mesmo texto "Elisa" de Bulhão Pato.

Tipificar musicalmente e poeticamente os recitativos de salão luso-brasileiros seria algo um tanto prematuro. Seja como for, em linhas gerais, podemos dizer que são valsas ao gosto da época mas bastante leves, certamente para não dificultar a recitação e a compreensão do texto. A música cria um "ambiente" sonoro que acaba por induzir aspectos da declamação como timbre vocal, acentos, velocidade da fala, e pode mesmo interferir no entendimento da poesia, pois a música pode sugerir uma interpretação mais vivaz, sóbria ou irónica do texto.



Exemplo 2: Trecho do recitativo *O Filho da lavandeira*

Por sua vez, os poemas via de regra trazem versos de dez sílabas métricas como é o caso do texto já citado de Bulhão Pato:

> Era no outono, quando a imagem tua [(a)]
> Á luz da lua [(a)] seductora vi, [(b)]
> Lembras-te ainda nesta noite – Elisa [(c)]
> Que doce brisa [(c)] suspirava ali?...[(b)]

O texto de Bulhão pato é impecável na sua forma e apresenta um jogo de rimas sofisticado – quartas sílabas do segundo e quarto versos rimando com o final dos anteriores, além das rimas entre os finais do segundo e quarto versos (estas rimas estão indicadas pelas letras "a", "b" e "c" entre parênteses e em sobrescrito). Além disto, este poema em específico apresenta rigorosamente a estrutura rítmica de um verso sáfico – quarta, oitava e décima sílabas acentuadas. Escritas assim, as rimas e acentuações métricas recaem sempre sobre o início de um compasso musical o que ressalta a própria melodia do texto e auxilia diálogo entre piano e voz.

A escolha dos versos decassílabos é certamente um reflexo do próprio repertório dramático contemporâneo que costumava empregar este metro nas partes faladas do teatro declamado musical e nos recitativos das peças totalmente musicadas (óperas, cantatas, elogios, etc.), enquanto as árias, canções e conjuntos apresentavam versos mais curtos. Mesmo sendo esta sua provável influência e tendo o decassílabo se mantido como o metro mais comum, recitativos de salão com metros mais longos podem ser encontrados como é o caso de *O Filho da lavandeira*[4], texto de Francisco Quirino dos Santos e música de José Pedro Santana Gomes:

> Um dia nas margens do claro Atibaia
> Estava a captiva sosinha a lavar,
> E um triste filhinho, do ria na praia,
> Jazia estendido no chão a rolar.
> A pobre creança que o vento açoitava
> De frio e de fome chorava e chorava

Ao apresentar e descrever aqui os recitativos de salão, como em qualquer esforço similar, foi preciso sacrificar a complexidade dos detalhes e desvios eventuais, para que se alcançasse uma síntese que descrevesse o género. Esta tipificação inicial permite, contudo, a posterior identificação e análise destes possíveis desvios, figurando como um ponto de partida para um estudo sistemático e alargado do género. Este autor sugere o uso da nomenclatura "recitativo de salão" para que se possa identificar as composições sem ambiguidades, seja nos trabalhos científicos seja nos arquivos, pois o termo "recitativo", aplicado a muitos exemplos deste género, gera confusão com os recitativos operáticos. A nomenclatura sugerida aqui identifica claramente o género e o diferencia de eventuais congéneres pertencentes a outras nacionalidades, difere também esta produção de outros tipos de música para acompanhar texto declamado que não tenham as mesmas características, como, por exemplo, a música orquestral feita para se acompanhar declamação em obras teatrais.

Esta comunicação refere-se, como se pode ver, a um trabalho em curso e, portanto, algumas perguntas estão por responder: qual seria o grau de disseminação deste repertório, qual a dimensão do seu *corpus*, até quando teria sido praticado, qual sua relação com outros géneros da música ocidental, etc. Apesar de já termos algumas pistas, somente um estudo mais detido nos dará respostas precisas. Da mesma forma,

ainda é cedo para fazermos uma crítica ou apreciação estética consistente do género. No entanto, é digno de nota que o público tem recebido bem este repertório quando executado em recital por este autor e pela pianista Andréa Teixeira. Nossos esforços para interpretar este repertório têm levantado uma série de questões nem sempre fáceis de resolver. Os resultados obtidos a partir de nossa reflexão sobre esta prática performativa serão divulgados brevemente em forma de um artigo específico, a quatro mãos.

Finalizando, resta dizer que um estudo acurado sobre a música doméstica, ou música de salão, do século XIX, no Brasil e em Portugal, necessita levar em conta os recitativos, para além das modinhas, lundus, hinos e outros tipos de canção, caso queria compreender o todo desta produção.

Notas

1 COELHO, Furtado (mus.); PATO; Bulhão (tex.). *Elisa: "Era no outono quando a imagem tua", recitação ao piano*. Rio de Janeiro Arthur Napoleao & ca., 18--. [Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Imperio N-VII-25]
2 Entrada para "recitativo" no *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0*, 2009
3 COELHO, Furtado (mus.); PATO; Bulhão (tex.). *A Noite de Luar* (manuscrito), ca., 18--. [Biblioteca Nacional de Lisboa, cota: M.M. 1788]
4 GOMES, J. P. Santana (mus.); SANTOS, F. Quirino dos (tex.). *O Filho da Lavandeira: Recitativo*. Campinas: Imperial Lithographia de Jules Martin, sd. [Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, cota: Império, DG-I-58]

Referências:

ANDRADE, Mario de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

SILVA, Innocencio Francisco da. *Diccionario bibliographico portuguez:* estudos de Innocencio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brasil. vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860.

EMBARAÇADIÇO, José. *Trovador Maritimo ou Lyra do Marinheiro contendo:* modinhas, recitativos, lundús, canções, cançonetas, poesias, tangos e fadinhos marítimos e populares, escriptos e colleccionados uns, e outros apanhados directamente da tradição oral por José Embarcadiço. Nova edição. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, Quaresma E C., 1910.

FILGUEIRAS SOBRINHO, Francisco Antônio. *Estudos Biographicos:* theatro: Furtado Coelho, vol. 1. Pernanbuco: s.n. 1863.

GRANDE Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, vol. XXIV. Lisboa / Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, 1945.

MORAES FILHO, [Alexandre José de] Mello. *Serenatas e Saraus:* collecção de autos populares, lundús, recitativos, modinhas, duetos, serenatas, barcarolas e outras produções especialmente brasileiras antigas e modernas, vol. II. "Actualidades /Recitativos – Dialogos e monólogos – cançonetas – scenas dramáticas – scenas cómicas". H. Garnier: Rio de Janeiro; Paris, 1902.

UM EXERCÍCIO DE ESTEMÁTICA: AS PARTES DE VIOLINO II DO *CHRISTUS FACTUS EST* (CPM 203) DE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA

Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)
cafig1@globo.com

Resumo: A estemática procura estabelecer uma relação genealógica entre as várias fontes manuscritas de tradição que transmitem um texto, sendo seu objetivo final a reconstituição desse texto**.** Sendo um processo detalhado e trabalhoso, com muitas etapas, que não seria possível expor aqui por completo, optamos por trabalhar apenas sobre as partes de Violino II do *Christus factus est* (CPM 203), de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Trata-se de um procedimento artificial, mas que tem como objetivo ilustrar a aplicação do método.
Palavras-chave: Crítica Textual, Estemática, José Maurício Nunes Garcia, Edições.

Un exercise in stemmatics: the Violin II parts of the *Christus factus est* (CPM 203), by José Maurício Nunes Garcia

Abstract: The stemmatics aims to establish a genealogical relationship among the several traditional manuscript sources that transmit a text, being its final purpose the reconstruction of this text. Being a detailed and hard work process, with many steps impossible to expose here fully, we have made the choice to work only on the Violin II parts of *Christus factus est* (CPM 203), by José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). It is an artificial procedure that has the purpose to illustrate how the method works.
Keywords: Textual Criticism, Stemmatics, José Maurício Nunes Garcia, Editing.

1. A estemática

A estemática, atribuída ao filólogo alemão Karl Lachmann (1793-1851), procura estabelecer uma relação genealógica entre as várias fontes manuscritas de tradição que transmitem um texto, sendo seu objetivo final a reconstituição desse texto**.**

O também chamado método de Lachmann prevê três estágios principais na sua busca da reconstituição de um texto: refutação da *vulgata*, recenseamento (*rescensio*) e *examinatio* (MAAS, 1957:5). A refutação da vulgata consiste em descredenciar edições feitas a partir de outras edições, sem critérios filológicos. O recenseamento pode ser subdividido em recenseamento propriamente dito, colação, constituição do estema e reconstrução do arquétipo.

O recenseamento propriamente dito consiste no levantamento completo das fontes disponíveis de uma obra, análise de suas inter-relações, individuação das fontes de maneira geral e dos *descripti*[1] (CARACI VELA e GRASSI, 1995:390). A colação é o confronto sistemático de todas as lições[2] de todas as fontes de uma obra, disponibilizadas pelo recenseamento (382).

Como resultado do recenseamento e da colação, surgem três tipos de lição nas fontes consideradas: lições corretas, lições variantes e lições claramente erradas.

Lições corretas são aquelas que, além de estarem dentro dos limites estilísticos da obra, estão presentes em todas as fontes que a transmitem. Uma lição é considerada variante quando, apesar de se encontrar dentro dos limites estilísticos da obra, representa um desvio da lição original, quando conhecida, ou apresenta diferenças em relação a outra fonte. Lições erradas são aquelas impossíveis dentro do estilo da obra.

Para determinar quais lições podem ser classificadas em que tipo, é necessário partir do conhecimento do estilo em que a obra em questão está inserida, e, principalmente, da coerência interna da própria obra.

O método de Lachmann, ortodoxamente, estabelece como fundamento a pesquisa genealógica em torno das lições do tipo 3, erros, sendo, por isso, também chamado de método do erro comum.

Os erros podem ser classificados em duas categorias: erro monogenético ou significativo, aquele que é improvável que aconteça em locais e momentos diversos, pela mão de diferentes copistas, independentes entre si; e erro poligenético, aquele que é possível acontecer a partir de copistas independentes entre si (CARACI VELA e GRASSI, 1995:385).

Os erros monogenéticos podem ser classificados como erros conjuntivos, aqueles cuja presença em, por exemplo, duas fontes, demonstra o parentesco entre elas, ou seja, aponta para o fato de que tenham sido copiadas de uma mesma fonte ancestral, que não chegou até nós, e na qual tal erro teria sido inicialmente cometido; e erro separativo, aquele que ocorre numa fonte, mas não em outra, demonstrando, assim, a inexistência de um ancestral comum (MAAS, 1957:27ff).

Com base na detecção dos erros conjuntivos e separativos em várias fontes é possível estabelecer-se uma relação genealógica entre elas, que passam a ser representadas por um esquema gráfico, o *stemma codicum*, ou árvore genealógica de uma obra.

Também na fase de estabelecimento do estema é realizado o processo chamado de *eliminatio codicum descriptorum*, ou eliminação dos *descripti*, por serem julgados inúteis no processo de reconstituição do texto (CARACI VELA e GRASS, 1995:385), já que não trazem informações que o seu antígrafo não contenha.

Uma vez estabelecido o estema, o próximo passo é a reconstrução das fontes hipotéticas: o arquétipo, ou seja, aquela fonte da qual todas as outras existentes descendem (GRIER, 1995:89), e do subarquétipo, ou seja, aquela fonte da qual apenas uma parte das fontes existentes descende (Idem). Nessa fase, as lições do primeiro tipo, corretas, são incorporadas ao arquétipo ou subarquétipo, as do terceiro tipo, erros, são corrigidas através de emendas, e as lições do segundo tipo, variantes, de mesmo peso *stemmático*, serão julgadas para selecionar aquelas que constarão do subarquétipo e do arquétipo (GRIER, 1995:98ff).

O último estágio do processo, a *examinatio*, pressupõe o julgamento do texto reconstruído do ponto de vista de sua possível autenticidade (MAAS, 1957:5).

Esse último estágio inclui, finalmente, a verificação se lições improváveis permanecem, submetendo-as, em caso positivo, a emendas (GRIER, 1996:100). O processo de emenda pode ser feito de duas maneiras: a primeira através de consulta a outra fonte onde a lição esteja correta (*ope codicum*), ou através de conjectura, a partir do conhecimento estilístico da obra por parte do editor (*ope ingenii*).

Apesar do método de Lachmann basear-se, tradicionalmente, apenas nos erros, tem-se procurado expandir essa metodologia, utilizando-se também as variantes para estabelecimento do texto. Assim, as variantes de tradição podem, da mesma maneira que os erros, ser classificadas em significativas e não significativas, dependendo da probabilidade de serem introduzidas por diferentes copistas, independentes entre si ou não, respectivamente (ATLAS, 1995:145ff).

2. A estemática e o *Christus factus est*

O *Christus factus est* (CPM 203), de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), foi alvo de estudo estemático nosso anterior[3]. Sendo, porém, um método trabalhoso e detalhado, não teríamos aqui espaço para expor sua aplicação integral às quinze fontes que transmitem a obra. Propomos, assim, demonstrá-lo utilizando

apenas as partes de Violino II contidas nessas fontes. Elas são em número significativo, cinco, e propiciam situações e soluções típicas do método.

É, sem dúvida, um procedimento artificial e as conclusões a que chegaremos devem ser colocadas na devida dimensão que ocupam.

A etapa da refutação da vulgata não cabe em nosso estudo, já que não existem outras edições da obra.

Na fase do recenseamento propriamente dito, constatamos que todos os manuscritos, cópias, que transmitem o *Christus factus est* estão depositados na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e são constituídos de partes avulsas, vocais e instrumentais. Consideraremos aqui apenas as fontes que contêm a parte de Violino II, que chamaremos de A, B, C, I e O, dentro da metodologia de nosso estudo aqui apresentado.

Fonte A – sem data, copiada por José Batista Lisboa (1760?-1848);

Fonte B – sem data, copiada por Francisco da Luz Pinto (?-1865);

Fonte C – sem data, copiada por João dos Reis Pereira (1782-1853);

Fonte I – sem data e por copista desconhecido;

Fonte O – sem data e por copista desconhecido.

Para o processo de colação, consideramos apenas as chamadas lições substanciais – alturas, valores, fórmulas de compasso e indicações de andamento – e não as acidentais, tais como os sinais de execução – articulações, dinâmicas. Apoiamo-nos em FEDER (1987:60) para tal diferenciação, embora conscientes do debate em torno do assunto (GRIER, 1996:104-107).

Assim sendo, encontramos os seguintes erros:

Erros	Compassos	Ocorrência	Fontes
E01	c.10, n.5	lá, no lugar de dó	A,B,O
E02	c.14, t.1	duas colcheias, no lugar de colcheia pontuada, semicolcheia	A
E03	c.14, n.4 e 6	colcheia, no lugar de semicolcheia	A
E04	c.17, n.6	semínima, no lugar de colcheia	C
E05	c.20, n.5	dó, no lugar de ré	C,I
E06	c.34, n.1	lá, no lugar de sol sustenido	C,I
E07	c.38, t.1	duas colcheias, no lugar de colcheia pontuada, semicolcheia	A,B,O
E08	c.41	semínima a mais	A
E09	c.50	omissão da última nota	B
E10	c.56, n.1 e 2	figuração em colcheias	A,B,O
E11	c.57, n.1 e 2	figuração em colcheias	A,B,O
E12	c.60, n.1	ré, no lugar de dó	O
E13	c.64	ausência do fá, mínima pontuada	I
E14	c.64	falta o ponto na mínima	A,B,O
E15	c.64, n.2 e 3	semínimas	A,B,O
E16	c.65	falta o ponto na mínima	B
E17	c.65, n.2	dó, no lugar de ré	I
E18	c.71, n.2	sem talho	A,B,O
E19	c.74, n.1	falta o ponto	A
E20	c.77, n.4	sol	A,B,O
E21	c.78, n.3	appogiatura como colcheia	B

Tabela 1 - Erros detectados a partir da colação das fontes

Justificativa para os erros conjuntivos:

E01 – nota conflitante num contexto onde todos os motivos apresentados nos instrumentos têm notas repetidas;

E05 – a nota dó conflita com desenho arpejado descendente de Ré maior;

E06 – nota lá fora do contexto de um acorde de Mi maior;

E07 – figuração conflitante num contexto onde todos os instrumentos apresentam colcheia pontuada, semicolcheia;

E10 – figuração conflitante num contexto onde violinos e violas têm semicolcheias;

E11 – idem;

E14 – valor incompleto

E15 – ausência do talho num contexto onde as demais notas do Violino II têm o talho de semicolcheia;

E18 – Idem;

Encontramos também apenas duas variantes:

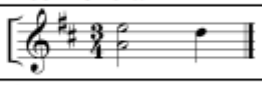
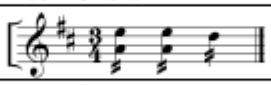
Variantes	Compassos	Ocorrência1	Fonte	Ocorrência 2	Fonte
V01	c.24		A,B,O		C,I
V02	c.38, n.2	dupla haste	A,B,O	haste simples	C,I

Tabela 2 - Variantes detectadas a partir da colação das fontes

Observando-se a Tabela 1, vemos que as fontes A, B e O apresentam os erros conjuntivos E01, E07, E10, E11, E14, E15, E18 e E20, criando a hipótese de que essas fontes teriam sido copiadas de um ancestral comum. Os erros separativos E02, E03, E8, E09, E012, E16, E19 e E21 demonstram que não existe a possibilidade de que uma dessas fontes tenha sido copiada de outra. Por outro lado, apresentam as fontes C e I os erros conjuntivos E05 e E06, criando a hipótese de seu parentesco. Os erros separativos E04, E13 e E17 demonstram, da mesma forma, que não existe a possibilidade de que uma dessas fontes tenha sido copiada da outra.

A Tabela 2, com as suas duas variantes, corrobora esse raciocínio, o que nos leva à seguinte proposta de estema:

Figura 1 – Estema resultante

As fontes A, B e O teriam sido copiadas do subarquétipo α, e as fontes C e I, do subarquétipo β, o que nos leva a concluir sobre a existência do arquétipo Ω, das quais esses subarquétipos teriam sido copiados.

Lembramos que dois perigos rondam sempre o estabelecimento de um *stemma*: a emenda conjetural e a contaminação. Em ambos os casos, o resultado é uma modificação do texto que está sendo copiado, por decisão consciente do copista, seja corrigindo erros por conhecimento do estilo ou da obra - emenda conjetural - seja através da consulta de mais de um manuscrito para realização da cópia – contaminação.

O *stemma* acima proposto nos permite reconhecer duas tradições na transmissão do *Christus factus est*, representadas pelos subarquétipos α e β, sendo os dois, em primeira análise, cópias do arquétipo Ω. Temos, no entanto, outra interpretação a partir desses dados, que passaremos a apresentar.

Acreditamos que o arquétipo Ω não represente, na verdade, uma fonte física, mas sim o símbolo de uma imagem mental da obra, por parte do compositor, que a teria consignado em dois manuscritos autógrafos, α e β. O nosso argumento principal em favor dessa teoria diz respeito à situação histórica da Fonte A. Essa fonte foi copiada por José Baptista Lisboa, ou pelo menos sob sua ordem ou supervisão. Não achamos viável imaginar que ele, que fazia parte do círculo íntimo do compositor, sendo, inclusive, colecionador de manuscritos autógrafos de José Maurício, tivesse utilizado uma cópia e não um manuscrito autógrafo para produzir sua cópia. Assim sendo, acreditamos que α só possa ser um autógrafo. Mas se α for um autógrafo então β também será, ou uma cópia autógrafa revisada, uma nova versão ou, pelo menos, uma cópia autorizada, ou seja, feita sob a supervisão do autor. O importante é que o subarquétipo β corrige quase todos os erros de α e introduz duas variantes, o que só poderia ter sido feito com a autoridade do compositor. Chamamos a atenção, entretanto, para o fato de que se β corrige os erros de α, introduz também dois outros, E05 e E06.

Se nossa hipótese estiver correta, a questão deixa de ser de Filologia de Tradição e passa a ser de Filologia de Autor, o que transforma β numa fonte privilegiada na reconstrução do texto dessa obra, representando a "versão de última mão" (DADELSEN, 1995).

O estágio final de uma pesquisa como esta é a *examinatio*, onde as fontes hipotéticas, o arquétipo e os subarquétipos serão reconstruídos, incorporando-se as lições corretas, corrigindo as erradas, e julgando as variantes de mesmo peso *stemmático*, para selecionar aquelas que constarão dessas fontes.

Segundo nossa teoria, o subarquétipo β é uma fonte privilegiada, por significar um segundo manuscrito autógrafo, com revisão feita pelo compositor, corrigindo quase todos os erros e introduzindo variantes. Assim sendo, o objetivo, nesse momento, seria, apenas, a reconstituição de β, já que a reconstituição de α não nos trará, assim, contribuições fundamentais para o texto final do *Christus factus est*.

O erro exclusivo da fonte C, E04, é corrigido mediante consulta às demais fontes. Igualmente são corrigidos os dois erros exclusivos da fonte I, E13 e E17. Da mesma forma, no nível do subarquétipo β, são corrigidos os erros E05 e E06.

As variantes introduzidas no subarquétipo β, V01 e V02, são também incorporadas ao texto final editado.

3. Considerações finais

A estemática é uma metodologia eficiente para a reconstituição de um texto transmitido por várias fontes manuscritas de tradição. Tem sido largamente empregada nos estudos críticos de textos bíblicos,

da Antiguidade clássica e da Idade Média. Sua aplicação em música tem sido pequena, mas esclarecedora, nos casos em que foi empregada.

O *Christus factus est* (CPM 203), de José Maurício Nunes Garcia, nos ofereceu uma boa oportunidade de aplicação desse método, com as quinze fontes que transmitem a obra. Entretanto, seria impossível apresentar esse estudo minucioso dentro dos limites impostos por estes Anais. Daí, nossa opção em demonstrar esse método apenas nas cinco partes de Violino II que transmitem a obra.

Trata-se de um procedimento artificial, na medida em que as conclusões aqui alcançadas poderiam ser contraditórias em relação ao estudo mais amplo, já realizado, com as reais quinze fontes, mas podemos afirmar que tais conclusões se sustentam, principalmente no que diz respeito às duas fontes autógrafas, α e β, resultado surpreendente nesse tipo de investigação.

Notas

1 Um *descriptus* é uma fonte existente que revela ter sido copiada de outra, igualmente existente.
2 Lição significa qualquer porção de um texto considerado: uma nota, um acorde, uma frase musical, uma seção inteira.
3 FIGUEIREDO, 2000.

Referências:

ATLAS, Allan W. "Metodi per stabilire il grado di parentela tra i testimoni". In CARACI VELA, Maria (org.), *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995. (141-153).

CARACI VELA, Maria e GRASSI, Andrea Massimo. "Glossario". In CARACI VELA, Maria, (org.), *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995. (379-394).

DADELSEN, "La 'versione d'ultima mano' in musica". In CARACI VELA, Maria, (org.), *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale, Italiana, 1995. (47-61).

FEDER, Georg. *Musikphilologie: Eine Einführung in die musikalische Textktitik, Hermeneutik und Editionstechnik*. Darmstadt: Wissenschaftiche Buchgesellschaft, 1987.

SOBRENOME, Prenome(s) do Autor. *Título do Trabalho*: subtítulo [se houver]. Cidade, ano. Número de páginas [ex.: 123f.]. Dissertação (Mestrado em...) [ou Tese (Doutorado em...)]. Nome da Universidade.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro, 2000. Tese (Doutorado em Música). UNIRIO.

GRIER, James. "Musical Sources and stemmatic filiation: A tool for editing music". *The Journal of Musicology* XIII/1, 1995. (73-102).

____. *The critical editing of music*. Cambridge: University Press, 1996.

MAAS, Paul. *Textkritik*. Leipzig: G.G. Teubner, 1957.

MÚSICA E POSITIVISMO EM UM PERIÓDICO FLUMINENSE: *GAZETA MUSICAL* (1891-1893)[1]

Clarissa Lapolla Bomfim Andrade (UFRJ)
clarissaban@gmail.com/clarissabomfim@hotmail.com

Resumo: Este trabalho propõe-se a analisar as conexões existentes entre a música dos primeiros anos da República e as ideologias políticas baseadas em conceitos como modernidade, civilização e nacionalismo em voga no início de 1890. Através do periódico musical fluminense *Gazeta Musical* verificamos a importância de tais conceitos para a prática musical da época e suas ligações com os intelectuais adeptos do positivismo de Auguste Comte, que chegaram ao poder com o advento da República.
Palavras-chave: Gazeta Musical, Música no século XIX, Música e Positivismo, Nacionalismo brasileiro.

Music and Positivism in a Rio de Janeiro's music periodical: *Gazeta Musical* (1891-1893)

Abstract: The purpose of this article is to analyse the connections between the music in early years of Brazilian Republic and the political ideologies established according to concepts such as modernity, civilization and nationalism, prevailing during the first years of 1890. The music periodical *Gazeta Musical* has been very useful for the evaluation of the importance of these concepts on the musical practice and their connections with Auguste Comte's Positivism partisans that came to power with the advent of the Republic.
Keywords: Gazeta Musical, Music in 19th century, Music and Positivism, Brazilian nationalism.

Em épocas de mudanças sociais e políticas é frequente verificarmos o importante papel reservado aos intelectuais e às artes que expressam suas aspirações e interesses. Dessa forma, as artes podem adquirir uma função especial dentro do novo contexto que se quer construir, servindo como meio de expressão das camadas mais instruídas da sociedade, ou até mesmo como uma ferramenta útil na propagação de seus ideais políticos e sociais.

Este foi o caso das artes no Brasil dos primeiros anos da República, quando houve o desejo por parte de intelectuais que assumiram cargos de poder no novo regime, de usá-las como critério de progresso e desenvolvimento do País rumo a uma nação civilizada, segundo ideais republicanos em voga na época.

Os republicanos positivistas brasileiros postulavam "uma futura idade de ouro em que os seres humanos se realizariam plenamente no seio de uma humanidade mitificada." (CARVALHO, [1990] 2009: p. 9) Baseavam-se no positivismo do francês Auguste Comte (1798-1857), autor de teorias sobre a evolução da humanidade e que nos últimos vinte anos de sua vida ambicionou "substituir a utopia católica da Idade Média pela utopia leiga da Idade Positivista". (CARVALHO, [1990] 2009: p. 130)

Após 1844, quando Comte conhece e apaixona-se por Clotilde de Vaux, sua filosofia passa a ser uma espécie de religião laica da humanidade, onde o "religioso fundia-se ao cívico". (CARVALHO, [1990] 2009: p. 129) É ainda Carvalho quem nos afirma, a respeito da religião laica de Comte: "os santos da nova religião eram os grandes homens da humanidade, os rituais eram as festas cívicas, a teologia era sua filosofia e sua política, os novos sacerdotes eram os positivistas." (CARVALHO, [1990] 2009: p. 130)

Foi nesse ambiente descrito por Carvalho, onde os ideais políticos mesclavam-se aos ideais de uma religião positivista ou "científica", que se situaram os intelectuais mentores de um projeto artístico para o novo período político do País, iniciado com a Proclamação da República.

Nos primeiros anos de 1890, com o recém instalado regime republicano, chegam ao poder importantes nomes que influenciariam determinantemente os caminhos das artes no Brasil: Aristides Lobo

(ministro do Interior do governo Provisório da República) e José Rodrigues Barbosa (amigo pessoal do ministro), que indicaria o compositor Leopoldo Miguéz para assumir o cargo de diretor do Instituto Nacional de Música. Esta seria a mais importante instituição musical da era republicana, substituindo o antigo Conservatório Imperial de Música. (AZEVEDO, 1950: p. 81, 114; SIQUEIRA, 1972: p. 43, 63-5; MARCONDES, 1998: p. 514; PEREIRA, [1995] 2007: pp. 65-66).

Nesse contexto republicano-positivista pode-se compreender os rumos que a prática musical tomou no Rio de Janeiro do final do século XIX. Miguéz, um "declarado republicano" (VOLPE, 2001: p. 56), homem que "tinha firmes convicções políticas" (AZEVEDO, 1956: p. 113), tratou de organizar o conservatório – doravante chamado Instituto Nacional de Música – nos moldes dos "positivistas ortodoxos" (PEREIRA, [1995] 2007: p. 68). Segundo a ideologia cívico-religiosa propagada pelos positivistas brasileiros, a ditadura era um estágio necessário ao desenvolvimento das instituições ou da Nação, não se tratando de despotismo. (CARVALHO apud PEREIRA, [1995] 2007: p. 98) O papel de "ditador republicano" (PEREIRA, [1995] 2007: p. 77) que Miguéz assumiu ao dirigir a nova instituição oficial de música do Governo Federal, teve reflexos em todo o meio musical fluminense.

Movido pela crença na ideologia positivista que o cercava, Miguéz tentou de várias formas impor suas ideias ao meio musical do Rio de Janeiro – então Capital Federal do País – com a intenção de propagá-las pelo Brasil, através do poder que lhe conferia o Governo Federal. Seu objetivo era fazer do Instituto Nacional de Música, um modelo a ser seguido em todo o território nacional. Se por um lado suas ações trouxeram um inegável desenvolvimento musical para o Rio de Janeiro, por outro lado acabaram por condenar práticas musicais populares urbanas, como as mágicas (AUGUSTO, 2008: pp. 260-261), que não se enquadravam nos ideais de refinamento e modernidade, em termos de linguagem musical.

Os acontecimentos acima demonstram uma complexa relação entre a música, a política e suas ideologias, nos primeiros anos de 1890 no Brasil e pode ser verificada também através dos periódicos de música.

A *Gazeta Musical (GM)* é um dos poucos periódicos da época que se encontra completo.[2] Existiu por três anos (1891-1893) e foi o fruto dos esforços de professores do Instituto, como Fertin de Vasconcellos (proprietário) e Ignacio Porto-Alegre (redator principal), que colaboraram com artigos e traduções de periódicos musicais estrangeiros. Vasconcellos, Porto-Alegre e demais colaboradores da *GM* mantinham ótimas relações com Leopoldo Miguéz e apoiavam o seu trabalho à frente do Instituto. Sendo assim, os discursos encontrados na *GM* não serão aqui considerados como reflexo superficial de ideias – como a historiografia tradicional vinha considerando a imprensa – mas "discursos e expressões de protagonistas", de agentes históricos "que intervém nos processos e episódios, em vez de servir-lhes como simples reflexo". (MOREL; BARROS, 2003: pp. 8-9)

A retórica encontrada nos artigos da *GM* é própria dos discursos políticos que beiram o fanatismo, fato que pode ser explicado pela crença que os positivistas devotavam às ciências e a todos os campos do conhecimento humano, e que ao mesmo tempo assumia um caráter religioso, conforme demonstrado por Carvalho ([1990], 2009). Compositores, professores de música e críticos musicais brasileiros compartilhavam com escritores e demais intelectuais do final do século XIX, a missão de civilizar o País, vista como uma contribuição patriótica. (VOLPE, 2001: p. 57)

Os positivistas republicanos brasileiros, julgando-se "sacerdotes" e fazendo parte da elite musical, consideravam necessário que o povo tivesse acesso às práticas musicais refinadas e modernas, pois seria

principalmente pela educação do gosto musical que a Nação poderia progredir para um estágio civilizatório superior, rumo à "futura idade de ouro" proposta pelos positivistas.

É a partir dessas considerações que os artigos da *GM* ganham maior interesse para nosso estudo: verificam-se as relações indissociáveis entre o aspecto político-ideológico e a prática da música naquele momento, assim como os esforços que foram feitos na tentativa de solucionar o que se considerava como principais problemas do meio musical. Os temas recorrentes nos artigos da *GM* remetem sempre a três aspectos básicos abordados pelos autores como itens inseparáveis, como engrenagens que precisavam funcionar juntas para que se realizasse o ideal da nação brasileira por eles acalentado:

- O Nacionalismo – através da busca de um caráter original para a música brasileira.
- A Modernidade da linguagem e das técnicas musicais – através da importância dada aos modelos europeus, sobretudo os franceses e alemães nas práticas composicionais e interpretativas da última década do século XIX, para a construção de uma música moderna e refinada que representasse a Nação;
- O Progresso rumo à Civilização – ideal que os colaboradores da *GM* almejavam e que se relacionava a temas ligados à educação musical no País.

Esses ideais cosmopolitas presentes nos textos da *GM* serviram de base para os projetos republicanos, inclusive os da linha positivista, a qual provavelmente dominou o pensamento da elite musical fluminense, no início da década de 1890. Os autores da *GM* demonstram uma forte preocupação com a formação de uma música nacional brasileira, pensada antes de tudo como uma manifestação cívica, mas que já apontava para o nacionalismo de cor local como um dos caminhos possíveis para a nossa música. Como exemplo a ser seguido, a *GM* cita a escola de ópera nacional russa, representada por Glinka. (*GM*, 1892, nº 1: p. 8)

Nos textos da *GM* a modernidade da linguagem musical associa-se constantemente ao wagnerismo, em oposição à linguagem operística italiana, vista como "decadente" e por demais ligada ao período monárquico. Essa questão estética era relevante para o projeto de educação do povo, atualizando-o e "melhorando" o seu gosto musical; o objetivo era que, aos poucos, a população trocasse a ópera italiana, pelo drama musical wagneriano – símbolo de modernidade e de um grau mais elevado de civilização.

Outro interessante aspecto da *GM* é o forte vínculo que ela demonstra ter com o Instituto Nacional de Música. Apesar dos redatores da *GM* negarem tal vínculo, dizendo-se "imparciais" com relação aos assuntos de música, é notório o esforço deles para justificar e legitimar as idéias dos intelectuais que estavam ligados ao "nosso Instituto", como a *GM* o chama inúmeras vezes. A homogeneidade dos discursos encontrados neste periódico leva-nos mesmo a crer que ele tenha sido uma espécie de panfleto do Instituto, como alguns críticos da época insinuaram (entre eles o famoso crítico do jornal *O País,* Oscar Guanabarino). A *GM* elogia e defende constantemente as idéias de Miguéz, além de publicar diversas vezes as notas dos alunos de todos os cursos do Instituto. Tenta convencer o leitor de que é justamente pela imparcialidade de seus redatores que Miguéz e o Instituto devem ser defendidos e apoiados em suas páginas.

A *GM* conta ainda com diversos artigos traduzidos de jornais de música franceses e alguns vindos de jornais ou revistas de música da Itália e Alemanha. De maneira geral, tais traduções referem-se mais uma vez, à importante questão da modernidade da linguagem musical da época, representada principalmente pela "música do futuro" de Richard Wagner, em oposição ao "decadente" estilo da ópera italiana[3].

A importante produção cultural germânica aliada ao bom nível de educação musical do povo e dos exércitos, foram aspectos que serviram de base para os discursos da *GM* sobre uma suposta superioridade da "raça" alemã, que serviu de exemplo e ajudou a difundir valores musicais associados ao patriotismo.

Os ideais de modernidade e civilização – que incluíam a linguagem musical de Wagner e a melhoria do gosto musical do povo brasileiro pela ação de projetos educacionais – foi a fórmula escolhida para a constituição de uma identidade nacional na música. Dessa maneira, o lema positivista inscrito na Bandeira Nacional transformava-se em "Ordem e Progresso" = Nação, onde a música desempenhava papel dos mais relevantes. Daí a importância do estudo dos significados do conceito de nacionalismo aplicado às artes do século XIX.

Hobsbawm afirma que "o elo entre assuntos públicos e as artes é particularmente forte nos países onde a consciência nacional e os movimentos de libertação ou unificação nacional estão se desenvolvendo". Dessa forma, os artistas passam a considerar em tais épocas, o serviço à política, um dever primordial. (HOBSBAWM,[1970] 2010: p. 404) Dahlhaus ([1980] 1989: p. 38) também vê a música nacionalista emergir como expressão de uma necessidade motivada politicamente.

Para a elite musical fluminense representada naquela época por Miguéz e demais músicos ligados a ele e ao Instituto, o nacionalismo era acima de tudo, um ato cívico: além de demonstrar em sua música o amor à Pátria, através de fórmulas musicais estabelecidas para a descrição de nossa paisagem e do Indianismo (VOLPE, 2001: cap. 4 e 5), o músico deveria fazê-lo com refinamento técnico e "bom gosto", a fim de demonstrar o alto grau de civilidade do País.

Mesclado ao nacionalismo cívico, encontramos na *GM* o nacionalismo que pregava a utilização do folclore nacional como material básico para a composição musical. Tanto na Europa como no Brasil, este viés nacionalista solidificou-se devido às ideias de "espírito do povo" e "espírito nacional" divulgadas por intelectuais da época e fundadas na ideia de que "o espírito nacional se manifesta em um nível rudimentar na música folclórica e em um nível elevado na música erudita". (DAHLHAUS, 1989 apud VOLPE, 2001: pp. 18-19)

A partir de 1892, a *GM* fará uma campanha pelo uso do material folclórico nas composições musicais eruditas e pela pesquisa e harmonização das melodias folclóricas brasileiras, que deveriam ser a base do Canto Orfeônico para a educação musical nas escolas primárias. Vemos que as ideias de Mário de Andrade e de Villa-Lobos já tinham suas raízes no século XIX, no Instituto dirigido por Miguéz.

Dentro do contexto republicano positivista do qual a *GM* fez parte, o nacionalismo de cor local poderia ser um caminho para a música brasileira no futuro (como de fato foi), mas a função primordial da arte musical era a de colaborar com o progresso do País, ao mesmo tempo em que serviria de parâmetro para o "grau de civilização" (*GM*, 1891, nº 1:p. 3) da Nação.

O nacionalismo político que se observa na *GM* abarca o nacionalismo de cor local, juntamente com o wagnerismo e demais correntes estéticas vindas da Europa, sobretudo da França, no intuito de se formar uma escola que serviria de base para a nossa música. Vemos compositores exercendo o seu "sacerdócio" e cumprindo a sua missão patriótica, cada um à sua maneira, como Miguéz, Levy, ou Nepomuceno.

As páginas da *GM* constatam que a prática musical erudita no Rio de Janeiro do final do século XIX esteve inter-relacionada com as ideologias políticas da época – onde o positivismo teve grande destaque – em um período que foi extremamente fértil e norteador de caminhos posteriormente seguidos pela música brasileira no decorrer do século XX.

Notas

1 A presente pesquisa, em nível de mestrado, está sendo desenvolvida sob a orientação da Profa. Dra. Maria Alice Volpe, Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
2 O estudo desse importante periódico está vinculado ao Projeto RIPM-Brazil, coordenado por Volpe, empreendimento de grande interesse para a compreensão do pensamento e do meio musical do século XIX e de seus desdobramentos no século XX.
3 Essa questão foi aprofundada por VOLPE, 2001, capítulo 2.

Referências:

AUGUSTO, Antonio José. *A Questão Cavalier*: *música e sociedade no Império e na República (1846-1914).* Rio de Janeiro, 2008. 308f. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal do Rio de Janeiro.

AZEVEDO, Luis Heitor Correia de. *Música e Músicos do Brasil.* Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música no Brasil* (1800-1950). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1990].

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century Music***.** Los Angeles: University of California Press, 1989 [1980]

HOBSBAWM, Eric. *A era das revoluções (1789-1848).* São Paulo: Paz e Terra, 2010 [1977].

MARCONDES, Marcos (ed.) *Enciclopédia da Música Brasileira.* 2ª ed. São Paulo: Art Editora e Itaú Cultural, 1998.

MOREL, Marco; BARROS, Mariana Monteiro de. *Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX.* Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007 [1995].

SIQUEIRA, Batista. *Do conservatório à escola de música; ensaio histórico.* Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1972.

VOLPE, Maria Alice. *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s.* Austin, 2001. Tese de Doutorado (PhD), The University of Texas at Austin.

Fonte consultada:

*Gazeta Musical***.** Rio de Janeiro: Fertin de Vasconcellos, 1891-1893. Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A MÚSICA NO CONVENTO DE CRISTO EM TOMAR: UMA PERSPECTIVA CRONOLÓGICA

Cristina Cota (FCSH-UNL)
cristina.cota@sapo.pt

Resumo: Retomando uma investigação interrompida desde há cem anos por falta de subsídios documentais, a recuperação do passado musical do Convento da Ordem de Cristo em Tomar revelou que este cenóbio foi um dos mais importantes centros de actividade musical em Portugal. Este trabalho ofereceu ainda um assunto inesperado e original de estudo: a prática litúrgico-musical na Ordem do Templo. Foi igualmente o caso da descoberta de um espólio musical tomarense inteiramente inédito.
Palavras-chave: Ordem de Cristo, Ordem do Templo, Música Sacra, Tomar, Convento de Cristo

Music in Convento de Cristo in Tomar: a chronological perspective

Abstract: Resuming the investigation discontinued one hundred years ago for want of documentation, the recovery of the musical past of the Convento de Cristo in Tomar revealed that this monastery was one of the most important centres of musical activity in Portugal. Furthermore, this work offered an unexpected and original subject of investigation: the liturgical and musical practice in the Order of the Temple. It was also the case of the discovery of a set of musical manuscripts of Tomar, entirely inedited.
Keywords: Order of Christ, Order of the Temple, Sacred Music, Tomar, Convento de Cristo

1. A música na liturgia da Ordem do Templo (Jerusalém e Portugal)

A Ordem dos Pobres Cavaleiros de Cristo (ou Templários) foi fundada em Jerusalém, em 1118-1119, para defesa dos cristãos em peregrinação à Terra Santa. Foi reconhecida canonicamente em 1128-1129 e desenvolveu-se rapidamente, tornando-se na mais rica e poderosa ordem religiosa militar da Idade Média, tanto no Oriente como no Ocidente, sendo extinta em 1314. A Regra do Templo estabelecia uma vida conventual de inspiração cisterciense-beneditina. Os Templários regiam-se, por conseguinte, pelas Horas Canónicas e pela Missa diária conventual. Rezavam, para além do Ofício diário, o Ofício de Nossa Senhora. As Horas eram, regra geral, cantadas, e a Missa quotidiana também, assim como as missas de defuntos.

Em Jerusalém, a liturgia dos Templários seguia a liturgia dos cónegos agostinianos do Santo Sepulcro, que os dirigira espiritualmente desde o início. Segundo as investigações de Cristina Dondi, a liturgia dos agostinianos de Jerusalém foi, por sua vez, influenciada pelos modelos litúrgico-musicais de origem galicana e romana oriundos de várias dioceses ocidentais (DONDI, 2004: 44 - 49), segundo revela a análise do repertório de cânticos contido em alguns manuscritos da diocese de Sées [cânones de S. Victor de Paris] Évreux, Chartres, Bayeux, e York (Idem: ibidem). Crê-se que os clérigos deveriam ter transportado consigo livros litúrgicos de rito romano, para substituição da liturgia ortodoxa praticada em Jerusalém. Anselmo de Turre, membro da igreja de Notre-Dame, e Cantor do Santo Sepulcro desde 1112 a 1138, deverá igualmente ter exercido uma forte influência francesa na formação da prática litúrgico-musical desta basílica (DONDI, 2004: 58).

No Ocidente, os templários romperam a ligação à liturgia dos cónegos agostinianos, adoptando a liturgia da diocese onde estabeleceram as suas comendas (DONDI, 2004: 41). Esta constatação abre a mesma perspectiva sobre a liturgia musical templária portuguesa, podendo até constituir um caso original, se pensarmos nos ritos litúrgicos musicais particulares de Santa Cruz de Coimbra e Braga, duas regiões onde

os templários portugueses desenvolveram fortemente a sua presença. Não se sabe se terão adoptado os usos litúrgicos cluniacenses vigentes a partir de 1100, ou se terá preferido, a partir de 1140, a liturgia de Cister, encontrando provavelmente em Alcobaça, o seu principal local de inspiração espiritual e litúrgico-musical.

As actas das Visitações às comendas da Ordem de Cristo efectuadas entre 1507 e 1510, mostram-nos vestígios de actividade musical na igreja de Santa Maria dos Olivais em Tomar, convento principal da Ordem do Templo em Portugal. Dos trinta e quatro livros litúrgicos identificados, sete eram notados; um missal apontado em cinco linhas e os restantes seis apontados em uma linha, segundo o sistema de notação português (DIAS, 1979: XLIV – XLVI). Estes livros deverão ter sido notados entre o século XII e a primeira metade do século XV. O missal pautado será talvez posterior, possivelmente do século XV, já que a notação portuguesa foi usada entre nós até este século. Em 1293 surge-nos a primeira alusão à música nesta igreja, com a ordem de edificação da Capela de D. Martim Gil (amo do Infante D. Afonso e mordomo da Rainha Santa Isabel), para que nela houvesse um capelão que cantasse uma missa diária de Santa Maria pela sua alma e família (ROSA, 1972: 144).

Apesar da hipótese sugerida anteriormente sobre uma ligação litúrgico-musical entre Alcobaça e Tomar, os livros litúrgicos notados em uma linha na igreja de Santa Maria do Olivais, parecem desmentir a possibilidade destes livros vir de Alcobaça ou de um mosteiro cisterciense, já que este sistema de notação português não era praticado em Alcobaça ou outro centro cisterciense. A inspiração colhida de Cister mostra-se sobretudo, no culto devotado a Maria.

2. Herança litúrgico-musical da Ordem do Templo na Ordem de Cristo

As cerimónias da Ordem de Cristo (herdeira temporal e espiritual da Ordem do Templo em Portugal), mantinham os costumes e usos da Ordem do Templo no início do século XVI. O Ofício Divino e todas as cerimónias solenes deveriam ser celebrados como sempre se fez e segundo o costume das ordenações antigas (Regra e Definições, 1503: cap. 11). Muito embora existam indícios de que, em 1503, a Ordem de Cristo seguisse o ofício monástico com doze lições, os textos normativos posteriores parecem confirmar o ofício canónico de nove lições, tal como na Ordem do Templo. Os Capítulos Gerais, com eleição de um novo Mestre mantinham a estrutura usada na liturgia da Ordem do Templo; eram celebrados durante três dias, com missa solene cantada e dedicada ao Espírito Santo (Idem: cap.31). As cerimónias de recepção e profissão de um noviço da Ordem de Cristo decorriam de forma idêntica às cerimónias de confirmação de um novo templário (Regra e Definições, 1503: cap. 5). O normativo da Ordem de Cristo oferece, no entanto, a identificação da invocação cantada: o hino *Veni Creator Spiritus* (Regra e Definições, 1503: cap. 10).

A espiritualidade mariana da Ordem do Templo é mantida na Ordem de Cristo. Cumprem-se as festas dedicadas a Nossa Senhora contidas no calendário litúrgico templário, e os cavaleiros são obrigados a rezar o Ofício de Nossa Senhora.

Por último, o dia escolhido para a comemoração da Ordem de Cristo coincide com o dia da festa litúrgica mais importante da Ordem do Templo: a solenidade da Cruz ou Exaltação da Cruz, celebrada a 14 de Setembro. Esta circunstância poderá ser uma evidência significativa da herança cerimonial e espiritual da Ordem do Templo na Ordem de Cristo.

3. A música no Convento de Cristo em Tomar – perspectiva cronológica

É sob a administração do infante D. Henrique que se inicia uma nova época para a Ordem de Cristo e para os seus freires. Para além da primeira reformação dos estatutos, é nesta altura que nasce o Convento de Cristo no castelo de Tomar. A Charola templária foi adaptada para se tornar igreja principal, onde se incluiu um Coro Alto[1]; construíram-se a sacristia, a sala capitular, dois claustros, e os paços do Infante, concluídos por volta de 1453. Esta alteração radical arquitectónica possibilitou o acesso da população ao culto divino na Charola e permitiu que os freires ali vivessem em comunidade. Durante as décadas finais do século XV, os freires de Cristo seguiriam o rito romano antigo, devendo basear-se essencialmente no cantochão. No entanto, podemos conjecturar que já se exercitaria alguma forma primitiva de polifonia, como por exemplo, o fabordão.

Em finais do século XV, o Convento tinha parcos rendimentos, o que não fomentava a permanência dos freires no cenóbio e impedia o cumprimento regular do seu serviço divino. D. Manuel I, governador e Mestre da Ordem de Cristo, procurou debelar esta situação promovendo nova reformação dos estatutos e garantindo as mercês necessárias para o cumprimento do Ofício Divino e da Missa. Irá mais longe, instituindo, em 1502, o cargo de mestre de polifonia (Mestre de Capela) no Convento, organizando, desta forma, a prática polifónica (Livro de Doações, 1502-1527, fl.13-13v). Nomeia igualmente um organista, um mestre de gramática e um mestre de teologia (Idem: ibidem). Esta determinação régia, não permite concluir como se terá iniciado a prática polifónica no Convento de Cristo, nem se infere a sua coexistência com o cantochão, ou a existência da sua Capela de cantores, mas certamente que a indicia. D. Manuel I, Administrador da mais poderosa ordem militar portuguesa e senhor de uma Capela Real de elevado nível musical, quis que o Convento de Cristo correspondesse musicalmente a essa condição. Esta decisão, não só antecipa o alargamento da prática polifónica reservada ao Paço, Câmaras nobres, e às Capelas das Sés que se verificou nas décadas seguintes, como coloca igualmente o Convento de Tomar na esteira do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, onde se praticava a polifonia já a partir da segunda metade do século XV.

Em 1510, D. Manuel I decide ampliar o Convento. Com a transformação da Charola templária em Capela-mor (a sua rotunda com deambulatório formava o espaço ideal onde, à semelhança das catedrais, podiam circular as procissões), e o prolongamento da nave da igreja para poente (o desnível do terreno seria aproveitado para a construção do coro na parte superior, e a sacristia na parte inferior), os freires de Cristo dispunham agora de um novo e majestoso Coro Alto para os Ofícios e festas litúrgicas solenes, cujo cadeiral permitia lugar para oitenta e quatro religiosos[2]. É precisamente no Coro Alto manuelino que se realizará a tomada de posse do Mestrado da Ordem de Cristo por D. João III, em 1523, cerimónia que, segundo as fontes documentais, foi acompanhada de música polifónica, para além do cantochão (ROMÁN, 1589: fl.137v). D. João III vai confirmar as várias mercês do seu pai destinadas ao sustento do Convento mas, em 1529, toma uma resolução que mudou irreversivelmente o destino da Ordem de Cristo e o espaço arquitectónico do seu Convento em Tomar[3]. Transforma-a numa ordem monástica de clausura, com obediência à Regra de S. Bento. Para proceder às reformas e alterações necessárias, nomeia Frei António de Lisboa, clérigo jerónimo da sua máxima confiança. De acordo com a nova condição da Ordem determina, igualmente, a "suspensão/ proibição" da prática polifónica no Convento (VITERBO, 1911: 11). As fontes não nos esclarecem a este respeito, no entanto, transparecem uma disposição musical voltada essencialmente para o cantochão, sem ter afectado radicalmente a prática polifónica, que ficou reservada para os domingos, festas solenes e dias santos de guarda, na igreja de São Baptista em Tomar, que tinha honras de Capela Real[4] (Idem: ibidem). Se por um

lado, a reforma joanina parece ameaçar o desenvolvimento e execução da polifonia no serviço religioso do Convento, por outro estabeleceu-se definitivamente o uso do Coro Alto para a celebração do Ofício Divino. Registam-se grandes despesas com a manufactura de livros para o Coro e com o grande órgão do Convento. Tem-se notícias da criação de um Seminário de Artes Liberais e de Letras, que permitiu o desenvolvimento de uma estrutura organizada do ensino da gramática, lógica e da música. Em 1547, D. João III abre caminho a uma criação musical autónoma na Convento da Ordem de Cristo, ao nomear o seu Cantor Francisco Neto para ensinar cantochão, polifonia, contraponto e composição aos freires de Cristo (AA.VV., Vol. II: 181-182), facto que o coloca a par de outro dos mais importantes centros de actividade musical portugueses, a Sé de Évora, em relação à qual, também pela primeira vez, e no mesmo ano de 1547, o Cantor Francisco Velez foi encarregado das mesmas responsabilidades (ALEGRIA, 1985: 95-96).

No período de domínio filipino, os monarcas espanhóis esforçar-se-ão por completar as obras do Convento de Tomar, cumulando-o com valiosas obras de arte e ordenando sumptuosas ornamentações na Charola. Aprovaram igualmente numerosas e regulares despesas com a actividade musical do Convento, traduzida na aquisição de livros de música e de instrumentos musicais. É graças ao cronista e frade agostiniano espanhol, Frei Jerónimo Román, que assistiu às cortes de Tomar em 1581, que se têm notícias inéditas sobre o Coro e Capela do Convento de Cristo em finais do século XVI. Román dá-nos conta que o serviço do Coro é o mais respeitado e frequentado por todos os religiosos, sendo maravilhosa a destreza de todos a cantar (ROMÁN, 1589: fl.65v). Acrescenta ainda que todos os freires lêem das suas cadeiras com muita facilidade e distinção, pois os livros «grandíssimos para o coro» são «excelentíssimos» (ROMÁN, 1589: 65v-66). A sua crónica continua referindo-se à Capela, considerando-a «excelente», porque os portugueses são naturalmente dotados para música (ROMÁN, 1589: fl.66). Lamentavelmente não nos indica quantos religiosos faziam parte da Capela, ou como esta era constituída. É Frei Román que nos volta a oferecer a única descrição coeva que se conhece, da livraria musical do Convento de Cristo. Refere-nos que os livros de coro custaram uma fortuna a D. João III. Totalizavam quarenta livros, todos em pergaminho, rica e fortemente encadernados, com ferros e cantoneiras com as armas reais de Portugal e a Cruz de Cristo[5] (ROMÁN, 1589: fl.66).

O espólio musical de final de quinhentos do Convento de Cristo, incluia ainda uma colecção de livros polifónicos muito variada, porque em todas as festas solenes se fazia o Ofício «com muita música» (ROMÁN,1589: fl.137). Não se conhecem, até à data, exemplares desta colecção de música polifónica quinhentista, No entanto, em 1564, o Convento encomendou ao vigário da igreja de Nossa Senhora da Conceição de Lisboa, seis livros de polifonia, um deles uma missa do compositor Jusquin Desprez. Os restantes livros mencionados incluíam motetes e magnificats (VITERBO, 1910:15-16). Nas primeiras décadas do século XVII, a livraria musical viu aumentar em grande número os livros litúrgicos notados (breviários, saltérios, missais, processionários, liçoeiros e "cadernos de folhas de cantoria"), e a aquisição de muitos livros de polifonia. No Convento de Cristo existia uma oficina de livreiro, ou de encadernador, onde se iluminavam e notavam os livros litúrgicos. Ainda hoje se conservam no Convento de Cristo alguns moldes de iniciais grandes e letras mais pequenas, bem como alguns símbolos musicais, indicadores deste trabalho.

A partir da segunda metade do século XVI, com continuação no século XVII e princípios do século XVIII, desenvolveu-se no Convento de Cristo uma prática instrumental no serviço do Coro, com recurso a outros instrumentos musicais para além do órgão (instrumento principal de apoio ao Coro e cantochão)[6], onde se incluíam o cravo, o craviorgão, a harpa, o violino, o fagote e ainda a corneta, que se devem ter tornado habituais durante a liturgia.

4. Compositores do Convento de Cristo

Frei Estêvão de Cristo foi o primeiro compositor do Convento de Tomar de que se achou notícia. Publicou um *Liber Passionum* em 1575, e um *Processionario*, em 1593. Podemos falar de uma escola de compositores do Convento de Cristo a partir de finais do século XVII. Em 1649, Frei João Pinheiro era compositor e Mestre de Capela do Convento. A *Livraria de Música de el-Rei D. João IV* menciona três obras da sua autoria (missa a 12 vozes, dois motetes (Advento e de defuntos) a 6 vozes, e dois vilancicos (Natal) a 3, 5 e 6 vozes). Estes dados são insuficientes para a caracterização do tipo de repertório musical do Convento nesta época, contudo, pelos títulos das suas composições, podemos supor que o número de cantores de que se compunha a Capela variava entre três a doze vozes.

Frei Fernando de Almeida foi o mais destacado compositor do Convento de Cristo (m.1660). Foi discípulo de Duarte Lobo. É autor de várias obras para 4, 6 e 8 vozes, dentre as quais, uma missa do terceiro tom a 12 vozes, e as *Lamentaçoens, Responsorios e Misereres dos Tres Officios da Quarta, Quinta e Sesta feira da Semana Santa*. A música desta obra maravilhou D. João V, quando visitou o Convento de Tomar em 1714. Ordenou a sua transcrição para que se cantasse na Capela Real e, graças a essa decisão, podemos encontrar cópia desta e outras composições de Frei Fernando de Almeida na Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa que constituem, até o momento, o único repertório musical sobrevivente que se conhece do Convento de Cristo (ALEGRIA, 1989). Ainda na segunda metade do séc. XVII, regista-se a presença do compositor e cavaleiro de Cristo, Sebastião da Costa (m.1696), Mestre da Capela Real de D. João IV durante os últimos anos do seu reinado. Sebastião da Costa foi autor de várias obras, todas para 4 a 8 vozes: missas, lições, e misereres. Incluem-se ainda motetes e vilancicos (Natal, Reis, Conceição e Sacramento), facto que confirma a execução deste género musical no Convento, característico da música sacra portuguesa do século XVII.

Frei Plácido da Silveira (m.1736), foi o último compositor do Convento de que se obteve notícia. Sofreu de uma estranha e longa perturbação mental que durou cerca de dezoito anos. Ainda assim, foi o autor de salmos, hinos e de diversos motetes, que devem ter sido executados no Convento.

5. Um espólio musical tomarense

A descoberta dum espólio musical tomarense durante esta investigação, inteiramente inédito (à guarda da Sociedade Missionária da Boa Nova, em Lisboa), poderá ser a primeira peça para reconstituir o puzzle musical da Ordem de Cristo em Tomar. É composto principalmente por manuscritos de música sacra e litúrgica, o mais antigo datado de 1789, e o mais recente de 1875. Identificaram-se compositores portugueses, e estrangeiros que vieram para Portugal (por ex. Marcos Portugal, António Leal Moreira, Baldi, David Peres, Jommelli, Mazziotti, entre outros). Estes manuscritos pertenceram ao Padre Manuel Antunes da Mota e Neves, frei beneficiado da Igreja de S. João Baptista da Ordem de Cristo em Tomar, que é igualmente o copista principal do espólio. Deixou-os por herança ao seu sobrinho, José das Neves e Silva, músico ao serviço da *Academia Philarmonica Tomarense*, fundada em 1843, o que explica o carimbo desta sociedade filarmónica em alguns dos manuscritos. Perante o exposto anteriormente, podemos considerar que este espólio musical poderá estar relacionado com a Ordem de Cristo, na medida em que, não só contribui para a caracterização do tipo de repertório, com o respectivo acompanhamento instrumental e vocal, executado numa das suas

principais igrejas em Tomar, a igreja de São João Baptista, como também nos denuncia a actividade e nível artístico-musical da cidade de Tomar em finais do século XVIII e durante o século XIX, principalmente após a extinção da Ordem de Cristo em 1834.

Notas

1 A capela fortificada dos Templários, denominada de "Charola" devido à sua rotunda circular, data de finais do século XII. A construção do Coro ronda o ano de 1460 e podia albergar até vinte pessoas. Seria uma espécie de varanda aberta na espessura da parede da Charola, à qual se tinha acesso por uma escada.

2 O Coro henriquino foi sacrificado, projectando-se para este espaço um arco de passagem que dava para o corpo da igreja e da nave prolongadas a poente. Os motivos do trabalho escultural do cadeiral compunham um épico em madeira da Ordem do Templo e da Ordem de Cristo. Ficou concluído em 1514, mas foi impiedosamente destruído durante as invasões francesas em Tomar, em 1810.

3 O projecto reformador joanino moldou definitivamente o espaço arquitectónico do Convento tornando-o num dos mais ricos e opulentos da Península Ibérica.

4 O Convento contava com o Coro, para tudo o que se cantasse em cantochão, e com a Capela, para tudo o que se cantasse em polifonia. Toda a comunidade religiosa do Convento de Cristo fazia parte do Coro, mas a Capela era constituída por um grupo de cantores, meninos ou adultos, que cantavam à estante grande (ou facistol).

5 Lamentavelmente, a livraria musical do Convento de Cristo foi destruída durante as invasões francesas em Tomar, em 1810.

6 O órgão grande do Convento foi totalmente destruído aquando das invasões francesas em Tomar, em 1810. Só o seu tubo sobreviveu e ainda hoje ali se encontra. Continua a ser um exemplo único e original da organaria portuguesa, desconhecendo-se o seu autor ou outro mecanismo de fornecimento de ar que se lhe assemelhe.

Referências

AA.VV., *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo,* 4vols, Tipografia Gouveia, A gráfica de Tomar, Tomar, 1941-1960.

ALEGRIA, José, *O ensino e prática da música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos fins do século XVI),* Biblioteca Breve, vol. 101, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1985.

_____, *Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa, catálogo dos fundos musicais*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

DIAS, Pedro, *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510, aspectos artísticos*, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra Editora, 1979.

DONDI, Cristina, *The liturgy of the Canons Regular of the Holy Sepulchre of Jerusalem*, Turnhout, Brepols, 2004.

Livro de Doações, Previlegios, Consedidos ao Convento de Tomar (1502 a 1527).

Regra e Definições feitas no Capítulo Geral da Ordem e Cavalaria de Cristo. 1503.

ROMÁN, Frei Jerónimo, *Libro Primeiro da la Ynclita Cvalleria de Christo en la Corona de los Reynos de Portugal Por Fray Hieronimo Roman Frail de la Orden de s.n agustin*, 1589.

ROSA, Amorim, *Anais do Município de Tomar (1137-1453)*, vol.VIII, Edição da Câmara Municipal de Tomar, 1972.

UPTON-WARD, J.M., *A Regra dos Templários*, A Esfera dos Livros, 2006.

VITERBO, Sousa, *A Ordem de Christo e a musica sagrada nas suas igrejas do continente*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1911.

_____, «Mestres da Capella Real nos reinados de D. João II e D. Manuel», Separata da Arte Musical, n.º 116-117, 1906.

O PAPEL DA IMPROVISAÇÃO NO PROCESSO CRIATIVO DE GIACINTO SCELSI (1905-1988)

Daniel Zanella dos Santos (UDESC)
danielsantos.sc@gmail.com

Luigi Antonio Irlandini (UDESC)
cosmofonia.lai@gmail.com

Resumo: Este artigo discute o papel da improvisação no processo criativo do compositor italiano Giacinto Scelsi (1905-1988). Procura-se demonstrar, através de uma análise da bibliografia sobre o compositor, como ele incorpora os conceitos de improvisação em seu discurso e, como este está calcado em uma relação com a tradição européia e a música indiana.
Palavras-chave: improvisação no processo criativo, Giacinto Scelsi, música indiana, música do século XX.

The improvisation role on the creative process of Giacinto Scelsi (1905-1988)

Abstract: This paper debates the role of improvisation on the creative process of the Italian composer Giacinto Scelsi (1905-1988). The intention is to show, through an analysis of the literature about the composer, how he introduces the concept of improvisation in his speech, and how this is underpinned in a relationship with the European tradition and Indian music.
Keywords: improvisation on the creative process, Giacinto Scelsi, Indian music, twentieth-century music.

1. Scelsi e a tradição ocidental

O compositor italiano Giacinto Scelsi (1905-1988) é reconhecido como uma das figuras mais controversas no meio musical do século XX. Pertencente a uma família nobre da pequena cidade de Valva, no sudoeste da Itália, herdou através de seu avô materno o título de Conde D'Ayala Valva (TAYLOR, 2005: p. 6). Durante a juventude viajou extensivamente pela Europa e Ásia, visitando lugares como, Índia e Nepal (FREEMAN; SCELSI, 1991, p. 10). Sua educação incluía – como algumas biografias (e também o próprio compositor) fazem questão de salientar – esgrima, xadrez e latim (TAYLOR, 2005, p. 6).

Scelsi passou a ter educação formal em música somente após a mudança da família para Roma (SIQUEIRA, 2006, p. 11). Contudo, antes da mudança para a capital italiana, quando ainda residia em Valva, sentava ao piano e improvisava (FREEMAN; SCELSI, 1991, p. 8). A improvisação, como será discutido a seguir, será de grande importância no processo criativo do compositor ao longo de sua carreira, principalmente a partir da década de 1950.

As orientações estéticas na primeira fase de sua carreira composicional (até 1948) estavam em sincronia com as principais tendências da música erudita ocidental da época. O compositor teve contato com algumas das principais figuras do meio artístico europeu, freqüentou aulas com compositores da vanguarda artística da época, e teve a oportunidade de estudar o dodecafonismo e o cromatismo de Scriabin (TAYLOR, 2005, p. 7). De fato, Scelsi assimilou estas características em suas obras até 1948[1], mas, a partir deste período, o compositor sofreu um colapso nervoso que o levou a mudar totalmente de orientação estética e filosófica. Após quatro anos sem compor – internado em uma clínica na Suíça, onde o compositor improvisava ao piano tocando apenas uma nota e procurando ouvir todas as sutilezas internas do som (ANDERSON, 1995, p. 22) – Scelsi retorna à composição de uma maneira totalmente diferente.

A partir destes eventos o processo de composição de Scelsi passa a focar a escuta detalhada de um único som. De acordo com o compositor:

> Reiterando uma nota por um longo tempo, ela se amplia, tanto que você até ouve harmonia crescendo de dentro dela... Quando você entra em um som, o som envolve você e você se torna parte do som. Gradualmente, você é consumido por ele e você não precisa de outro som... Todos os sons possíveis estão contidos nele. (SCELSI apud REISH, 2006, p. 150, tradução livre dos autores).

2. Orientações estéticas pós-1950

O período de crise psicológica que Scelsi enfrentou entre os anos 1948 e 1952 teve efeitos diretos e importantes na sua obra. Após quatro anos sem compor, Scelsi retomou a composição com a Suíte n. 8 "Bot-Ba" (1952), para piano (TAYLOR, 2005, p. 10). Esta obra marcou o início de uma nova metodologia de trabalho e inaugurou uma nova concepção estética na carreira do compositor.

O processo de criação musical da segunda fase de Scelsi consiste neste improvisando ao piano, violão, ondiola[2] ou variados instrumentos de percussão, sendo esta improvisação gravada em fita para depois ser transcrita e orquestrada com a ajuda de músicos contratados (SIQUEIRA, 2006, p. 20). Um dos músicos que participou do trabalho, Vieri Tosatti, concedeu uma entrevista para a revista italiana Il Giornalle della Musica, após a morte de Scelsi, afirmando que ele e mais alguns assistentes, os quais Scelsi teria escondido do público, o ajudaram a produzir suas músicas por mais de 25 anos. Apesar de Tosatti afirmar que efetivamente compôs muito da obra de Scelsi, ele não aparenta nenhum desejo de reclamar sua autoria, atribuindo à obra 'falta de valor artístico' (DROTT, 2007, p. 81). O fato ficou conhecido como "O caso Scelsi", mas estudos posteriores que compararam a obra de Tosatti com a de Scelsi confirmaram a autoria para o último.

Na verdade Scelsi não se considerava um compositor, mas sim um médium por onde a música "passava". Para ele o artista é um sujeito iluminado que cria pela inspiração divina, mas que, para conseguir tal objetivo, o artista deve alcançar um estado de ser que o torne apto a receber a música (TAYLOR, 2005, p. 17). De acordo com o compositor italiano, a improvisação é o meio mais eficaz para tal empreendimento. A grande quantidade de tempo que a escrita musical demanda com seus milhares de sinais, é demasiada longa em relação à inspiração do músico "que é sempre velocíssima, não importa como seja recebida" (SCELSI apud SIQUEIRA; PALOMBINI, p. 806).

A improvisação é um aspecto importante a ser considerado ao tentar estabelecer o lugar de Scelsi dentro da música ocidental. Como participante do meio artístico europeu e conhecedor dos conceitos tradicionais vigentes, Scelsi estava ciente da pouca importância atribuída à improvisação no círculo cultural do qual fazia parte. Como conhecedor de culturas não-ocidentais como a egípcia, indiana e tibetana, pode-se especular que ele também estava a par das práticas e dos conceitos musicais nestas culturas.

3. A dialética Improvisação x Composição

Entende-se mais comumente, na música ocidental, que o limite entre a improvisação e a composição está onde a notação começa. Assim que a criação é "congelada" a música passa a ser composição.

Desta maneira, a improvisação é uma ação repentina intimamente ligada à execução, sem uma elaboração ou esquematização prévia, o que contribui para a desvalorização dos processos de improvisação. O próprio termo 'improvisação' pode ter conotações pejorativas na cultura ocidental. Nettl afirma que:

> O termo 'improvisação', ao sugerir uma falha no planejamento ou uma ação praticada com qualquer meio disponível, pode ter implicações negativas. Contudo, em muitas culturas musicais do mundo a habilidade de improvisar é, com freqüência, altamente valorizada. Em sociedades como aquelas do Oriente Médio e norte da Índia as partes improvisadas da performance carregam o maior prestígio. (NETTL, 2007-2011, tradução livre dos autores)

Se a notação pode ser considerada como um dos critérios para definir o limite entre composição e improvisação dentro do círculo de pensamento da tradição ocidental, pode haver problemas ao estendê-lo para outras culturas. Em muitas delas não existe a notação musical, mas também não se pode dizer que a música é totalmente improvisada. De fato, em algumas culturas sem notação há distinção entre os dois processos, em outras, existem processos que não podem ser estabelecidos como improvisados ou compostos[3] (NETTL, 1974, p. 4).

Como proposto por Nettl (Ibid, p. 11), a improvisação e a composição podem ser pensadas não como processos opostos, mas como partes de um único pensamento de criação musical. Dentro deste pensamento existem dois grupos, um no qual a música é cuidadosamente pensada durante certo período de tempo, às vezes retrabalhada para produzir inovação, e outro que é mais espontâneo, mas construído sobre um modelo (que geralmente precisa de trabalho prévio para ser assimilado), onde a música é concebida rapidamente.

Na música clássica indiana não existe um termo definitivo para improvisação. A elaboração melódica, tanto improvisada como pré-composta, é denominada com termos como 'discurso' (ālāpa), 'expansão' (vistār, barhat), 'invenção, fantasia' (upaj) e outros termos mais específicos para técnicas particulares (POWERS; WIDDESS, 2007-2011). O que varia é o grau de liberdade que o intérprete tem dentro dos limites estreitos impostos pelo sistema musical;

> "[...] o músico realmente bom é aquele que pode encontrar a maior liberdade dentro dos limites mais estreitos, demonstrando isto pela improvisação em apenas duas ou três notas por um extenso período" (SORREL; NARAYAN, 1980, p. 2,)

Uma distinção entre o que é material improvisado e o que é composto pode ser feita até certo ponto, contudo, o que um músico indiano faz, na verdade, é realizar uma variedade de versões de um modo (raga) – uma entidade que já existe – e não improvisar sobre algo (NETTL, 1974, p. 9). Desta maneira o conceito de improvisação torna-se desnecessário.

4. Relações entre Scelsi e a música clássica indiana

Existem várias especulações sobre os motivos que levaram Scelsi à escolha da improvisação como base do processo de criação das obras. Anderson (1995, p. 23) sugere que Scelsi preferiu ter como ponto de partida a improvisação por duas razões conectadas; assim ele poderia investigar o som por si, livre

das dificuldades da notação, e resolver o problema da forma, que para o autor era o campo no qual Scelsi demonstrava suas piores habilidades. Por outro lado, Siqueira (2006, p. 58) considera que a opção do compositor italiano pela improvisação, não é somente uma maneira de fugir da rigidez dos sistemas utilizados (como o serialista), "mas, principalmente pela incapacidade física de escrever minuciosamente suas partituras."

A negação da escrita é outro ponto importante nas discussões sobre o compositor. Scelsi estava ciente do valor dado à escrita na tradição ocidental, na qual o artesanato musical – no caso, o trabalho de escrita – é um componente que agrega valor à obra e ao trabalho do compositor. Ao negá-la, Scelsi está entrando em um movimento que vai contra toda a tradição do meio musical ao qual pertence. O papel que a improvisação exerce nas tradições musicais sem notação, aparece como um campo fecundo onde Scelsi pode fundamentar e desenvolver sua estética e metodologia. Na música indiana, a inexistência de um conceito para improvisação demonstra que esta é parte fundamental da realização musical.

Ao mesmo tempo, Scelsi carrega consigo os conceitos tradicionais do ocidente ao afirmar que "minha música e minha poesia foram feitas sem pensar" (SCELSI in MARTINS apud SIQUEIRA, 2006, p. 16). Para ele o processo de improvisação é um processo intuitivo, impensado, que ele fundamenta através do misticismo ao afirmar que a improvisação é o único meio pelo qual o compositor pode captar a força cósmica que o atravessa no momento da criação. Estas afirmações parecem demonstrar que o contato de Scelsi com a música indiana se dá primeiramente através da filosofia e do misticismo, mais do que pelas práticas dos músicos daquele país. Sobre as práticas dos músicos indianos Nettl afirma que:

> O grande citarista norte indiano senta em frente à platéia e cria uma performance de música nova no ato, mas ele pode fazer isso apenas porque, todo dia, por horas, ele praticou exercícios que ele tem memorizados, e ele mantém em sua mente um vocabulário musical ao qual ele pode recorrer, e um grupo de regras que dizem a ele, uma vez que ele tenha selecionado a raga, o que ele deve, pode, e não pode fazer. (NETTL, 2005, p. 27, tradução livre dos autores)

Os elementos deste vocabulário musical, o grupo de regras, os exercícios, podem ser compreendidos como modelos nos quais o músico vai se basear para improvisar. A natureza destes modelos, a maneira como os músicos vão lidar com eles e a liberdade que cada músico terá, vai depender de cada cultura (NETTL, 1974, p. 9). No caso da música indiana o músico irá obedecer as regras estritas da raga[4] e da tala[5]. Sorrell (1980, p. 70) afirma que "constante variação e expansão do que pode parecer relativamente pouco material é a essência da performance indiana".

Apesar das declarações de Scelsi sobre sua música não ser pensada, e de que ele é apenas um médium por onde as forças cósmicas atravessam, sua estética tem uma coerência, e talvez até podem ser encontrar modelos em sua música, como aqueles descritos anteriormente. Siqueira (2006, pp. 67-72) analisa trechos de algumas peças como Pwyll (1954), Ixor (1956) e Quattro Pezzi (1956), entre outras, destacando alguns procedimentos comuns entre estas obras: número reduzido de notas, reiteração de notas, motivos que são variados, aumento de mobilidade rítmica acompanhado de expansão no âmbito da melodia e aumento de dinâmica. Uma análise das obras demonstra variação sobre uma quantidade limitada de material, em convergência com as práticas da música indiana. Outros paralelos podem ser assinalados:

> As solenes oitavas em Fá# que iniciam o segundo movimento da suíte (suite para piano n. 8 – bot-ba) tipificam as evocações do Om Hindu nos movimentos de número par, "o Divino som criador do qual todos os sons surgem." (REISH, 2006, p. 162)

Na bibliografia sobre Scelsi existem várias afirmações sobre a importância do conceito Hindu do som como força criadora:

> O som pode ser pensado como uma força cósmica que é a origem de tudo. (SCELSI; MOLLIA, 1984, p. 270)

Importante para a concepção emergente de Scelsi era a noção Hindu de som como uma atemporal e latente força metafísica, a causa de todo movimento e existência. (REISH, 2006, p. 154)

> O próprio compositor em seus textos deixa clara a importância deste conceito, mas podem ser incluídas neste processo também as características da música indiana. Uma análise comparativa entre os modelos de Scelsi e da música indiana foge ao espaço deste artigo, mas é um assunto fecundo para futuras pesquisas e discussões.

5. Considerações finais

A improvisação em Scelsi é tomada como ferramenta principal do seu processo de criação. Sua obra é improvisada, transcrita e posteriormente arranjada para outros instrumentos. Contudo, a metodologia do compositor italiano pode ter relação com os processos de criação de compositores com grande quantidade de produção, como Mozart e Schubert.

A facilidade com que estes compositores criavam suas obras, às vezes apenas colocando no papel a música quase finalizada que eles tinham em mente, pode indicar um processo comparável à improvisação de Scelsi ou da música indiana.

> A maneira fenomenalmente rápida, porém, de jeito nenhum descuidada, na qual Schubert parece ter composto uma sonata pode bem ser comparada à rápida combinação e rearranjo de materiais em uma improvisação indiana, e o fato de Schubert ter usado papel e caneta pode ser na verdade incidental. (NETTL, 2005, p. 29-30)

Considerando o fator de risco como fenômeno presente nos processos de improvisação (NETTL, 2007-2011), onde o músico tem que fazer escolhas em um espaço de tempo muito curto, definir se estas músicas são improvisadas ou pré-compostas pode ser questionável. A metodologia de Scelsi não difere fundamentalmente dos de compositores da tradição européia, o que o compositor italiano fazia, é na verdade colocar no papel (por meio de seus assistentes) a música finalizada em sua mente, e o que diferencia Scelsi dos músicos indianos, ou de Schubert, são basicamente os modelos de improvisação e a forma como o compositor lida com eles.

Notas

1 Para uma análise da obra “La nascita del verbo” (1948), na qual o Scelsi utiliza técnicas dodecafônicas, ver (TAYLOR, 2005)

2 Pequeno instrumento eletrônico com teclado de três oitavas. Possui botões para produzir glissandi, quartos de tom, vibrato e timbres pré definidos. (UITTI, 1995)

3 Como é o caso dos índios Plains nos Estados Unidos, descrito por Nettl (1974).

4 Regras para a execução melódica que incluem escala, linha ascendente e descendente, notas enfatizadas e registro, intonação e ornamentos obrigatórios. (SORRELL; NARAYAN, 1980, p. 93)

5 Determina o número de pulsações, a forma como elas são agrupadas e como são realizadas em som dentro de um ciclo de tempo. (SORREL; NARAYAN, 1980, p. 116)

Referências:

ANDERSON, Julian. *La note juste:* Julian Anderson appraises the work of the enigmatic Giacinto Scelsi. The Musical Times, Londres, vol. 136, n. 1823, p. 22-27, 1995.

DROTT, Eric. *Class, ideology and il caso Scelsi*. The Musical Quarterly, Annandale-on-Hudson, pp. 80-120, 2007.

FREEMAN, Robin; SCELSI, Giacinto. *Tanmatras*: the life and work of Giacinto Scelsi. Tempo, Cambrigde, n. 176, p. 8-18, 1991.

NETTL, Bruno. *Improvisation*. Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2007-2011. Disponível em http://www.oxfordmusiconline.com. Data do acesso: 07/04/2011.

_____. *The study of ethnomusicology*: thirty one issues and concepts. 2a. ed. Champaign: The University of Illinois Press, 2005.

_____. *Thoughts on improvisation*: a comparative approach. The Musical Quarterly, Annandale-on-Hudson, vol. 60, n.1, pp. 1-19, 1974.

POWERS, Harold S.; WIDDESS, Richard. *India*. Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2007-2011. Disponível em http://www.oxfordmusiconline.com. Data do acesso: 09/04/2011.

REISH, Gregory N. *Una Nota Sola*: Giacinto Scelsi and the genesis of music on a single note. Journal of Musicological Research, Philadelphia, vol. 25, p. 149-189, 2006.

SCELSI, Giacinto; MOLLIA, Michela. *Giacinto Scelsi*: (Ohne Titel). Perspectives of new music, Seattle, vol. 22, n. 1/2, pp. 265-272, 1984.

SIQUEIRA, André R. *O percurso composicional de Giacinto Scelsi*: improvisação, orientalismo e escritura. Belo Horizonte, 2006, 142 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais.

SIQUEIRA, André; PALOMBINI, Carlos. *Giacinto Scelsi*: Colapso nervoso e orientalismo. In: Congresso da ANPPOM, n. 15, 2005, pp. 803-810, Rio de Janeiro.

SORRELL, Neil; NARAYAN, Ram. *Indian Music in performance*: a practical introduction. Manchester: Manchester University Press, 1980.

TAYLOR, Charles L. *The large ensemble works of Giacinto Scelsi and the influence of western and non-western traditions*: An analysis of "I Presagi". Cincinnati, 2005. 209 f. Tese (Doutorado em Música). University of Cincinnati.

UITTI, Frances-Marie. *Preserving the Scelsi Improvisations*. Tempo (New Series), pp. 12-14, 1995.

PROPOSTA PARA TRANSCRIÇÃO EM NOTAÇÃO MUSICAL DOS SONS PROEMINENTES DOS REPIQUES DOS TOQUES DOS SINOS DA SEMANA SANTA DA BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DO PILAR DE SÃO JOÃO DEL-REI

Edílson Rocha (UFSJ)
ediassuncao@hotmail.com

Rafael Mendes de Resenden (UFSJ)
rafaelmresende@bol.com.br

Resumo: O presente artigo propõe a transcrição de alturas musicais dos sinos da Basílica de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei, MG, para notação musical. Este procedimento poderá colaborar para a elaboração de transcrição dos Toques da linguagem dos sinos desta cidade. Para tanto será levado em consideração a frequência mais proeminente emitida pelos sinos nas celebrações da Semana Santa.
Palavras-chave: notação e transcrição musical, linguagem dos sinos, Basílica de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei.

Proposed transcription of prominent bells sounds of the Nossa Senhora do Pilar church, in São João del-Rei city, to a musical notation

Abstract: This paper proposes a transcript for a musical notation of the bells rings of the Basilica de Nossa Senhora do Pilar, Sao Joao del Rei, MG, BR. This work could contribute to elaborate transcriptions of the "language of the bells" from this city. To do so will be taken into consideration the more prominent frequency emitted by the bells in the celebrations of Holy Week.
Keywords: musical notation and transcription, "language of the bells", Basílica de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei.

1. Linguagem dos Sinos

Segundo Le Goff "desde os séculos VI e VII, o tempo da Igreja, soado em torres de mosteiros e catedrais, passou a regular não apenas a vida dos homens da igreja, mas também dos homens em geral" (apud MONTANHEIRO, 2011, p. 2). Com o decorrer dos anos, a igreja incorpora os sinos aos ritos cristãos, e em São João del-Rei é possível observar esse acontecimento ainda nos dias de hoje. O sino, além de comunicar os fatos do cotidiano, possibilita às pessoas saber sobre missas, vias sacras e outras celebrações, de dentro de suas próprias casas.

Quando os sinos chegaram ao Brasil, trazidos por D. Pedro Sardinha, além da importante função de marcador temporal, também comunicavam uma gama de eventos variados (MONTANHEIRO, 2011). Luiz Edmundo dá testemunho de como eram usados os sinos:

> O Rio era uma feira burbulhenta de badalos. E que badalos! Nem sequer Lisboa, onde eles, à solta viviam pelas sineiras quais cabras a dançar, tiveram, como aqui, maior função, maior violência e maior prestígio.
> Como bateram eles desde que, junto ao morro Cara de Cão, o primeiro bronze descido das naus portuguesas para fundação da cidade alarmou o tamoio lançando sobre as floresas da Guanabara a voz de bronze da Igreja falando em nome dos céus! Bateram muito; batiam sem prudência e sem descanso e bateram tanto, que até nem sabe a gente como não ensurdeceram de vez todos os ouvidos do tempo! (EDMUNDO, 2000, p 91.)

Em Minas não era diferente, os sinos comunicavam através de seus toques todos os acontecimentos que se passavam em torno da comunidade, como nascimentos, festas religiosas, falecimentos e tudo que

envolvia a população. Como diz Aluízio Viegas "as igrejas e capelas poderiam prescindir de alfaias ricas e prataria, mas não poderiam prescindir dos sinos, mesmo que pequeno e apenas um" (1990, p. 2). Apesar de toda facilidade de comunicação nos dias de hoje, muitos moradores de São João del-Rei ainda preferem a linguagem dos sinos.

2. Nomes dos Sinos e localização na Igreja

Construída por iniciativa da Irmandade do Santíssimo Sacramento em 1721 (ALVARENGA, 1971), a Basílica de Nossa Senhora do Pilar possui sete sinos em suas duas torres: nota-se que somente uma sineira[1] está vazia. Conforme a tradição Católica, os sinos são batizados e recebem nomes próprios, bem como podem receber ao longo dos anos apelidos pelos sineiros. Na torre esquerda estão os sinos Pascoal Bailão, Meiãozinho, Daniel e Sininho.

Pascoal Bailão: é o sino da Irmandade do Santíssimo Sacramento considerado o mais importante da cidade. Informa as horas em sincronia com o relógio que fica situado na sineira frontal. Cabe lembrar que tal sino é do século XVII e é chamado pelos sineiros de Santíssimo.

Meiãozinho: é o nome dado pelos sineiros ao sino médio da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Ele está na sineira esquerda da Basílica e foi construído no século XIX.

Daniel: é o sino da Irmandade de São Miguel e Almas e segundo Aluízio Viegas "seu nome foi dado em homenagem a Dom Daniel Tavares Baêta, bispo auxiliar de Mariana, que patrocinou sua refundição em 1954" (1990, p. 22). É chamado pelos sineiros de Almas e fica na sineira direita.

Sininho: nome dado pelos sineiros ao sino pequeno da Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte. Fica na sineira traseira da torre esquerda e é do século XIX.

Na torre direita estão os sinos do Senhor Bom Jesus dos Passos, Sino da Senhora Morta e João Evangelista.

Sino principal da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos: fica localizado na sineira da frente, e segundo os sineiros é um dos sinos mais difíceis de catar[2] na Basílica.

Sino grande da Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte: fica na sineira direita da torre. Não se conhece o seu nome e os sineiros o chamam de Sino da Senhora Morta.

João Evangelista: sino pequeno, do século XX, da Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte Fica do na sineira de trás, e segundo Aluízio Viegas (1990), foi sagrado por Dom Delfim Ribeiro Guedes, 1° Bispo de São João del-Rei.

3. Toques e Modalidades de Execução dos Toques

Existem quatro maneiras principais de se tocarem os sinos. Aluisio Viegas (1990) identifica o dobre simples, o dobre duplo e o repique. O presente trabalho indica uma quarta maneira, chamada badalada. Por uma questão de clareza, este trabalho usará a terminologia "modalidades de execução de toques" para se referir a estes diferentes modos de se tocarem os sinos em São João del-Rei, o que poderá contribuir para nomear de maneira mais informativa o fenômeno[3].

O dobre simples é uma modalidade de execução de toque em que o sino, ao realizar um amplo movimento pendular, recebe somente uma pancada. No dobre duplo ocorrem duas pancadas ao se girar o sino uma volta completa em torno de seu eixo.

Os dobres podem ser: Dobres Fúnebres, Dobre de Chagas, Dobre de Via Sacra, Dobre de Trevas, entre outros.

Quando o som é produzido somente com o bater dos badalos, estando o sino parado, tem-se a modalidade de execução de toques chamada repique. Normalmente são realizados desta forma ritmos mais complexos, com batidas rápidas e leves, e o sineiro toca segurando uma corda, que se prende na extremidade inferior do badalo.

Os repiques podem ser: Tencão, Tencão do Rosário, Tencão Atravessado, Tencão da Boa Morte, Tencão das Mercês, Tencão do Carmo, Tencão de São Gonçalo, Tanquins, Tens-tens, Terentena, Terentena Festiva com Dobre, Clens, Tens Tolim, Batucada, Batuquinho, Canjica Queimou, Pé de Galinha, Principiada, dentre outros.

A modalidade de execução de toques chamada badalada ocorre quando o movimento é feito somente pelo bater dos badalos com o sino parado, porém espaçadas e seguidas, sem variações rítmicas. Os sineiros a realizam segurando o badalo diretamente e geralmente são usados para chamadas de irmandades e avisos sobre a missa.

A combinação variada das modalidades de execução de toques forma o que se convencionou chamar de Toques. Estes podem obedecer a certos ritmos e seqüências complexas, bem como ocorrer simultaneamente ou não, empregando um ou mais sinos. Os Toques passam mensagens muitas vezes precisas, segundo o evento que pretendem comunicar.

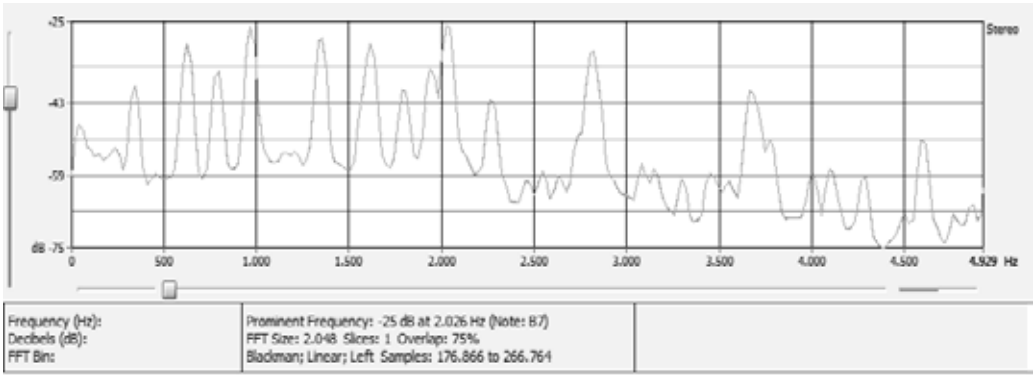
São João del-Rei possui diversos Toques que são executados até os dias de hoje. Dentre eles destacam-se: Toques para avisos de missas, Toque de Almas, Toque de Angelus, Toques para chamar irmandades, Toque de Finados, Toque de Natal, Toque de Quaresma, Toque da Festa de Boa Morte, Toque de Semana Santa, entre outros. Há alguns toques que já não são mais executados, como o Toque de Parto e Toque de Agonia.

4. Metodologia

Para a execução deste trabalho foram realizadas gravações dos sinos durante a Semana Santa de 2010. O gravador foi posicionado nas próprias torres, em distância próxima aos sinos, para que se evitasse a interferência de ruídos externos que perturbassem a análise posterior do áudio.

Foi analisado o repique chamado Principiada, que segundo Aluízio Viegas (1990) indica o início, ou introdução aos outros repiques. Os sinos são tocados em sequência do menor para o de maior dimensão, e é realizado com um trêmulo que vai acelerando e aumentando de intensidade até chegar ao ápice, e assim, um outro sino começa novamente o mesmo ritmo até que todos os sinos o realizem.

Para transcrever a nota proeminente de cada sino neste repique, foi empregado o programa Sound Forge 8.0. Com o uso do analisador de espectro, foi verificado qual a altura musical principal a ser representada graficamente em notação musical. Devido à grande riqueza de harmônicos, foi necessário que se fizesse uma análise relativamente direta, sem tratamento ou adição de qualquer recurso de filtragem, e sem preocupação com a grande riqueza de harmônicos gerada.



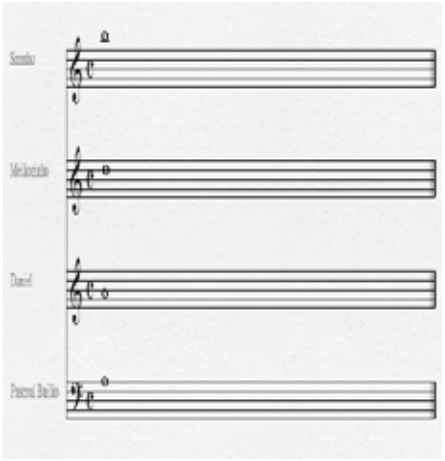
Exemplo 1: Representação gráfica gerada pelo Sound Forge 8.0, sobre amostra de som do sino Sininho, com seleção de dois segundo de gravação para análise de espectro.

Para a análise do espectro foram selecionados em cada amostra dois segundos a partir de um instante de ataque, de maneira que o decaimento do som após este tempo e a alteração dos harmônicos daí decorrente foi desconsiderada[4].

Foram excluídos deste estudo os sinos da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, da Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte e João Evangelista, porque estes não foram tocados na Principiada e nem em solo na celebração da Semana Santa em que foram realizadas as gravações. Não foi possível que se realizassem toques somente para a gravação empregada neste trabalho: os sinos só podem ser tocados conforme a tradição das celebrações.

4. Conclusão

O programa indicou que o Sininho tem como nota proeminente o SI 7, o Meiãozinho a nota RÉ 7, o sino Daniel a nota LÁ 5 e o sino Pascoal Bailão a nota LÁ 6. Para evitar que a notação musical fique confusa com o emprego de excessivas linhas suplementares, sugere-se que as notas correspondentes às alturas analisadas sejam escritas em oitavas mais baixas, dentro ou mais próximas do pentagrama. Optou-se por grafar estas alturas obedecendo às dimensões dos sinos: do de maior dimensão para o menor, de baixo para cima, como se pode ver no exemplo 2.



Exemplo 2: Proposta para representação gráfica das alturas musicais dos sinos estudados.

Tem-se, portanto, que a análise de espectro permite a visualização das ondas sonoras emitidas e de sua freqüência, com isso, pode-se definir a altura da nota proeminente de cada sino. A definição destas alturas poderá servir como elemento para uma transcrição posterior levando em conta também ritmos, de maneira a dar uma idéia musical de como são executados os toques. A partir daí, percebe-se, a utilidade de definir parâmetros indicadores de alturas musicais, que venham a colaborar para a transcrição em notação musical da complexa Linguagem dos Sinos de São João del-Rei.

Notas

1 "Janela dos Sinos" é a abertura na parte superior das torres nas quais são fixados os sinos. (PEQUENO GLOSSÁRIO DA LINGUAGEM DOS SINOS, p.70)
2 Ato em que os sineiros colocam o sino parado com a campana voltada para cima, sem que o badalo o toque durante o processo.
3 Aluízio Viegas e outros autores chamam os modos de tocar os sinos simplesmente de "modalidades de toques", o que pode gerar alguma confusão com o termo Toques (com maiúscula).
4 A variação da nota proeminente no decaimento do som não é importante para os objetivos desta pesquisa, bem como trata-se de um fenômeno extremamente complexo, de difícil representação gráfica. Uma análise de um período de tempo muito longo, de um som de intensidade decrescente, estaria mais sujeita à interferências de ruídos externos que poderiam falsear os resultados.

Bibliografia:

ALVARENGA, Luís de Melo. *Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar*. São João del-Rei: Esdeva. 1971.

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis-1763-1808*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

MONTANHEIRO, Fábio César. *Quem Toca o Sino No Acompanha Procissão: Toques de Sino e Ambiente Festivo em Ouro Preto*. In: ANAIS DO 1º ENCONTRO DO GT NACIONAL DE HISTÓRIA DAS RELIGIÕES E RELIGIOSIDADES – ANPUH, 2011. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st1/Montanheiro,%20Fabio%20C.pdf>. Acesso em: 04/2011

VIEGAS, Aluízio José. *Linguagem dos Sinos de São João del-Rei*. In: PIQUES E REPIQUES. Apostila. Projeto promovido pela Universidade Federal de Ouro Preto, Escola de Farmácia. Ouro Preto: UFOP, 1990. 1-27p.

_____. *São João del-Rei*. In: CULTURAL, Santa Rosa Bureau. *Pequeno Glossário da Linguagem dos Sinos*. Minas Gerais. 2006. 62-79p.

O SÉCULO XXI E A REDESCOBERTA DA OBRA DE MULHERES COMO CLARA SCHUMANN: UM PASSO EM DIREÇÃO À DIVERSIDADE NO UNIVERSO MUSICAL

Eliana Monteiro da Silva (USP)
ms.eliana@usp.br

Amilcar Zani Netto (USP)
azani@terra.com.br

Resumo: O novo milênio possibilita à música erudita tornar-se aberta a toda tendência acústica ou eletrônica e disposta a rever paradigmas que vigoraram durante séculos. Este panorama, iniciado no século XX, incentiva pesquisas recuperadoras de repertórios pouco divulgados ou esquecidos, como é o caso das composições realizadas por mulheres em períodos anteriores. O presente artigo discute a participação da compositora Clara Schumann neste cenário, pois sua obra desponta como uma contribuição importante por ter alcançado reconhecimento de alguns mestres do Romantismo numa época em que a capacidade intelectual da mulher era desacreditada. Uma análise dos últimos Opus da compositora vem comprovar e divulgar esta premissa.
Palavras-chave: Diversidade musical, Mulheres compositoras, Clara Schumann, Música erudita, Romantismo.

The 21st Century and the disclosure of Clara Schumann and other women composers' work: a step forward towards diversity in the musical universe

Abstract: The New Millennium allows Art Music to become unrestricted and opened to new and different tendencies – whether acoustic or electronic. This reality led to many possibilities of changes in forms and paradigms which ruled for centuries, meanwhile encouraging researches on unknown compositions as those created by women in the earlier eras. The present work brings to light Clara Schumann's participation in this context through compositions acknowledged by some of the great Romantic Composers when women's intellectual capacities were unaccepted. The analysis of her last *Opus* testifies the quality of her work.
Keywords: Musical diversity, Women composers, Clara Schumann, Art Music, Romanticism.

Introdução:

O início do século XXI se caracteriza pela possibilidade de oferecer o desvendar de um panorama musical totalmente diferente dos propostos pelos séculos anteriores, inclusive pelo século XX: a coexistência pacífica de estéticas musicais aparentemente excludentes, como as composições acústicas e eletrônicas, o uso do silêncio, ruídos, *clusters* e microtons - aliados ou não a técnicas composicionais tradicionais de escrita ou execução - e processos de criação que incluem o acaso e a indeterminação. Em meio a tudo isso, a composição realizada por mulheres no terreno da música erudita[1] já encontra espaço e condições para germinar, crescer e frutificar – o que não acontecia antes do início do século XX no mundo ocidental.[2]

Obras como as da compositora Clara Schumann, por exemplo, (entre as quais os Opus 21, 22 e 23 analisados neste artigo), eram exceções em meio a um panorama de total desconfiança da capacidade intelectual feminina. Mas, ainda assim, muitas mulheres se aventuraram a compor e, por meio de suas músicas, participaram das transformações estéticas que hoje configuram os diversos estilos da música erudita ocidental. Redescobrí-las é tarefa para músicos e pesquisadores da atualidade.

1. Mulheres compositoras através da história.

Não obstante a falta de condições favoráveis, há muito que as mulheres vem se dedicando à composição e execução de suas obras: nos conventos - como foi o caso de Hildegard of Bingen (1098-1179), nos castelos - como Elizabeth-Claude Jacquet de la Guerre (1666 ou 1667-1729), nos salões freqüentados pela alta burguesia – como Fanny Mendelssohn Hensel (1805-1847) e mesmo nos teatros e auditórios – como foi o caso de Clara Schumann (1819-1896). Algumas destas composições já vêm sendo resgatadas e publicadas desde o final do século XX, como comprovam os livros *Historical Anthology of Music by Women,* de James Briscoe, e *Mulheres compositoras: elenco e repertório*, de Nilcéia Baroncelli,[3] ambos lançados em 1987.

A divulgação do repertório composto por mulheres nos séculos passados representa um avanço em relação à diversidade musical, além de significar o transpasse de uma barreira erguida durante muito tempo entre o sexo feminino e o reconhecimento de sua atividade intelectual. Embora ainda existam poucas pesquisas no setor - pelo menos esta é a justificativa para que este repertório ainda não tenha sido incluído nos programas de ensino dos conservatórios e universidades de música, nem nas provas de aptidão ou nos concursos em geral -, livros como os de Briscoe e Baroncelli fornecem material a quem se interessa pelo assunto e encorajam novas empreitadas.

2. O século XXI e as composições de Clara Schumann.

A redescoberta da obra musical de Clara Schumann se deve a iniciativas como as citadas. Além disso, seu centenário de morte em 1996 fez com que fossem realizadas gravações de sua obra completa (vinte e três opus e algumas peças soltas), biografias da artista e festivais em sua homenagem.

Infelizmente o Brasil e a América Latina não viram surgir muitas obras sobre a compositora em português ou em espanhol, talvez por não terem se dado conta da importância que esta artista completa revela às compositoras que lhe seguiram. Afinal, Clara Schumann foi das primeiras compositoras que tiveram o reconhecimento de sua obra criativa por parte dos grandes nomes da música ocidental – como Felix Mendelssohn, Johannes Brahms, Frederic Chopin, Joseph Joachim e, é claro, Robert Schumann.

3. Clara Schumann: intérprete e compositora.

Clara Wieck-Schumann foi intérprete, compositora, professora de piano, esposa e mãe de oito filhos do conhecido compositor romântico Robert Schumann. Na juventude, seu sucesso como concertista conferiu-lhe excelentes ganhos financeiros e fama internacional, facilitando a boa acolhida de suas composições que passaram a ser editadas, apreciadas e apresentadas por diversos músicos da Europa.

A formação da compositora Clara Schumann se deu juntamente com a da intérprete. Sendo filha de um renomado professor de piano, Friedrich Wieck,[4] Clara teve acesso às técnicas de ensino mais avançadas: entre outras coisas, seu pai incluía na prática diária de piano horas de caminhada ao ar livre para fortalecer músculos e nervos. Wieck também fazia publicar as composições da filha desde as mais simples, como suas *Quatre Polonaises* Op. 1, compostas aos 11 anos. A partir de então a compositora manteve uma produção

linear até o Op. 17, dedicado ao seu Trio para Piano em sol menor, quando a morte de seu filho Emil seguida da morte do grande amigo Felix Mendelssohn (em 1847) iniciaram uma série de infortúnios em sua vida, dissuadindo-a de compor.[5]

Após uma pausa de seis anos, Clara Schumann retoma a composição em 1853, muito provavelmente motivada pelo susto provocado por um aborto espontâneo que quase a levou à morte. Restabelecida do incidente, toma a decisão de mudar-se com a família para uma casa onde tinha um cômodo com piano só para si para poder dar aulas, praticar e compor.[6] Nesta nova fase surgiram, em apenas 3 meses, os Opus 20, 21, 22 e 23 – os últimos da compositora. Em 1854 Robert foi internado num sanatório em Endenich, fato que colocou um ponto final na obra de Clara.

4. O ano de 1853 e as obras de maturidade de Clara Schumann.

As peças compostas em 1853 refletem o estado de ânimo de Clara Schumann após a recuperação da gravidez bruscamente interrompida. A decisão de pensar mais em si mesma transparece em seus Opus 21, 22 e 23, pois Clara também modifica seu estilo de composição tornando-se mais confiante e ousada. Esta ousadia era característica em suas peças de juventude, mas, desde o início de seu namoro com Robert Schumann a compositora adotara um estilo mais contido e intimista, evitando os malabarismos tão criticados pelo compositor em seus artigos na *Neue Zeitschrift für Musik*.[7] Em seus últimos Opus, porém, a compositora consegue inserir passagens virtuosísticas que realçam sua técnica invejável em meio aos procedimentos apreendidos de seus estudos com Robert sobre as obras de Bach, Schubert e Beethoven. Suas peças demonstram maturidade.

O ano de 1853 é também marcante para Clara porque é quando os músicos Johannes Brahms e Joseph Joachim surgem na vida do casal devido a eventos musicais na cidade. A amizade com estes dois jovens compositores trouxe um novo alento ao cotidiano de Robert e Clara, sempre permeado por mudanças de cidade e doenças. O talento de Brahms motivou Robert Schumann a escrever uma crítica apoteótica anunciando-o como aquele que devolveria a música alemã ao nível que ela tinha alcançado no passado. Já Joachim, violinista, fez parceria com Clara ao piano e lhe inspirou a compor seus *Drei Romanzen für Pianoforte und Violine* Op. 22, que serão tratados a seguir.

5. Os Opus 21, 22 e 23 de Clara Schumann.

As últimas composições de Clara Schumann estão entre as mais significativas da compositora, ao lado de sua única Sonata, o Concerto para Piano e o Trio para Piano. Nestas peças a autora não abordou grandes formas, preferindo voltar aos ciclos de peças curtas que compunha em sua juventude, como os ciclos de Três Romances (*Drei Romanzen*), os Ciclos de Canções e as Variações.[8]

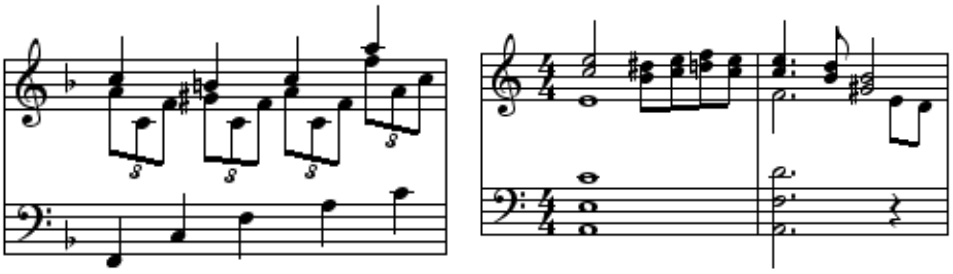
Seu estilo nestas obras é um tanto permeado pelo saudosismo. Os Romances, por exemplo, remetem às Canções sem Palavras de Fanny e de Felix Mendelssohn que ela tantas vezes interpretou em recitais e que influenciaram suas composições, utilizando longas melodias (que lembram árias italianas)[9] acompanhadas por arpejos e acordes em inversões. Já as canções têm predileção especial da compositora: Clara compôs canções em todos os momentos de sua vida, utilizando versos que por vezes pareciam sair das páginas de seu diário.

5.1. *Drei Romanzen für Pianoforte* Op. 21.

Compostos em junho de 1853, estes Três Romances foram dedicados a Robert Schumann por ocasião de seu aniversário (8 de junho).[10] Porém, a configuração do Op. 21 sofreu várias transformações até chegar ao formato da publicação (ocorrida em 1855 pela Breitkopf & Härtel), motivadas pela internação de Robert no sanatório em Endenich. Em abril daquele ano, Brahms visitara o amigo na clínica e Clara, mergulhada na mais profunda tristeza, compôs outro Romance que substituiu o primeiro do ciclo original.[11] Por sua vez o Romance concebido para ser o primeiro do conjunto passou a ser chamado de Romance em lá menor, e só foi publicado em 1891.

O ciclo todo é uma grande forma ternária, sendo que os dois Romances externos (1 e 3) tem forma **A B A'** – como o *lied* europeu – e o central assemelha-se a um Estudo, cujas duas seções quase não se diferenciam (**A A'** sem barras de divisão). O caráter de cada um dos Três Romances, por sua vez, é individual: o primeiro é rapsódico, o segundo é um estudo de acordes e o terceiro é um improviso.

Tanto no primeiro como no terceiro Romance, Clara adota tonalidades menores (lá m e sol m, respectivamente) conferindo contraste às seções centrais, em regiões tonais maiores. Já no Romance n° 2 Clara cria uma seção **A'** modulante, retomando a T na coda da peça. Contrastes também são provocados pela textura e pelo ritmo das seções centrais dos Romances 1 e 3, enquanto no segundo Romance estes elementos não são variados.



Exemplo 1: Romance 1 Exemplo 2: Romance 1
Seção A, *Andante*. Seção B, *Animato.*

Clara Schumann sempre demonstra preocupação com a coerência das peças em seus ciclos. Nestes *Drei Romanzen* a coerência é estabelecida pela melodia em acordes no plano superior. No último Romance, mais rápido e virtuosístico, este procedimento aparece na seção central.

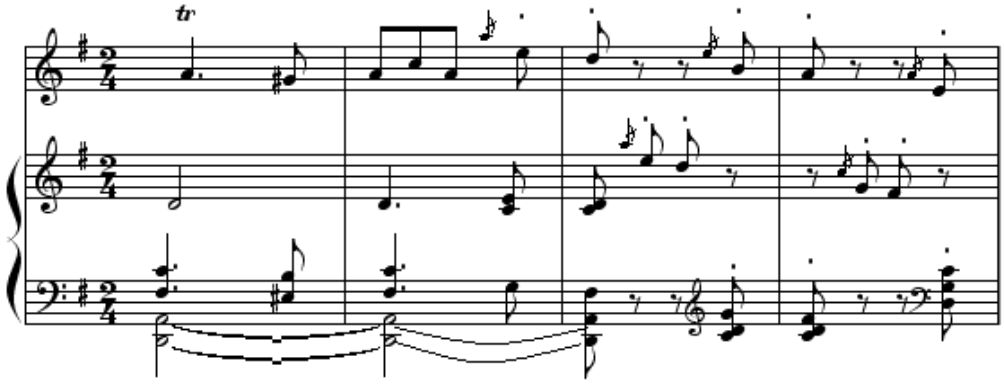
5.2. *Drei Romanzen für Pianoforte und Violine* Op. 22.

Clara dedicou seu Op. 22 ao violinista e fiel amigo Joseph Joachim (1831-1907), com quem se apresentou mais de duzentas vezes, entre Alemanha e Inglaterra. Os próprios Romances Op. 22 foram apresentados pelo duo diversas vezes, e logo agradaram ao público.

Em 1856, durante uma turnê em Hannover, Joachim escreveu a Clara Schumann dizendo que o rei mal podia esperar para ouvir suas maravilhosas peças novamente. A exemplo de Robert Schumann em suas peças de câmara, Clara dá a mesma oportunidade de expressão ao violino e ao piano nestes Romances.

Os dois instrumentos interagem, dialogam e se complementam. A prova disso é que o piano sempre apresenta os temas em algum momento das peças.[12]

A maior contribuição da compositora a esta formação está no Romance n° 2: o aproveitamento do timbre do violino para evocar a música cigana através de seus ritmos, timbres percussivos (reproduzidos por meio de apojaturas e notas em *staccato*), trinados (que lembram o canto melismático das regiões orientais) e melodias que alternam modo maior e menor. Este tipo de material foi também utilizado por outros compositores românticos, como Schumann, Brahms e Dvorák.[13]



Exemplo 3: Romance n° 2, compasso 49 a 52.
Trinados, apojaturas e *staccato.*

5.3. *Sechs Lieder aus Jucunde für eine singstimme mit begleitung des Pianoforte* Op. 23.

Compostas entre 9 e 21 de junho de 1853, as Canções Op. 23 sobre os versos de Hermann Rollett foram publicadas em 1856.[14] Apesar de Clara ter composto canções com acompanhamento de piano desde a infância, este ciclo tem a particularidade de demonstrar uma maior preocupação com o equilíbrio da densidade, com a variedade de timbres e texturas, e na relação destes com o texto abordado. O ciclo é formado pelas canções *Was weinst du, Blümlein,* escrita em Lá M, *An einem lichten Morgen,* em Fá M, *Geheimes Flüstern hier und dort,* em Ré b M, *Auf einem grünen Hügel,* a única em lá m, *Das ist ein Tag,* em Ré M e *O Lust, o Lust,* em Mi b M.[15]

A primeira Canção já surpreende pela quantidade de acordes totais diminutos sem resolução que acompanham uma melodia repleta de cromatismos. Clara também utiliza ritmo sincopado e frases de métrica irregular após a sentença inicial da peça. O equilíbrio da sonoridade pode ser notado pelo uso de figuras de maior duração onde há mais vozes simultâneas (voz e acordes com quatro notas do piano) e aumento da densidade rítmica (com figuras de menor valor) onde o piano não aparece.[16]

A segunda Canção apresenta uma introdução longa ao estilo de Robert Schumann, dando importância ao discurso do piano e criando um ambiente calmo e intimista para a entrada do cantor. A textura de arpejos em grupos alterados de semicolcheias imita o vento soprando no vale, como indica a letra do verso. A Canção n° 3 faz par com a anterior, mantendo o clima de calmaria e arpejos, dando espaço ao piano – desta vez no final da peça. Aqui Clara permite que o piano tome posse da melodia juntamente com a voz, embora lhes confira caminhos separados, primeiramente pelo ritmo e, a partir do compasso 26, também pelas alturas.

A Canção n° 4 é uma polifonia coral a quatro vozes em modo menor, e a compositora compensa a simplicidade da textura e do ritmo com a ousadia harmônica. O uso de acordes formados por duas terças maiores (formando uma 5ª aumentada) acrescentadas de sétima, por exemplo, proporciona a esta peça um colorido diferente da maioria das obras deste período.[17] A Canção n° 5 é uma barcarola ao estilo de Mendelssohn, onde a melodia em terças remete ao folclore regional das regiões tirolesas, e a Canção nº 6 encerra o conjunto remetendo-se a todas as anteriores: utiliza acordes totais diminutos sem resolução, introdução e final em arpejos de semicolcheias, ritmo de barcarola, alternância entre modo maior e menor e cromatismos. Tudo isso em dinâmicas fortes e caráter exuberante, bem ao gosto da virtuose que Clara Schumann sempre foi.

O olhar sobre as últimas obras compostas por Clara Schumann revela a qualidade de sua composição, e a necessidade de sua divulgação e estudo. Esta constatação abre caminho para a pesquisa não apenas da obra de Clara, mas também de outras obras compostas por mulheres antes do século XX. Uma ação desta natureza propõe e estimula o aumento da diversidade no repertório repetidamente utilizado nos estabelecimentos de ensino e divulgado pelo mercado musical em geral.

Notas

[1] Utilizamos aqui o termo erudito (bastante controverso no meio acadêmico) por falta de outro que defina a música vinculada a certos procedimentos tradicionais de escrita e composição, ainda que por meio da negação dos mesmos.
[2] Este artigo não inclui pesquisas realizadas na esfera oriental.
[3] Este último traz uma relação de aproximadamente 1500 compositoras com dados biográficos e relação de obras. As referências de ambos os livros estão na Bibliografia deste artigo.
[4] O mesmo professor de Robert Schumann, o que fez com que os dois se conhecessem.
[5] Entre outras dificuldades, Clara precisou fugir com Robert Schumann (já abalado pela doença mental que causaria sua morte) para os arredores de Dresden para evitar que ele fosse alistado num levante militar que ocorreu na Alemanha em 1848.
[6] Desde o casamento com Robert Schumann Clara se queixa da falta de um local com piano para si. A prioridade do instrumento era sempre do marido compositor, como atestam os diários do casal.
[7] A *Neue Zeitschrift für Musik* (Nova Gazeta Musical) era uma revista progressista fundada pelo então editor e crítico Robert Schumann, onde ele se posicionava, entre outros, contra os professores e incentivadores dos *virtuoses* da época. (Para mais informações, vide ZANI NETTO, 1988).
[8] As Variações compostas em 1853 receberam a catalogação Op. 20, e não serão estudadas neste artigo por terem tratamento um pouco diferente dos Ciclos citados. (Uma análise do Op. 20 pode ser encontrada em MONTEIRO DA SILVA, 2011).
[9] A melodia longa foi bastante usada por Bellini, compositor italiano venerado por Clara Schumann e por Chopin.
[10] Clara e Robert costumavam presentear-se um ao outro com composições desde o início de seu relacionamento.
[11] O caráter do Romance nº 1 que foi publicado como Op. 21 e dedicado a Johannes Brahms é bem mais trágico e denso que o composto originalmente para o conjunto. A própria compositora escreveu em seu diário: "O tom do Romance é realmente triste; eu mesma estava muito triste quando o compus." (REICH. 2001, p.314).
[12] Este tipo de tratamento dado ao piano acompanhador era pouco usual no início do século XIX. Robert Schumann explora o diálogo entre piano e voz, ou instrumentos solistas, após seus estudos sobre os *lieder* de Schubert.
[13] A referência à música cigana na composição romântica está relacionada tanto à busca por novas cores musicais como ao aspecto social do momento, com a ascensão cada vez maior da burguesia sobre os antigos regimes aristocratas. O mito da independência, da natureza livre e apaixonada do ser humano encontra subsídios na figura do cigano, nômade por definição.
[14] Clara Schumann as dedicou à cantora Lívia Frege, com quem se iniciou como concertista na Gewandhaus de Leipzig.
[15] Em seqüência, no álbum, traduz-se: "Por que choras, florzinha?", "Em uma clara manhã", "Secretos murmúrios aqui e ali", "Sobre uma verde colina", "Hoje é um dia melodioso" e "Ó alegria, ó alegria".
[16] Este tipo de procedimento também ocorre entre as próprias Canções do Op. 23, equilibrando o ciclo como se fosse uma grande forma.
[17] Dieter de la Motte (1998, p. 176) enfatiza que os acordes com superposição de terças maiores criam instabilidade harmônica por não permitirem a rápida percepção da tonalidade dos mesmos.

Referências bibliográficas.

BARONCELLI, N. *Mulheres compositoras:* elenco e repertório. São Paulo: Ed. Roswitha Kempf, 1987. Brasília, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

BRISCOE, J. R. *Historical anthology of music by women.* Bloomington: Indiana University Press, 1987.

MONTEIRO DA SILVA, E. *Clara Schumann:* compositora x mulher de compositor. São Paulo: Editora Ficções, 2011.

MOTTE, D. *Armonía.* Trad. Luís Romano Haces. Barcelona: Idea, 1998.

SPERBER, R. (Org.) *Women composers in Germany.* Translation Timothy Nevill. Bonn: Inter Nationes, 1996.

ZANI NETTO, A. *Florestan e Eusebius:* por que? São Paulo, 1988. 194 f. Tese (Doutorado em Artes). Universidade de São Paulo.

Partituras:

SCHUMANN, C. *Drei romanzen für violine und klavier* Op. 22. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1983.

_____ *Drei romanzen* Op. 21. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1983.

_____ *Sämtliche lieder für singstimme und klavier* Op. 23. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1990.

HINO NACIONAL BRASILEIRO ENTRE MODERNIDADE E ENCANTAMENTO

Enrique Valarelli Menezes (USP)
menezesenrique@gmail.com

Resumo: No presente artigo, o autor procura identificar no *Hino Nacional Brasileiro* o papel que a música cumpre dentro da cultura brasileira. Pretendendo que a análise de temas gerais da antropologia aí presentes conduzam a questões específicas da cultura brasileira, trata o hino como um símbolo da identidade nacional, procurando identificar em suas configurações formais movimentos específicos que apareçam tanto nas formas musicais quanto nas formas desdobradas pela história.
Palavras-chave: Música brasileira, Hino nacional brasileiro, Modernidade, Encantamento.

Brazilian National Hymn between modernity and enchantment

Abstract: In the present article, the autor seeks to identify in the Brazilian national hymn the role that music plays in the brazilian culture. Intending that the analisys of general antropological themes will leads to specific questions of the Brazilian culture, the autor treats the hymn as a symbol of nacional identity, looking to identify in its formal configurations, the specific movements that appear in the forms of music as well as on the forms unfolded by history.
Keywords: Brazilian music, Brazilian National Hymn, Modernity, Enchantment.

> *Tú és vinho, não és vinho, mas a cabeça de Atena, tú és vinho, não és vinho, mas as vísceras de Osíris, as víceras de Iao.*
>
> Encantamento grego para um rito mágico

1. Flor amorosa de três raças tristes

Não são muitos os estudos feitos sobre o nosso *Hino Nacional Brasileiro*. Dentre eles, considero o artigo de Avelino Romero Simões Pereira (Pereira, 1995) um bom panorama, direto e simples, que coloca em análise os estudos já feitos, sendo a referência para os fins desse trabalho. Segundo o autor, descontadas algumas divergências, o hino "teria sido feito por Francisco Manuel da Silva por ocasião da abdicação de Pedro I, a 7 de abril de 1831". Essa informação inicial é a mais controversa do artigo, tendo o autor que "descontar" divergências surgidas entre estudiosos. De qualquer modo, seja o hino inspirado pela independência ou pela abdicação, a inspiração é modernizante. Liga-se à independência do Brasil e à série de mudanças que dela decorrem. Os processos operados pela independência são fundamentais para inserir o Brasil no contexto político moderno: marca o desmantelamento do aparelho administrativo colonial e seus comandos, seguido da internalização dos mecanismos burocráticos, medidas importantes para separar o Brasil de seu colonizador. O projeto tende a unificar o território nacional, centralizado na corte e, consequentemente, originar um imaginário nacional. São passos em direção à modernização, como realizada em outras partes do mundo.

De início, a vontade de separar-se dos portugueses era quase bélica, como mostra a primeira letra que o hino nacional teve. Escrita pelo desembargador Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva, chama a atenção seu caráter violentamente antilusitano: "Homens bárbaros, gerados / De sangue Judaico, e Mouro / Desenganai-vos: a Pátria / Já não é vosso tesouro". Hoje temos idéia da intensidade do preconceito racial contra o Judeu, e no que ele daria. Quem diria que nosso hino tem essa raiz?

A violência é motivada, entretanto, por um ânimo moderno, uma vontade de justiça, igualdade e independência. O ódio ao português vem justificado com sua ligação à idéia geral de injustiça do escravismo e repúdio aos monstros que o exercem: "Os monstros que nos escravizam / Já entre nós não vicejam. (...) Neste solo não viceja / O tronco da escravidão". O hino liberal toma partido contra a escravidão, e os "monstros portugueses" são a elite escravocrata que deve ser erradicada. O estribilho tende à unidade do território nacional, e se estende, curiosamente, até o Prata: "Da Pátria o grito / Eis se desata; / Desde o Amazonas, / Até o Prata". Aqui Simões Pereira lembra a alusão ao grito do Ipiranga e principalmente ao manifesto de 1º de agosto de 1822, redigido por Gonçalves Ledo e subscrito pelo príncipe regente Pedro: "Não se ouça entre nós outro grito que não seja – união. Do Amazonas ao Prata, não retumbe outro eco, que não seja – independência". E ainda:

> Mais do que a alusão ao manifesto, o lema "do Amazonas ao Prata" retrata uma "geografia imperial", o projeto português de reunir sob seu domínio as duas bacias, e que foi "nacionalizado" com a transferência do Estado português para o Brasil, em 1808, e com a permanência da monarquia lusa, sob a figura de Pedro I. Independente a Cisplatina em 1828, a inclusão do Prata no hino soa ou a uma permanência anacrônica ou a uma mal disfarçada projeção expansionista. (Pereira: 1995, pg. 24)

As hipóteses de Simões Pereira são boas, chamando a atenção para um problema do hino: seu estribilho é contraditório. Ovídio Saraiva teria simplesmente esquecido da criação do Uruguai? Ou pretendia introduzir no estribilho uma vontade imperialista de avançar novamente sobre o Prata? De qualquer modo, a forma é fraca ou tendenciosa: é um hino republicano que nega a recém-independente República Oriental do Uruguai.

O mesmo hino seria cantado com outra letra, de autor anônimo e alusiva à coroação, aos dias 25 de março (aniversário do juramento da Constituição Política do Império) e 2 de dezembro (aniversário de Pedro II): "Quando vens, faustoso dia, / Entre nós raiar feliz, / Vemos em Pedro Segundo / A ventura do Brasil". A diferença da letra é grande. Ainda reclamando um caráter liberal, a letra anônima esquece a violência crua e canta as glórias do país e de seu futuro governante, Pedro II. Nesta versão o estribilho se mantém, expondo ainda outra vez o "esquecimento" do Uruguai. Outras coisas também são esquecidas - notadamente o tom hostilíssimo ao português escravocrata, que agora não é mais um monstro e vai apoiar os acordos necessários para a desejada monarquia constitucional. A mudança fundamental é a substituição das estrofes violentas anti-portuguesas e anti-escravistas, embora a permanência da mesma música e do mesmo estribilho contribuam para a impressão de que nem tanta coisa mudou. A confusão dos hinos figura o andamento histórico, e a seguir a maioridade de Pedro II é antecipada, tornando o menino imperador. Por essa época os liberais conseguem efetivar o projeto de uma monarquia constitucional não como cantada no hino de 1831 – que repudia o escravocrata - mas como cantada virtualmente na mistura entre os dois hinos: monarquia constitucional conservadora apoiada em setores agrários escravagistas. O ânimo do Brasil independente não elimina a economia baseada no escravismo mas o inclui em seu movimento liberal.

2. Requebros e encantos de impureza

Aquilo que se esquece do primeiro para o segundo hino não são somente as estrofes de ódio proto-fascista do primeiro, mas principalmente os processos pelos quais uma coisa reverte em outra, o modo

como aquelas estrofes violentas se tornam aduladoras de Pedro II. A bela música de Francisco Manuel da Silva segue incólume, contribuindo para que uma e outra letra, uma e outra ideologia sejam, no frigir dos ovos, a mesma. A música trata de esfumaçar as contradições em sua realidade evanescente, dispondo os ouvintes a confundir os dois hinos. O próprio Francisco Manuel personifica essa contradição: apesar de ter assinado o hino antilusitano e anti-escravista, aceita o cargo vitalício de compositor-mor da monarquia no reinado de Pedro II, que dá sequência à dinastia de Bragança, à manutenção do grande latifúndio para exportação e ao escravismo. É a experiência de um país independente embora inteiramente colonial, já que os funcionamentos principais da colônia foram repostos.

Esse protótipo se radicaliza em 1889. Com a tomada do poder pelos republicanos, era de se esperar uma renovação. Até então, o hino cantado pelos rés era a *marselhesa*, que não cairia bem como hino da República do Brasil. Lançou-se um concurso para a escolha de um hino republicano antes do golpe, mas foi anulado e substituído por outro concurso, depois do golpe, agora para escolher um hino nacional novo. Os concursos ocorreram, compositores inscritos apresentaram suas composições, Leopoldo Miguez venceu mas o hino brasileiro continuou sendo o de Francisco Manuel da Silva. Aquilo que chamei de contraditório ou tendencioso no estribilho do hino original aqui expande-se para o todo: o hino oficial da República é monárquico.

Como esses contra-sensos puderam coexistir? Desde o estribilho de Ovídio Saraiva o hino tem uma forma peculiar na qual a contradição não é excludente, mas culmina no uso do hino monárquico pela república. Uma forma curiosa resulta desse processo: aqui a passagem do tempo não é bem definida, passado e presente misturam-se, originando uma idéia temporal próxima da circularidade mítica. Embaralha o tempo histórico em símbolo: letra republicana e música monárquica.

Revendo um pouco os fatos que os historiadores indicam e lembrando o viés da musicologia formalista, proponho uma abordagem do hino nacional através das tendências formais brasileiras indicadas por José Antonio Pasta[1]: em sua primeira versão, o hino moderno, liberal e anti-escravista carrega também um estribilho confuso que, valendo-se de processos cognitivos obscurecidos, misturando letra, música e processos históricos, passa de liberal a conservador. Ou melhor, é liberal *enquanto* conservador, visto que entre *liberal* e *conservador* prevalece um certo déficit de diferenças. A música é o centro imóvel ao redor da qual as coisas mudam sem mudar. No interior dessa barafunda cognitiva está operando o truque que faz com que uma coisa vire seu oposto de modo não-conflituoso, como por mágica. Obscurantista, essa confusão instantânea dos sentidos faz com que o texto diga o inverso, furtando para novos fins o fato histórico que baseava seu contrário. A música, incapaz de expressar conceitos, envolve o esquisito conlúio, cria identidade entre os opostos e ainda dinamogeniza os corpos, carregando docemente a viração pacífica de uma coisa em outra. Através desse mesmo movimento genérico o hino monárquico vira republicano.

Seguindo a reflexão de José Antonio Pasta, o ato do "vira" é o ato do feitiço, no qual uma coisa torna-se outra. É, virtualmente, um ambiente de magia; Marcel Mauss lembra que o mágico "tem o dom da ubiquidade. Ele escapa inclusive às leis da contradição" (Mauss, 2003, pg. 70). Em sua história o hino tende, nesse sentido, aos encantamentos e ao ambiente mágico: é antilusitano, não é antilusitano, é liberal, não é liberal, vira conservador, monárquico, republicano – sendo todos e sem o prejuízo das contradições. Embaralhando a percepção do tempo histórico, assume uma forma na qual pode aparecer como - ao mesmo tempo – liberal *e* escravista, antilusitano *e* conservador, republicano *e* monárquico. Nesses termos, a música do hino age como o feitiço. É a composição de Francisco Manuel que, aeriforme e inalterada, envolve as viraçõe. Os saltos

entre uma intenção política e outra são mediados pela segurança imediata da música: a variação ideológica constante apoia-se em uma estrutura fixa, a partitura do compositor. Contrasta com a intenção modernizante da independência: na magia o pensamento regride às primeiras formas do conhecimento humano, momento no qual o homem não sabia pensar senão em termos mágicos (cf. Mauss, 2003, pg.51). Nesse contexto o pensamento mágico reduz as destilações realizadas ao longo da história do pensamento, ele é anti-moderno.

Mas em seus requebros, o encanto é impuro: baralha a percepção de que, nessa história, o conservador triunfa e o negro continua com direitos cortados. Um dos bons argumentos liberais da época é de que o trabalho livre é essencial para uma nação moderna, sendo que no Brasil a base econômica era escravista. O argumento baseia-se na excentricidade de o país seguir, ao mesmo tempo, os regimes capitalista e escravista, mutuamente excludentes (cf. Schwarz, 2000). O liberalismo, nesse caso, é o de um povo que quer tornar-se efetivamente capitalista, que exige a emancipação do brasileiro. O *pathos* é o da guerra, conduz a um conflito violento. A letra, porém, é fraca e cheia de contradições, não convence. Vimos um estribilho de aspiração republicana que deseja acabar com a república do Uruguai e versos que afirmam que no solo brasileiro o tronco da escravidão não viceja. Já o *Hino da proclamação da República*, composto para ser o novo hino nacional, versa: "Nós nem cremos que escravos outrora / Tenha havido em tão nobre país". O hino venceu em janeiro de 1890, sendo que a lei áurea havia sido assinada em maio de 1888. Em menos de dois anos Medeiros e Albuquerque já nem crê que escravos outrora tenha havido, apesar de terem sido massacrados desde os inícios da colonização e, depois de alforriados, não terem para onde ir, dando origem às nossas favelas modernas (cf. Sevcenko, 1995). A forma não-conceitual da música é usada a favor da ideologia dominante, apaziguando de modo "elevado" as contradições. A forma evanescente da música serve para justificar a violência - que talvez seja a pior maneira de praticá-la.

3. O feitiço do pecado humano

Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza. A solução do hino carrega virtualidades conciliatórias de caráter sacrificial. O fato é que na conta entre os desejos e orfandades de selvagens, cativos e marujos restam duas raças devastadas (índios e negros) e outra destinada a ceder membros para a elite. É por esse mecanismo que aquelas soluções ganham aderência: agrupam pessoas que perseguem o funcionamento arcaico do sacrifício ou da violência afim de manterem-se no poder. A música, mediação imediata e esfumaçante, funciona nos casos referidos de maneira análoga ao feitiço, como encantamento necessário dos sentidos – visto que "a operação sacrificial exige um certo desconhecimento. Os fiéis não conhecem, e não devem conhecer, o papel desempenhado pela violência" (Girard, 2008, pg.18). A forma do hino, então, revela seu parentesco com formas míticas e rituais, que se destinam a resolver crises e contradições de um modo que não seria aceito por estruturas modernas.

É essa a sua virtualidade mitológica; dentro de uma estrutura mítica, os opostos inconciliáveis convivem pacificados através de um salto mágico-religioso. Dentro dessa estrutura uma contradição solve-se em explicações metafísicas, processo oposto ao pretendido por uma explicação racional moderna: a modernidade pretende imprimir em sua reflexão a marca do "desencantado", e a solução metafísica já não deve responder ao questionamento metódico. O modo mítico recorre a divindades, compreendendo mundo, natureza e sociedade de modo total. (cf. Levi-Strauss, 1987). Quanto à necessidade do sacrifício, René Girard pergunta:

> O que será que atingiu tão intensamente os homens para que eles matem seus semelhantes, não com o gesto imoral e irrefletido do bárbaro semi-animal que segue seus instintos sem nada conhecer de diferente, mas sob um impulso de vida consciente, criadora de formas culturais, buscando conhecer a natureza última do mundo e transmitir esse conhecimento às gerações futuras, instituindo figurações dramáticas?... (Girard: 2008, pg.120)

Tendo em uma "violência essencial" a base de sua resposta, Girard continua "é nas sociedades desprovidas de sistema judiciário, e por isso mesmo ameaçadas pela vingança que o sacrifício e o rito em geral devem desempenhar um papel essencial" (Girard, 2008, pg.31). Frente ao massacre de Vermelhos e Negros, a implantação de um sistema judiciário no Brasil sempre foi um problema. As pessoas não têm direitos iguais, o Negro e o Índio não têm o *status* de cidadãos, a justiça não é cega. A força das estruturas arcaicas que se impuseram por aqui acabam por colidir com as instituições de caráter moderno, enfraquecendo-as ou tirando sua legitimidade. Ao mesmo tempo em que o país surge de uma necessidade moderna de expansão do capital - que cria consigo instituições burguesas - as estruturas sociais representativas encontram sérios obstáculos. Frente aos vetores arcaizantes, fica suspenso o acordo racional entre as raças. Os contratos criados por aqui, seguindo os preceitos das instituições burguesas, ficam instáveis; correm o risco de serem logo anulados ou esquecidos.

Flexibilizando um pouco estruturas mais fixas como as do sacrifício religioso propriamente dito, formas análogas despontam com frequência na realidade brasileira. Refiro-me a aquilo que Girard em seu questionamento chama de "um impulso de vida consciente, criadora de *formas culturais*", que serão transmitidas às gerações vindouras. As formas criadas por aqui tendem a uma acomodação das diferenças, à homogeneização, à solvência de opostos, à confusão dos sentidos. Não sendo somente artísticas ou econômicas, são formas de conhecimento em geral. Estão ligadas à organização dos dados fundamentais da experiência como percepções de tempo/espaço e sujeito/objeto. São estruturas profundas para a análise tanto da história de um povo quanto de sua produção artística. Respondem aos modos de conhecimento desse povo, são uma referência epistemológica.

O discurso de Lourenço Baeta Neves (em relação à lei de sua autoria que tornou obrigatório o canto do Hino Nacional Brasileiro nos estabelecimentos de ensino do país), lido nesse contexto, é impressionante:

> Voz imutável, que se levanta do passado, que se ouve no presente e há de ser eternamente ouvida no futuro. Quem, brasileiro, não experimentou ainda, em algum instante de sua existência, o efeito da magia dessa música extraordinária, que sacode os íntimos do nosso melhor sentir? Quem, brasileiro, uma vez ao menos, ao ouvir essa voz animadora, não teve o coração vibrando, acelerado no seu bater, modificado no ritmo físico de suas pulsações? (Deputado Lourenço Baeta Neves: Plenário da Câmara dos Deputados, 2 de julho de 1936)

A descrição de Baeta Neves é análoga a de um rito de possessão. Um brasileiro torna-se todos os brasileiros, expondo um caráter comum às praticas rituais e elaborações míticas: a unanimidade. Esse brasileiro experimentará obrigatoriamente a possessão de uma voz do além. Imutável e de temporalidade suspensa, essa voz o envolve em seus fumos e o faz sentir, em algum instante fortuito, seu efeito mágico, que acelera as batidas de seu coração fazendo-o vibrar. Está tomado. Note-se que a experiência deve expandir-se por toda a comunidade, por todo aquele que compartilhar da condição de brasileiro. Se no caso religioso a música dispõe os corpos para que um espírito os incorpore, no discurso de Baeta Neves aquilo que está em outro plano e toma subitamente o controle do corpo é o próprio Hino Nacional.

Nessas condições é difícil formar um juízo crítico. O grito de ordem para uma sociabilização moderna com o qual o hino inicia sua história vê-se misturado a forças opostas, arcaizantes. Torna-se um ótimo veículo para a difusão de ideologia ufanista, "possuíndo" o brasileiro. O tradicional caráter enigmático da musica torna-se feiticista, sua forma aérea quase se cristaliza em contato com a tendência material da ideologia. Se no movimento do feitiço tudo o que é sólido se volatiliza, seu inverso também deve ocorrer, fazendo a forma volátil da música tender a uma reificação; material e imaterial, olhamos a música aqui como uma espécie estranha de fumigação mágico-religiosa. Assim, a tarefa principal da crítica musical deve ser o esforço em reconstruir o caminho encoberto, ainda que desastradamente. Devemos tomar cuidado com a musicologia ufanista e com a crítica que tende a supervalorizar as dimensões de encantamento que fazem parte da música.

Notas

1 No curso "FLC5037-2 O Romance de Machado de Assis: Metafísica e História", FFLCH/USP

Referências:

ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4°ed. Belo Horizonte, editora Itatiaia, 2006.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado, Lisboa:* Edições 70, 1987.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. "Hino nacional brasileiro: que história é essa?" in Revista do IEB, SP, 38: 21-42, 1995.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: *tensões sociais e criação cultural na primeira República*. 4 ed., São Paulo: Brasiliense, 1995.

O *CADERNO DE ESTUDOS COM KOELLREUTTER 1944* E O *MELOS E HARMONIA ACÚSTICA 1988* DE CÉSAR GUERRA-PEIXE: SIMILARIDADES E PRINCÍPIOS BÁSICOS

Ernesto Hartmann (UFES)
ernesto.hartmann@ufes.br

Resumo: O *Caderno de Estudos com Koellreutter 1944* de César Guerra-Peixe, documento disponível no site da Biblioteca Nacional, contém um microcosmos do material abordado por Hans Joachin Koellreutter na instrução de seus alunos na técnica dodecafônica. Apesar de rejeitar esta técnica após a década de 1940, Guerra-Peixe utilizou princípios básicos contidos neste caderno em seu livro *Melos e Harmonia Acústica* de 1988. Este trabalho visa destacar alguns destes princípios mostrando as suas similaridades.
Palavras Chave: Guerra-Peixe, *Caderno de Estudos*, *Melos e Harmonia Acústica*.

The *Notebook of Studies with Koellreutter 1944* and the *Melos and Acoustic Harmony* 1988 of César Guerra-Peixe: Basic principles and similarities

Abstract: The *Notebook of Studies with Koellreutter 1944* of César Guerra-Peixe, document available at the National Library official site contains a sample of the material used by Hans Joachin Koellreutter in the task of instructing his puplils in the dodecaphonic technique. Altough this technique was rejected by Guerra-Peixe after the 40's he indeed used their basic principles in his later book *Melos and Acoustic Harmony* of 1988. This paper wishes to show some of these principles highlighting the similarities between both books.
Keywords: Guerra-Peixe, *Caderno de Estudos*, *Melos e Harmonia Acústica*.

O *Caderno de Estudos* do compositor César Guerra Peixe (1914-1993), datado de 1944, é um documento de extrema relevância para a compreensão do itinerário estético deste compositor. Apesar de ser diretamente associado à influência estética de Mario de Andrade, particularmente pelo *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928), Guerra-Peixe foi membro atuante do grupo Música Viva, grupo fundado em 1939 pelo compositor, professor e flautista Hans Joachin Koellreutter no Rio de Janeiro, pouco após a sua chegada ao Brasil em 1937. Entre os alunos de Koellreutter destacam-se Claudio Santoro e César Guerra-Peixe, além de Eunice Katunda e Edino Krieger, todos estes presentes nas primeiras ações e atividades deste grupo, que visava revolucionar o panorama musical brasileiro ainda bastante estagnado e carente de novas propostas estéticas, apesar da repercussão da semana de Arte Moderna de 1922. Mesmo que o grupo tenha proposto alguns manifestos com conteúdos substancialmente diversos, podemos destacar o *Manifesto de 1944*, que de acordo com NEVES (1984) expõe as seguintes premissas:

> Música Viva, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência.
> A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a produção contemporânea. Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente à música nova
> MANIFESTO MÚSICA VIVA 1944 (In: NEVES, 1984, p. 94)

Sem aprofundarmo-nos nas complexas questões surgidas das diversas antíteses presentes nos Manifestos 1944-45 e 46 do Grupo Musica Viva, questões já consistentemente abordadas por Carlos Kater em

seu livro *Musica Viva e H. J. Koellreutter: Movimentos em direção à modernidade* (2001) e por diversos outros pesquisadores, podemos considerar estas palavras como representativas das propostas do grupo. Renovação estética e técnica, educação musical (atividade a qual Koellreutter se dedicou proficuamente ao longo de sua vida) e divulgação da produção (seja por meio de concertos ou edições de partituras) são os pilares estruturais deste projeto, norteando suas atividades até a sua extinção na década de 1940, extinção esta motivada pela evasão de seus principais membros (entre eles Guerra-Peixe).

Diversos estudos sobre a denominada "Fase Dodecafônica" ou "Atonal" de César Guerra-Peixe e de Claudio Santoro estão disponíveis para pesquisa. Apesar disso, quase nenhum, talvez com exceção da dissertação de Cecília Nazaré de Lima "A Fase Dodecafonica de Guerra-Peixe a luz das impressões do compositor" (2002) abordam o seu caderno de estudos com Koellreutter. Mesmo neste trabalho, o documento principal é outro (também de extrema relevância), o "Oitenta exemplos extraídos de minhas obras demonstrando a evolução estética até abril de 1947" (GUERRA-PEIXE, 1947). Segundo a autora, este período coincide com a Fase Dodecafônica de Guerra-Peixe, que,

> foi curta, intensa e altamente produtiva e, apesar de sua repercussão na época, em muitos aspectos nos parece desconhecida. Acredita-se que, através da análise documental poderemos compreender melhor de que maneira Guerra-Peixe procurou expressar seus ideais nesta técnica de composição (LIMA, 2002, p. iii).

A mudança de postura estético-ideológica dos dois principais membros compositores produtivos e ativos do Musica Viva (além de Koellreutter, evidentemente), César Guerra-Peixe e Claudio Santoro, ambos no final da década de 1940, porém por motivos distintos e com posicionamentos político-ideológicos diversos, além de ter contribuído decisivamente para o colapso do grupo, devido a adesão destes a um discurso nacionalista - banindo de suas obras técnicas mais vanguardistas como o dodecafonismo - gerou um interessante material de pesquisa para as gerações futuras. *A Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil* de Mozart Camargo Guarnieri datada de 1950, e a querela entre Santoro e Koellreutter tornaram-se os assuntos mais abordados, recebendo maior atenção dos pesquisadores. A produção "atonal" de Guerra-Peixe (ao contrário de Santoro que após a década de 1960 realizou um retorno ao serialismo e ao atonalismo, abandonando o nacionalismo) só recentemente recebeu uma maior atenção dos pesquisadores.

Não obstante, o próprio discurso do compositor Guerra-Peixe subentende uma desqualificação de sua produção pré-nacionalista. Três citações do próprio autor, colhidas em momentos distintos de sua vida (1947 - quando ainda imerso na fase atonal, porém questionador da sua opção estética, 1952 - ao refletir sobre sua mudança de posicionamento estético e 1971 - quando já consagrado como um compositor nacionalista e na sua maturidade artística) reforçam esta hipótese,

> Sobre a rítmica nos 12 sons [...] este é um ponto fraco que venho apontando, mas que meus colegas e amigos parecem discordar. O que me atrapalhou até agora foi o preconceito de evitar sequencias, principalmente rítmicas. Tenho a impressão de que a gente começa a se embebedar de ideias filosóficas, acabando por esquecer de lado a música. [...] Vejo, todavia, que na maioria (para não dizer todas) das obras nos doze sons a sequencia não tem morada. Faz-se a "propaganda" estética de que a música atonal é arrítimica. O que me diz disto? (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 9 de maio de 1947).

Ao justificar o porquê de seu abandono do dodecafonismo,

> 1) a impossibilidade de fazer realçar em minhas obras a nacionalidade que tanto prezo
> 2) A incomunicabilidade de sua curiosa linguagem, e
> 3) O reconhecimento da covardia de que eu era presa, fugindo aos problemas da criação de uma música necessariamente brasileira" (GUERRA-PEIXE, 1952, p. 3) (Música e Dodecafonismo).

Ao refletir sobre a questão do ritmo, tão cara a ele,

> Do exagerado conceito resultam problemas insuperáveis, em especial no que tange ao **rítmo** pois torna-se evidente a impressão de falta de unidade formal. Uma das obras mais representativas desses dias é o **Quarteto Misto**, de 1945, cujas dificuldades, quase sem apoio in tempo, impossibilitam a sua execução tanto no Rio de Janeiro quanto em Buenos Aires. O Quarteto Misto é algo como a pintura de Kandinsky. Seja como for, a técnica dos doze sons se restringe tão somente ao papel de garantir a atonalidade; jamais um real valor construtivo no seu total [...] encerra aqui a **estrepitosa** fase "dodecafônica" (GUERRA-PEIXE, 1971, p.1).

O termo "estrepitoso", pitorescamente utilizado aqui, demonstra o tom de irrelevância que o compositor pretende impor a sua produção dodecafônica, assumindo-se como um compositor exclusivamente nacionalista, influenciado e seguidor das idéias Andradianas.

Contudo, uma das publicações mais importantes de Guerra-Peixe, o *Melos e Harmonia Acústica* (1988), demonstra uma profunda influência de seus estudos com Koellreutter sobre "música em doze sons[1]". Frequentemente utilizado em cursos de composição no Brasil, esta pequena, porém extremamente rica publicação divide-se em duas partes: Construção da Melodia e Construção da Harmonia, a partir de princípios acústicos. Mais que a Koellreutter, pode-se atribuir esta construção a Paul Hindemith, que após uma longa explanação também divide seu tratado *The Craft of Musical Composition* Volume I (exposição teórica[2]) desta forma. Como Kater (2001) ressalta, Hindemith foi uma das principais influências de Koellreutter ainda na Alemanha, onde ele freqüentou diversos cursos com o compositor.

Como uma proposta de síntese do material utilizado pelo compositor ao longo de sua carreira como professor, Guerra-Peixe publicou o seu *Melos e Harmonia Acústica*, visando organizar em um único compêndio o que considerava essencial para a formação de um compositor. O livro aborda de forma condensada questões de Forma, Textura, Harmonia e Melodia, propondo uma breve, porém incompleta bibliografia (faltam datas das edições consultadas). Apesar de merecer um estudo mais aprofundado, este trabalho se concentra nas diretrizes iniciais do livro, destacando a sua enorme semelhança com os ensinamentos oriundos de Koellreutter da década de 1940.

Disponível em arquivo digitalizado no site da Biblioteca Nacional, o *Caderno de Estudos com Koellreutter 1944* apresenta em sua integra (seis páginas) o seguinte texto:

> Aulas do prof. Koellreutter (1944) - Construção da Melodia
>
> 1) Todas as melodias têm que aparecer nos doze sons
> 2) Não prolongar por mais de quatro sons um determinado movimento para evitar aumentação ou diminuição forte demais na linha melódica
> 3) O último som deve ser atingido por uma 2ª maior ou menor. Pode-se também atingir a última nota por intervalo de 3ª maior ou menor e 5ª descendente e 4ª ascendente. Os outros intervalos não dão impressão de final.
> 4) Não se deve usar um som mais de uma vez para evitar interrupções na igualdade da construção da melodia. Procurar não voltar ao som dado anteriormente.

5) Evitar arpejos ou grupos que formam ou dêem impressão de grupos de acordes perfeitos e todos os pertencentes à harmonia dissonante natural. A razão desta regra é evitar dar um centro tonal a melodia. Deve evitar principalmente todos os acordes com trítono. O efeito de acorde pode ser modificado acrescentando uma segunda.
6) Evitar seqüências.
7) Não saltar mais que uma 5ª ascendente ou descendente. Saltos de 7ª produzem arpejos.
8) Depois de um salto não se deve acrescentar um outro na mesma direção.
9) Não é permitido mais de duas notas em segundas porque tem como parte de uma escala pouca tensão melódica.
10) Evitar o cromatismo tanto quanto possível.
11) Só deve ter um ponto culminante (observar as regras de tensão e afrouxamento).

Os 4 elementos da série de 12 sons
A série de 12 sons divide-se em 4 elementos:

1) a série propriamente dita chamaremos de fundamental
2) o retrógrado da série da fundamental começando pela última nota e acabando na primeira conservando exatamente os mesmos sons.
3) o inverso é a inversão da ´serie fundamental por intervalos opostos.
4) É o retrógrado do inverso feito pelo mesmo processo do retrógrado da fundamental, isto é o inverso de traz para adiante.

Seguem 4 exemplos de O, R, I, RI." (GUERRA-PEIXE, 1944).

Estes exemplos estão ilustrados na figura 01.

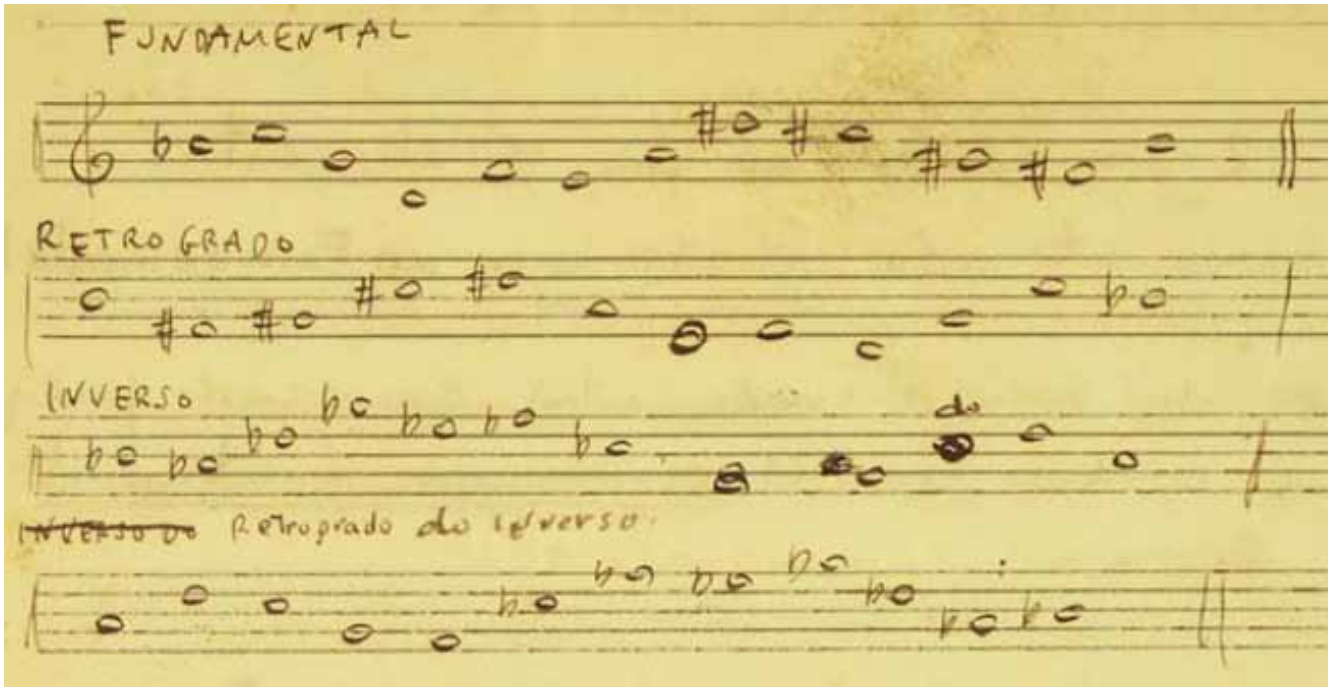


Figura 01. Exemplos de séries Original, Retrógrada e Inversa da Retrógrada extraídas da última página do *Caderno de Estudos.*

Observamos que a inversão (espelhamento) se dá neste exemplo a partir da mesma nota inicial (Si^{b}3).

Todas as regras exceto duas são observadas neste exemplo. A exceção acontece com a 7ª e a 8ª regra, respectivamente "Não saltar mais que uma 5ª ascendente ou descendente" e "Depois de um salto não se

deve acrescentar um outro na mesma direção". Podemos observar esta transgressão entre a terceira e quarta nota e a sétima e oitava nota da série original (evidentemente extensivo as séries derivadas). Nestes dois casos observa-se um salto de quarta ascendente seguido de outro na mesma direção. No primeiro caso trata-se de uma seqüência de duas quartas justas e no segundo de uma quarta justa seguida de uma quarta aumentada. Todavia, em ambos os casos não há compensação do salto (movimento compensatório na direção contrária, geralmente em grau conjunto).

No *Melos e Harmonia Acústica* podemos perceber uma influência destes estudos (inclusive reconhecida pelo autor) em diversos momentos. Já no "Prelúdio", texto introdutório, temos: "uma das preocupações tem sido a de eliminar do estudante as idéias [*sic*] que se limitam ao sistema tonal clássico, isto é, fugir do Dó maior e Dó menor" (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 5) e

> quanto à Harmonia Acústica, estabeleci uma fórmula para equilibrar os primeiros tateios do estudante. Esta matéria tem por base o valor acústico dos intervalos harmônicos, independente de estilo e de tendências. Assim a Harmonia Acústica tem aqui, nos exercícios, uma progressão da tensão harmônica dos acordes; mas como nem sempre a justeza dos propósitos é alcançada quando se vai no *crescendo* até o acorde de maior tensão, achei que reproduzindo os acordes na forma retrógrada certas falhas poderiam ser notadas com mais facilidade (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 5).

Nestas duas citações podemos observar o quanto o autor ainda estrutura seu pensamento harmônico e melódico a partir de preceitos oriundos das regras estudadas e reportadas em seu *Caderno de Estudos*. A utilização do termo "retrógrado" evidencia a preocupação do compositor de construir as tensões sob parâmetros similares aos acústicos observados em Hindemith e que operam de forma análoga nas instruções de Koellreutter. As recomendações iniciais são ainda mais reveladoras:

a) Não ultrapassar, por enquanto, o limite de quinta justa composta.

b) Não repetir seguidamente qualquer nota na mesma altura.

c) Não escrever intervalo além de quinta justa, tanto subindo como descendo.

d) Não estabelecer compasso nem ritmo, deixando os exercícios fluírem melodicamente sem compromisso com o tempo.

e) Não incluir alteração alguma, ascendente ou descendente

f) Na medida do possível, não escrever sugestões de centro tonal segundo a tradição clássico-acadêmica (complexos melódicos dos quais resultem acordes tonais) (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 6)

Ainda, o autor instrui sobre o que se interessa evitar:

a) Mais de três graus conjuntos na mesma direção

b) Mais de quatro notas na mesma direção [...]

c) Evitar seqüência na forma de progressão simples

d) Evita-se que a última nota seja atingida por grau disjunto, mas sempre por grau conjunto. (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 6)

Por estas diretrizes podemos concluir que existe uma relação direta com as regras anotadas em seu *Caderno de Estudos*, pois elas condizem perfeitamente, como nos casos das afirmações exemplificados na tabela nº 01

Melos e Harmonia Acústica 1988	Caderno de Estudos 1944
a) não se deve escrever mais de três graus conjuntos na mesma direção com uma ligeira flexibilidade.	9 - não é permitido mais de duas notas em segundas porque tem como parte de uma escala pouca tensão melódica.
b) não repetir seguidamente qualquer nota na mesma altura.	4 - não se deve usar um som mais de uma vez para evitar interrupções na igualdade da construção da melodia.
c) não escrever intervalo além de quinta justa, tanto subindo como descendo.	7 - não saltar mais que uma 5ª ascendente ou descendente.
e) não incluir alteração alguma ascendente ou descendente, quando contextualizada na proposta do autor (não reproduzir fórmulas tonais).	10 - evitar cromatismo o tanto quanto possível.
f) na medida do possível, não escrever sugestões de centro tonal segundo a tradição clássico-acadêmica (complexos melódicos dos quais resultem acordes tonais)	5 - evitar arpejos ou grupos que formam ou dêem impressão de grupos de acordes perfeitos e todos os pertencentes à harmonia dissonante natural. A razão desta regra é evitar dar um centro tonal a melodia. Deve evitar principalmente todos os acordes com trítono. O efeito de acorde pode ser modificado acrescentando uma segunda.
b) não utilizar mais de quatro notas na mesma direção	2 - não prolongar por mais de quatro sons um determinado movimento para evitar aumentação ou diminuição forte demais na linha melódica.
c) evitar seqüência na forma de progressão simples.	6 - evitar seqüências.
d) Evita-se que a última nota seja atingida por grau disjunto, mas sempre por grau conjunto. Esta deve ser contextualizada, excluindo as 3ªs e 5ªs e 4ªs como notas que antecedem a última.	3 - o último som deve ser atingido por uma 2ª maior ou menor, pode-se também atingir a última nota por intervalo de 3ª maior ou menor e 5ª descendente e 4ª ascendente, os outros intervalos não dão impressão de final. Trata-se de uma limitação da regra de forma a evitar os intervalos que fortemente teriam um sentido tonal de conclusão.

Tabela 01. Comparação entre as diretrizes do *Caderno de Estudos* e o *Melos e Harmonia Acústica*.

A compensação dos saltos também é recomendada no *Melos e Harmonia Acústica*, "Admita-se o salto de quarta justa ou aumentada e o de quinta justa ou diminuta desde que em prosseguimento, seja escrito o intervalo de segunda em direção contrária (compensação)" (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 6).

Outro ponto importante que pode ser observado é a preocupação de Guerra-Peixe com os pontos culminantes e com o jogo de tensão e afrouxamento, desde os primeiros exemplos: "Tensão melódica é a direção ascendente do fragmento, realizada gradativamente [...] Afrouxamento melódico é o oposto da tensão melódica [...] Ponto culminante superior é a nota que caracteriza o ponto mais elevado dos fragmentos" (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 12). O autor acrescenta a estes conceitos os de "Ponto culminante Parcial", "Ponto culminante máximo ou Clímax" e "Ponto culminante Inferior" recomendando que estejam em proporções divisíveis por três tal qual a seção Áurea (1/3 para o ponto culminante inferior e 2/3 para o superior). Vale lembrar aqui a regra nº 12 do seu *Caderno de Estudos* que diz: "Só deve ter um ponto culminante (observar as regras de tensão e afrouxamento)" (GUERRA-PEIXE, 1944).

O Livro prossegue com os capítulos sobre Estruturação melorrítmica e Harmonia Acústica, onde os princípios básicos discutidos acima são ampliados e flexibilizados e abordam-se as questões de forma, textura e harmonia, estes já além do escopo deste breve trabalho.

Conclusões

Apesar de ser um duro crítico de sua própria Fase Dodecafônica, concluímos que Guerra-Peixe não se desvencilhou por completo dos princípios básicos aprendidos durante seu aprendizado com Koellreutter

na década de 1940. Mesmo podendo certas regras ser observadas na prática do contraponto tonal e modal estrito, os princípios de ampliação da tonalidade, tensão e afrouxamento harmônico e melódico a partir das características dos intervalos, questões estas certamente presentes no programa de estudos realizados com Koellreutter e constantes no *Caderno de Estudos* de Guerra-Peixe, fazem parte essencial do material utilizado por Guerra-Peixe para a instrução de seus alunos, corroborando a nossa hipótese de que o *Caderno* é um documento de extrema relevância, merecendo ser objeto de estudos mais aprofundados, particularmente na extensão em que foi aplicado na sua obra entre 1944 e 1950.

Notas

1 Termo utilizado pelo próprio autor na capa de seu caderno.
2 Este tratado divide-se em dois volumes: 1º Volume: exposição teórica e 2º Volume: Exercícios práticos.

Referências

GUERRA-PEIXE, César. Caderno de Estudos com Koellreutter 1944. Texto disponível em Arquivo pdf (6 páginas) em http://www.bn.br/site/pages/bibliotecaDigital/bibsemfronteiras/indice_titulo.html. Acessado em 26 de Março de 2011.

_____. *Correspondência a Curt Lange*: 9/05/1947, Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte.
_____. *Curriculum Vitae do Compositor*, manuscrito, Rio de Janeiro, 1971.

_____. *Melos e Harmonia Acústica*, Rio de Janeiro: Ricordi, 1988.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora. 2001.

LIMA, Cecília Nazareth de. *A fase dodecafônica de Guerra-Peixe: a luz das impressões do compositor*, 2002. Dissertação (Mestrado) UNICAMP, Campinas.

NEVES, José Maria, *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1984.

OS ESCRITOS TEÓRICOS DE FURIO FRANCESCHINI E A QUESTÃO DA CÓPIA NA MÚSICA SACRA CATÓLICA COMPOSTA DE ACORDO COM O *MOTU PROPRIO* DE PIO X

Fernando Lacerda Simões Duarte (UNESP)
lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho traz um perfil biográfico do compositor Furio Franceschini (1880-1976), que atuou como organista titular e mestre-de-capela da Catedral da cidade de São Paulo por aproximadamente sessenta anos. Serão apresentados sua resposta à "Carta Aberta" de Camargo Guarnieri e textos teóricos sobre a música modal e os ritmos livre e medido. Em seguida, se procederá a uma contextualização em relação aos movimentos de restauração Ultramontanismo e Cecilianismo. Por fim, será discutida a questão da cópia estilística no "repertório restaurista" a partir da perspectiva proposta por Roberto Schwarz.
Palavras-chave: Música sacra católica, Cecilianismo, Furio Franceschini, cópia estilística.

The theoretical writings of Furio Franceschini and the matter of copy in the catholic sacred music composed according with *Motu Proprio* of Pius X

Abstract: This paper brings a biographic profile of composer Furio Franceschini (1880-1976) who acted as head organist and chapel master of the Cathedral of the city of São Paulo for nearly sixty years. The answer to Camargo Guarnieri's "Open Letter" and theoretical texts about modal music and free and measured rhythm shall be presented. After that, a contextualization in relation to the restoration movements of Ultramontanism and Cecilian Movement shall take place. Finally, the matter of the style copy in the "restorer's set-list" shall be discussed from the point of view proposed by Roberto Schwarz.
Keywords: Catholic sacred music, Cecilianism, Furio Franceschini, stylistic copy.

Introdução

Siegfried Gmeinwieser (2007) ao escrever sobre o Cecilianismo – movimento iniciado no século XIX que propunha uma restauração da música sacra católica – afirmou que música derivada deste movimento afastou-se gradativamente do desenvolvimento artístico contemporâneo e que "as novas obras polifônicas de compositores cecilianistas, sendo funcionalmente ligadas à liturgia, foram bastante despretensiosas artisticamente". Uma explicação para este fato pode estar relacionada à idéia de cópia estilística que assolaria as obras dos compositores da vertente "historicista" do movimento, ou seja, daqueles que viam na música do passado o ideal de música sacra. Josinéia Godinho (2008:61) foi mais específica ao afirmar que esta vertente historicista era comprometida com a "cópia estilística da música polifônica dos séculos XV e XVI", em oposição a esta, Godinho destacou ainda outras vertentes assumidas pelos partidários do Cecilianismo, no século XIX: simplificação da música sacra orquestral, a manutenção da linguagem romântica contemporânea e a mescla de elementos então contemporâneos com aqueles do passado, sobretudo de Bach e Palestrina.

Gmeinwieser e Godinho enfocam o movimento de restauração no século XIX. Já no século XX, a discussão acerca da cópia estilística no repertório de uso litúrgico poderia ser aprofundada, já que este repertório passou a ser produzido sob as rígidas prescrições e proibições do *Motu Proprio* (1903) de Pio X sobre a música sacra. O documento trazia como modelos ideais de música sacra o cantochão e a polifonia de Palestrina.

O que se procura apresentar beira o estudo de caso sobre a questão da cópia, pois trata dos textos de um compositor específico, mas não pode ser assim classificado vez que estes textos tiveram circulação no

meio musical e podem ter servido a outros compositores. Outra razão é o fato de os textos refletirem idéias já discutidas há algum tempo na Europa.

Após uma rápida biografia de Furio Franceschini e um resumo do que significaram os movimentos de restauração musical e institucional na Igreja Católica, será apresentada sua resposta à "Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil" (1950) de Camargo Guarnieri e como tal posicionamento estético é discutido em outros textos do compositor. Serão trazidas também as idéias de Franceschini sobre os ritmos livre e medido, que terão reflexo direto em suas composições de uso litúrgico. Por fim, se procurará responder à questão que norteia este trabalho: no caso de Furio Franceschini, o repertório restaurista representa apenas uma cópia estilística da música polifônica do passado sem maiores pretensões artísticas ou pode revelar buscas por novas vertentes de composição de seu tempo? Servirão de fundamentação teórica para esta resposta as idéias contidas no texto Nacional por subtração de Roberto Schwarz (1987).

1. Furio Franceschini

Furio Franceschini (1880-1976) iniciou seus estudos musicais aos seis anos em sua cidade natal, Roma, com seu pai, o flautista e catedrático da Academia de Santa Cecília de Roma, Filippo Franceschini. Prosseguiu seus estudos musicais – paralelamente aos estudos de humanidades – na academia em que seu pai lecionava com Filippo Capocci (1840-1911), Giovanni Zuccani (1867-1928) e Giacomo Setaccioli (1868-1925).

Em 1904, chegou ao Brasil como mestre de coros de uma companhia de ópera e, ao contrário dos demais componentes da companhia que seguiram viagem para o norte do país – vários dos quais, vitimados pela febre amarela –, fixou residência no Rio de Janeiro, tendo se mudado para São Paulo, em 1908, onde viria a permanecer até sua morte. No Rio de Janeiro trabalhou como organista na Igreja de Sant'Ana e professor no Seminário do Rio Comprido. Em São Paulo, assumiu o posto de organista titular e mestre-de-capela da Catedral Metropolitana ainda em 1908, função que exerceu por aproximadamente sessenta anos. Paralelamente às funções na catedral, foi professor de música no seminário diocesano dessa cidade, no Conservatório Dramático-Musical e no Instituto Santa Marcelina, além de ter sido diretor fundador da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo.

Várias foram suas viagens à Europa para cursos de aperfeiçoamento, dos quais se destacam as aulas com Vicent D'Indy, um dos fundadores da *Schola cantorum* de Paris, centro de pesquisa da música modal, dom Andre Mocquereau, beneditino de Solesmes que se dedicou ao estudo do ritmo gregoriano e com Charles Marie Widor, organista e compositor.

Sua atuação como organista e mestre-de-capela rendeu-lhe a outorga da comenda da Ordem de São Gregório Magno pelo papa Pio XII. Sua atuação no meio artístico-musical paulistano foi intensa, tendo trocado diversas correspondências com Mário de Andrade – que chegou a cantar como tenor em um concerto sob a regência de Franceschini – e participado de discussões sobre estéticas que envolviam seu tempo.

Suas composições excedem de seiscentos títulos, dos quais aproximadamente dois terços, de música sacra. A obra de Franceschini conta ainda com escritos teóricos e coletâneas de obras suas e de outros autores. Destas coletâneas merece destaque a publicação *Musica Sacra*, dirigida pelo maestro a partir de 1908 em São Paulo (FRANCESCHINI, 1966). Esta coletânea de obras consideradas adequadas ao uso litúrgico de acordo com as prescrições do *Motu Proprio* de Pio X teve grande circulação nas igrejas da Arquidiocese,

podendo ser talvez considerada o primeiro trabalho de grande circulação relativo ao movimento de restauração musical nessa cidade. Apesar de a coleção ter sido publicada já no século XX, os movimentos de restauração institucional e musical da Igreja são mais antigos.

2. Ultramontanismo, Cecilianismo e o *Motu Proprio* de Pio X

Ao se dar conta que a secularização da instituição proposta pelo Iluminismo era mais prejudicial à sua sobrevivência do que benéfica, os líderes da Igreja Católica Romana optaram, ao longo do século XIX, por uma restauração que a separasse do século. Fala-se em restauração e não em reforma, uma vez que o objetivo era o retorno a um passado em que já havia ocorrido semelhante separação, o Concílio de Trento (1545-1563). O movimento conhecido como Ultramontanismo visava garantir a identidade da instituição e centralizar seu poder em Roma, na figura do papa, razão pela qual também foi chamado de Romanização. No Brasil, se fez sentir, ainda no século XIX, pela centralização da religiosidade na figura do sacerdote e não mais das irmandades, bem como pela vinda de diversas ordens religiosas da Europa. Paralelamente, um movimento de restauração da música sacra conhecido como Cecilianismo buscou garantir sua identidade, eliminando influências da ópera que foram gradativamente incorporados às composições religiosas (DUARTE,2009).

Na França, pesquisas sobre a música modal e o canto gregoriano foram desenvolvidas, sobretudo na Abadia de São Pedro de Solesmes e na *École de Chant Lithurgique et de Musique Religieuse*, mais conhecida como *Schola Cantorum* de Paris, que oferecia concertos regulares de música da renascença e Idade Média e se tornara também a responsável pelo "desenvolvimento de uma nova música litúrgica para órgão baseada na substância melódica e na modalidade do cantochão restaurado" (GOLDBERG, 2006:149). Igayara (2001:40) atentou para a relação entre a redescoberta do cantochão em território francês e as conseqüências em composições musicais, como a exploração dos modos nas obras de Debussy, Ravel, D'Indy e Fauré.

Uma vez que os ideais do Ultramontanismo estavam arraigados na Igreja como um todo, o intento de promover uma restauração musical tornara-se possível. Deste modo, em 1903, Pio X redigiu seu *Motu Proprio* sobre a música sacra. Neste documento o pontífice romano fez uma série de determinações e proibições acerca do gênero sacro, salientando, sobretudo, a necessidade de que este se mantivesse afastado do principal gênero musical iluminista, a ópera. Dentre as principais proibições do documento estavam a das mulheres cantarem nos coros, o uso de instrumentos como piano e percussão e a execução litúrgica de obras pensadas para concerto. Dentre suas prescrições, destacam-se a formação musical do clero e a necessidade de unidade, beleza de formas e universalidade das novas composições. Esta universalidade decorria da própria universalidade – centralizada em Roma – pregada pela doutrina ultramontana. Assim, foi eleito um modelo musical universal e oficial da Igreja, o canto gregoriano. No documento era aceita e incentivada como modelo a polifonia sacra do século XVI – sobretudo a de Palestrina – por esta guardar as mesmas características do cantochão. O *Motu Proprio* teve plena vigência até o Concílio Vaticano II, que não o revogou totalmente, mas determinou que suas disposições se adaptassem à participação dos fiéis. Neste contexto se encontram Furio Franceschini, suas composições e seus textos teóricos.

3. Escritos teóricos e o reflexo de suas idéias em composições de uso religioso

O primeiro texto apresentado é sua resposta à "Carta Aberta" de Guarnieri. Esta resposta foi publicada no jornal *A Gazeta* em 9 de dezembro de 1950. Diante do embate entre o Nacionalismo e a música dodecafônica, a posição de Franceschini contrariava os dois lados, pois apresentava uma posição não-nacionalista ou universalista sem tender às estéticas atonal e dodecafônica, está mais próxima das pesquisas desenvolvidas na França:

> [...] Ilmo. sr. Maestro Camargo Guarnieri [...] Quanto ao folclore, mesmo reconhecendo sua importância, estou de acordo em parte com a opinião de v. s. Acho que o nacionalismo deve ser cultivado, sim, mas com moderação; de outra forma pode prejudicar a originalidade do compositor quanto a idéias, estilo, personalidade. Considero o folclore um ramo da música, útil, mas dispensável para a composição de obras de valor. Nem vejo tambem [sic] porque um artista não possa tirar proveito do que é "belo" mesmo quando colhido fora do próprio país. [...] Quanto à dodecafonia, eis minha opinião: Jamais gostei da música atonal; acho porem deve-la [sic] tolerar. Idem quanto à politonia, a qual, aliás, creio mais admissível que aquela. O rumo a ser adotado pelos compositores seria o desenvolvimento da música modal, modulações modais e tonais-modais, bimodalidade (como não há muito tempo tive ocasião de escrever em alguns artigos para a "Revista de Musica Sacra"). [...] Agora na atual dodecafonia, não se trata mais apenas de atonalismo, elevado do extremo, mas de um "sistema de composição" que não tolero. Não é mais Arte, é um "Jogo" de sons que prejudica a Arte [...] Enfim: não é musica [sic]; é um estado patológico da musica que poderíamos chamar de "dodecafonia"... (*in* AQUINO, 2000).

A predileção de Franceschini pela música modal não se limita ao simples resgate da mesma, mas ao seu desenvolvimento. Este desenvolvimento pode melhor compreendido em seu artigo citado no texto acima, que publicado na revista *Música Sacra* de Petrópolis, coletânea que constituiu um referencial para os músicos relacionados à atividade litúrgica e que hoje representa uma fonte relevante para o estudo da música litúrgica produzida na primeira metade do século XX, no Brasil. Há de se notar, entretanto, que, em 1908, Furio Franceschini publicou uma coletânea de obras condizentes com os princípios restauristas. A revista dos franciscanos de Petrópolis foi lançada somente em 1941.

Em seu texto de 1946, Franceschini apresentou uma explicação geral dos modos, fez considerações sobre seu uso nas diversas culturas e passou a discorrer sobre a teoria de M. Touzé, segundo a qual a *finalis* de cada modo era destacada no ciclo de quintas e eram analisadas as demais notas. De acordo com esta teoria, um modo seria tanto mais triste se a maior parte das notas que o compõem estivesse situada à sua esquerda no ciclo – diminuição de sustenidos e aumento de bemóis – e tanto mais alegre e vigoroso quanto estivesse à sua direita – aumento de sustenidos. Esta teoria se vale de um dos principais meios utilizados na compreensão das relações tonais para explicar a música modal. Aquino (2000:58) mencionou uma carta dirigida a Mário de Andrade, de 20 de janeiro de 1939, na qual Franceschini fazia considerações acerca dos estudos de Touzé. Franceschini considerava esta teoria universal, mas constatou que nas obras recolhidas por Mário de Andrade em *Ensaio sobre a Música Brasileira* ela não se aplicava e chegou a questionar em uma carta a Andrade por que "será esta infração à lei universal das quintas e dos modos?".

Franceschini (1946:185) deixou claro que a música modal ainda era um caminho inexplorado, pois se era fato que alguns compositores "clássicos, românticos e atuais" haviam utilizado os modos de forma esparsa em suas composições, as centenas de modos existentes ainda permaneciam inexploradas. Alguns caminhos que sugeriu para esta exploração foram a harmonização modal – considerando apenas as notas

presentes nos modos –, a transposição dos modos, o uso do que chamou de "modos de fantasia" – modos mesclados com cromatismo –, a modulação ao modo oposto (plagal), modulação entre modos construídos ou não sobre uma mesma *finalis*, e a modulação entre modos e tonalidades. Duas proibições relativas à musica sacra são interessantes: contrastes vivos entre modos diversos baseados num mesmo tom – ou seja, com a mesma *finalis* – e a bimodalidade, ou seja, sobreposições de dois modos diversos. Percebe-se que uso deste recurso não é aconselhado pelas dissonâncias geradas e pelo afastamento do próprio cantochão, modelo para a música sacra. As teorias desenvolvidas por Franceschini certamente se refletiram em suas composições. Ele próprio citou suas variações para órgão sobre o tema gregoriano *Veni creator spiritus*, em que utilizou modulação entre modos. Nas composições de suas missas, se percebe o uso de harmonização modal e ausência quase completa de cadências autênticas, que as afirmassem como música tonal. Esta ambigüidade foi também explorada na obra sacra de Alberto Nepomuceno, segundo Goldberg (2006).

A valorização do canto gregoriano não se nota, entretanto, apenas nos textos sobre a música modal, mas também no que diz respeito ao ritmo: "De algum tempo a esta parte, agitava-me o cerebro a hypotese de uma grandissima influencia do rythmo livre na musica do futuro" (FRANCESCHINI, 1911:3). O *ritmo livre* era aquele não passível de divisões e de periodicidade de acentuação como a música mensurada, mas onde se alternam as sucessões binárias e ternárias (redução última do ritmo moderno). Franceschini via nesse ritmo uma aspiração dos compositores do período: maior liberdade em relação à acentuação das fórmulas de compassos. O uso deste recurso também obras, como a *Ave Maria* dedicada a Nossa Senhora da Penha (FRANCESCHINI, [1954]:32-34) publicada de doas formas: sem barras de compasso e com barras e mudanças constantes nas fórmulas. Furio buscava novas formas de composição sem deixar de lado a prescrição do *Motu Proprio* (*in* DOCUMENTOS, 2005:16) de que "uma composição religiosa será tanto mais sacra e litúrgica quanto mais se aproxima no andamento, inspiração e sabor da melodia gregoriana".

Considerações finais

Franceschini conhecia as questões relativas ao desenvolvimento artístico de seu tempo, como os modos de transposição limitada de Messiaen ou o dodecafonismo difundido por Koellreutter no Brasil. Conhecia também pesquisas direcionadas à música sacra que se refletiam também na música de concerto, como a redescoberta da música modal. Tais conhecimentos se fazem notar em suas obras sacras. Deste modo, o que se percebe é uma busca por uma nova linguagem na música sacra, como também ocorria na música de concerto, uma linguagem obviamente distinta até mesmo por determinação do documento de Pio X.

Franceschini recorre, portanto, a modelos do passado, o cantochão e a polifonia, mas em busca de uma nova linguagem, de modo que não se pode falar em uma simples cópia estilística de Palestrina ou de gêneros sacros anteriores. Suas opções estéticas refletem mais que as pesquisas realizadas na França, são uma opção pela música sacra de caráter universal, que refletia a universalidade que a Igreja pregava em seu discurso ultramontano. Deve-se ainda lembrar que o olhar dirigido ao passado, no início do século XX não foi exclusivo do Cecilianismo: a exploração da música modal na obra de Debussy, Fauré e Ravel e o que se dizer do tratamento dado às séries de doze sons na música de Anton Webern – retrogradação e inversão –, o mesmo dado aos temas de música contrapontística do período barroco.

Segundo Roberto Schwarz (1987), a crítica ao "caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural" nacional – que tanto poderia ser vista na inadequação dos casacos de neve do Papai Noel no calor dos trópicos, quanto na expressão "macaco" de Mário de Andrade para designar o brasileiro que só conhecia coisas estrangeiras – poderia ser vista por um ângulo diferente. O autor enfocou a questão da originalidade para responder esta questão maior do nacionalismo, que se revelou desde a Independência e perpassou os mais diversos grupos de pensadores e artistas: a possibilidade de evitar a imitação em algum aspecto constitui um falso problema, já que a criação a partir do nada se trata de mitologia.

Em analogia a Schwarz, não se pode afirmar que a música litúrgica produzida na primeira metade do século XX fosse simples cópia estilística da música dos polifonistas de séculos anteriores. Pelo contrário, se até a mais ferrenha vanguarda olhava para o passado, seria reafirmação do mito da criação espontânea exigir que na música sacra – muito mais comprometida com o passado que a música de concerto – se fizesse algo absolutamente novo. Por outro lado, não se pode esquecer que a eleição por parte da Igreja de modelos tridentinos não foi simples acaso, mas a reafirmação de um passado mais conveniente para justificar as opções do presente.

Em suma, a criação a partir do nada não pode ser exigida no repertório restaurista ou em qualquer outro, por outro lado, é impossível ignorar o material a partir do qual este repertório foi criado, já que nele reside o aspecto ideológico. Respondendo à questão principal, a música de Franceschini não é mera cópia estilística de séculos anteriores, mas demonstra uma preocupação por trilhar novos caminhos, ainda que não sejam aqueles propostos pela dita vanguarda.

Referências:

AQUINO, José Luís Prudente de. *Fúrio Franceschini e o órgão*: relação constante preferencial voltada à música sacra. 2 v. 2000. Tese (Doutorado em Música). USP.

DOCUMENTOS sobre a música litúrgica. São Paulo: Paulus, 2005.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Motu Proprio tra le Sollecitudini: Fonte historiográfica para a análise musical. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 19., 2009, Curitiba. *Anais...* Curitiba: ANPPOM, 2009. p. 186-194.

FRANCESCHINI, Furio. *110 Cânticos em Latim a 1 e 2 Vozes*: extraídos da 2ª edição da "Nova Coleção de Cânticos Sacros" em latim e em vernáculo. São Paulo: s.n., [1954].

_____ Estudo Sobre os Modos: Modulações Modais-Tonais. Bimodalidade. parte 1. *Música Sacra*. Ano VI. n.10-12. out. nov. dez. Petrópolis: Vozes, 1946. p. 182-186; 213-216;226-228.

_____. *Rythmo livre e rythmo medido*. São Paulo: Cardozo Filho & Comp., 1911.

FRANCESCHINI, Manoel Antonio. *Comendador Maestro Fúrio Franceschini*: resumo biográfico e "curriculum vitae". São Paulo: Oficinas São José, 1966.

GMEINWIESER, Siegfried. Cecilian movement. *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2007. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em 26 abr. 2010.

GODINHO, Josinéia. *Do Iluminismo ao Cecilianismo*: A música mineira para missa nos séculos XVIII e XIX. 2008. Dissertação (Mestrado em Música). UFMG.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. Encontro de Musicologia Histórica, 6., 2004. *Anais*... Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p. 138-173.

IGAYARA, Susana Cecília. Henrique Oswald (1852-1931): *A Missa de Réquiem no conjunto de sua música sacra coral*. v.1. 2001. Dissertação (Mestrado em Música). USP.

SCHWARZ, Roberto. "Nacional por Subtração". In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*: Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48.

A TEORIA DOS SISTEMAS AUTOPOIÉTICOS DE NIKLAS LUHMANN COMO FERRAMENTA PARA A COMPREENSÃO DA HISTÓRIA DA MÚSICA LITÚRGICA CATÓLICA

Fernando Lacerda Simões Duarte (UNESP)
lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho busca demonstrar a aplicabilidade da teoria sociológica dos sistemas elaborada por Niklas Luhmann (1927-1998) ao estudo da música litúrgica católica. Será feita uma apresentação do autor, um traçado histórico da idéia de complexidade e seu trajeto pelas ciências e como tal conceito é discutido na teoria enfocada. Em seguida, serão destacados os principais pontos da teoria e se buscará estabelecer sua aplicação no estudo da música litúrgica de dois momentos distintos: o Concílio de Trento e a primeira metade do século XX. Por fim, buscar-se-á integrá-la a outra teoria, o conceito de *tradição inventada* de Hobsbawm.
Palavras-chave: Música litúrgica, Niklas Luhmann, Complexidade e música, Autopoiesis, Sistemas autopoiéticos.

The theory of autopoietic systems of Niklas Luhmann as tool for understanding the history of catholic liturgical music

Abstract: This paper seeks to show the applicability of the sociological theory of systems established by Niklas Luhmann (1927-1998) in catholic liturgical music. An introduction of the author shall take place, a historical tracing of the idea of complexity and its trajectory through the sciences and how this concept is discussed in the focused theory. After that the main points of the theory will be emphasized and the application in the study of liturgical music of two distinct moments shall be applied: the Council of Trento and the first half of the 20th Century. At last, it is sought to integrate it to another theory, the concept of *invented traditions* of Hobsbawm.
Keywords: Liturgical music, Niklas Luhmann, Complexity and music, Autopoiesis, Autopoietic systems.

Introdução

A música litúrgica católica, a liturgia e todas as questões relativas à instituição são disciplinadas por normas, que podem ser emitidas diretamente pela Cúria Roma ou por um clero local, regional ou nacional. Conhecer esta legislação é fundamental para a compreensão das próprias obras sacras, já que suas disposições impõem limitações e determinam modelos.

O estudo da legislação acaba sendo, portanto, muitas vezes a porta de entrada para a compreensão do repertório de uso litúrgico na Igreja Católica Romana. Ocorre que, muitas vezes não fica claro para os pesquisadores que as normas existem porque há uma necessidade de sua existência. Em outras palavras: se existe uma lei para regulamentar determinada prática musical é porque esta prática não está de acordo com a vontade de quem legisla. Assim, estabelece-se uma dicotomia entre a realidade e a vontade de quem legisla. Para os adeptos da separação platônica de um mundo das idéias, o direito se encaixa no *dever ser*, ao passo que a realidade é o mundo do *ser*. Esta divisão bastante recorrente nas ciências jurídicas implica o risco da legitimação da vontade de quem legisla, livrando-a de questionamentos, de modo que se prefere ressaltar o desejo do legislador por trás da lei.

A separação entre o que está escrito na norma e a realidade muitas vezes não fica clara nos estudos que esbarram na legislação sobre a música litúrgica católica. Os trabalhos parecem se concentrar na primeira e esquecer inclusive de se perguntar quais foram as razões que levaram a tais escolhas. Aqui se apresenta uma teoria que vai explorar justamente tais motivações.

Tem-se como pressuposto a impossibilidade de conhecer a música de uso litúrgico separando sua história da história da própria Igreja. Assim, será traçado um constante paralelo entre a história da música litúrgica e a história eclesiástica.

A teoria apresentada neste trabalho foi desenvolvida pelo sociólogo e jurista alemão Niklas Luhmann (1927-1998). Far-se-á uma rápida consideração sobre a noção de complexidade surgida no início do século XX, como ela perpassou as diversas ciências e está presente na teoria aqui enfocada. A segunda parte é dedicada a uma aplicação no estudo da música produzida em dois momentos da história da música litúrgica católica, o Concílio de Trento e a primeira metade do século XX. Os momentos escolhidos serão tomados com exemplos de uma possível aplicação mais ampla, a toda a história do gênero, quiçá a outros gêneros musicais. Note-se que os períodos não foram escolhidos aleatoriamente, mas pelo fato de o autor deste trabalho desenvolver sua dissertação de mestrado enfocando obras da primeira metade do século XX. Por fim, se irá demonstrar como a teoria pode ser aplicada concomitantemente a outras. Neste caso, se entenderá sua aplicação como uma base para o conceito de tradição inventada cunhado por Eric Hobsbawm.

1. Uma teoria sócio-jurídica derivada da Biologia

Niklas Luhmann foi considerado por alguns o teórico da Sociologia mais relevante do século XX. Outros acreditam que dividiu com Jürgen Habermas o lugar de máximo destaque entre os teóricos de procedência alemã nessa área.

Nascido em Lünemburg, na Alemanha, foi mandado para a guerra aos dezessete anos, quando se tornou prisioneiro do exército americano. Regressando da prisão, estudou Direito na Universidade de Freiburg, passando então a atuar como advogado da administração pública em Hanover, posição que ocupou por aproximadamente dez anos. Após deixar o cargo, teve contato com Talcott Parsons (1902-1979), num período em que o pensamento parsoniano era um dos mais proeminentes na área da Sociologia, sobretudo na América (BECHMANN & STEHR, 2001). Luhmann usou parte do pensamento de Parsons no posterior desenvolvimento de sua teoria. Parsons foi adepto uso de sistemas para simplificar a compreensão de uma realidade absolutamente complexa, que não é passível de apreensão em sua totalidade pelo intelecto.

As teorias de Parsons e Luhmann decorrem da mudança de paradigmas pelas quais passaram as ciências no início do século XX. Se até então havia a crença de ser possível apreender a essência de fenômenos naturais e humanos por leis gerais simples – decorrentes do pensamento matemático cartesiano –, novas formulações desenvolvidas nas ciências exatas tornaram questionáveis as teorias desenvolvidas nas outras ciências. Dentre tais formulações encontram-se a Teoria da Relatividade de Einstein, a Teoria da Incerteza de Heisenberg pela qual "não conhecemos do real senão o que nele introduzimos" e a Teoria das Estruturas Dissipativas do químico russo Ilya Prigogine, que não mais via sistemas em equilíbrio, mas dinâmicos, em constante troca de energia com o meio (NEVES & NEVES, 2006:185). Assim, as certezas cederam lugar à instabilidade e à evolução.

Parsons havia enfocou a relação entre o todo e as partes dos sistemas, ao passo que Luhmann parece se aproximar de Prigogine, já que enfocou a relação entre o sistema e seu entorno, ou seja, enfocou a comunicação do sistema. As primeiras formulações sobre sistemas surgiram, entretanto, na Biologia, com Ludwig Von Bertalanffy, que via nos seres vivos a criação de mecanismos que estabeleciam seu equilíbrio com

o meio, transformações adaptativas dinâmicas. Os biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela tiveram particular influência na teoria de Luhmann, uma vez que seus estudos sobre células conduziram aos conceitos de identidade e *autopoiésis*. Este último significa que o sistema é capaz de criar identidade a partir de suas próprias operações. Neste processo, o sistema observa o entorno e estabelece significados para as informações vindas dele.

De acordo com a teoria de Luhmann, os sistemas sociais são complexos, autopoiéticos e operacionalmente fechados, ou seja, para resguardarem sua identidade, selecionam as informações transmitidas pelo meio e quanto mais absorvem tais informações, mais complexos se tornam. "O mundo, ou melhor, a complexidade do mundo é pois, para Luhmann, o problema central de sua análise (funcional-estrutural)" (NEVES & NEVES, 2006:191). O mundo – *Welt* – não é um sistema porque não tem entorno, nem é entorno, pois não há algo interno que se diferencia dele, é o ambiente maior – não apenas a delimitação geográfica – onde se dão todas as operações e onde reside a máxima complexidade.

A complexidade de um sistema decorre da existência de mais possibilidades simultâneas vindas do entorno do que ele possa abarcar simultaneamente, devendo, portanto, selecionar tais possibilidades (KUNZLER, 2004). Quanto mais aumentam as possibilidades, mais aumenta a complexidade deste sistema. A complexidade se percebe, portanto, na observação, não é resultado de operações do próprio sistema. Observar, entretanto, o entorno é sim, uma operação do sistema, que pode ser mais complexa ou menos complexa:

> Luhmann então define complexidade: "quando num conjunto interrelacionado de elementos já não é possível que cada elemento se relacione em qualquer momento com todos os demais, devido a limitações imanentes à capacidade de interconectá-los". Neste processo é que precisa ocorrer seleção: "a complexidade significa obrigação à seleção, obrigação à seleção significa contingência e contingência significa risco" (NEVES & NEVES, 2006:193).

Duas outras operações decorrem da observação do entorno e se opõem: a *abertura cognitiva* e o *fechamento normativo*. Por meio da primeira o sistema absorve as informações do seu entorno e se recria de modo a aceitar tais informações e, quiçá, tornar-se mais parecido com o meio. O *fechamento normativo* é, por sua vez, o descarte de possibilidades que possam influenciar a identidade do próprio sistema. A legislação e os costumes podem ser modos como uma sociedade ou um sistema expressa tais seleções.

2. A música sacra como reflexo das operações de um sistema complexo

Esta análise não busca, entretanto, retroceder à primeira legislação sobre a música de uso litúrgico, se é ela pode ser determinada. Serão aqui enfocados dois momentos históricos que guardam entre si alguma relação, o Concílio de Trento (1545-1563) e a primeira metade do século XX, disciplinada pelo *Motu Proprio* (1903) de Pio X e conhecida como *repertório restaurista*. Muitos outros exemplos poderiam ser buscados ao longo dos séculos, mas por questão de espaço, apenas estes dois serão analisados.

Na Europa, a música sacra do século XV e inícios do XVI foi fortemente marcada pela presença dos compositores franco-flamengos. Sua influência se fez sentir no aumento da complexidade do contraponto, numa reformulação da idéia de consonância e dissonância – com o uso mais recorrente de terças, por exemplo – dentre outros elementos musicais. Se as inovações dos franco-flamengos invadiram o restante da Europa,

certamente não foi por acaso. O aumento do poder econômico da região limitou o controle papal e, graças a uma *abertura cognitiva* da Igreja, o clero assumiu também uma vida mais secularizada.

Entretanto, o meio apresentou mudanças e a instituição que era central e absoluta, precisava se posicionar em relação a elas. Dentre tais mudanças, destacaram-se a Reforma Protestante, a invasão de Roma que antecedeu o concílio e o Renascimento. O resultado foi a Contra-Reforma, ou seja, um *fechamento normativo* por meio do qual a Igreja buscava resguardar sua identidade. Esta identidade viria a ser resguardada por uma legião de soldados espirituais, os jesuítas, por mudanças nos costumes do clero, na liturgia e por meio das artes.

Neste período, a música de uso litúrgico já havia sofrido uma série de limitações em diversos concílios e sínodos regionais. Os principais pontos atacados foram a mutilação dos textos litúrgicos, a impossibilidade de sua compreensão nas composições e o uso imoderado de instrumentos. Foram exemplos desses sínodos e concílios o Concílio da Basiléia (1431) e *Concilium Senonense*, de 1528 (FELLERER, 1953:579). Possibilidades se apresentavam em relação à música na época do concílio: a polifonia poderia ser simplesmente banida do uso litúrgico, ela poderia ser praticada desde que o texto fosse compreensível, poderia ser praticada música monódica, como alguns gêneros renascentistas ou ainda, ela poderia continuar sendo composta como vinha sendo feito até então. Com tantas possibilidades, a Igreja não poderia abarcar simultaneamente a todas. Revelava-se aí a complexidade do sistema. A solução parece ter vindo no Decreto "*De observandis et evitandis in celebrationis Missae*" de 17 de setembro de 1562, que trouxe as principais determinações do Concílio de Trento sobre a música litúrgica: "Afastem também de suas igrejas aquelas músicas que [...] se misturam coisas impuras e lascivas; assim como toda conduta secular, conversas inúteis para que, isto precavido, se pareça e possa ser verdadeiramente chamada casa de oração" (DOCUMENTOS, 1562).

Tais prescrições eram bastante genéricas, mas nelas se observa um *fechamento normativo*, já que as prescrições buscavam uma identidade da música litúrgica. Uma forma mais efetiva de proceder a este fechamento foi a eleição de um modelo musical, a polifonia de Palestrina. A partir deste modelo viria a desenvolver um estilo estritamente eclesiástico no qual o texto poderia ser claramente compreendido. Este gênero estritamente eclesiástico preservou a identidade da música litúrgica.

O que se percebe a partir do século XVII é uma *gradativa abertura* cognitiva na prática musical, seja com Monteverdi reduzindo a importância da barreira até então existente entre o estilo teatral e o estilo eclesiástico, seja com a assimilação de elementos musicais próprios da ópera e da linguagem instrumental. No século XVII, o gênero decorrente dessa assimilação foi chamado de *estilo moderno*, em oposição ao que se passou a chamar de *estilo antigo*, o estilo estritamente eclesiástico. Uma abertura foi, em parte, positivada – tornada norma ou direito positivo – na Encíclica "*Annus qui Hunc*" (1749) de Bento XIV. O documento permitia a prática do *estilo moderno* desde que este nada contivesse de teatral, ou seja, um fechamento normativo em relação ao gênero iluminista por excelência, a ópera.

Observando-se apenas a legislação, o Motu Proprio (1903) de Pio X prosseguiria, portanto, uma tradição ininterrupta de uma música sacra afastada dos modelos teatrais. A prática musical, contudo, demonstra o contrário, pois ao longo do século XIX tal foi a abertura cognitiva em relação á ópera que por vezes os compositores chegaram a substituir o texto original de passagens de óperas por textos litúrgicos e utilizá-los nas igrejas. Outra forma desta abertura ocorreu com o desenvolvimento de um gênero sacro que assumia em parte os elementos operísticos. Note-se, entretanto, que tal abertura não ocorreu por acaso ou separada do pensamento da instituição: a assimilação do gênero operístico na música sacra ocorreu paralelamente ao

chamado *catolicismo iluminista*, ou seja, o catolicismo aliado ao poder temporal. Novamente a música sacra refletiu uma seleção do sistema entre mais possibilidades do que poderia abarcar simultaneamente.

Foi no século XIX também que ganharam força dois movimentos de restauração, um de caráter institucional, o Ultramontanismo e outro de caráter musical, o Cecilianismo. O primeiro buscava estabelecer na Igreja a primazia de Roma na direção e se separar das instituições seculares, ou seja, do Estado. O segundo buscava uma "purificação" do gênero sacro das influências da ópera. Além da própria ópera que até então se apresentava como possibilidade, havia também o desenvolvimento da música instrumental e a música do passado. Dentre as linguagens, as mais diversas. A expansão da tonalidade, a música modal – cuja pesquisa desenvolvia-se na França – e, já no século XX o atonalismo, serialismo etc. O grupo de músicos adeptos do Cecilianismo – termo cunhado a partir da Associação alemã de Santa Cecília – seguiam tendências diversas. Godinho (2008:61) enumerou quatro: a música vocal comprometida com a cópia estilística da música polifônica do século XVI, a simplificação em relação aos elementos da música sacra orquestral, o que a tornou mais simples de ser executada, a linguagem romântica contemporânea e o desenvolvimento de uma música sacra polifônica contemporânea que mesclasse elementos de períodos anteriores, sobretudo de Palestrina e Bach.

A Igreja tinha diante de si, portanto, um impasse. A solução adotada foi recorrer a um radical fechamento normativo, excluindo praticamente todos os instrumentos musicais dos templos, salvo o órgão, determinando o canto gregoriano a música oficial da Igreja e incentivando o resgate dos polifonistas do século XVI. Isto ocorreu por meio do Motu Proprio de Pio X (1903), que regrou com a força de um "código jurídico de música sacra" tudo o que poderia ou não ser executado nas igrejas por aproximadamente sessenta anos. Não foi determinado um único estilo para as novas composições, elas seriam aceitas desde que sua linguagem não fosse operística. A predileção pelo passado se deu também no retorno ao modelo tridentino de liturgia. Esta escolha foi certamente influenciada por fatores extra-musicais ou extra-litúrgicos, como a perda do poder da Igreja quando se dissociou do Estado e a negação dos ideais iluministas que até então permeava as principais vertentes teológicas.

Neste ponto merece ser destacada outra informação acerca da complexidade em Luhmann: o tempo é um fator determinante; como se vê, as possibilidades no século XIX eram bem mais diversificadas do que no tempo do Concílio de Trento. A estratégia para a seleção da melhor possibilidade foi o retorno a um passado há muito interrompido.

3. A teoria dos sistemas complexos e o conceito de *tradição inventada*

A música litúrgica da primeira metade do século XX refletiu as transformações não só do pensamento dos compositores sobre o sagrado e o profano, mas a *autocompreensão* institucional decorrente da negação do Iluminismo. Uma análise pura e simples da legislação sobre a música sacra levaria o leitor que desconhece a prática musical do século XIX a supor que toda a música praticada anteriormente ao Concílio Vaticano II era polifonia e cantochão, sem influências da ópera. Seria uma espécie de tradição ininterrupta de gêneros musicais religiosos. Não haveria, portanto, outra possibilidade que não a de continuar esta tradição.

Uma vez que se conhece a dicotomia estabelecida entre a prática musical e as disposições da legislação, é possível analisar a música sacra da primeira metade do século XX sob o prisma da *tradição inventada* e não apenas como uma continuação do passado.

De acordo com Hobsbawm (2002), tradição inventada é a criação ou o resgate de um passado mais conveniente que sirva de justificativa para o presente, livrando-o de questionamentos. Neste caso, a escolha de modelos tridentinos para livrar de questionamentos levantados pelos defensores do *catolicismo iluminista* e da música litúrgica marcada por elementos da ópera. Em outras palavras, foi uma forma de livrar de questionamentos a própria complexidade do sistema, a existência de outras possibilidades.

Considerações finais

Como se vê, a teoria dos sistemas sociais complexos ou sistemas autopoiéticos de Niklas Luhmann pode ser aplicada à história da música de uso litúrgico, já que considera não apenas as leis, mas os desvios provocados por fatores muito mais complexos. Estes fatores podem ser sociais, econômicos, políticos e até mesmo teológicos e não estão dissociados, não podendo ser explicados ou simplificados pela objetividade cartesiana. Assim, não ocorre uma relação de conflito e superação de objetos claramente estabelecidos. Enquanto teoria de caráter sociológico mais amplo, sua aplicação à história da música pode ir muito além desta abordagem específica aqui proposta.

A complexidade explorada em Luhmann leva a uma constatação particularmente interessante ao se trabalhar com a história de uma instituição religiosa e, conseqüentemente, de sua música: o determinismo não existe. As sucessivas operações de *aberturas cognitivas* e *fechamentos normativos* realizadas ao longo dos séculos resultaram de escolhas do próprio sistema, ou seja, do clero católico.

Por fim, cabe ressaltar que as mudanças na música sacra não pararam no século XX, ao contrário, com o Concílio Vaticano II o sistema tornou-se ainda mais complexo. No Brasil, particularmente, apresentaram-se como possibilidades – decorrentes das leituras que o concílio teve pelo clero nacional – o uso de elementos nacionais, a simplificação de melodias, a substituição do coral pelo uníssono *etc*. Ainda hoje se compõe e se executa música católica. Consciente ou inconscientemente o compositor e os intérpretes devem fazer uma seleção de todos os passados e de todos os presentes possíveis, pois eles próprios integram este sistema complexo, que continua a se recriar e a aumentar sua complexidade a cada dia..

Referências:

BECHMANN, Gotthard & STEHR, Nico. Niklas Luhmann. *Tempo Social*: Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v.13, n.2, p.185-200, 2001.

DOCUMENTOS del Concilio de Trento. *Decreto De observandis et evitandis in celebatione Missae*. 1562. Disponível em: <http://multimedios.org/docs>. Acesso em 28 jan. 2009.

FELLERER, K. G. Church Music and the Council of Trent. Trad. Moses Hadas. *The Musical Quaterly*, Oxford, v.39, n.4, p.576-594, 1953.

GODINHO, Josinéia. *Do Iluminismo ao Cecilianismo*: A música mineira para missa nos séculos XVIII e XIX. 2008. Dissertação (Mestrado em Música). UFMG.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, E. RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 3.ed. Rio e Janeiro: Paz e Terra, 2002. p.9-23.

KUNZLER, Caroline de Morais. A Teoria dos Sistemas de Niklas Luhmann. *Estudos de Sociologia*. São Paulo, n.16, p.123-136, 2004.

NEVES, Clarissa Eckert Baeta & NEVES, Fabrício Monteiro. O que há de complexo no mundo complexo? Niklas Luhmann e a Teoria dos Sistemas Sociais. *Sociologias*, Porto Alegre, n.15., p.182-207, 2006.

MUSICAL-RHETORIC IN GERMAN BAROQUE: AN INVESTIGATION OF *IMITATIO*

Gabriel Augusto Ferraz (University of Florida)
gabrielferraz@ufl.edu

Abstract: The association of music and rhetotirc was a common practice in German Baroque. Most German Kantors attended Lateinschulen where they received training in both music and Latin (grammar and rhetoric). In the Baroque, the "order of the day" was to "move listeners' passions," and to help them in this task these Kantors started to create musical equivalents to figures of rhetoric, whose main goal had always been to "move people's passions." This paper investigates the musical-rhtetorical imitatio to demonstrate that this device was instrisic in the compositional practices of German Baroque composers.
Keywords: German Baroque music, music and rhetoric, musical borrowing, German Baroque theorists, musical emulation of Classical Rhetoric

Música-Retórica no Barroco Alemão: Uma investigação do *Imitatio*

Resumo: A associação de música e retórica foi comum no Barroco Alemão, pois a maioria dos Kantors frequentaram Lateinschulen, onde receberem instrução em música e Latim (gramática e retórica). No Barroco, a "ordem do dia" era "mover os sentimentos dos ouvintes," e os Kantors criaram equivalentes musicais para figuras da retórica, a qual tinha como principal objetivo "mover os sentimentos das pessoas". Nosso trabalho investiga o imitatio, um importante elemento da retórica musical, para demonstrar como a retórica se tornou intrínseca nas práticas compositcionals do Barroco Alemão.
Palavras-chave: Música no Barroco Alemão, música e retórica, empréstimo musical, teóricos do Barroco Alemão, emulação da Retórica Clássica em música

Introduction

In spite of scholars disputing whether or not the rhetoric term *imitatio* is valid as applied to the Renaissance musical technique of emulation (far better know as "parody"), primary source material demonstrates that the term was well in use in Germany during the Baroque period. Through their humanistic training (a privilege of wealthy young men in the Renaissance) *Kantors* studied the disciplines of the *trivium* (rhetoric, grammar, and logic) and were able to devise a musical language in which elements of rhetoric, among which the *imitatio,* gained musical equivalents. The rhetorical *imitatio* consisted of a method through which writers (specially students) attempted to master Latin by borrowing *inventiones* (ideas/excerpts) from authoritative writers such as Cicero, Aristotle, or Quintilian. These students should develop their own text based upon the initial borrowed idea; however, despite their expected originality, these new texts should create the same effect intended by their models. In other words, the essence of the text should be the same, but the way it was presented should not. Due to their training in both music and rhetoric, *Kantors* were able to create musical equivalents to figures of rhetoric, among which the *imitatio.*

In the entry on rhetoric and music in the New Grove Dictionary Online, George Buelow stated:

> Not until the Baroque period did rhetoric and oratory furnish so many of the essential rational concepts that lie at the heart of most compositional theory and practice. Beginning in the 17th century, analogies between rhetoric and music permeated every level of musical thought, whether involving definitions of styles, forms, expression and compositional methods, or various questions of performing practice [...] Since the preponderantly rhetorical orientation of Baroque music evolved out of the Renaissance preoccupation with the impact of musical styles on the meaning and intelligibility of words (as for example in the theoretical discussions of the Florentine Camerata), nearly all the elements of music that can be considered typically Baroque,

> whether the music be Italian, German, French or English, are tied, either directly or indirectly, to rhetorical concepts (BUELOW, Grove Music Online: no year, no page number).

Furthermore, when addressing the modern study of Baroque music in his selective bibliography for musical-rhetoric Buelow warned: "To understand the theorists and to understand baroque music, one must understand rhetorical terminology and the rhetorical discipline of thought" (BUELOW, 1973: 3). Following Buelow's path this paper will investigate the writings and practices that support the consistent use of the musical-rhetorical *imitatio* for the German Baroque, a task that scholars have not yet taken.

Rhetoric and Musical-Rhetoric

The importance of rhetoric to German composers is indebted much to Martin Luther's associate Phillip Melanchthon, who pioneered the reformation of Lutheran schools and placed the *trivium* at the center of curriculum of the *Leteinschulen* and universities. Virtually, all German composers would have attended a *Leteinschule*, having received instructions from a *Kantor*, whose two functions, among many, were to teach music and Latin (whose two divisions were grammar and rhetoric). Buelow remarked:

> The decisive bond between music and rhetoric was forged in the decades after about 1525, and by 1560 the concepts and terminology of classical oratory had made strong inroads into the writings of music theorists on both sides of the Alps (Wilson, 1995). On the model of Melanchthon's adoption of rhetorical doctrines for Protestant scriptural exegesis and instruction in the new *Lateinschulen*, German theorists wrote music tutors that increasingly aligned rhetorical principles with the craft of musical composition within the new category of *musica poética* (BUELOW, 1973: 3)

Indeed, diverse German musical treatises from the seventeenth and eighteenth centuries had chapters dealing with musical-rhetoric. Although Baroque theorists drew ideas and terminology from Cicero (*De Oratore*) and Quintilian (*Institutio Oratoria*), the association of rhetorical concepts to musical procedures became so intricate that they started to create new names to musical-rhetorical figures, which, however inspired in the rhetorical ones, conveyed specific musical meanings. This process gave birth to the so-called *musica poetica*.

Since rhetoric was so important for German composers, the better understanding of musical *imitatio* requires the awareness of where it fits within classical rhetoric. Classical rhetoric is divided into five parts: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, and *actio* or *pronunciatio*. The *inventio* consists in finding the appropriate idea for the speech. The *dispositio* is the organization of the speech itself, subdivided into *exordium* (introduction), *narratio* (a continuation of the exordium that helps to state the facts), *divisio* or *propositio* (the main idea itself), *confirmatio* (confirmation of the main thesis), *confutatio* (refutation), and *peroratio* (conclusion). The *elocutio* is related to the style of the text and matters of elocution. The *memoria* consists of mnemonic techniques towards the speech, and the *actio* or *pronunciatio* is the speech itself. German Baroque musicians applied all these rhetorical devices in the preparation and delivery of the "musical speech," except for *memoria*, since there were no apparent efforts to develop techniques for memorization at that time. Besides being an important device for finding an acceptable *inventio* (through the emulation of established models

and ideas) the i*mitatio* was at the core of the rhetoric pedagogy, formed by *praeceptum*, *exemplum*, *et imitatio* (learning the rules, learning the examples, and imitating established models of authorities) and therefore a seminal element in *Kantors*' education.

The first musician to write systematically about the musical-rhetorical *imitatio* was Joachim Burmeister (1564-1629), who obtained his education at the *Lateinschule* of his hometown Lüneburg, receiving instruction from *Kantors* Christoph Praetorius and Euricius Dedekind, and the vice-rector Lucas Lossius, with whom he studied rhetoric. Eventually, Burmeister pursued a master's degree in Law from the University of Rostock and became the *Kantor* at Rostock's principal church. His humanistic formation and knowledge of both music and rhetoric, along with his teaching activities, motivated him to elaborate instructional books in musical-rhetoric. His three books, *Hypomnematum musicae poeticae* (1599), *Musica autoschediastike* (1601), and *Musica Poetica* (1606) set the ground from which other *musica poetica* writers drew. In the last chapter of his *Musica Poetica*, entitled *De Imitatione*, Burmeister detailed the musical-rhetorical *imitatio*, defining it as "the striving and endeavor to dexterously reflect upon, emulate, and construct our musical compositions through the analysis of artful examples" (BURMEISTEIR *Apud* BARTEL, 1997: 327). More than being part of universal rules, some musical-rhetorical ideas were passed down from composer to composer, what generated conflicts in the use of some terminology among diverse theorists. Nevertheless, Burmeister's definition of *imitatio* was thoroughly corroborated in other treatises from the Baroque.

Like Burmeister, Christoph Bernhard (1628-1692), another important musician of the *musica poetica* tradition, also attended the *Lateinschule* of his hometown, Danzig, and after having worked under Heinrich Schütz in Dresden and traveled to Italy, he went to Hamburg, where he became *Kantor* at *Johannischule*. In the chapter *Von der Imitation* from his *Tractatus compositionis augmentatus* (ca. 1660), Bernhard wrote: "For the imitation of the most distinguished writers in the musical profession, as in all the other arts, is not only a useful but necessary part of praxis, without which all precepts are useless" (BERNHARD *Apud* BARTEL, 1997: 327), a definition that corroborates Burmeister's. Bernhard's *Tractatus* was regarded in high importance during the Baroque, circulating and influencing diverse writers, among which J.G. Walter and J. Mattheson.

In rhetoric, the *imitatio* was part of an important artifice that rhetoricians developed to assist them in finding suitable *inventiones* for their texts: the *loci topici* (subject areas), and composers picked up on this idea as well. These *loci topici* consisted of organized categories of topics from which the rhetorician could take the idea for his *inventio*. Such topics could deal with names, comparisons, causes and effects, contrasting ideas, and imitation (*imitatio*), among others. In the second part of his *Der Vollkommene Capellmeister* (1739), J. Mattheson described fifteen different musical *loci* whose parallels with rhetorical *loci* are very clear. In Mattheson's definition of *locus exemplorum* it is easy to see the correspondence with the rhetorical *imitatio*. In Mattheson's definition, the *locus exemplorum* was

> [...] presumably to be interpreted as imitation of other composers. One must, however, choose only the best examples and change them so that they will not just be copied or stolen. When all has been said, it must be admitted that this source is used most frequently. As long as it is done modestly, it need not be condemned. Borrowing is permissible; the loan, however, must be returned with interest; i.e. one must work out and dispose the borrowed material in such ways that it will gain a better and more beautiful appearance than it had in the composition from which it came (MATTHESON *Apud* LENNEBERG, 1958: 82).

The musical-rhteorical *imitatio*, just like the rhetorical one, required a method through which it could be mastered. In his *Prattica di Musica* (1622), Ludovico Zacconi (1555-1627) advised that the composer in training should copy exemplary musical excerpts in their notebooks and use these excerpts as models for their own compositions, which was a method drawn from the pedagogy rhetoric. For the training to be complete, the student had to develop those exceptional *inventiones* and transform them into a composition of their own. In his description of musical modeling, Zacconi stated:

> What aspiring musicians should do, first of all, is acquire and study thoroughly all the good music they can get hold of; next they should score it, a tiresome but necessary task if the secrets of the music are to be thoroughly revealed.... The young composer should arrange his commonplace book so that under each scored passage there are empty staves; thus he can add thoughts of his own, or can vary those of the compositions before him by exchanging entries [*cambio delle parti*], lengthening or shortening rests [*isminuitione ed accrescimento delle pause*], adding another point of imitation [*di cavarne un'altra parte dalle parti originali che li sia somigliante e conforme più che sia possibile*] (ZACCONI *Apud* FROMSON, 1992: 238).

Despite Zacconi was Italian, he lived in Germany from 1584 to 1596, where he worked as a singer under the direction of O. de Lasso in Munich in the court of Duke Wilhelm V of Bavaria. Although Zacconi admitted not having had training in Latin (and rhetoric by extension), he consulted diverse musicians to write his two volumes of *Prattica di Musica*, among which Lasso himself. Remarkably, when Buermeister explained figures of musical-rhetoric in his *Musica Poetica*, he provided a complete analysis of Lasso's motet *In me transierunt*, which indicates that Lasso was aware of musical-rhetorical techniques. Since Zacconi worked under Lasso's direction for at least five years and consulted him to write his treatises, it is thus conceivable that his musical-rhetorical ideas were closely connected to practices of German/Austrian composers his time.

Musical Applications of *Imitatio*

Although Zacconi directed his text to young composers who wanted to master compositional techniques, these composers were not the only ones that borrowed pre-existing material. Masters like Handel, Bach, and Telemann, among others, borrowed largely from music of their contemporaries (and sometimes from their own). Despite the motivation for borrowing could slightly vary from composer to composer, the major reasons for musical borrowing for most of them were: 1) to use the borrowing for compositional practice, which could eventually unfold into an actual piece of music; 2) to pay homage to the composer of the model; 3) to compete with the composer of the model; 4) to explore the quality of the the model's musical *inventio* and its potential for elaboration; 5) and for ease in the elaboration of a pre-composed *inventio* in case a new piece had to be composed in a short period of time.

Regarding the use of *imitatio* for compositional practice, differently from young composers, an accomplished musician would not borrow material to master the basics of musical composition such as counterpoint and voice leading, but to learn different genres, get familiarized with the novelty in the model's instrumentation, or explore different styles in which their model was composed. Steven Zohn and Ian Payne provided an instance of such motivations in their case study of Bach's BWV 1056/2 - 156 /1 (the second movement of Harpsichord Concerto in F minor and Sinfonia of the Cantata *Ich steh mit einem Fuß im Grabe*)

in which they demonstrated that Bach probably used the technique of *imitatio* in those pieces to emulate the second movement of Telemann's G Major Concerto for eithers solo oboe or flute, and strings (TWV 51:G2). Zohn and Payne argued that *concerti* for wind instruments were not very common to a German composer at that time, and perhaps that was a possible reason for Bach's interest in Telemann's concerto (ZOHN e PAYNE, 1999: 546-584).[1]

Composers also applied the technique of musical-rhetorical *imitatio* when they wanted to pay homage to a composer they admired. For instance, still in regards to Bach's emulation described above, Zohn and Payne suggested that Bach borrowed from Telemann because he nourished great admiration for his colleague. The authors revealed that in a letter addressed to J.N. Forkel in 1775, C.P.E. Bach wrote that when his father was young "he saw a good deal of Telemann, who also stood godfather to me. He esteemed him, particularly in his instrumental things, very highly" (BACH *Apud* ZOHN e PAYNE, 1999: 6).

To make the homage clear, Baroque composers normally placed the borrowed *inventio* (normaly a motive) at the beginning of the piece, which, if not identical to the original, were very similar. This practice of *imitatio* mounts back to the Renaissance and was described by Pietro Pontio (1532-1596) in his *Ragionamento di Musica* (1588) and Pietro Cerone (1566-1625) in *El Melopeo y Maestro* (1613) (which according to Lewis Lockwood drew many ideas from Pontio's treatise).[2] In Lockwood's discussion of Cerone's book, he remarked that, regarding musical borrowing in Renaissance Masses, one of Cerone's prescriptions was: "the beginning of the five major subdivisions should correspond to the beginning of the model, thought their contrapuntal treatment of this material should vary" (CERONE *Apud* LOCKWOOD, 1985: 12). Baroque composers followed this practice and made their models clear in the initial measures of their pieces, musically acknowledging the model's composer.

Imitatio was also related to the potential for eleaborating the borrowed material. Most likely, composers would borrow *inventiones* from musicians that they admired, but if composers envisioned potential for elaboration, they borrowed any musical material, even from weak composers. Regarding such borrowings in Handel's music, Ian Payne related:

> Handel was no less rigorous and independent in his exploitation of fugal material by inferior composers. A good example of this is his borrowing from his old teacher, F.W. Zachow, whose *fuga finalis* from an early B-minor keyboard suite provided the subject for the last movement of the Concerto Grosso, op. 6 no. 12, in the same key. The older master is drily monothematic, accompanying the routine entries of subject and answer with three-part crotchet chords, the unrelenting saccadic rhythms becoming stiffer in effect as the movement unfolds. Not surprisingly, Handel studiously avoids any reference to Zachow's working, and provides not only a genuine contrapuntal treatment throughout, but also infinitely greater rhythmic variety (including *galant* triplets), subtle textural contrasts, and much more frequent changes of key (PAYNE, 2001, 5).

This excerpt shows that an *inventio* was considered good as long as it fit the compositional structure the composer had in mind for its development. In the above case, the invention had to be suitable for the elaboration of a fugue, and Handel returned the material "with interest," as implied in the *imitatio*.

One last reason for borrowing was connected to pragmatic purposes. When composers had to write new music in a short period of time, they borrowed material from their peers (and sometimes from their own music) to facilitate their work. Such pragmatic practices involved two types of borrowing: 1) the borrowing of *inventiones* that showed potential and ease for elaboration; and 2) the borrowing of entire

sections of pieces, which does not relate to the practice of *imitatio*, since there was no elaboration involved. In the second case, the borrowed material was used verbatim and minor changes would happen only to for pragmatic purposes as well. Among these adaptations, performed especially in operatic borrowings, were the changing of an aria's key to fit the tessitura of a new singer, and the elimination of repeated sections of a piece to make it shorter.[3]

To conclude, this paper demonstrated that the musical-rhetorical *imitatio* was largely described by theorists and extensively applied by German Baroque composers. At the *Lateinschulen, Kantors* studied rhetoric and became well versed in the rhetorical *imitatio*, which was at the core of rhetoric pedagogical methods. From this education, it must have been a natural step for *Kantors* to elaborate musical equivalents to figures of rhetoric and for German composers, who were eduated by *Kantors,* to apply these figures to their music during the time span of at least one hundred and forty years. In fact, further investigation will reveal that such was the importance of musical-rhetoric that it also became part of classical composers' compositional practices as well. But this investigation is a task for another time.

Notas

1 Zohn and Paynes's article provides a good example of the nature of *imitatio*. The authors suggest that in BWV 1056/2 (156/1) Bach not only borrowed the beginning of Telemann's theme from G major concerto for solo oboe or flute and strings (TWV 51:G2), making minor alterations to it, but also adopted ideas from the movement's scoring, *ripieno* string accompaniment, harmony, phrase, cadential structure, and overall dimensions.
2 Lewis LOCKWOOD. On parody as term and concept in 16th-century music, In: ROSAND, Ellen (ed.) *Renaissance music II.* New York: Garland Publishing, Inc, 1985, p. 2-17.
3 Refer to Eric Cross's Vivaldi's Operatic Borrowings. *Music & Letters*, Oxford, England: Oxford University Press, vol 59 no. 4, pages 429-439, October 1978.

Bilbiographical References

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica:* Musical-rhetorical al Figures in German Baroque Music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BUELOW, George J. *Rhetoric and music*. N/D. Disponível em < http://www.oxfordmusiconline.com.lp.hscl.ufl.edu/subscriber/article/grove/music/43166>. Accessed 5 April 2009.

_____. Music, Rhetoric, and the Concept of the Affections: A Selective Bibliography. *Notes*, 2nd Ser. 30, no. 2, pages 250-259, December 1973.

CROSS, Eric. Vivaldi's Operatic Borrowings. *Music & Letters*, Oxford: Oxford University Press, vol 59, no. 4, pages 429-439, October 1978.

FROMSON, Michele. A Conjunction of Rhetoric and Music: Structural Modeling in the Italian Counter-Reformation Motet. *Journal of the Royal Musical Association*, Oxford: Oxford University Press, volume 117, no. 2, pages 208-246,1992.

LOCKWOOK, Lewis. On parody as term and concept in 16th-century music, In: ROSAND, Ellen (ed.) *Renaissance music II.* New York: Garland Publishing, Inc, 1985. Pages 2-17.

MATTHESON, Johann; LENNEBERG, Hans. Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I), *Journal of Music Theory*, Durham (USA): Duke University Press, volume 2, no. 1, pages 47-84, April 1958.

PAYNE, Ian. Another Händel Borrowing from Telemann?. Capital Gains. *The Musical Times*, London: The Musical Times Publishcations Ltd., volume 142, no. 1874, pages 33-42, Spring, 2001.

TOMLINSON, Gary. Oppositions in Late-Renaissance Thought: Three case studies.
In: TOMLINSON, Gary. *Monteverdi and the End of the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1987. Pages 3-30.

ZOHN, Steven; PAYNE, Ian. Bach, Telemann, and the Process of Transformative Imitation in BWV 1056/2 (156/1). *The Journal of Musicology,* Berkeley: University of California Press, vulume 17, no. 4, pages 546-84, Autumn 1999.

FORMA E EXPRESSÃO COMO NÚCLEO DE CONCEPÇÃO ESTÉTICA EM VILLA-LOBOS: O CASO DE *TEIRÚ*

Gabriel Ferrão Moreira (USP)
gfmoreira@ymail.com

Resumo: Nesse artigo discuto as diferentes estratégias de criação em duas composições de Villa-Lobos baseadas no mesmo excerto musical: *Teirú*, música Pareci, coletada em 1912. Enquanto uma das composições destacou-se como inovadora nos anos 20, a segunda se trata de um simples arranjo escolar da mesma melodia indígena. Argumento, que apesar do aparente abismo conceitual entre as obras, existe um núcleo comum de expressão e sentido formal elaborado por Villa-Lobos, de forma diversa em cada composição, de acordo com o conjunto musical, audiência pretendida e função social da música.
Palavras-chave: Coleção Escolar, *Três Poemas Indígenas*, Heitor Villa-Lobos, *Teirú*.

Form and Expression as core of esthetic conception on Villa-Lobos: Teirú´s case

Abstract: In this paper I discuss the different creation strategies in two of Villa-Lobos' works that are based in the same musical excerpt: namely, *Teirú,* Brazilian Indigenous Music, collected in 1912. While one of the compositions stood out as an innovative work in the 20´s, the second is a simple school arrangement of the same indigenous song. I argue that – behind the apparent conceptual edge between the two works –there is a common core, of expression and form, made by Villa-Lobos in a different way in each, according with the musical ensemble, the intended audience and the social function of the music.
Keywords: School collection, *Três Poemas Indígenas*, Brazilian Indigenous Music, Heitor Villa-Lobos, *Teirú*.

1. Introdução

Em 1929, Villa-Lobos publica seus *Três Poemas Indígenas* compostos em 1926 para voz e acompanhamento orquestral como parte integrante de suas primeiras publicações na Europa, pela Max Eschig (FLÉCHET, 2004; GÚERIOS, 2009; PEPPERCORN, 2000, MUSEU VILLA-LOBOS, 2009)[1]. Com a intenção de evocar o exotismo brasileiro através da figura do índio, o compositor procurava inserir, sistematicamente, trechos de música indígena brasileira em suas composições (MOREIRA, 2010b; MOREIRA & PIEDADE, 2010). Uma fonte privilegiada foram os fonogramas e transcrições de música indígena publicados pelo etnólogo e entusiasta do rádio, Edgar Roquete-Pinto, quando esse participou da Comissão Rondon em 1912. O segundo dos *Três Poemas Índígenas*, *Teirú*, foi baseado numa canção Pareci homônima, retirada do livro *Rondônia* (ROQUETE-PINTO,1938) onde Roquete-Pinto narra suas experiências na comissão do Marechal Rondon.

Uma década mais tarde, em 1930, Villa-Lobos - enquanto encarregado da educação musical no Brasil pelo governo, na presidência da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) - inicia uma série de fascículos com canções arranjadas para escolares, que juntamente com os cadernos de Canto Orfeônico e o Guia Prático seriam o material didático para o canto na escola (AMATO,2007). A esses fascículos Villa-Lobos chamou de Coleção Escolar. Assim como nos cadernos de Canto Orfeônico e no Guia Prático, nos fascículos da Coleção Escolar Villa-Lobos procurava educar musicalmente para o canto cívico, também no sentido de ajudar a construir a nação brasileira através da música – como parte do projeto governamental dos anos 30 (MOREIRA, 2009). O compositor usava exemplos de música de todas as regiões do país e a música indígena era especial para a obtenção de sucesso na construção da concepção do Brasil como uma nação sólida e soberana, que incluía, inclusive, as populações mais remotas e antigas que habitam o território brasileiro, dando uma autenticidade atemporal a essa jovem república.

Nesse intuito educacional Villa-Lobos utiliza uma melodia indígena já conhecida, a melodia de *Teirú* – utilizada na década anterior para a composição de música de vanguarda na França – como material para a elaboração de um fascículo da Coleção Escolar, onde elabora um arranjo para coro uníssono. Partindo do princípio de que Villa-Lobos compôs *Teirú,* segundo Poema Indígena, em 1926, e a canção da Coleção Escolar em 1930 como uma versão para coro da canção instrumental, como o compositor elabora o arranjo inicial a partir da transcrição e como essa concepção de arranjo transita entre duas músicas compostas em tempos diferentes da carreira do compositor, com instrumentação diversa e com funções sociais tão particulares? Argumento que há uma concepção musical nuclear que rege desde a primeira versão do arranjo de Teirú, onde Villa-Lobos acrescenta dinâmicas, repetições, seções, com o propósito de sugerir uma interpretação pessoal da canção transcrita por Roquete-Pinto. Partamos para a análise e discussão, na procura da concepção estética que perpassa as contingências de função, contexto social e histórico e que se conforma e se expressa a partir de diversos meios instrumentais de acordo com o público a que cada obra se propõe. A princípio falarei da transcrição original, e então à discussão das duas obras e a procura das relações entre elas.

2. A transcrição

Teirú é uma das diversas canções indígenas coletadas por Roquete-Pinto, quando esse participava da Comissão Rondon de 1912[2]. Foi escrita para a celebração da morte de um cacique (op. cit, p.132). A melodia é composta de seis versos organizados em três grupos de 'pergunta' e 'resposta' sobre uma escala de quatro notas (Si, Ré, Mi, Fá#); um tetracorde que tem a nota central na segunda altura, Ré, mas essa é contraposta com Mi nos versos de pergunta, lembrando um pouco a dinâmica de 'versão de tônica x versão de dominante' nas sentenças clássicas (I – V – V - I...). Ao final do sexto verso, há uma onomatopeia que conclui a canção.

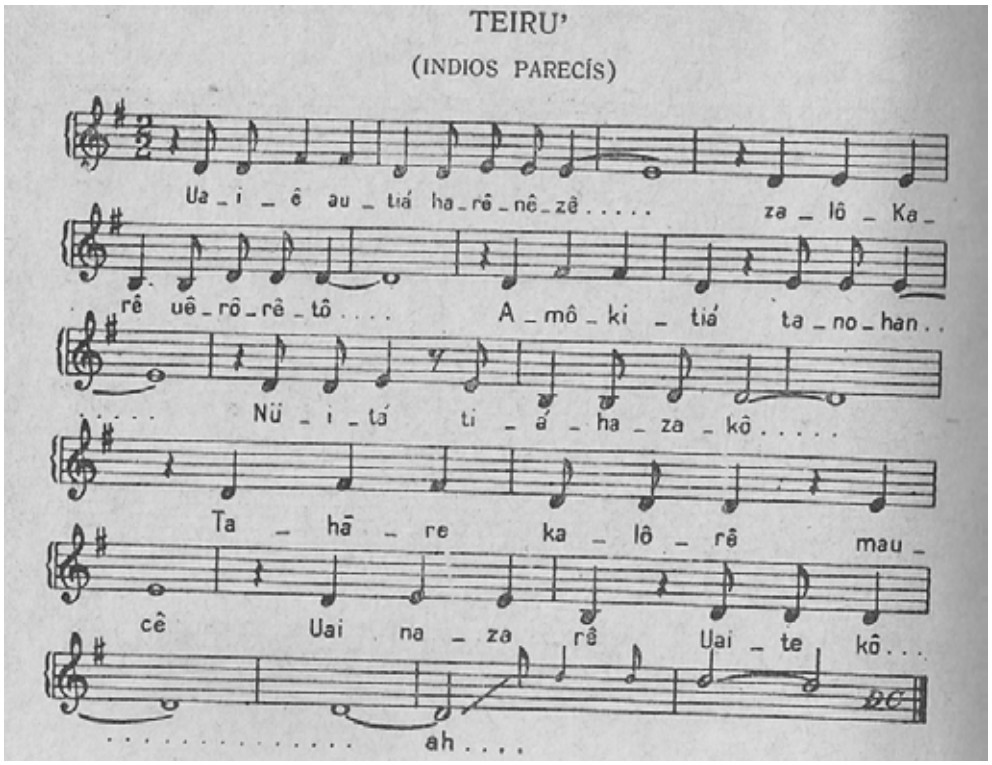


Figura 1 Transcrição de Teirú (ROQUETE-PINTO, 1932)

Agora observemos como, a partir desse excerto musical comum, Villa-Lobos trabalhou duas composições diversas, destinadas a públicos e funções bastante diferentes.

3. *Teirú* da *Coleção Escolar*

No cabeçalho de *Teirú* da Coleção Escolar, Villa-Lobos assina como 'arranjador' da melodia, e dá o crédito à Roquete-Pinto por 'fonogramar' a música. Como arranjador, percebemos - ao compararmos a partitura da *Coleção Escolar* com a transcrição - que Villa-Lobos modifica a organização formal da canção, na grande e na pequena forma. Enquanto na transcrição não há repetição de versos ou grupo de versos (e, portanto, um sentido de 'seção' pouco desenvolvido), Villa-Lobos trabalha os seis versos, conjuntamente com as dinâmicas de andamento, expressão e tessitura, de maneira a dar um novo sentido formal, que divida a canção escolar propriamente numa forma canção: A, B, A'. Ele também usa notas longas, que não estão indicadas na transcrição, como indicadores de fim de seção. Além de repetir o verso 5, equilibrando o número de versos da primeira exposição da canção, Villa-Lobos desloca o sexto verso para um segundo momento de contraste (B), único, onde apenas sopranos cantam, e também com o uso inédito da dinâmica *ppp*. Na repetição modificada (A'), ele mantém a estrutura *pergunta* e *resposta* dos versos, apenas substituindo o verso 3 pelo 6, que possuem a mesma função de resposta, o que insere a modificação, juntamente com a onomatopeia final. Observemos a estrutura dos versos e a composição formal de *Teirú* da Coleção Escolar com a transcrição feita por Roquete-Pinto:

Tabela 1 A organização dos seis versos de Teirú na transcrição e no arranjo de Villa-Lobos: versos de pergunta e de resposta, dinâmica, andamento e expressão.

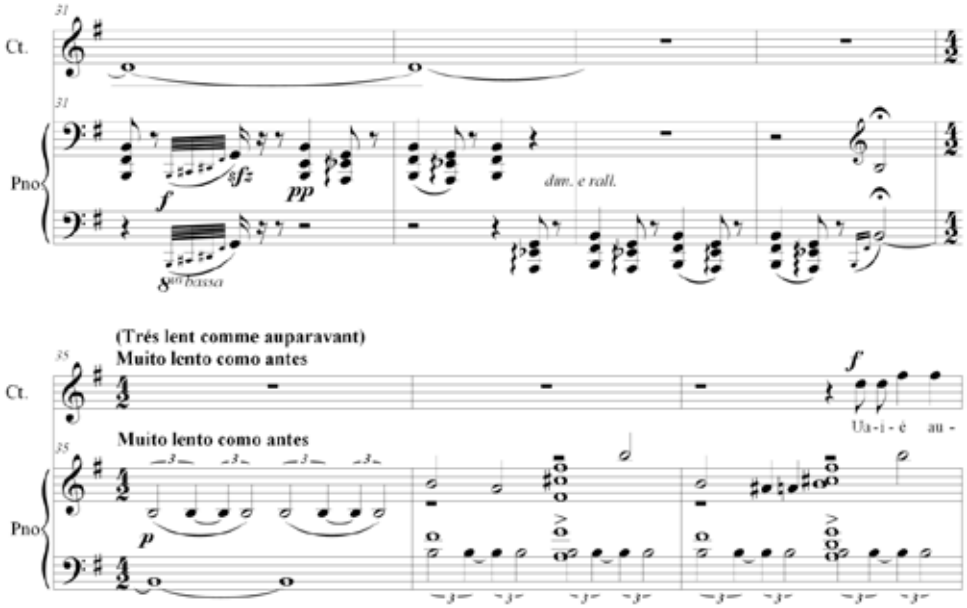
TRANSCRIÇÃO EM *RONDÔNIA* (ROQUETE-PINTO, 1938)	***TEIRÚ: COLEÇÃO ESCOLAR***
(p)1	(p)1 - *mf*
(r)2	(r)2
(p)3	(p)3 - *Rallentando*
(r)4	(r)4 - *p*
(p)5	(p)5
(r)6	(ênfase em p) 5 -*Rall. Rit*. Notas longas
Onomatopéia Conclusiva	---------**Contraste**----------
	(r como nova seção formal) *ff* 6
	(enfâse em r) *ppp* Notas Longas 6
	---------**Repetição**----------
	(p)1
	(r)2
	(p)6
	Onomatopéia conclusiva arranjada

4. *Teirú: Segundo Poema Indígena* (1926)

Ao se comparar a estrutura formal e dos versos do Poema com a transcrição – no âmbito vocal - percebemos que o padrão de repetições de verso e seções é idêntico ao da canção escolar, com a ênfase na forma canção e nas divisões de seção. Isso torna clara a relação entre o Poema e a versão escolar dos anos

30. Contudo, com o auxílio da instrumentação, as mudanças de textura e harmonia evidenciam a intenção do compositor de delimitar as seções formais, bem como de resgatar as primeiras ideias na recapitulação. Observemos a transição de A para B e a retransição[3] de B para A:

Dos compassos 20 a 22, a textura se mantém de acordo com a proposta de A: homofônica, com melodia de contracanto no interior dos blocos harmônicos. Após o ralentando e as notas longas em *maucê* – indicadores de final de seção – inicia B, a seção de contraste, onde o sexto verso (*Uai uazarê uaitekô*) é repetido acompanhado por um ostinato grave, conforme a introdução da música (c.1), razão da indicação *a Tempo I°*, no compasso 23. Uma análise detalhada dos atributos texturais, harmônicos e melódicos de *Teirú* está presente na minha dissertação de mestrado (MOREIRA, 2010b, p.64-93). Vejamos a retransição, o retorno de B para A:



Do compasso 31 ao 37 uma retransição para A se desenvolve. A voz para de soar no compasso 33 e a célula rítmica em fusas do compasso 31 desaparece. Paralelamente, no compasso 32 ao 33, há um *dimunendo e rallentando*, até a fermata sobre Si no compasso 34. No compasso 35, há indicação de mudança de andamento, para *muito lento como antes*, indicando um retorno à 'atmosfera' da seção A. A nota Si da fermata do compasso 34 é mantida, sobre a qual, é inserida uma nova linha melódica (que não havia na primeira exposição de A) em tercinas, em Si, na clave de Sol. A partir do compasso 36, se identifica a textura de A: os contracantos sobre a melodia e as mesmas formações harmônicas à mão direita do pianista. A diferença essencial entre A e A´ é a estrutura em tercinas.

5. Discussão

Meu argumento principal nesse artigo é que podemos observar um núcleo expressivo-formal comum entre as duas composições; núcleo esse que seria, de fato, a *composição* ou o arranjo particular de Villa-Lobos sobre a melodia Pareci, atualizado para as diferentes realidades para as quais a música era pretendida. A dinâmica dos versos, *diminuendos*, *rallentandos*, os efeitos de textura e volume são apresentados de diferentes maneiras, na canção acompanhada e para coro uníssono, de acordo com a intenção do compositor e as

possibilidades dos conjuntos musicais. Observemos, agora, as correspondências formais e expressivas entre as exposições (A) de *Teirú,* o segundo poema indígena (1926) e *Teirú* da *Coleção Escolar* (1930):

	Andamento	**Dinâmica**	**Textura**
Verso 1	***Início propositivo***		
Teiru (1926)	Muito Lento: 50bpm	Meio Forte	Canto em D4, homofonico.
Teiru (1930)	Muito Lento: 63bpm	Meio Forte ('unidos')	Uníssono na oitava central (D3)
Verso 2	***Continuidade***		
Teiru (1926)	Mantêm os três parâmetros anteriores		
Teiru (1930)	Mantêm os três parâmetros anteriores		
Verso 3	***Cadência de andamento e dinâmica***		
Teiru (1926)	Mantém os três parâmetros anteriores, com *rallentando* e *dimunendo* ao fim		
Teiru (1930)	Mantém os três parâmetros anteriores, com rallentando ao fim		
Verso 4	**Retomada da expressividade do verso 2, em versão Piano**		
Teiru (1926)	*A tempo* (do início)	Piano	Mantém
Teiru (1930)	*A tempo* (do início)	Piano	Mantém
Verso 5	***Aumento de dinâmica***		
Teiru (1926)	Mantém	Forte	Mantém
Teiru (1930)	Mantém	Forte	Divise de Oitava (D3 e D4)
Verso 5 (rep	***Contraste dinâmico descendente, cadência de andamento e de elementos texturais***		
Teiru (1926)	Ralentando ao fim	Pianíssimo	Redução de oitava (D3)
Teiru (1930)	Ralentando e rit. ao fim	Pianíssimo	Uníssono na oitava central (D3)
Verso 6	***Ênfase no último verso: aumento dinâmico e expressivo***		
Teiru (1926)	A tempo I (do início)	Fortíssimo	Retorno à oitava aguda (D4) - Ostin.
Teiru (1930)	Tempo I	Fortíssimo	Todos' em D3
Verso 6 (rep	***Finalização suave***		
Teiru (1926)	Diminuendo e ral. ao fim	Pianíssimo	Volta para D3 - Ostinato
Teiru (1930)	Diminuendo	Molto Pianíssimo	Sopranos em D4

Levando em consideração a cronologia da composição, é menos surpreendente que haja tantos pontos em comum entre uma obra de vanguarda e um canto escolar. Primeiro, Villa-Lobos, com o intento de compor música baseada em excertos musicais indígenas recorre a um material inédito recolhido por um conhecido seu, Roquete-Pinto (LAGO, 2003). Modifica a estrutura de versos, construindo seções para desenvolvimentos instrumentais onde irá inserir assinaturas de seu estilo, dando uma forma consagrada – forma canção, A B A´ - para o texto indígena original. Ele mantém, entre a transcrição e a composição de 1926, os aspectos rítmicos, melódicos e a própria tonalidade, apenas alterando - quando se considera os versos, individualmente – o compasso, que na transcrição era 2/2 para 4/2 na versão dos *Três Poemas Indígenas*. Villa-Lobos também trabalha magistralmente o fluxo das palavras dos versos, *rallentando*, diminuindo e usando notas longas para, de forma suave, transitar entre as diferentes seções; as partes instrumentais seguiam a esse gesto expressivo.

Já, uma década mais tarde, Villa-Lobos, fundador e presidente da SEMA – uma posição que dificilmente poderia imaginar na década anterior – se depara com um novo motivo de interesse no índio brasileiro, desta vez institucional: a importância da sua 'admissão' cultural como parte da nação brasileira, na consolidação da unidade nacional e numa espécie de 'prova real' da ancestralidade do país. Na elaboração de material didático, Villa-Lobos direciona-se à sua coleção de transcrições e composições de temática indígena, com as quais teve contato na década de 20 e produziu diversas obras[4]. Para adaptar ao canto escolar uma obra complexa como *Teirú* dos *Três Poemas Indígenas*, ele extraiu não apenas a constituição dos versos e a ordem de sua apresentação, mas toda a concepção formal e expressiva, que foi adaptada para esse novo conjunto 'instrumental', a voz de escolares. Pra fazê-lo, Villa-Lobos atualiza a intenção expressiva e formal - esse *núcleo* composicional presente já em *Teirú* de 1926 - para dentro das possibilidades de execução de um

coro juvenil, transcendendo os problemas composicionais da complexa música dos anos 20 e trazendo a ideia nuclear da composição para essa realidade.

Para a Coleção Escolar, o compositor poderia ter optado por fazer uma nova versão, partindo da transcrição de *Rondônia*, o que acarretaria uma simplificação de forma e de expressão. Osvaldo Lacerda, em (?) fez exatamente isso em uma versão de *Teirú*, para quatro vozes de flauta ou coro com dois sopranos, contralto e tenor, onde segue a risca a ordem dos versos, sem repeti-los, além de usar o mesmo compasso da transcrição, 2/2 (MOREIRA, 2010b). Villa-Lobos, entretanto, orientou-se na composição da música para a Coleção Escolar, não pela transcrição de Roquete-Pinto, mas pela sua própria composição de 1926, importando dela o fluxo expressivo e formal (que nesse sentido, se fundem) para a sua função na educação juvenil[5]. Villa-Lobos adequa sua composição para a realidade escolar, modificando elementos superficiais do acompanhamento como textura, concepção harmônica e mantendo elementos estruturantes como forma e dinâmicas de expressão, da maneira que pudemos observar. Villa-Lobos julgou ser possível resumir sua canção instrumental às possibilidades da voz. Tendo isso em mente nos surge a seguinte pergunta: qual o valor de forma e expressão dinâmica na concepção de ideias musicais em Villa-Lobos? Minha hipótese é que a fluência rítmica e dinâmica - especialmente da melodia - são centrais em diversas de suas composições, e que podemos obter mais conhecimento sobre sua(s) estética(s) ao debruçar-nos sobre esses parâmetros expressivos-formais da mesma forma que temos feito sobre os seus procedimentos harmônicos e motívicos através das diversas teorias existentes (SALLES, 2009; CUNHA, 2004). Parece ser possível encontrar diversos 'fios da meada' na complexa produção villalobiana.

Notas

1 A versão utilizada nesse trabalho é para piano e voz, composta por Villa-Lobos e também editada pela Max Eschig (MOREIRA, 2010a).

2 Em 2008 a Petrobrás, juntamente com o Arquivo de Fonogramas de Berlim remasterizou algumas gravações de música indígena obtidas por Roquete-Pinto (disponíveis em http://www.laced.mn.ufrj.br/projetos_colecao_doc_sonoros.htm). Infelizmente Teirú não está entre elas. Nessa análise, portanto, me basearei principalmente no material escrito e no conhecimento da relação entre as outras transcrições de Astolfo Tavares e os fonogramas de Roquete-Pinto que obtive na minha dissertação (MOREIRA, 2010b).

3 Uma transição de retorno à exposição, como descrito por Schoenberg (SCHOENBERG, 2008, p.253).

4 Além de *Teirú,* Villa-Lobos utilizou a melodia Pareci Nozani-ná, também retirada de *Rondônia* (ROQUETE-PINTO, 1938) na composição dos *Choros nº3* (1925), em *Nozani-ná* das *Canções Indígenas* (1930) para piano e voz, e, finalmente, no segundo volume do caderno de *Canto Orfeônico* (VILLA-LOBOS, 1940).

5 Não é apenas em Teirú que Villa-Lobos opera essa atualização de música instrumental para momentos educacionais. Como exemplo disso, apresento outra composição, curiosamente baseada em outro excerto musical indígena de Rondônia (ROQUETE-PINTO, 1938), o canto Pareci Nozani-ná, onde Villa-Lobos utiliza o mesmo núcleo formal-expressivo da composição para voz e piano, das Canções Indígenas (1930) e a adaptação de Nozani-ná para os cadernos de Canto Orfeônico.

Referências

AMATO, R.C.F. Villa-Lobos, Nacionalismo e Canto Orfeônico: Projetos Musicais e Educativos no Governo Vargas. In: *Revista HISTEDBR* On-line. Campinas, 2007.

CUNHA, E. *Aspectos de coerência motívica e estrutural no Nonetto de Heitor Villa-Lobos.* Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2004.

FLÉCHET, A..*Villa-Lobos à Paris: un écho musical du Brésil*. Paris, L'Hartmattan, 2004.

GÚERIOS, P. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009.

LAGO, M.C. Recorrência temática na obra de Villa-Lobos: exemplos do cancioneiro infantil. In: *Cadernos do Colóquio de 2003*. Rio de Janeiro: Unirio, 2003.

MOREIRA, G, F. A influência de Villa-Lobos na construção do nacionalismo na era Vargas. In: *Anais do XXV Simpósio da Associação Nacional de História*. Fortaleza: UFCE, 2009.

_____, *O elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos: uma pesquisa em finalização.* In: Anais do 1º Simpósio Nacional de Estudantes de Pós Graduação. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010a.

_____, *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações musico-analíticas e considerações históricas.* Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UDESC, 2010b.

MOREIRA, G. F.; PIEDADE, A.T.C.. Nozani-ná e o elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos dos Anos 20. In: *Anais do XX Congresso da ANPPOM*. Florianópolis: UDESC, 2010.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2009.

PEPPERCORN, L. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora Publicações S.A.,2000.

ROQUETE-PINTO, E.. *Rondonia*. 4. ed. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1938.

SALLES, P.T. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical.* São Paulo: EDUSP, 2008

TRÊS FATOS NOVOS E TRÊS IMPASSES MUSICOLÓGICOS: O PROJETO SCHAEFFERIANO E SUAS PERSPECTIVAS DE SOLUÇÃO

Gláucio Adriano Zangheri[1](USP)
glauciozangheri@yahoo.com.br

Resumo: No capítulo preliminar de seu *Traité des Objets Musicaux*, Pierre Schaeffer (1910-1995) analisa a situação histórica da música do século XX e mostra que é necessário estabelecer novos fundamentos para o conhecimento musical como um todo. Nesta análise, ele nos mostra três fatos novos e três impasses musicológicos que não podem ser respondidos adequadamente por nossa teoria musical tradicional. Este trabalho tem como objetivo expor e comentar tais questões, bem como mostrar a maneira pela qual Schaeffer estabelece os métodos e as bases de estudos que seriam mais adequados ao seu projeto de investigação.
Palavras-chave: Estética, Música do Século XX, Teoria do Conhecimento.

Three new facts and three musicological impasses: the schaefferian project and its perspectives of solution

Abstract: In the preliminary chapter of his *Traité des Objets Musicaux*, Pierre Schaeffer (1910-1995) analyses the historical situation of the music of the 20th Century and points out the necessity of establishing new fundaments for the musical knowledge as a whole. In his analysis, Schaeffer delineates three new facts and three musicological impasses that can not be answered by the traditional theory of music. This paper aims to expose and comment those questions, and to show how Schaeffer seeks to establish the methods and the most adequate basis of studies to his project of investigation.
Keywords: Aesthetics, 20th Century Music, Theory of Knowledge.

1. Introdução

O principal objetivo deste texto é expor e comentar em termos gerais algumas questões levantadas por Pierre Schaeffer (1910-1995) nas "preliminares" de seu *Tratado dos Objetos Musicais*. Tais questões são formuladas a partir de três fatos novos da música do século XX e de três impasses musicológicos gerados por esses fatos. Ao final, em nossa conclusão, sublinharemos a relação dessas questões com o projeto schaefferiano, e quais as vias escolhidas por ele como perspectiva de uma solução.

2. Três fatos novos e três impasses musicológicos

Logo nas primeiras páginas de seu *Tratado dos Objetos Musicais*, Pierre Schaeffer argumenta no sentido de demonstrar a falta de um conhecimento musical que seja abrangente. Ao descrever a situação histórica da música no século XX, nas preliminares dessa obra, Schaeffer procura nos mostrar que tudo aquilo que conhecemos sobre música tem como referência a teoria e o solfejo tradicionais, de modo que tal conhecimento não seria adequado para a compreensão das novas obras e nem para o estabelecimento de uma nova linguagem musical. Assim, seria possível nos perguntarmos: como isso se dá mais precisamente? Quais seriam exatamente as limitações de nossa teoria e de nosso solfejo musical tradicionais?

Schaeffer começa por afirmar que são três os fatos novos da música do século XX: o primeiro deles seria de ordem estética e diz respeito às novas estruturas harmônicas; o segundo, de ordem técnica, diz respeito aos novos aparatos de reprodução sonora; por fim, o terceiro, diz respeito à presença de vestígios de civilizações e geografias musicais não ocidentais. Schaeffer sublinha ainda que, apesar de esses três fatos novos

geralmente serem enumerados nesta ordem, sua importância é inversa. Desta forma, cabe agora investigar o que Schaeffer nos diz sobre estes novos fatos e por que razão a sua ordem de importância seria inversa.

Com o primeiro fato, aquele de ordem estética e que se refere às novas estruturas harmônicas, Schaeffer busca afirmar que estas novas estruturas não possuem exatamente um sentido harmônico. Ao contrário da música tonal, na qual a harmonia se desenvolvia a partir de um plano de direções e relações bem definidas por uma linguagem – com cadências, modulações e uma série de normas que definiam qual a relação entre as notas da escala –, a música do século XX buscou criar "harmonias" nas quais as notas seriam sons integrantes de uma estrutura. Tais estruturas não buscam mais constituir um discurso musical no qual *temas musicais* se relacionam e se desenvolvem no mais perfeito acordo com uma direção harmônica, mas sim a construção de novas estruturas propriamente ditas. A partir dos exemplos dados por Schaeffer, podemos deduzir que tais estruturas se referem tanto à questão das *formas musicais*, reestruturadas justamente pela rejeição aos desenvolvimentos de tipo tonal, quanto aos *novos timbres*, produzidos por estruturas harmônicas que relacionam seus sons a partir de suas próprias relações intervalares constituintes. No primeiro caso, são citados como exemplos a música de Debussy, que se utiliza de escalas de cinco e seis sons, e de Schoenberg, que com a técnica dodecafônica tenta abolir qualquer referência à música tonal; no segundo, Schaeffer cita a noção de *Klangfarbenmelodie*, na qual os "acordes" deveriam ser entendidos como timbres.

Com o segundo fato, de ordem técnica e que está diretamente ligado aos novos instrumentos de reprodução sonora, Schaeffer sublinha a oposição entre a *Música Concreta* e a *Música Eletrônica*: segundo ele, a primeira pretendia compor obras utilizando sons de qualquer proveniência, ao passo que a segunda pretendia efetuar a síntese sonora sem passar pela fase acústica. Os novos meios de reprodução sonora, por si só, já representam um fato novo e o que Schaeffer questiona é a qualidade musical dessas obras compostas por meio de técnicas eletroacústicas. Corre-se o risco de que a novidade tecnológica tome o lugar da criação musical e, nesse sentido, as obras não passariam de curiosidades e excentricidades "à margem da música propriamente dita" (SCHAEFFER, 2002: 17). Schaeffer sublinha também uma interessante anomalia tanto da *Música Concreta* quanto da *Eletrônica*: uma sequer se escreve, enquanto a outra se cifra com uma precisão extrema. Nesse sentido, elas vão além de uma simples rejeição da notação tradicional: elas mostram duas abordagens diferentes do som. Uma reconhece no som uma complexidade tal que escaparia aos esforços de notação; já a outra, pretende ter total controle do som que será escutado.

Finalmente, com o terceiro e mais importante fato, aquele que se refere à presença de vestígios de civilizações e de geografias musicais não ocidentais, Schaeffer sublinha a força de nossa *carga teórica* quando voltamos nosso olhar para músicas não ocidentais. Nossa teoria musical se mostra insuficiente para a compreensão de músicas não ocidentais e isso revela como o nosso conhecimento musical não é universal. Isso nos faz pensar também – apesar de Schaeffer não deixar isso explícito em seu texto – no modo como os compositores do ocidente se apropriam dessa música. Na maioria dos casos, ela é pensada como mero "material" e é trabalhada a partir das noções de nossa linguagem musical. Quando nos voltamos para tais músicas é muito comum tentarmos enquadrá-las dentro das noções de nossa "teoria da música" – teoria esta que também envolve e é sustentada por nossa ciência acústica e que constrói uma série de definições como se fossem coisas dadas pela natureza (notas, escalas, acordes etc.). Segundo ele, a musicologia, salvo algumas exceções, não tem buscado nessas músicas as chaves de um verdadeiro universalismo musical, ou seja, um conhecimento que pudesse abranger toda e qualquer manifestação musical. E parece ser essa possibilidade

que faz Schaeffer colocar este fato como o mais importante, pois ele está diretamente ligado aos objetivos pretendidos por ele em seu *Traité*, a saber, estabelecer um conhecimento musical universal.

Mas o que podemos concluir a partir desses três fatos novos da música do século XX? Segundo Schaeffer, estes três fatos revelam três impasses da musicologia: o impasse das noções musicais, o impasse das fontes instrumentais e o impasse dos comentários estéticos. Examinemos cada um deles.

O impasse das *noções musicais* revela que tanto as produções musicais mais radicais quanto as mais primitivas não negam apenas as noções de escala e tonalidade, mas também a principal noção da música ocidental: a nota musical. Segundo ele, a nota musical é o arquétipo de nossos objetos musicais, "fundamento de toda notação, elemento de toda estrutura melódica ou rítmica" (SCHAEFFER, 2002: 19). Isso revela também que não há um solfejo generalizado que possa dar conta dos objetos musicais utilizados pelas músicas não ocidentais, pois em tais músicas não há justamente essa noção de nota musical.

Com o segundo impasse, o das *fontes instrumentais*, Schaeffer afirma a dificuldade da musicologia em enquadrar as fontes instrumentais utilizadas pelas músicas eletroacústicas dentro de nossas noções tradicionais de instrumento. É justamente a noção de instrumento que é posta em questão aqui. Poderíamos entender os alto-falantes como instrumentos? Quem seriam os seus instrumentistas? Poderíamos cunhar uma noção de instrumento mais genérica e que possa dar conta dessas novas fontes de reprodução acústica e dessa nova experiência de escuta musical?[2]

Finalmente, o terceiro impasse, o dos *comentários estéticos*, apenas confirma a falta de um conhecimento musical mais abrangente. Segundo ele, não há uma consideração consistente que explique as novas obras musicais (em especial as eletroacústicas), mas apenas enumerações "em termos de tecnologia musical, dos processos de fabricação e, no melhor dos casos, dos estudos da sintaxe" (SCHAEFFER, 2002: 19). Considerando a música como uma linguagem, Schaeffer se pergunta até que ponto uma língua falada e escrita poderia dar conta de explicar uma linguagem: como uma língua pode explicar outra língua?

Fazendo um balanço dos três fatos novos e dos três impasses Schaeffer conclui que o melhor seria reconhecer que "não sabemos grande coisa sobre música" (SCHAEFFER, 2002: 20) e que, portanto, urge fundarmos um conhecimento que abranja o fenômeno musical como um todo.

3. Conclusão: as perspectivas do projeto schaefferiano

Podemos observar que as questões levantadas por Schaeffer não estão muito distantes das questões levantadas pela chamada "Teoria do Conhecimento", na Filosofia. Alem da questão "como é possível conhecer algo?", a Teoria do conhecimento também se pergunta pelos fundamentos e pelos métodos do conhecimento. Tal como fizera Descartes, Schaeffer também passa a questionar os juízos recebidos e pensa num modo de estabelecer fundamentos mais seguros para o conhecimento musical. Mas como Schaeffer pretende estabelecer tais fundamentos? Poderá o método cartesiano ser-lhe adequado para isso? E que dizer da ciência acústica, que questões ela poderá responder para estabelecer os fundamentos de tal conhecimento musical?

Como se pode constatar ao longo das páginas de seu *Traité*, Schaeffer terá de transitar por várias disciplinas e dialogar com vários autores na busca dos fundamentos e dos métodos adequados. Na lingüística, devido à concepção de música como linguagem, a Fonologia e a Fonética se apresentarão como campos do conhecimentos particularmente úteis para os propósitos do autor; na acústica, Schaeffer irá demonstrar que,

segundo os dados dessa própria ciência, aquilo que escutamos é muito diferente do sinal sonoro que o cientista mede em seu laboratório; e, quanto à filosofia, na busca pelos fundamentos sólidos daquele conhecimento musical, ele deverá se apropriar do método fenomenológico de Husserl e de algumas idéias de Merleau-Ponty. Mas o que nos salta à vista nessa rápida passada de olhos pelas disciplinas pelas quais ele transita? Em primeiro lugar, que se trata de um estudo do próprio som ou, como ele mesmo irá denominar, do *sonoro* e, em segundo lugar, que se trata de fundar o conhecimento musical, ou simplesmente, o *musical*, a partir desse *sonoro*. Noutras palavras, é só depois de ter atingido o *objeto sonoro* que Schaeffer poderá pensar em vislumbrar o *objeto musical*.

Como se vê, o projeto schaefferiano não peca por falta de pretensão, pois ao tentar estabelecer um conhecimento que abranja o *musical* como um todo, o que se busca é responder: *o que é música?*Assim, a questão fundamental de Schaeffer é de caráter filosófico, e isso justifica a importância que ele irá dar à análise fenomenológica da escuta. Demonstrar o modo como Schaeffer aborda e utiliza esse método é o principal objetivo da pesquisa que estamos realizando.

Notas

1 Mestrado em Música – ECA/USP. Bolsista CAPES.
2 Falamos em uma nova experiência de escuta musical porque hoje, diferentemente de qualquer outra época, é possível escutar a uma orquestra com mais de cem músicos em uma pequena sala de apartamento.

Referência

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*: essai interdisciplines. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

EM BUSCA DE *VERDADES*: DA DIFICULDADE DE SE DEFINIR O QUE É A MÚSICA NO PÓS-SEGUNDA GUERRA

Helen Gallo (UNESP)
helengallo@yahoo.com.br

Resumo: O presente artigo aborda a dificuldade de se definir o que é Música no Século XX e visa a apontar possíveis origens do problema. Por meio da observação de posicionamentos das correntes musicais responsáveis por algumas das transformações mais profundas no período que sucedeu a Segunda Guerra Mundial, busca-se compreender e se aproximar das causas que impedem uma resposta à pergunta, tais como as mudanças de paradigma que fizeram ruir as definições mais correntes a esse respeito.
Palavras-chave: Música-definição, Música do Século XX, Música do pós-1945.

Title of the Paper in English: Searching for *truths*: the difficulty of defining what is Music after World War II

Abstract: This article discusses the difficulty of defining what is music in the twentieth century, and aims to identify possible sources of the problem. By observing the positions of the musical currents responsible for some of the most profound transformations in the period following World War II, we seek to understand and get closer to the causes that prevent a response to the question, such as the paradigm shifts that have ruined the most common definitions in this regard.
Keywords: Music-definition, Twentieth Century Music, Music after 1945.

1. A definição de Música no século XX e a impossibilidade de afirmações unívocas

Apesar de parecer simples, a questão *o que é Música* está longe de ser definitivamente respondida. Trata-se de uma indagação antiga, que se confunde com a história da civilização ocidental; um questionamento que perdura ao longo de muitos séculos, para o qual cada período encontrou uma resposta plausível.[1] Os inúmeros conceitos já formulados até hoje evidenciam que a busca por definir a Música é incessante e as próprias definições têm sofrido metamorfoses por vezes radicais. Segundo Eggebrecht (2001:23), tais respostas possuem um valor posicional tanto no que se refere aos seus pontos de referência, quanto aos próprios significados que assumem. Ou seja, moldam-se ao pensamento do período ao qual correspondem e refletem, portanto, os anseios e ideais da época a que se referem.

No século XX, as profundas mudanças de paradigma, observadas de modo mais intenso principalmente a partir do período que sucedeu a II Guerra Mundial, sinalizam os caminhos que tomaram as discussões acerca do significado e natureza da Música. Por meio das afirmações de Dahlhaus (2001), pode-se verificar um dos traços sintomáticos desse período. Ao discutir a questão da universalidade da Música e sua possibilidade de definição única, o autor afirma o seguinte:

> [...] Segundo os critérios do século XX, que provavelmente não são os definitivos, a humanidade não consiste na assimilação do diferente, mas antes na aceitação recíproca em que o elemento estranho surge como irremovível [...]. (DAHLHAUS, 2001:17).

A ideia pontuada por esse autor aponta para um aspecto facilmente observável no panorama musical do referido período: a coexistência de conceitos díspares, que muito provavelmente não se dá por meio da tolerância pura e simples, mas sim por uma atitude que está muito mais ligada ao vilipêndio àquilo com que não se concorda. Ou seja, não se trata de uma atitude pacífica, mas sim de algo *tão somente possível*. Neste sentido, poder-se-ia dizer que, neste aspecto, o século XX se contrapõe aos períodos antecedentes, pois

a partir de então as reflexões não mais perseguem primordialmente a formulação de afirmações categóricas ou pensamentos únicos. Se existe algum traço de univocidade na presente época, este certamente não reside na busca de uma verdade *única*, mas sim de *verdades individualizadas*[2].

Diante do exposto, o que se pretende neste texto não é, portanto, definir o conceito de Música forjado no século XX, em especial no pós-1945, visto que se trata de tarefa impossível. Ao invés disso, busca-se analisar e compreender quais fatores corroboraram para o esfacelamento das certezas até então existentes a esse respeito, a partir das profundas transformações ocorridas no período, as quais serão abordadas a seguir.

2. O *novo* como propulsor da música a partir do século XX

Dois principais aspectos podem ser sublinhados como inerentes ao século XX. O primeiro – e mais imediato de se constatar – é a *possibilidade* de existir um panorama multifacetado, reflexo do próprio período. O outro é a importância do *novo*, que se impõe como caractere de base para a Música a partir de então. Para Piana, aliás, a postura adotada para encarar tal aspecto é emblemática:

> Além da grande complexidade intrínseca dos caminhos percorridos, bem como da diferença dos projetos e dos pensamentos que se encontram na sua base, há certamente traços comuns que, de alguma forma, têm condição de tipificar a história musical do século XX e, justamente, falar de *novidade* é acertar no alvo (PIANA, 2001:9).

A *novidade* a que esse autor se refere diz respeito à necessidade de se buscar o território desconhecido, aquilo que é estranho, e isto se impõe como uma "*exigência fundamental* que caracteriza em profundidade a referida música" (*Ibidem:* 10, grifo do autor). Tal anseio marca também o pensar sobre a Música e sua natureza, não por fazer erigir novas certezas, mas sim por lançar aqueles que se propõem a refletir a esse respeito numa rede ainda maior de questionamentos.

A introdução do elemento novo na produção musical do século XX fez ruírem definições que eram, aparentemente, as mais "seguras" a respeito do que seria Música. A corriqueira máxima "música é a arte dos sons" foi posta em xeque por composições que, por exemplo, se utilizam dos sons incluídos até o início do século XX na categoria de *ruído*, conforme escreve Dufour:

> [...] Esta definição já é problemática. É que, se ela era empiricamente corroborada pelo que de fato existiu no âmbito da música ocidental até o início do século XX, foi refutada pelo que surgiu durante o último século: de um lado, a introdução de ruídos que se tornaram componentes do todo musical – como *Désert* de Varèse (1951-1954), obra mista para orquestra e fita magnética –, por outro lado, pela peça de John Cage *4'33"* (1952), sobre a qual se diz que o gesto único do pianista, ao abrir e fechar o tampo do piano, fixa o seu começo e seu fim" (DUFOUR, 2005:15-16, trad. minha).

Em *4'33"*, Cage traz o silêncio – cujo valor musical até aquele momento era reservado às pausas, cesuras e respirações[3] – como aspecto fundamental da obra. O silêncio era de fato primordial para Cage, como é possível verificar nas declarações abaixo:

> Quando eu ouço o que chamam de música, parece que alguém está falando sobre seus sentimentos ou idéias, relacionamentos. Mas quando eu ouço o som do tráfego, não tenho impressão de

> que alguém está falando, mas que o som está atuando. E eu amo a atividade do som [...]. Fico completamente satisfeito. Não preciso de que alguém fale comigo. [...] Quando eu falo sobre música, finalmente vem à cabeça das pessoas que eu me refiro a sons que não significam nada. [...] E essas pessoas perguntam: "você quer dizer que são apenas sons?", pensando que, só por ser um som, ele é inútil. [...] Eu amo os sons como eles são e não tenho a necessidade de que eles sejam mais do que são. [...] A experiência sonora que prefiro às outras é o silêncio.[4]

De acordo com Dufour, o silêncio de *4'33"* pode ser encarado como uma provocação que leva a refletir sobre o que é a Música. De fato, foi isto que a referida peça produziu até a atualidade: questiona-se ainda se ela pode ser considerada uma obra musical. Trata-se de uma questão complexa, mas que também não possui resposta definitiva, já que inexiste uma definição do que de fato é Música nos dias atuais. O que há são suposições, as quais abrem a outras especulações e assim por diante. À parte tal problema, é certo que, ao prescindir do som[5], *4'33"* fez ruir também outra definição comum da Música, como sendo a Arte constituída de "sons organizados".

As idéias de Cage, que propunham a mudança de vários paradigmas até então vigentes na música ocidental – tais como a emancipação do silêncio, a não linearidade do discurso, a introdução do aleatório e do indeterminado nas composições, entre outros –, acabaram por influenciar a vanguarda européia da época. No entanto, antecedeu o período impulsionado pelas ideias de Cage – em que foram compostas obras aleatórias como *Klavierstück XI*, de Stockhausen, e a *Terceira Sonata* para piano, de Boulez –, uma fase de estrito controle do material sonoro, fruto dos pensamentos pós-webernianos, que resultou na música eletrônica. O surgimento desse gênero se deu por meio de idéias relativamente opostas, na busca de congregá-las para, assim, erigir um novo *status quo* musical. A respeito disto, Henri Pousseur relata que

> a música eletrônica nasceu de duas intenções aparentemente contraditórias. [...] Na necessidade de enriquecer os recursos sonoros à nossa disposição – e isso não só de maneira geral e indiferente, mas na direção precisa de qualidades sonoras complexas que foram classificadas durante longo tempo na categoria de *ruído*. [...] Todavia estávamos possuídos por um desejo implacável de organização estrita, de controle rigoroso e lúcido do que fazíamos, [...] insistindo quase que exclusivamente nos aspectos racionais, quantitativos e métricos [...] (POUSSEUR, 1996:161-162).

Para Dahlhaus,

> a idéia de *compor* timbres [...] pode interpretar-se como manifestação extrema da tendência para a racionalização, em que Max Weber julgou reconhecer a lei evolutiva da música européia: de uma tendência para o domínio da natureza [...] (DAHLHAUS, *op. cit.*:16)".

Piana tem uma idéia contrária a esta apresentada por Dahlhaus. Para ele, a problemática da produção eletrônica do som foi, pelo contrário,

> orientada durante um bom tempo pela idéia de conseguirmos nos libertar de uma vez por todas dos instrumentos não apenas da tradição européia, mas também dos instrumentos – como dizer? – *humanos* em geral, isto é, do peso, da rigidez e da incapacidade, bem como dos limites que decorrem não apenas da constituição mecânica e material do instrumento, mas sobretudo do fato que ele pode produzir sons somente através da *ação* do instrumentalista [sic] treinado durante longo exercício (PIANA, *op. cit.*:14).

Ao mesmo tempo em que Cage problematizou, dentre outros fatores, a questão do silêncio até as últimas conseqüências, a negação dos instrumentos convencionais por parte da vertente eletrônica também

radicalizou o conceito corrente do que seria a Música. Supondo-se que ela fosse considerada "a organização dos sons", ter-se-ia então o seguinte: embora a música eletrônica não lance mão da organização, o material sonoro das composições não é mais o som a que essa definição se refere – qual seja: o som instrumental –, mas sim àquele que é estranho a este universo – ou seja, o anteriormente denominado *ruído*. Segundo Piana (*op. cit.*, p. 137, grifos do autor), a música eletrônica trouxe "a idéia de um novo início, [...] na medida em que ela pressupõe a idéia de uma *máquina sonora* capaz de desenvolver sem limites o universo dos sons [...]". Passados os primeiros anos de experiência eletrônica e vindas as primeiras frustrações – fundamentalmente no que se refere à serialização do timbre, que é inócua do ponto de vista perceptivo –, subsistiu a problemática inicialmente apresentada pela fase inicial desse gênero[6].

Ciente dos questionamentos que trazia a música eletrônica ao seio de reflexões sobre a natureza e o valor da Música, Stockhausen defendia uma postura intelectualizada a respeito de sua definição. Considerava urgente haver uma nova visão das coisas, pois era inadmissível a idéia simplista de que a música fosse uma mera "*ordem determinada de sons, cujo sentido* consiste única e exclusivamente no fato que *essa ordem seja percebida com um certo interesse"*. (STOCKHAUSEN in MENEZES, 1996, p. 60, grifos do autor). *Perceber com um certo interesse* – que nada mais é do que sinônimo de uma escuta "prazerosa" e "agradável" –, significava para ele a busca pelo artificial e por um princípio unificador, fato que deveria ser paulatinamente fadado ao esquecimento e ao recalque. No entanto, ao contrário do que se esperaria em meio a tais discussões, Stockhausen aponta o que para ele *não é* a Música, e não o contrário.

Sabe-se que não é empreitada simples definir a Música. De fato, Berio (1987) comenta que se trata de uma tarefa impossível. Para este compositor, o problema remonta à época de Beethoven, quando o compositor deixou de ter uma ligação prática com o que produzia, momento em que a Música foi destituída de funções sociais bem delimitadas e passou a ser veiculadora de ideias. De acordo com Berio, as consequências desse fato seriam as tentativas de se explicar e se definir o que é a Música. Essa impossibilidade se deveria, segundo ele, justamente ao fato de essa arte buscar uma fronteira constantemente deslocada, cujos "territórios são vastíssimos, as fronteiras muito mais móveis e de natureza diversa. [...]" (BERIO, *op. cit.*: 8). Neste âmbito, os pensamentos de Berio vêm ao encontro das ideias de Piana a esse mesmo respeito, as quais foram citadas no início do texto[7].

3. Considerações Finais

Por mais distantes que possam ser as fronteiras da Música hoje, por mais complexos que esses territórios se apresentem ou por mais intrigantes que sejam as discussões acerca de diversos âmbitos musicais, tudo é a tradução de uma ardente busca pelo significado da Música, sua natureza e seu valor. Ao que parece, principalmente ao se observar a questão sob a luz da atualidade, esta será uma procura infinita. Adorno (2000) aponta para um caminho possível a essa peregrinação pelo mundo das conjecturas – obviamente sem garantia de respostas. Para esse autor, a Música deve ser vista por meio de sua historicidade interna, que reflete, na verdade, a historicidade real. O tempo musical nada mais seria que também o reflexo do tempo exterior à Música, o qual

> m seu fundamento nas constelações históricas, que tanto lá como cá formam o órgão da verdade. [...] A tentativa de responder conceitualmente a pergunta do enigma, [...] exige determinar tais constelações até o mais interior [...]. Somente por meio de todas essas mediações *pode-se estar próximo* do pensamento sobre o que é a música (ADORNO, op. cit., p. 74-75, trad. e grifo meus).

A possibilidade em si já contém o motor não apenas para as tentativas de resposta à pergunta, mas também para o próprio fazer e pensar musicais, que se multiplicam a cada dia como um reflexo dessa incessante busca.

Notas

1 A título de ilustração a esse respeito, cf. DAHLHAUS; EGGEBRECHT (1999:20-21).
2 Cf. BAUMAN (1998:127).
3 Cf. DUFOUR (2005), p. 16.
4 YOUTUBE.COM. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>. Acessado em 04/05/2010. *John Cage about silence*. Dur: 4m18s.
5 É importante salientar que a experiência à qual Cage pretendia levar o público era a de descobrir, no silêncio, sons que não aqueles ditos *musicais*, visto que o silêncio absoluto é impossível. Cage buscava ampliar o universo de escuta da plateia, levando-os a ouvir o universo sonoro ao seu redor.
6 Mesmo a música eletroacústica mista, vista por muitos como uma possibilidade profícua justamente por unir os universos instrumental e eletroacústico e estabelecer conexões entre esses mundos sonoros, ainda lida com a problemática dos sons provenientes da produção não humana do som. A este respeito, cf. MANOURY (1998), p.99-107.
7 Cf. p. 2-3 do presente artigo.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Sobre La música***.** Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade***.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a Música Contemporânea*. Realizada por Rossana Dalmonte. São Paulo: Civilização Brasileira, 1987.

DAHLHAUS, Carl; EGGEBRECHT, Hans. *Que é a Música*. Trad.: Artur Morão. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

DUFOUR, Éric. *Que'est-ce que la musique?*Paris: Jean Vrin, 2005.

MANOURY, Philippe. *La Note et le Son:*écrits et entretiens 1981-1998. Paris: L'Harmattan, 1998.

MENEZES, Flo. *Fusão e contraste entre a escritura instrumental e as estruturas eletroacústicas.* In: _____. _____. São Paulo: EdUNESP, 1999, p. 13-20.

PIANA, Giovanni. *A Filosofia da Música*. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2001.

POUSSEUR, Henri. *Cálculo e Imaginação em Música Eletrônica*. In: MENEZES, Flo (Org.). *Música Eletroacústica:* História e Estéticas. São Paulo, EdUSP, 1996, p.161-170.

VARÈSE, Edgar. *Novos Instrumentos e Nova Música.* In: _____. _____. São Paulo, EdUSP, 1996, p.57-58.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Da situação do Métier.*In: _____. _____. São Paulo, EdUSP, 1996, p. 59-72.

YOUTUBE.COM. Disponível em<http://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>. Acessado em 04/05/2010. *John Cage aboutsilence*. Dur: 4m18s.

"A CARTA ESTÁ TÃO CHEIA DE COISAS BOAS": APONTAMENTOS PARA PESQUISAS MUSICOLÓGICAS COM FONTES EPISTOLARES

Inês de Almeida Rocha
ines.rocha2006@hotmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta alguns apontamentos sobre metodologia de pesquisa musicológica utilizando cartas e documentos pessoais como fonte de investigação. Esta tipologia de documentação vem sendo valorizada pelas possibilidades que apresenta, seja atendendo a novas abordagens de temas já tratados ou por fornecerem informações que outras fontes não revelam. A troca de correspondência entre músicos sempre foi uma prática de escrita importante para a divulgação de trabalhos, contatos profissionais, fomento e intercâmbio de ideias.
Palavras-chave: Musicologia e fontes epistolares, Musicologia Histórica, Cartas como fonte de investigação.

"The letter is so full of good things": notes for musicology research with mail sources

Abstract: This paper presents some notes on musicology research methodology using letters and personal documents as the source of investigation. This type of documentation has been enhanced by the possibilities it presents, to the new approaches to issues already addressed, or by allowing information that other sources do not reveal. The correspondence between musicians has always been a practice of writing important for the dissemination of works, professional contacts, and promote exchange of ideas.
Keywords: Musicology and epistolary sources, Historical Musicology, letters as the source of investigation.

> Ti-Mário da gente! Se não escrevi reclamando notícias suas, foi só mesmo com receio de amolar, mas graças a Deus a sua carta chegou com o livro e o artigo! Como gostamos de tudo, nem sei dizer. O livro não li ainda, só folheei porque tinia de curiosidade de saber o que era. O artigo está tão Mário que é uma delícia! O [ilegível] foi pretexto dos mais simpáticos para dizer tanta coisa, que só você pode dizer: pode porque tem autoridade, moralidade e altura para isto! Gostei muito, muito! A carta está tão cheia de coisas boas, tenho a impressão que você está, porém, muito resignado à sua doença. Não é censura Mário, creia, é só carícia e vontade egoísta de ver você bom![1]

Cartas e documentos pessoais são instigantes, despertam curiosidade e são impregnados de mistério. Porque pesquisadores vêm se interessando por esta tipologia de documentação em suas investigações? Seria um interesse em comum o que move pesquisadores a se debruçarem sobre cartas pessoais? Benjamim (1986), em sua análise sobre o narrador e a narrativa, afirma que a "experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores, e, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos" (BENJAMIM, 1986, p. 198). As narrativas das cartas aproximam-se de nossa experiência cotidiana e talvez por isso despertem fascínio. Aquele que escreve "retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. Incorpora às coisas narradas a experiência dos seus ouvintes", ou seus leitores, como no caso de narrativas escritas em cartas, e assim encantam (BENJAMIM, 1986, p. 201).

Uma "forma utópica de conversa, registro particular do mundo", a escrita epistolar torna contemporâneo ao leitor o tempo vivido daquele que escreve (BASTOS, CUNHA, MIGNOT, 2002, p. 05), encurtando distâncias, temporalidades e tornando presente os ausentes. Permite, também, "compreender itinerários pessoais e profissionais (MIGNOT, 2002, p.115), pois são registros escritos de trajetórias pessoais.

No caso específico das cartas, elas vêm se apresentando como uma tipologia documental valorizada para pesquisas históricas devido às suas possibilidades como fontes de investigação que atraem interesse cada vez maior de pesquisadores de diferentes áreas de conhecimento. "Assim, a escrita epistolar interessa, sobremaneira, ao historiador por estar recheada de práticas culturais de um tempo, hábitos e valores partilhados plenos de representações de época" (CUNHA, 2002, p. 1). Cartas são importantes "en la medida que su contenido permite profundizar en la trayectoria de ciertas personalidades o bien en los más variados asuntos políticos, económicos, religiosos o culturales" (CASTILLO GÓMEZ, 2005, p. 850). Elas permitem compreender melhor um tempo, um lugar, indivíduos e uma sociedade (SIERRA BLAS, 2003, p. 142)

Um conjunto de cartas pode apresentar uma certa dispersão temporal (SIERRA BLAS, 2003, p. 28), já que vão sendo escritas em diferentes dias, por vezes com espaçamentos variados, dependendo de motivações para a escrita. Os deslocamentos também podem provocar uma dispersão espacial, pois no conjunto as cartas podem ser escritas de diferentes lugares. Para além de representarem limites dessas fontes, essa dispersão fornece pistas dos itinerários percorridos pelos escreventes, das características dos lugares pelos quais passaram e assim nos dão a conhecer tempos e lugares distintos.

A carta apresenta, no entanto, algumas limitações como meio de comunicação já que esta escrita nem sempre é um espaço seguro para confidências, pois fixa no escrito segredos que poderão ser desvendados no futuro. Com isso, não apenas a escrita é submetida a uma censura interna, a ponto de não expressar totalmente o que se pretende, como também, em alguns casos, faz-se necessária a destruição das cartas para "manter o segredo da matéria tratada ou a intimidade de uma amizade perigosa" (CASTILLO GÓMEZ, 2002, p. 20).

Cabe, então, ao pesquisador um olhar atento e problematizador para estes documentos, a fim de que eles possam trazer à tona diferentes aspectos. Os documentos podem falar, se soubermos dirigir-lhes perguntas. O historiador e o musicólogo devem selecioná-los e interrogá-los para que nos digam as respostas para nossas questões, pois "história significa interpretação" (CARR, 1982, p. 24).

Se inicialmente essas cartas foram usadas para transmitir mensagens, troca de ideias, fazer pedidos, efetivar comunicações administrativas, agora, ao se tornarem fonte de pesquisa, adquirem uma outra função e permitem outros usos. Há que pensar que tanto o pesquisador quanto o documento escrito estão inseridos em contextos e tempos distintos, mas ambos devem ser pensados como agentes no jogo de produção de uma escrita da história. Para compreender a importância dessa documentação é possível pensar que

> os documentos pessoais e as coleções particulares, conservadas pelas instituições e pelo zelo de indivíduos esclarecidos, constituem elos que nos unem ao passado e informam os fundamentos de nosso presente, garantindo o legado a ser preservado para as gerações vindouras (LIMA; FIGUEIREDO JÚNIOR, 2000, p. 241).

Nesse sentido, "o que é arquivado revela-se, então, como espaço que abriga a produção viva que se resgata para a iluminação do presente" (CURY, 1995, p. 56). Dentre diferentes tipos de documentos de um acervo, a troca de correspondência é relevante, pois, especialmente dentre os intelectuais de um tempo no qual a carta era um importante meio de comunicação, pois revelam suas idéias, projetos e interresses (GOMES, 2004, p.51).

Há que se considerar que a carta tem, em princípio, uma vida efêmera, "es decir, comienza el día en que la carta es escrita y concluye el día en que el destinatario la recibe y la lee (y pasa a ser de su propiedad)". (SIERRA BLAS, 2003, p. 28). Ao guardar a carta, o remetente transforma esse caráter efêmero.

Um conjunto de cartas recebidas adquire uma nova identidade a partir da organização de seu receptor e da Instituição que a recebe como documento a ser preservado (MANDINGORRA LLAVATA, 2000, p. 9).

Esses documentos arquivados possibilitam conhecer outra dimensão da personalidade, dos afetos e dos trabalhos desenvolvidos por músicos e artistas de um período. Até bem recentemente, os estudos de escrituras dedicavam especial atenção aos escritos vinculados ao poder, mas nas últimas décadas já se observa uma valorização de pesquisas que voltam-se para as práticas de escrita e leitura cotidiana e em âmbito privado, utilizando cartas privadas, diários, cadernos escolares e uma diversidade de escrituras cotidianas pessoais e escrituras populares (CASTILLO GÓMEZ, 2003, p. 115).

Para uma análise histórica e musicológica, há que considerar, inclusive, além desses aspectos relacionados à conservação dos documentos, outros que se referem à historicidade, à localização e à cultura que produziu essas fontes. Por serem fruto da ação humana, cartas, assim como outros documentos escritos, estão sujeitas a fatores que envolvem valores culturais, questões psicológicas, pressões econômicas, políticas de conservação e preservação de fontes históricas e ação do tempo. Elas estão expostas a descartes, seja daquelas que não são consideradas importantes, ou à eliminação de exemplares em nome da construção de uma determinada imagem pessoal. São diversas as variáveis inerentes a um processo de arquivamento e destruição dos diferentes tipos de escrituras. As cartas e os documentos que chegam até nós passam por um ou mais processos de seleção (ARTIÈRES, 1998, p.10) e assim, testemunham uma época, já que "las cartas serían o no instrumentos capaces de superar el tiempo". (SIERRA BLAS, 2003, p. 28)

As seleções pelas quais os papéis são submetidos, movidas por intenções e/ou contradições, são marcadas por significados para aquele que exerce essa ação. Se papéis foram guardados, eles carregam em si um sentido, com digitais das mãos pelas quais passaram (ARTIÈRES, 1998, p.32).

Cartas e documentos pessoais não devem ser considerados, portanto, como um dado *à priori* que se apresenta absoluto, verdadeiro, ou mesmo neutro. Poderia dizer, também, que, ao trabalhar com essa documentação, é importante seguir pegadas deixadas por esses correspondentes e, como afirma Maria Zilda Cury, "quem segue pegadas, também deixa as suas" (CURY, 1995, p. 54). Ao fazer essa opção, portanto, o pesquisador deve estar consciente de que também deixa seus rastros, suas marcas e pegadas.

A escritura produzida no cotidiano, em cadernos, diários, cadernetas, folhas soltas, foi por muito tempo desprezada pela historiografia, na medida em que privilegiava a legislação e escrituras administrativas consideradas de caráter oficial, no entanto, essa documentação traz marcas das práticas sociais vivenciadas pelas pessoas que produziram essa escrita e por isso a escrita cotidiana vem ganhando novo *status* e sendo valorizada, trazendo novos objetos a serem estudados em diferentes campos de conhecimento (MIGNOT; CUNHA, 2003, p.49).

Documentos arquivados possibilitam, igualmente, perceber como uma pessoa foi construindo uma imagem própria para o leitor de suas cartas, e também para si mesma, pois "arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência". (ARTIÈRES, 1998, p. 10-11).

Por outro lado, confrontar a correspondência de músicos e artistas com outros documentos manuscritos e impressos oferece mais elementos para uma reflexão sobre a gênese, o desenvolvimento e a circulação de ideias. O estudo das "anotações, planos, rascunhos, correspondência, marginália, rasuras", dos silêncios relativos ao processo criador de um artista, de um escritor ou músico, possibilita "redimensionar os paradigmas de leitura de um texto" (CURY, 1995, p. 54).

O uso de documentos privados e manuscritos possibilitam desvendar peculiaridades que outros documentos não oferecem. Por ser uma escrita que, em princípio, não foi produzida para ser publicada, apresenta outra dimensão do pensamento de seu escritor que aquela de seus textos impressos. Historiadores em buscas de novos objetos e novas abordagens para seus objetos vislumbraram na valorização do manuscrito e em documentos privados uma possibilidade de estudos com novas perspectivas sobre o passado. A carta foi uma tipologia documental explorada para possibilitar virem à tona novas interpretações e facetas de um tema (SHARPE, 1992, p. 40). Há, entretanto, que analisar esses documentos privados à luz da historiografia social e cultural, buscando as relações que se estabelecem entre essas fontes e as sociedades que as produzem (SIERRA BLAS, 2003, p. 224).

Em particular, esta tipologia de documentação possibilita acompanhar o intercâmbio epistolar entre os músicos e buscar redes de sociabilidade que se estabelece nessa troca. Os contatos sociais, o intercâmbio de ideias, leituras e escrituras constituem elementos importantes na formação e no desenvolvimento de projetos profissionais ou acadêmicos. Para tal, a participação em atividades desenvolvidas por associações acadêmicas ou profissionais e a inserção em grupos de convivência estimulam a gênese e a circulação de novos pensamentos. Essa permuta estabelece uma rede de relacionamentos em diferentes graus de interdependência e comunicação. Pode-se pensar na imagem de uma rede social com vários pontos de contato em espaços e tempos diferenciados. Nesse sentido,

> O conceito de lugar de sociabilidade, entendido como espaço de constituição de uma rede organizacional (que pode ser mais ou menos formal/institucional) e como um microcosmo de relações afetivas (de aproximação e/ou de rejeição), tem-se afirmado como de particular utilidade para tais análises (GOMES, 2004, p. 52).

Sendo assim, torna-se importante que pesquisadores considerem um olhar problematizador para uma escritura (PETRUCCI, 2003, p. 9). Façamos pergunta às fontes. O que um conjunto de cartas revela sobre seus interlocutores? Com quem conviviam esses correspondentes nesse período? Que atividades essa correspondência apresenta que outras fontes e práticas de escrita não registraram? Quais evidências esses documentos demonstram que possibilitam ao pesquisador da área de música pensar sobre as músicas, as práticas musicais e o pensamento pedagógico musical de um tempo? Como a relação de amizade entre os correspondentes se reflete nos respectivos trabalhos que desenvolveram? Que instituições estão presentes nessas relações que se estabelecem no intercâmbio? Que itinerários percorridos as cartas demonstram? O que podemos identificar nessa escrita a respeito da constituição dos diversos campos da Música e da pesquisa em Música?

Para o estudo de uma correspondência, e de qualquer outra prática de escrita, há que se considerar a forma, a materialidade, o suporte nos quais o texto se apresenta para o pesquisador, seja o manuscrito ou o impresso, pois não se pode esquecer que "no hay texto fuera del soporte que lo da a leer, que no hay comprensión de un escrito, cualquiera que sea, que no dependa de las formas en que alcanza a su lector" (CHARTIER, 1994, p. 45). Assim, este autor alerta-nos que o pesquisador deve analisar tanto os dispositivos que derivam das estratégias de escrita do autor, quanto aqueles que derivam da apresentação de um mesmo texto em distintas formas. Na confluência desses dois fatores é que se pode apreender o sentido do texto, por isso o estudo das formas manuscritas ou impressas nas quais os textos se apresentam deve considerar os recursos de escrita utilizados, assim como os dispositivos editoriais escolhidos, já que eles organizam as práticas de leitura e indicam expectativas que se tem quanto a essas apropriações de sentido (CHARTIER, 1988, p. 124).

Nessa perspectiva, a análise da materialidade e dos dispositivos editoriais e o processo de arquivamento têm que ser levadas em conta, pois indicam o que autor e editor esperam como práticas de leituras.

> É preciso desnaturalizar o estudo epistolar em sua 'forma material' de análise. Em outros termos: é preciso levantar e analisar o conjunto (ou a unidade) de cartas segundo seus 'modos de exposição' ao olhar do pesquisador: estão 'editadas' (e, pois, 'unidas' em uma materialidade outra que a original)? Sua autoria está estabelecida? A que arquivos pertencem e como neles se integram (ou se recortam)? Estão em que 'grau de integridade' ou 'continuidade' (estão em que estado de conservação; estão inteiras; integram séries – ' integrais' ou mutiladas?) (NEVES, 1988, p. 194)

Reafirmando que a produção de significados de um texto por meio da leitura não se reduz às intenções do escritor há que se considerar tanto o texto em si, quanto o objeto que serve de suporte e as práticas que se fazem dele (CHARTIER, 1994, p. 41-45).

Tendo em conta estas proposições, para a coleta de dados é imprescindível algumas ações, tais como a transcrição das cartas, a seleção das cartas a serem digitalizadas, digitalização de cartas selecionadas e a elaboração de quadros com informações sobre os aspectos da materialidade, assuntos privilegiados, pessoas mencionadas, citações a serem utilizadas nos textos e outros. Algumas indagações podem orientar a análise desse material (PETRUCCI, 2003, p. 8). Em que consiste o texto escrito? Quando foi produzido? De que lugar o autor exercita essa prática de escritura? Com que técnicas? Onde escreve? Que aspectos da materialidade das cartas são importantes? Quem é esse autor e com que objetivos escreve?

Sem a pretensão de esgotar a temática que me proponho nestas poucas linhas, os apontamentos aqui registrados desta escrita devem considerar que, ao se trabalhar com cartas e documentos pessoais, há, também, que confrontá-los com diferentes tipos de documentos que registrem distintas práticas de escritura do mesmo autor, portanto, outras fontes também deverão ser consideradas, tais como, publicações, manuscritos e escritas musicais e registros sonoros desses correspondentes, sempre que se fizer necessário.

Notas

1 Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 30 de maio de 1942, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Fundo Pessoal Mário de Andrade, catalogação: MA-C-CPL, nº. 2042.

Referências:

ARTIÈRES**,** Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*. CPDOC/FGV. 1998. p. 9-34.

BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Teresa Santos; MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. *Destino das Letras*: história, educação e escrita epistolar. Passo Fundo: UPF, 2002.

BENJAMIM, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikelai Leskov. In: ____. *Magia e Técnica, Arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 2a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 197-221. (Coleção Obras Escolhidas, v. 1)

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. "Como o polvo e o camaleão se transformam: modelos e práticas epistolares na Espanha Moderna. In: BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Teresa Santos; MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. *Destino das Letras*: história, educação e escrita epistolar. Passo Fundo: UPF, 2002. p. 14-55.

____. Historia de la cultura escrita: ideas para el debate. Revista Brasileira de História da Educação. São Paulo, n. 5, jan. / jun., p. 93-124, 2003.

____. 'El mejor retrato de cada uno': la materialidad de la escritura epistolar en la sociedad hispanica de los siglos XVI y XVII. Hispania: Revista Española de Historia. Madrid, Vol. LXV/3. set/dic, 2005.

CARR, Edward Hallet. *Que é história?* Conferências George Macaulay Trevelyan proferidas por E. H. Carr na Universidade de Cambridge, janeiro-março de 1961. Tradução de Lúcia Maurício de Alverga. Revisão técnica de Maria Yeda Linhares. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHARTIER, Roger. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Versão espanhola de Mauro Armiño. 1ª reimpressão. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

____. Textos, impressos, leituras. In: ____. *A História Cultural*: entre as práticas e representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Difel, 1988.

CUNHA, Maria Teresa Santos. A Escrita Epistolar e a História da Educação. *25ª Reunião Anual da ANPEd*. Caxambu, 2002. Disponível em: http://www.anped.org.br/reunioes/25/posteres/mariateresasantoscunhap02.rtf. Acesso em: 21, set., 2009.

CURY, Maria Zilda. Acervos: Gênese de uma nova crítica. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: UFMG / Cento de Estudos Literários da Faculdade de Letras, 1995. p. 53-64

GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: ____ (org.). *Escrita de Si*: escrita da História. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

LIMA, Sônia Maria van Dijck; FIGUEIREDO JÚNIOR, Nestor. De Gilberto Freyre para José Lins do Rego. In: GALVÃO, Walnice; GOTLIB, Nádia Battella. *Prezado senhor, prezada senhora*: estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 241-250.

MANDINGORRA LLAVATA, María Luz. *Conservar las escrituras privadas, configurar las identidades.* València: Universitat de València; Seminanri Internacional de Estudis sobre Cultura Escrita, 2000 [Arché, 7].

MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. (org.). *Destino das Letras*: história, educação e escrita epistolar. Passo Fundo: UPF, 2002. p. 115-136.

MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; CUNHA, Maria Teresa Santos (orgs.). *Práticas de memória docente.* São Paulo: Cortez, 2003. (Coleção cultura, memória e currículo; v. 3).

NEVES, Luis Felipe Baêta. *As máscaras da totalidade totalitária*: memória e produção sociais. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

PETRUCCI, Armando. *La ciencia de la escritura:* Primera lección de paleografía. Buenos Aires: FCE, 2003.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da história:* novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 39-62.

SIERRA BLAS, Verónica. *Aprender a escribir cartas:* los manuales epistolares en la España contemporánea (1927-1945). Gijón: Trea, 2003.

O *TE DEUM* CPM 92 DE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA: PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO/EDIÇÃO

Jetro Meira de Oliveira (UNASP)
jetro.oliveira@unasp.edu.br

Elton Leandro Machado (UNASP)
elton.machado@unasp.edu.br

Gabriel Iglesias Martins (UNASP)
bieliglesias@hotmail.com

Resumo: Este artigo apresenta uma perspectiva histórica e considerações do processo de transcrição/edição do *Te Deum* CPM 92 de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) desenvolvido pelo grupo de pesquisa em Linguagem Musical Brasileira do curso de Licenciatura em Música da UNASP, Campus Eng. Coelho/SP. Há descrição das fontes manuscritas autógrafas e não autógrafas utilizadas neste trabalho, assim como explanações do caminho percorrido nas decisões editoriais.
Palavras-chave: Música colonial brasileira, Te Deum, José Maurício Nunes Garcia, Edição musical.

The *Te Deum* CPM 92 of José Maurício Nunes Garcia: Transcription/Editorial Process

Abstract: This article presents a historical perspective and considerations about the transcription/edition process of the *Te Deum* CPM 92 of José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) developed by the research group on Brazilian Musical Language of the Music Education degree at UNASP, Campus Eng. Coelho/SP. There are descriptions of autograph and non autograph manuscript sources and explanations of the path taken in the editorial decisions.
Keywords: Brazilian colonial music, Te Deum, José Maurício Nunes Garcia, Musical edition.

1. Perspectiva Histórica

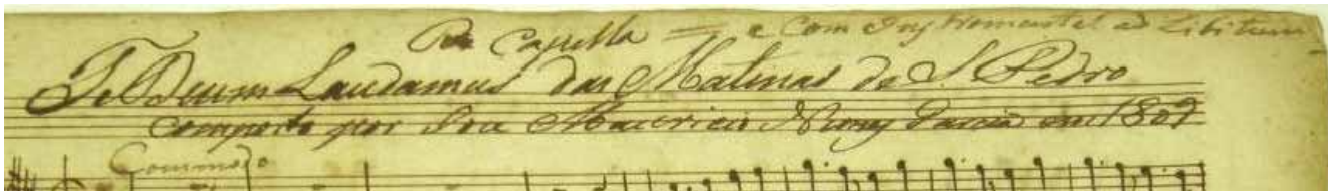
José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) musicou o texto do *Te Deum* sete vezes (CPM 91, 92, 93, 94, 95, 96 e 97) e provavelmente uma oitava vez, pois há um manuscrito de *Te Deum* sem informação de autor cuja autoria tem sido sugerida a este compositor[1]. Este trabalho tem seu foco no processo de transcrição/edição do *Te Deum* CPM 92, datado de 1809, desenvolvido pelo grupo de pesquisa em Linguagem Musical Brasileira na UNASP, Campus Eng. Coelho/SP, como parte integrante de um estudo de todas as composições sobre o texto do *Te Deum* feitas por José Maurício.

Até o momento esta obra não foi publicada, havendo uma transcrição de Sérgio Di Sábbato, e sobrevive em manuscritos autógrafos e não autógrafos que formam conjuntos de partes, não havendo uma grade completa da peça no conjunto de manuscritos. Estes manuscritos fazem parte do Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro que foi digitalizado e disponibilizado através do endereço eletrônico <http://acmerj.com.br/>. A instrumentação existente é composta por pares de flautas, clarinetas, fagotes, trompas, clarins, sexteto de cordas (com duas partes de viola), continuo, coral SATB e solos de soprano e tenor. Há ainda partes não autógrafas de violoncelo, tímpano, bumbo e pratos.

CPM	Data	Ton.	Instrumentação	Dedicação	Observações
91	1801	Ré M	Solos SB, coro SATB e BC	Matinas de Assunção	
92	1809	Lá M	Solos ST, coro SATB, BC, 2-2222 + cordas	Matinas de São Pedro	Partes não autógrafas de percussão.
93	1811	Dó M	Solos ST, coro SATB, BC, vcl, fag, CB	Para 7 de março	orquestração "ad libitum" autógrafa: Vln I e II, Vla I e II, Fl, Cl I e II, Trp I e II, Cor I e II e Tp. Versões não autógrafas com diferenças significativas[2].
94	s.d.	Dó M	Solos SATB, coro SATB, 2-22222 (verificar CT p. 135)		Cópias não autógrafas com "imperfeições". Parte do T perdida. Orquestração não autógrafa, 2-222222tp(?) + sexteto de cordas
95	s.d.	Dó M	Solos SA, coro SATB, BC, vcl, CB	Matinas da Conceição	Orquestração não autógrafa, 22--2, Vln I e II
96	1799?	Ré M	Solos ST, coro SATB, 2-2		
97	s.d.	Lá m	Coro SATB, BC e pequena orquestra		Cópia não autógrafa
OAD11	s.d.	Dó M	Solos SATB, coro SATB, BC, Vln I e II, Vcl, 2Tr		OAD = Obra de Autoria Discutível

Exemplo 1: tabela dos *Te Deum* de José Maurício Nunes Garcia

O *Te Deum* CPM 92 tem como tonalidade principal Lá Maior. Possui a inscrição autógrafa na partitura vocal com contínuo "Te Deum Laudamus de Capella e Com Instromental ad Libitum das Matinas de S. Pedro composto por Joze Mauricio Nunes Garcia em 1809". Esta inscrição é uma pista para compreendermos que a gênese da obra não ocorreu na versão sinfônica. O mais provável é que este Te Deum foi inicialmente concebido para solistas, coral e continuo, tendo recebido uma orquestração posterior. A própria inscrição "Com Instromental ad Libitum" parece ser uma adição feita posteriormente à partitura ao considerarmos tanto a cor da tinta como a posição da inscrição na partitura.



Exemplo 2: inscrição do *Te Deum* CPM 92, autógrafo SATB e BC

José Maurício ingressou na Irmandade de São Pedro dos Clérigos em 7 de setembro de 1791, chegando ao cargo de "diretor 1º" em 30 de junho 1819 (DINIZ, 1983: 43-44), e escreveu o *Te Deum* CPM 92 como parte integrante das Matinas dedicadas às festividades de São Pedro (29 de junho). José Maurício compôs mais dois *Te Deum* para matinas, da "Assunção" (CPM 91) e da "Conceição" (CPM 95). Junto a estes três somente um quarto *Te Deum*, CPM 93, possui indicação de uso. Neste caso "para 7 de março", alusão a comemoração do dia da chegada de D. João ao Rio de Janeiro. O próprio príncipe regente estabeleceu esta comemoração em 1809 com instruções de que fosse realizada com "grande pompa". Deveria haver missa e *Te Deum* para esta comemoração que foi mantida anualmente de 1809 até 1822 (MATTOS, 1996: 75).

Enquanto há consenso de que a música apresentada nesta primeira comemoração do dia 7 de março em 1809 era de José Maurício, nós não temos informações de qual de seus *Te Deum* teria sido apresentado (MATTOS, 1996: 75). As instruções de D. João para que esta comemoração fosse feita com "grande pompa"

pode ser uma indicação do uso de orquestra. Seguindo este raciocínio podemos descartar o *Te Deum* CPM 91, o único escrito exclusivamente com acompanhemento de basso continuo. Também podemos descartar o *Te Deum* CPM 93, pois foi escrito em 1811 justamente para as festividades de 7 de março. Das cinco obras restantes de autoria confirmada temos os *Te Deum* CPM 96 e 97 com instrumentações reduzidas. Há ainda os *Te Deum* CPM 94 e 95 com orquestrações não autógrafas.

Podemos assim considerar como plausível que o *Te Deum* CPM 92 tenha sido utilizado por ocasião das festividades de 7 de março de 1809. É possível que esta peça já estivesse pronta na sua versão para vozes e continuo bem antes das festividades de São Pedro (29 de junho) e que recebeu o "Instromental ad Libitum" justamente em função das instruções de D. João que requeria grandes instrumentações para a celebração do dia 7 de março de 1809. Isto poderia ajudar a explicar a quantidade de erros contidos nas partes autógrafas de orquestra em função da possível pressa em que o material precisou ser produzido. De qualquer forma isto não passa de uma hipótese sem prova documental.

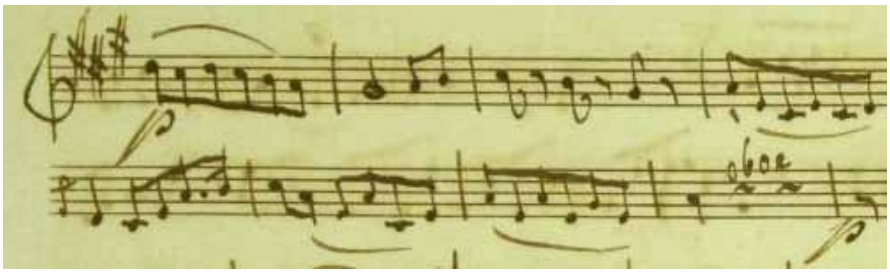
2. Fontes: manuscritos autógrafos e não autógrafos

O Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro possui nove conjuntos de manuscritos do *Te Deum* CPM 92. Estes são divididos em manuscritos autógrafos, parcialmente autógrafos e manuscritos feitos por copistas não identificados com anotações autógrafas ou possivelmente autógrafas. O *conjunto um* possui classificação autógrafa datando de 1809. Os manuscritos deste grupo são uma partitura vocal, com solistas, coro SATB e basso continuo, e partituras avulsas das partes instrumentais de violino 1 e 2, viola 1 e 2, baixo (com duas versões), flauta 1 e 2, clarinete 1 e 2, fagote 1 e 2, trompa 1 e 2 e clarim 1 e 2. O *conjunto dois* possui a classificação "autógrafo parcial", contendo uma parte de violoncelo. O *conjunto três* é de copista não identificado, com anotações autógrafas. Possivelmente foi preparado por um dos alunos do compositor que trabalhou sob sua supervisão. Possui uma parte de violino que é igual ao exemplar autógrafo. O *conjunto quatro* é de copista não identificado com anotações possivelmente autógrafas, possui partes de violino 1 e 2 e de contrabaixo. O *conjunto cinco* é uma parte de violino 2 de copista não identificado, com anotações possivelmente autógrafas. O *conjunto seis* é de copista não identificado, contendo 7 partes: soprano, contralto, tenor (dois exemplares) e baixo (três exemplares). O *conjunto sete* é de copista não identificado, contendo uma parte de soprano. O *conjunto oito* é de copista não identificado e possui uma parte de contralto. O *conjunto nove* é de copista não identificado e contêm partes de bumbo, pratos e tímpano.

Consideramos o *conjunto um* como a base para o trabalho de transcrição por se tratar do conjunto mais completo, com o maior número de partes, e também por ser o único totalmente autógrafo. No *conjunto um* temos essencialmente toda a instrumentação da peça, especialmente se considerarmos que a parte de violoncelo que não se encontra neste conjunto está representada na parte do contrabaixo, com indicações dos trechos a serem executados somente pelo violoncelo. As partes repetidas nos demais conjuntos não possuem divergências significativas das partes autógrafas, contendo raras diferenças de notas e ligaduras.

Há a questão das partes de percussão: bumbo, pratos e tímpano. Neste caso, fizemos a escolha de incluí-las em nossa transcrição/edição por seu valor musicológico, apesar da obra funcionar esteticamente muito bem sem estas partes de percussão. As partes de bumbo e pratos seguem basicamente

o ritmo da parte de tímpano e provavelmente foram preparadas para apresentações ao ar livre. Também nos deparamos com uma situação curiosa. Há na parte de violino 2 do *conjunto um* (autógrafo) uma inscrição guia para "oboé".



Exemplo 3: inscrição "oboé" na parte de violino 2, 3º mvt, autógrafo

Seria esta uma indicação de que em algum momento foram preparadas partes independentes de oboé? Até o momento não encontramos qualquer indício disto, mas suspeitamos que possivelmente os oboés tocavam as mesmas partes das clarinetas, quando disponíveis. No ponto indicado para "oboé" as clarinetas têm uma entrada e é plausível que oboés tocassem as mesmas partes que as clarinetas. Seria necessário um estudo sobre as técnicas de orquestração presentes na obra de José Maurício, justamente para averiguar se o compositor habitualmente escrevia partes independentes de oboés e clarinetas.

3. Questões editoriais

O primordial motivo de prepararmos uma transcrição/edição do *Te Deum* CPM 92 é disponibilizar uma grade completa desta peça através de publicação tradicional ou eletrônica. No processo de transcrição dos manuscritos nos deparamos com o recorrente problema de número de compassos de pausa incorretos nas diversas partes instrumentais. Como os manuscritos consultados mostram terem sido usados repetidas vezes, fica a questão de como foi possível executar a peça tocando partes com este tipo de problema. Imaginamos que no decorrer de um ensaio o problema seria rapidamente detectado e corrigido. Assim anotações de correção teriam sido feitas nas partituras, mas este não é o caso, com uma possível exceção nas partes de clarino do terceiro movimento. Há uma anotação com o número "17" na margem inferior direita que corresponde ao número de compassos de pausa que estão faltando na partitura. Em função disto e de pequenas inconsistências encontradas nos manuscritos das partes orquestrais foi imperativo fazermos intervenções editoriais.

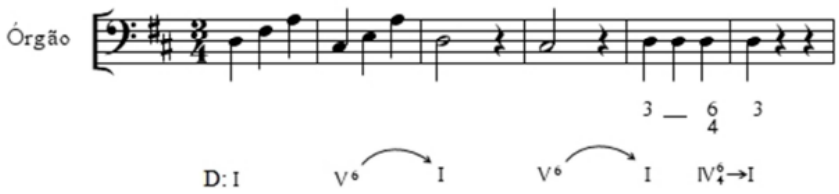
Uma das questões básicas da transcrição foi a atualização de claves e transposição instrumental. No autógrafo vocal, por exemplo, as vozes de soprano, contralto e tenor estão em claves de Dó e as partes autógrafas de trompa estão escritas na clave de Fá e sem transposição (em Dó). Decidimos por produzir uma transcrição/edição prática, ou seja, que possa ser acessível a qualquer grupo de músicos interessado em apresentar esta peça. Sendo assim, estamos trabalhando também na realização do baixo cifrado.

Para alcançarmos um resultado coerente, procurou-se desenvolver a realização do baixo cifrado tendo como bases principais a observação da obra mauriciana em questão e literatura relacionada à prática do baixo cifrado e ao período colonial. Embora não haja indicação do autor quanto à configuração instrumental

de execução da obra, há pelo menos três possibilidades: (1) apenas orquestra e coro, (2) continuo e coro e (3) continuo, orquestra e coro. A realização foi feita supondo que a obra será executada conforme a terceira possibilidade de configuração: coro, continuo e orquestra. Apesar de existirem tratados e regras sobre a escrita do baixo cifrado e haja consenso quanto a sua realização, cada compositor demonstra características próprias de escrita o que cria a necessidade de buscar padrões de interpretação específicos para cada compositor. ESTEVES afirma que a escrita mauriciana de baixo cifrado

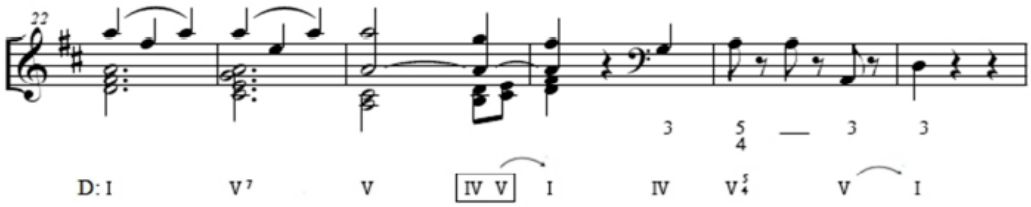
> possui características particulares que são de grande influência em sua escrita musical. Pode-se observar inicialmente que não há a completa observância de regras de cifragem, como se encontra em RAMEAU, por exemplo. A cifra 3, cuja presença denota a resolução melódica de uma quarta ou a posição de terça do acorde, é largamente usada para especificar a tríade, o que é desnecessário. [...] Acordes com sétima são cifrados por vezes com $^{7}_{5}$ e $^{7}_{3}$, o que contribui para que a cifragem seja carregada. Isto não foi praticado apenas pelo Pe. José Maurício (ESTEVES, 2000, p. 86).

Tendo em vista que outros estudos demonstram que o compositor possuía conhecimento e o domínio de um vocabulário harmônico sofisticado (ESTEVES, 2000, pp. 86-94), podemos dizer que no segundo movimento do *Te Deum* CPM 92, José Maurício optou por utilizar acordes menos complexos. Nota-se ao longo deste movimento o recorrente uso da cadência autêntica como recurso de afirmação da tonalidade. Nos primeiros compassos há uma progressão envolvendo os acordes de tônica e de dominante, seguidos da progressão subdominante–tônica nos compassos 5 e 6.



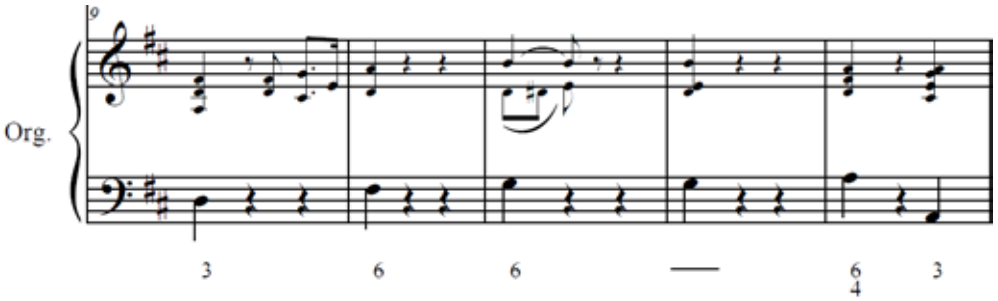
Exemplo 4: *Te Deum* CPM 92, 2º mvt, cc 1-6, órgão e análise harmônica

Do compasso 22 ao início do compasso 30, acordes e melodia são escritos pelo próprio compositor na parte de órgão/continuo que preferiu especificar todas as notas ao invés de simplesmente grafar o baixo cifrado. No compasso 24 vemos a harmonização de notas de passagem, com a sustentação da nota Lá entre as vozes, num tipo de nota pedal de dominante, formando a sequência subdominante–dominante– tônica. No compasso 26 o acorde de quinto grau com quarta e quinta segue para o mesmo acorde em primeira inversão e resolve no acorde de tônica, caracterizando uma cadência autêntica.



Exemplo 5: *Te Deum* CPM 92, 2º mvt, cc 22-27, órgão e análise harmônica

De maneira geral, o baixo cifrado foi realizado tendo em vista a distribuição das vozes do coro e da orquestra, evitando paralelismos no encadeamento. Em alguns casos foi feita a harmonização de notas onde não há a indicação de cifras, já que este é procedimento comum. ESTEVES (2000) afirma que "um baixo não-cifrado não quer dizer que ele não deva ser realizado; isso somente transfere toda a responsabilidade para o intérprete" (p. 56). Admite-se que a realização do baixo cifrado seria muito diferente caso este fosse considerado o único instrumento de acompanhamento e apoio ao coro.



Exemplo 6: realização do baixo cifrado, 2º mvt, cc 9-13

Todas as intervenções editoriais estão descritas na forma de um comentário crítico, como no exemplo abaixo referente ao terceiro movimento.

Compasso	Voz/parte	Alteração	Justificativa
77	CB	2º tempo de Mi para Ré	Exemplar 2 e continuo do *conjunto um*, e violoncelo do *conjunto dois* contêm nota Ré
96	CB	1º tempo de Dó♯ para Lá	Exemplar 2 e continuo do *conjunto um*, e violoncelo do *conjunto dois* contêm nota Lá
19-20 e 23-24	Tr II	Adição de ligaduras	Na parte de Trompa II há o mesmo desenho melódico nos compassos 17-18 e 21-22 com ligadura
76-77	Trp II	Adição de ligaduras	Trecho análogo ao dos compassos 17-18 e 21-22
43-59	Cl I e II	Número de compassos de pausa, de 16 para 17	Há um compasso a menos na parte de Cl I e II. Este problema é solucionado inserindo-se um compasso de pausa no compasso 59

Exemplo 7: excerto do quadro de comentário crítico do 3º mvt

4. Conclusão

O estudo dos manuscritos revelou até o presente momento que o Exemplar 1 da parte de *basso* do *conjunto um* possui erros de nota, provavelmente representando uma cópia, já que o Exemplar 2 do mesmo conjunto não contém estes erros. Observamos também peculiaridades de escrita da época nos autógrafos, como partes de trompa na clave de Fá sem transposição e clarinetas em Dó, assim como clarinos em Dó com armadura de clave incompleta, onde não aparece o acidente de uma nota não presente na parte. Nosso trabalho de transcrição está em sua fase final, envolvendo revisões e cruzamentos das partes que existem em mais de uma cópia. Nas próximas etapas estaremos concluindo as intervenções editoriais assim como a elaboração do comentário crítico completo.

Notas

1 Ver: MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Pg. 354, e MONTEIRO NETO, Antonio Campos et al. *O Projeto de Digitalização do Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: Interseção Entre Arquivologia Musical, Musicologia e Informática*. Pgs. 15-16.
2 Ver: MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Pg. 133.

Referências:

DINIZ, Jaime. *A Presença de José Maurício na Irmandade de São Pedro.* IN: *Estudos Mauricianos.* Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

ESTEVES, Cláudio Antonio. *A Obra Vocal De Capella de Padre José Maurício Nunes Garcia: Seis Edições e Seus Elementos de Escrita.* Dissertação de Mestrado. UNICAMP, 2000.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Te Deum CPM 92.* 1809. Conjunto de manuscritos. Disponível em: <http://acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SM46.htm>. Acesso em 25/5/2010.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia.* Rio de Janeiro: Funarte, 1970.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Mauricio Nunes Garcia, biografia*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 1996.

MONTEIRO NETO, Antonio Campos, HAZAN, Marcelo Campos e COTTA, André Guerra. *O Projeto de Digitalização do Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: Interseção Entre Arquivologia Musical, Musicologia e Informática.* Anais do VII Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora, 21-23 Jul. 2006).

NOTAS SOBRE O EMPRESÁRIO DE ÓPERA ITALIANO WALTER MOCCHI NA ORGANIZAÇÃO DO TEATRO LÍRICO BRASILEIRO[1]

Juliana Marília Coli (USP/UNICAMP)
colijuliana@gmail.com

Resumo: Neste paper apresentamos uma análise com base em dados documentais de fontes primárias (cartas, contratos e notícias de época), biográficas e jornalísticas, compilados junto aos arquivos do Fondo della Società Teatrale Internazionale (1908-1913) em Roma, referentes ao modelo de gestão teatral italiana do empresário de ópera Walter Mocchi no Brasil. A atuação de Mocchi no mercado operístico brasileiro que representou a intensificação do controle do mercado por parte das companhias italianas e não resultou indiferente à crítica musical nacional que viu neste modelo um fator limitador para o fortalecimento de uma ópera nacional.
Palavras-chave: Walter Mocchi, Empresário de Ópera, Organização social da Ópera Lírica, Theatro Municipal de São Paulo.

Title of the paper in English: Notice on the businessman of opera Italian Walter Mocchi in the organization of the Lyric Brazilian Theater

Abstract: In this paper we present an analysis on basis of documentation of primary fountains (letters, contracts and news of time), biographical and journalistic, when della Società Teatrale Internazionale (1908-1913) was compiled near the archives of the Fondo in Rome, referring to model of theatrical Italian management of a businessman of opera Walter Mocchi in the Brazil. The acting of Mocchi in the market of opera brazilian, represented the consolidation of a Italian trust in the intensification of this control of market by italian companies, did not result to be indifferent to the musical national criticism that saw in this model a factor limiting for the strengthening of a national opera.Tradução do resumo para o inglês, caso o trabalho seja em português ou espanhol.
Keywords: Walter Mocchi, Opera Management, Social Organization of Lyrical Opera, Theatro Municipal of the São Paulo.

1. Sub-Título 1 O *trust* italiano como modelo de gestão teatral no Brasil[2]

Na São Paulo dos anos 20, surge uma figura importante, tanto quanto controversa, no cenário teatral paulistano: o empresário de ópera Walter Mocchi. Responsável pela vinda de grandes cantores como Beniaminio Gigli, Emma Carelli, Gabriella Besanzoni, Enrico Caruso e de maestros como Pietro Mascagni, dentre tantos outros consagrados pela ópera italiana do início do século XX para a cidade de São Paulo, Mocchi foi também responsável pela gestão de um dos maiores trusts do espetáculo lírico na América Latina, motivo de grandes e arrebatadoras críticas nacionais.

Walter Mocchi foi um empresário hábil e muito capaz, dotado de ampla visão e de um conceito moderno e industrial da própria competência que desenvolve uma forma de empreendimento considerado moderno e inovador no contexto do tradicional mundo da ópera.[3]

Personagem, no mínimo ambíguo, Mocchi foi jornalista, de formação socialista, parceiro de Antonio Labriolla e posteriormente iniciou sua atividade empresarial no mundo lírico. Mocchi casa-se primeiramente com a grande soprano italiana Emma Carelli, a qual será o seu braço de ferro na gestão do teatro Costanzi di Roma e depois com a soprano brasileira Bidú Sayão, vindo a falecer no Rio de Janeiro no ano de 1955 (Frajese, 1977 e Carelli,1932).

Mocchi foi um homem profundamente inserido nos contextos políticos locais,[4] além de ter sido um exímio "mediador" entre os negócios de sua agência italiana STIn e os negócios com os teatros no Brasil (Camargos,2001).

Assim, entre os períodos de 1912 a 1926, ininterruptamente, o Theatro Municipal de São Paulo passa a ser gerenciado por um novo modelo de gestão teatral, através de uma única e grande companhia italiana, sob a organização exclusiva do empresário italiano Walter Mocchi que criou um verdadeiro monopólio pessoal de músicos e cantores, direcionados para a execução de um repertório fundamentalmente italiano para o Theatro Municipal de São Paulo e Rio de Janeiro.

A indústria operística italiana, no século XIX, torna-se assim um verdadeiro produto cultural de exportação para o resto do mundo, particularmente para os teatros latino-americanos e especialmente o Brasil.[5]

Na América Latina, Walter Mocchi pôde abrir um importante mercado lírico, através de sua agência teatral S.T.I.N (Società Teatrale Internazionale e Nazionale). Os negócios de Mocchi na América do Sul foram sustentados por duas organizações teatrais: a S.T.I.A.(Società Teatrale Italo-Argentina) e a S.T.In (Società Teatrale Internazionale). Os documentos dos arquivos da Società Teatrale Internazionale em Roma, por nós consultados nos fornecem importantes elementos para o entendimento da relação entre o empresário de ópera italiano e o Brasil, através dos mecanismos de gestão teatral do teatro italiano do início do século XX.[6]

Fundada em 1908, em Roma, a Società Teatrale Internazionale tinha como objetivo "desenvolver o exercício da indústria teatral no modo mais amplo e sem nenhuma espécie de exclusão. Consequentemente a Società poderá também construir ou adquirir teatros, assumir concessões e empresas teatrais, tanto para espetáculos líricos como dramáticos ou de outros gêneros, tanto na Itália como no exterior". E aqui encontramos a abertura para a expansão do projeto empresarial de Mocchi na América do Sul.

Associando-se a Charles Seguín, então proprietário do Teatro Coliseo e depois do Cólon de Buenos Aires na Argentina, Mocchi realizou um programa que fosse comum a todos os maiores teatros sudamericanos, incluindo os teatros brasileiros e chilenos, que, graças a um ponto de referência europeu e a um programa artístico de prestígio, o que consentirá o início de uma grande operação internacional, por muitos anos, de sucesso.[7]

Mocchi aventura-se a conquistar espaço numa indústria onde ainda não existiam homens com a sua cultura e o seu engenho, estabelecendo um plano de monopólio da indústria de ópera com os países com os quais mantinha estreita relação. Com suas próprias palavras, (....) é de fora da STIn, que eu espero, confiante, de poder encontrar novo dinheiro, seja na Itália como na América.[8]

O comentário de Mocchi nos oferece um importante relato sobre o aspecto prático da atividade empresarial, especialmente no Brasil. Como bem nos relata Gino Monaldi em seu livro I celebri Impresari d'Opera, os agente teatrais são os representantes de "uma classe, um séquito especial que foge dos limites daquele tipo característico que estabelece a figura moral do verdadeiro empresário....capitalistas indígenas (Monaldi,1918:188-89)".

Entretanto foram os "capitalistas indígenas" que asseguraram uma gestão do empreendimento lírico através da "eliminação do risco passivo", significando a operação de um processo ininterrupto e de rotatividade de temporadas elabora por adequada campanha publicitária dos cartazes, tornando a ópera assim um produto cultural desejável e indispensável para um público burguês em busca de afirmação e reconhecimento social.[9]

Assim, no mês de Maio abriam-se as temporadas da América do Sul quando os teatros italianos estavam fechados e vice-versa.

Este tipo de gestão teatral que residia no controle de alguns teatros era algo comum no sistema italiano, não seria uma novidade, não fosse a possibilidade de monopólio do sistema teatral em âmbito intercontinental, com um profícuo resultado financeiro, em se tratando da América do Sul.

Mas, a fundação da Società Teatrale Ítalo-Argentina (STIA), que nasce sob os auspícios da STIn, em 1907, será extinta e se transformará, em seguida, em uma outra sociedade, a "La Teatral" que é gerenciada exclusivamente por Mocchi.[10] Através de uma análise dos folhetos de divulgação e dos cartazes da temporadas de ópera no Teatro Municipal de São Paulo entre 1913 e 1926, podemos deduzir, em uma análise ainda preliminar, que os negócios de Mocchi no Brasil eram diferenciados daqueles da Argentina e do Chile, explicando talvez o porque não encontramos nos documentos da S.T.I.A referências aos teatros brasileiros.[11]

O resultado deste trust é bem claro: Mocchi garante, ao mesmo tempo, um controle exclusivo e diferenciado dos grandes teatros brasileiros, o controle dos maiores teatros latino-americanos e de um grande país como Buenos Ayres. Com a nova La Teatral (1910) que nasce das reminiscências da S.T.I.A[12] e a sustentação de uma base de monopólio italiano da STIn (fundada em 1911), Mocchi consegue levar para estes teatros os artistas e os grandes nomes da ópera lírica que passavam pelos principais teatros italianos, especialmente pelo Costanzi que, de 1912 a 1926, passa a ser administrado por sua esposa, a soprano Emma Carelli.

Trata-se de um conjunto de datas não somente coincidentes, mas reveladoras do grande projeto ambicioso de um empresário de ópera, em dimensões inéditas. Através da "La Teatral", Mocchi tem o monopólio exclusivo dos teatros brasileiros, especialmente do Teatro Municipal de São Paulo e no mesmo período, consegue a administração direta do teatro italiano que fornecia todo o complexo da produção operística ao Brasil, o Costanzi de Roma.

Um projeto de monopólio, em uma estrutura segura, inovadora e de grande inteligência que durará por 15 anos consecutivos "lá onde está a felicidade – jovens povos prósperos, terras virgens, mercados ricos" (Carelli,1932:146). E assim é que, de 1912 a 1926 se realizará no Theatro Municipal de São Paulo, sob a regência de Mocchi, 88 óperas de 41 compositores, sendo dezessete italianos, dez franceses, oito brasileiros, quatro alemães e dois russos, compreendendo o repertório geral das temporadas nada menos de 270 espetáculos.[13]

Muitos foram os momentos de tensão e desentendimento entre as sociedades, ou melhor, entre Walter Mocchi e Enrico de San Martino[14], é o que podemos colher da documentação da STIn, que resultará no falimento do projeto de Mocchi, com a extinção da STIn em 1926[15], dada a falta de colaboração do grupo italiano, para o qual Mocchi teve que deixar a maior parte de suas ações na sociedade, denota ainda uma "indiferença aos fins nacionais e inter-oceânicos (...) e que só pela incompetência e despreparo de gente dominada pela mesquinhez municipal não conseguia atuar" (Coppotelli, 1999:234).

É assim que, através de um grande empreendimento de monopólio da indústria de ópera italiana, através da figura inovadora de Walter Mocchi, o teatro Municipal de São Paulo, teve nesse período histórico um momento ímpar cultural.

Desta exposição de fatos e acontecimentos históricos aqui brevemente indicados e ainda não exauridos, indagamos porque Walter Mocchi teria dado exclusividade ao mercado lírico brasileiro, mantendo em sua responsabilidade pessoal a administração dos teatros brasileiros, afirmando sua base de sustentação italiana através do Costanzi de Roma? Não seria por acaso que seu cartel latino-americano terminaria em 1926, com a dissociação das agências italianas, dada uma "negligência" dos sócios italianos, exatamente quando Mocchi perde a concessão do Municipal de São Paulo em 1926 para a companhia Segreto e Binacchi com a organização de Silvio Piergilli?

A resposta a estas questões deve suscitar novos estudos a serem realizados através das fontes históricas das documentações brasileiras, em um universo ainda quase que desconhecido dos agentes teatrais italianos no teatro lírico, o que de modo ainda incipiente, nos propusemos a fazer.

Entretanto, não poderíamos prescindir de outra visão histórica deste fenômeno de monopolização do teatro lírico. E isto implica certa visão crítica, presente nas observações de artistas e intelectuais brasileiros que testemunharam alguns aspectos já ressaltados anteriormente, revelando desde então, o que seria uma espécie de "reação" social e intelectual a um fenômeno de subordinação do teatro nacional aos interesses "meramente comerciais" italianos.

2. Sub-Título 2 A crítica brasileira ao modelo de gestão do Teatro Lírico italiano

O vasto mercado do espetáculo lírico nas Américas apresentava-se aos empresários como uma alternativa muito vantajosa ao aumento da concorrência entre os teatros italianos e o gradual declínio que a ópera sofria por não representar mais um fenômeno exclusivo no campo do entretenimento e da diversão em fins do século XIX e início do XX. Como roteiro essencial das tournées dos grandes cantores líricos na América Latina, ao lado da Argentina, o Brasil teve no século XX, na figura de Walter Mocchi, um de seus grandes empresários.[16]

No entanto, ecoam na cidade de São Paulo as críticas locais e descontentamentos por parte da população a despeito da manutenção de uma estrutura que não representava diretamente os anseios sociais do povo paulista, especialmente no que se diz respeito ao pagamento das empresas italianas que se queixavam constantemente da insuficiência da subvenção dos recursos públicos para as temporadas oficiais do Municipal, motivo este, pelo qual as mesmas nem sempre eram de um alto nível artístico, "hipocrisia da empresa que se queixa de não fazer arte porque o governo não a protege suficientemente (Andrade: 1975: 194)".

Quando se fala em entretenimento sem fins lucrativos, com subsídio do poder público é preciso destacar a relação entre os vendedores e os consumidores do espetáculo. O espetáculo lírico não oferecia preços populares, mesmo porque estava direcionado fundamentalmente para a elite que podia pagar os custos de bilheteria. Por isso, dizer que a ópera era restrita a uma elite significa analisar o viés não somente de classe, mas também étnico da questão, porque os beneficiados pela cultura erudita do período áureo do teatro lírico foram os pequenos artesãos, profissionais liberais e pequenos proprietários rurais, excluindo toda a população de negros e mulatos, que eram a maioria no país, e obviamente os brancos de condição operária.

Assim, tal aspiração pelo progresso, não chega à maior parte da população e muito menos às classes baixas da sociedade paulista. Relata-nos um importante cronista da época, Mário Andrade que: "o público que vai ao Municipal não representa absolutamente o povo da cidade, que elegeu os donos da Prefeitura, pra que esta subvencionasse uma Empresa, pra que esta por preços exorbitantes satisfizesse uma elite. O povo foi abolido da manifestação melodramática oficial da cidade" (Idem:194).

Ao questionar a legitimidade das empresas italianas que transformavam o mercado musical em um monopólio, Mário Andrade entra no cerne da questão do funcionamento da estrutura da empresa de ópera e sua atuação no Brasil.[17] Isto acarretava outro problema, o círculo de repetição das mesmas óperas nas temporadas oficiais, especialmente aquelas do repertório verista, em prejuízo da compreensão total e estética da ópera, do investimento em temporadas líricas nacionais, com repertório brasileiro e artistas e compositores

nacionais: "é dessa forma que o nosso povo está educado em arte dramática, pelos mesmos senhores Walther Mocchi e Cia., que nos têm desgraçado musicalmente" (Andrade, 1976: 193).

Essa relação empresarial entre a Itália e a América, a julgar pelos testemunhos das fontes históricas de artistas e empresários, representou do ponto de vista financeiro, muito mais vantagem para os empresários e artistas estrangeiros. Em contrapartida, todos esses anos de "importação" desta particular forma de mercadoria, contribuíram de forma decisiva para a formação de um público mais habituado a ouvir grandes vozes, como nos aponta a perspicaz crítica de Mário de Andrade, não tão devidamente educado à arte dramática no seu complexo estético.

Finalmente gostaríamos de atentar para a necessidade de que este exercício analítico resulte em um verdadeiro desafio histórico/musicológico, que continua a reclamar para o espetáculo operístico, para além de seu sentido estético stricto sensu, um questionamento do sentido ético e social desta arte no contexto da sociedade contemporânea.

Notas

1 As fontes primárias consultadas pertencem aos arquivos do *Fondo della Società Internazionale (1908-1913)* conservados junto aos Arquivos *Capitolino di Roma* que resultam em um conjunto de 19 arquivos, subdivididos em fascículos e testemunhos vários (cartas de Mocchi com agentes teatrais, artistas e compositores e seus respectivos contratos e documentos relativos à ação administrativa destas empresas). Estes arquivos, ainda não inventariados, conservam fontes referentes à atuação da Sociedade Teatral Internacional (STIn) e Sociedade Internacional Italo-Argentina (STIA), que nos relatam dados históricos sobre a atuação do empresário de ópera Walter Mocchi, desde o seu nascimento até o seu término. No conjunto desta documentação, nos deteremos, especialmente, na análise sobre a consulta feita aos arquivos relacionados à gestão dos teatros romanos e latino-americanos - *Faldone* I.

2 Gostaríamos de ressaltar que todas as menções bibliográficas extraídas das fontes primárias, estão em italiano e foram livremente por nós traduzidos.

3 "Tratava-se, em resumo, da criação de um organismo teatral interoceânico ainda não visto e audaciosamente concebido e conduzido ao sucesso com singular virtuosismo e competência. Formidável iniciativa que seria realizada, embarcando de Gênova, na primavera, a companhia inteira do teatro *Costanzi* [...] repetindo no Brasil e na Argentina tudo de mais belo e de mais suntuoso que a *La Scalla* e o *Costanzi* tinham revelado em suas grandes temporadas italianas" (Coppotelli,1999:12).

4 Para constar, um dos grandes mecenas de São Paulo dos anos 20, homem de fundamental importância política neste contexto, foi o senador Freitas Valle, que era nesta época advogado de Mocchi no Brasil.

5 O percentual dos agentes sobre o contrato dos artistas até mais ou menos 1880 girava antes em torno de 5 a 6 %. Posteriormente, fica evidente que, a expansão do mercado operístico, especialmente na América do Sul, influencia um aumento da provisão do agente teatral que se beneficia dos cachês muito diferenciados, e alguns mesmo milionários, de cantores célebres no contexto dos teatros latino-americanos (Alonge,1988:6-7).

6 Arquivo do *Fondo della Stin*, *Faldone* I e documentos das pastas da *X Ripartizione* fasc.3.

7 Graças ao apoio financeiro de Seguín (1 milhão de pesos como capital inicial) em pouco tempo é criada a (S.T.I.A) - *Società Teatrale Ítalo-Argentina*, que, em alguns meses conseguiu controlar cercar de 12 teatros sudamericanos: Cólon, Coliseo, Odeon, Avenida e Costitución de Buenos Aires, Opera e Olimpo de Santa Fé, os Teatros Municipais de Santiago do Chile, Concepción e Talca e Sócrates de Valparaiso, Rio de Janeiro e São Paulo, ainda que, na documentação inicial o nome dos teatros brasileiros não sejam contemplados. Arquivo do *Fondo della STIn, Faldone* I - (1907-1920), fasc.3.

8 Idem, *Faldone* I, fasc.2.

9 Os documentos presentes no *Fondo della Società Teatrale Internazionale* (1908-1913), descrevem o público de ópera sudamericano, especialmente aquele argentino, como sendo um público rico e exigente, apaixonado pela ópera e pelos artistas italianos e prontos a pagarem grandes cifras por um espetáculo do gênero. A visão do italiano em relação aos negócios estabelecidos entre os teatros sudamericanos e a Itália, contém uma face desta verdade, a outra, como bem nos faz conhecer Mário de Andrade, revela um descontentamento em relação a estas questões.

10 Relata-nos o testemunho histórico de Augusto Carelli que: "A Teatral naquele momento gerenciava o *Costanzi* de Roma, a Agência Ítalo-sudamericana em Milão, o Coliseo de Buenos Ayres, o Municipal do Rio e o de São Paulo, o do Santiago do Chile, o Solis de Montevideo, a Ópera de Rosário, e como se não bastasse tinha sobre os ombros na América, duas companhias de operetas de sua propriedade: a Mechetti e a Caramba! Cada uma dessas custava quotidianamente mais de 10 mil liras enquanto a administração de todos os teatros somavam cifras fantásticas" (Carelli,1932:170).

11 Os documentos da STIA consideram os seguintes teatros: O *Costanzi di Roma*, o *Coliseo* e depois o *Colon* de Buenos Ayres, e o Teatro Municipal de Santiago do Chile.

12 "Nos primeiros dias de Janeiro de 1910, um novo terremoto investe as duas Sociedades: a S.T.I.A. é suprimida e de suas cinzas e sob a gerência pessoal de Mocchi nasce a "*La Teatral*", que assume a direção dos teatros que foram da Sociedade teatral ítalo-argentina (e que foram mudadas em relação a 1907: agora a Teatral gerenciava, além do Coliseo de Buenos Ayres, o homônimo teatro de São Paulo, o teatro de Santiago, o Solis de Montevideo e a Ópera de Rosário" (Coppotelli,1999:232).
13 A partir de 1912, foram 15 anos da empresa lírica de Mocchi no Brasil. Walter Mocchi assume a concessão do Teatro Municipal de São Paulo com a empresa *La Teatral* de Mocchi, sob a direção de Luiz Alonso – companhia formada por elementos do Teatro *Costanzi* de Roma ou ainda Da Rosa Mocchi; Empresa Segreto & Bonacchi (Cerqueira, 1954).
14 O conde Enrico di San Martino, homem de grande influência no cenário musical italiano do final do século XIX e início do século XX, era o então Presidente da *Regia Accademia di Santa Cecilia* de Roma.
15 A sociedade é dissolvida e termina quando o governador de Roma adquire o bloco das ações da *STIn* e o *Costanzi* então se transforma no *Real Teatro d'Opera di Roma* (Carelli, 1932:151).
16 Mocchi organizou as temporadas líricas oficiais de São Paulo entre os anos de 1912 e 1926, somando um total de 88 óperas de 41 compositores, sendo dezessete italianos, dez franceses, oito brasileiros, quatro alemães e dois russos, compreendendo o repertório geral das temporadas nada menos de 270 espetáculos.
17 No jornal *O Comércio* de 22 de setembro de 1835 Mário de Andrade continua sua crítica: "É pois a ópera italiana e a música em geral, o termômetro da civilização de um povo. Ela domina com estupendo despotismo, penetra com força e velocidade igual à da matéria elétrica; mas, oh! quão suavíssimas são as impressões que deixa. Já nos tivemos uma boa companhia italiana; já o nosso teatro esteve em pé, se não maravilhoso, ao menos o comportavam as nossas circunstâncias; e tudo acabou. Não nos esquecemos de que a política também emprega estas armas para governar, que não só as de balas de pólvora, em que se baseiam poder. Os costumes se adoçam, os espíritos se ameigam, e perdem grande parte de seu azedume; as impressões que a música lhes faz, as inocentes e talvez civilizadas distrações que no teatro italiano se encontram, os cerra aos procelosos boliços da política: ela faz às vezes de uma ama, ou de uma mãe carinhosa, que entoa cantilena para acalentar o seu filhinho, mas a natureza a impele, a ensina a buscar este meio de quietar um pronto pranto infantil e inocente. Parece que, além do deleite público e de um orgulho nacional bem fundado, também a tranquilidade, a paz, os bons costumes, a moral e tudo reclama a proteção do governo em favor de uma companhia italiana, que torne a dar aos amadores da música as noites deliciosas que tivemos"(Andrade, 1976:194).

Referências:

ALONGE, R. *Teatro e Spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma:Editori Laterza, 1988.

ANDRADE, M. de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1976.

CAMARGOS, M. *Villa Kyrial – Crônica da belle époque paulistana*. São Paulo: SENAC, 2001.

CARELLI, A. *Emma Carelli: trent'anni di vita del teatro lírico*, Roma: Edizioni Maglioni, 1932.

CERQUEIRA, P.de C. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954.

COPPOTELLI, M. R. "*Il Fondo della Società Teatrale Internazionale (1908-1913) conservato presso l'Archivio Storico Capitolino di Roma*, Roma, Fonti Musicali Italiane, 4: Sidm (Società Italiana di Musicologia), pp.219-233,1999.

FRAJESE, V. Dal Costanzi all'Opera, Vol II. Roma: Capitolium, 1977-78.

MONALDI, G. Impresari celebri del secolo XIX, Milano: Rocca San Casciano Editrice,1918.

Fontes Primárias Manuscritas:

Fondo della Società Internazionale (STIn) -1908-1913. Local: *Arquivi Storici Capitolino di Roma*, Roma, Italia. Arquivos Consultados: Faldone I e II.

ROBERTO EGGERS: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE SUA ATUAÇÃO NA VIDA CULTURAL DO RIO GRANDE DO SUL E A CRÍTICA GENÉTICA COMO POSSIBILIDADE DE ABORDAGEM DE SUAS OBRAS

Kênia Simone Werner (UFMG)
keniaw@terra.com.br

Flavio Barbeitas (UFMG)
flateb@gmail.com

Resumo: Este artigo relata a pesquisa que está sendo desenvolvida no curso de mestrado em Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) sobre a vida, a obra e, sobretudo, a inserção das atividades profissionais do músico Roberto Eggers (1899-1984) no panorama cultural do Rio Grande do Sul. A principal fonte da pesquisa é o acervo pessoal do compositor localizado no Museu Histórico Visconde de São Leopoldo e, dentre as várias possibilidades de abordagem do material, a crítica genética é apresentada como uma válida metodologia para o estudo de suas composições.
Palavras-chave: Roberto Eggers, música e cultura do Rio Grande do Sul, crítica genética.

Roberto Eggers: an investigation on his participation in the cultural life of Rio Grande do Sul and genetic criticism as a possibility of approaching his work

Abstract: This article reports the research being developed in the Master of Music degree at Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) about the life and the work of musician Robert Eggers (1899-1984). Its main focus however is the repercussion of his professional activities in the cultural landscape of Rio Grande do Sul. The main source of research is the composer's personal collection located at the Historical Museum of Visconde de São Leopoldo, and among the various possibilities to approach the material, genetic criticism is presented as a valid methodology for the study of his works.
Keywords: Roberto Eggers, music and culture in Rio Grande do Sul, genetic criticism in music.

Durante os sessenta anos em que se dedicou à música, as atividades exercidas por Roberto Eggers foram múltiplas e bastante variadas. Tendo atuado como maestro, compositor, educador, diretor musical de rádios e diretor do Orfeão Riograndense, pode-se dizer que Eggers foi um artista representativo em sua época e que o resultado global de seu trabalho marcou significativamente o cenário musical do Rio Grande do Sul. É justamente o seu percurso como músico profissional em diálogo profundo com o meio artístico e cultural gaúcho o objeto de nossa pesquisa de mestrado na Escola de Música da UFMG.

Os dados até agora obtidos permitem-nos identificar três fases na carreira do músico: antes de 1930, época de sua formação musical praticamente autodidata, atuando como músico de orquestras de cinema mudo e como compositor popular; a década de 1930, quando passou a dedicar-se à música lírica, alcançando sucesso e reconhecimento principalmente ao compor a ópera *Farrapos*, em 1936 e ao atuar como regente em grande número de concertos líricos em Porto Alegre; e, por fim, a década de 1940 em diante, quando trabalhou em orquestras de rádios e passou a musicar poemas de tradicionalistas gaúchos.

Ao músico são creditados importantes feitos para a cultura do Estado, assim resumidos por San Martin no Jornal Correio do Povo, de 29/06/1980:

> (...) Eggers tem uma posição garantida na cultura gaúcha. Primeiro, porque deu a base musical, como regente e arranjador, para toda uma geração de cantores líricos do Estado. Depois, por ter valorizado e incentivado a independência cultural da província, estimulando os valores locais em detrimento dos importados de fora. Em terceiro lugar, por romper os fortes preconceitos da época, lidando tanto com música popular como erudita. Quarto, por dedicar-se a esta tarefa inglória que é resolver os problemas de harmonia dos nossos músicos populares.

Roberto Eggers foi um dos principais incentivadores das "Noites Líricas" e do "Orfeão Riograndense", duas iniciativas que, durante a década de 1930, promoviam temporadas líricas, encenando óperas unicamente com cantores amadores locais. Teve grande reconhecimento também por compor a ópera *Farrapos* – cujo libreto, de Manuel Faria Corrêa, tem como tema a epopéia Farroupilha –, incentivado pelas comemorações do Centenário da Revolução Farroupilha, em 1935. A ópera, no entanto foi encenada somente em 1936, obtendo grande repercussão na sociedade gaúcha. Embora sua música tenha sido composta nos moldes da ópera italiana, o libreto é em português e seu tema explora valores locais. Nos anos em que se dedicou às rádios, Eggers dirigiu orquestras que tocavam ao vivo durante a programação, e é o próprio compositor que confirma o valor do trabalho: "Tocávamos de tudo, tínhamos os melhores músicos da cidade e enfrentávamos tanto o jazz como o popular, a música de concerto e até promovemos concertos radiofônicos com cantores líricos" (citado por SAN MARTIN, 1980). Durante este período, dedicou grande parte de seu tempo harmonizando e orquestrando composições de músicos locais. Mais uma vez, são as palavras do próprio compositor que confirmam a sua dedicação a essa atividade:

> Meus colegas encerravam o expediente e eu ficava lá, [na Rádio Farroupilha] com o zelador do prédio, orquestrando canções de variedades. Toda tarde de sábado e das seis da manhã às 22 h eu estava lá. Deixei boa parte da minha vida nisto (citado por SAN MARTIN, 1980).

A história de Roberto Eggers, porém, praticamente se perdeu e hoje são poucos os que a conhecem. Apenas com a recente doação de seu acervo ao Museu Histórico Visconde de São Leopoldo, na cidade homônima[1], feita pelo enteado do músico, surgiu a possibilidade de se resgatar a memória de suas atividades. No acervo, documentos como cartas, fotos, bilhetes, entre outros, podem dar a medida da rede de relações de Eggers no meio musical; roteiros de seus programas de rádio possibilitam a apreciação de seu trabalho nas emissoras gaúchas; sua biblioteca musical pode revelar escolhas e referências estéticas; a análise do material didático que produziu e utilizava eventualmente permitirá a compreensão de suas concepções pedagógicas e, finalmente, os registros das harmonizações que citamos anteriormente possibilitam que venha a se conhecer mais integralmente o seu trabalho como compositor.

Embora a composição não tenha sido a única, nem talvez a mais significativa atividade da carreira musical de Roberto Eggers, seu trabalho nesse campo rendeu mais de 40 peças para canto e piano, uma suíte para flauta e piano, um poema sinfônico, além de duas óperas. Essas composições não estão devidamente catalogadas, apenas foram arquivadas em pastas por um grupo de voluntários do Museu. Além disso, em pesquisas realizadas em outros locais[2], encontramos composições que não estão no acervo[3], fato que, aliado à ainda inexistente catalogação de suas obras, abre a possibilidade de o número de composições de Eggers ser maior do que o que hoje se lhe atribui.

Uma vez que pretendemos investigar Roberto Eggers como músico atuante no panorama cultural do Rio Grande do Sul, entender seu processo composicional é relevante na medida em que nos legou uma quantidade considerável de obras e que elas refletem, como é óbvio, não apenas as concepções do compositor, mas também algumas tendências mais gerais do período em que foram criadas. Estão presentes no acervo, junto com os manuscritos das composições, rascunhos, planejamentos e anotações feitas pelo músico durante seu processo composicional. Considerando-se as especificidades dessas informações, ponderamos a validade da crítica genética para a compreensão mais detalhada desse processo. Trata-se de entender o compositor como parte integrante de um estudo que abrange todas as suas atividades como músico. Dessa forma, a crítica genética se alia à pesquisa

musicológica como parte do estudo da gênese de suas obras, pois como disse Grésillon (2007, p. 42), "biografia e correspondência do autor, conhecimento da obra no seu conjunto, testemunhos de terceiros, eventos históricos, tudo isso nos dá informações sobre as condições externas dentro das quais se situa uma gênese".

Crítica genética aplicada à música

Originária dos estudos literários, a crítica genética surgiu com o objetivo de analisar "manuscritos literários, na medida em que portam o traço de uma dinâmica, a do texto em criação" através do "desnudamento do corpo e do processo da escrita, acompanhado da construção de uma série de hipóteses sobre as operações escriturais" (GRÉSILLON, 2007, p.19). Seu objetivo, portanto, é reconstruir o processo que o artista percorreu ao conceber sua obra e, para isso, não se detém no produto final, a obra acabada, mas retrocede aos documentos que a originaram: aos manuscritos, aos rascunhos, aos borrões que possam indicar as escolhas e refletir os processos decisórios do autor. Indícios, enfim, que possibilitem ver, na história da obra, o que foi espontaneidade, o que foi acaso e o que foi cálculo.

Com o tempo, a crítica genética ultrapassou as fronteiras da literatura e surgiram geneticistas interessados em outras áreas da criação artística. Cecília Salles (1998, p.14) argumenta que "processos e pegadas são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta. Já está (...) na própria essência da crítica genética a possibilidade de se estudar manuscritos e qualquer manifestação artística, assim como de produções cientificas".

Pesquisadores da área da música também tem se interessado pela crítica genética. Exemplos de pesquisas feitas sob esta abordagem são os estudos realizados por Celso Loureiro Chaves (2007, 2008) sobre as obras do compositor, também rio-grandense, Armando Albuquerque (1901- 1986) e por Chaves e Haas (2009) sobre composições do próprio Celso Loureiro Chaves.

Chaves (2008 p.210) diz que a "crítica genética pode investir de especificidade o estudo do processo de decisões que caracteriza o exercício da composição musical". Para o autor, esse processo de tomada de decisões se estende por três territórios: "decisões ideológicas", "decisões estéticas" e "decisões pontuais". Estes três territórios se relacionam com os conceitos de "projeto poético", "recurso criativo" e "método" apontados por Salles (1995) no estudo do processo criativo em geral, amoldando-os às especificidades do estudo de composições musicais.

Salles (1995, p.171-172) entende por "projeto poético" os princípios éticos e estéticos que regem o momento criador de determinada obra. São as intenções, as escolhas, as crenças do artista que, no processo de criação revelam uma determinada poética. Por sua vez, Chaves (2008, p. 210) define as "decisões ideológicas" como o "estabelecimento do repertório com o qual [o compositor] dialoga e no qual é possível intervir para a solidificação de suas concepções". Por "recurso criativo" Salles (1995, p. 174-175) entende a maneira como o artista manipula a matéria prima na tentativa de aproximar-se o máximo possível de seu projeto poético, o que equivaleria ao que Chaves (2008, p. 210) chama de "decisões estéticas" e que se referem a "quais componentes sonoras são colocadas em ações, e quando, como se integram e como divergem, o quanto se bastam e o quanto se consomem". Por fim, ao definir "método", Salles (1995, p. 173-174) fala do "como" e do "quando" da criação. Isto é, as atitudes de ordem prática tomadas pelo artista, os procedimentos que se repetem com regularidade e produzem certa organização no decorrer do processo. No esquema de Chaves, seriam

as “decisões pontuais” que ele caracteriza como “decisões do processo de criação que impelem o trabalho para diante e que conformam a obra num processo cumulativo de informações” (2008, p. 210). Conservando a especificidade própria do campo composicional, Chaves (2008) corrobora a ampliação do uso da crítica genética para além do território da literatura como já propunha Grésillon (2007) e valida a proposta de Salles em sua busca pela sistematização do uso da crítica genética em qualquer processo de criação artística.

Nesse sentido, pensamos que grande parte das obras de Roberto Eggers, pertencentes a seu acervo são passiveis de tal abordagem, uma vez que dispomos de material antecedente à versão final produzida pelo compositor e que fornecem pistas do processo composicional.

Um exemplo de abordagem da crítica genética às obras de Roberto Eggers

A composição *Gauchinha*, para canto e piano, com letra de Manuel Faria Corrêa, escrita em 1953, é uma peça pertencente à terceira fase da vida do músico, pois se trata de um poema com tema tradicionalista. É uma peça de forma AB, com indicação de repetição da parte B. De caráter lírico, possui indicação de andamento lento e há indicações para instrumentos de sopro (flauta e oboé) nos compassos [27] e [28]. Por ser uma das composições do acervo que apresenta material para uma abordagem da crítica genética, vamos tomá-la como exemplo.

Considerando os critérios usados por Friedemann Sallis (2004) para a classificação de materiais de gênese composicional relativos à música do século XX, encontram-se três registros desta composição indicando seu processo de criação: (a) uma folha pautada cortada ao meio com anotações composicionais preliminares escritas a lápis, constando 15 compassos representando o que Sallis chamou “sketch” (esboço) e que definiu como “tudo, desde os rabiscos mais crus que desenham um perfil melódico até páginas densamente escritas com tentativas sistemáticas de resolver problemas composicionais complexos” (p. 45); (b) a obra já com sua estrutura formada, com a parte de canto e piano, escrita a lápis em folha pautada dupla e com uma introdução escrita em folha avulsa, representando o que Sallis chamou de “draft” (primeira cópia definitiva), “um projeto de obra, ou uma seção dessa obra, que já tenha atingido algum nível de completude” (p. 47) e (c) uma terceira cópia, já com a estrutura definitiva, escrita a caneta em folha pautada dupla contando a introdução e a parte do canto e piano, representando o que Sallis chamou de “fair copy” (cópia definitiva), que “indica não apenas uma partitura escrita de maneira limpa, mas e ainda com maior importância indica uma fonte autorizada da idéia musical ou do conteúdo da obra” (p. 52-53).

Para analisarmos as alterações, o que foi mantido e o que foi deixado de lado durante o processo de compor, o mais apropriado, neste caso, foi adotar o procedimento de comparação entre os registros, uma vez que rasuras são praticamente inexistentes até mesmo no “sketch”. Grésillon (2007, p. 155) diz que “a comparação entre determinado estado da gênese e o estado dito definitivo fornece pontos de identificação apreciáveis para estabelecer a ordem interna dos documentos”.

O “sketch” apresenta definições do movimento rítmico e harmônico e há indicação de orquestração. Não há ainda nenhuma indicação de dinâmica ou andamento. Embora acima da notação esteja escrita a segunda estrofe da canção, não há escrita específica para a voz até o compasso [7] e do compasso [8] em diante, só há a melodia para voz, sem acompanhamento do piano. Ao compararmos com o “draft”, notamos que o movimento rítmico e harmônico dos compassos [1] a [4] do “sketch” foi usado nos compassos [1] a [4] da

introdução do "draft". E que somente os compassos [10] a [14] do "sketch" aparecem como melodia da canção na segunda estrofe do "draft", nos compassos [30] a [34]. A indicação para instrumento de sopro que aparece nos compassos [6] e [7] do "sketch" permanece até a versão final ("fair copy") da peça.

A primeira cópia definitiva ("draft"), datada de agosto de 1953 e escrita a lápis, já apresenta a mesma estrutura da versão final. Todas as indicações de dinâmicas, alturas já estão apontadas, bem como a parte do canto já está definida. A "fair copy" que data de outubro de 1966, portanto feita 13 anos depois, é somente uma versão mais limpa da primeira, com correções de escrita, em que notas colocadas na clave de Fá são agora escritas na clave de Sol, sem alteração de alturas. Porém, na segunda cópia definitiva a composição, antes na tonalidade de Fá Maior, é transposta para a tonalidade de Lá b Maior, indicando que houve ou a busca de uma sonoridade diferente da primeira versão ou simplesmente a adaptação para alguma voz específica.

Através deste exemplo, pretendemos ilustrar as possibilidades do uso da crítica genética como abordagem do acervo de obras de Roberto Eggers.

Notas

1 As biografias de Roberto Eggers apontam Porto Alegre como sua cidade de nascimento, no entanto, há indícios de que o músico tenha nascido na cidade de São Leopoldo, uma vez que toda sua família era desta cidade e lá moravam por ocasião de seu nascimento.
2 Discoteca Pública Natho Henn, localizada na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre, e o arquivo da OSPA - Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.
3 O poema sinfônico *Minuano* e o tango canção *Soluçar de um violino.*

Referências:

CHAVES, Celso Gianetti Loureiro. C*ruzamentos de crítica genética*: o caso da música. Porto Alegre. 2007. Trabalho apresentado no VII Seminário Internacional de História da Literatura, PUC/RS em out. de 2007.

_____. Crítica genética e composição musical: o "trio 1953" de Armando Albuquerque. In: SIMPOSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, 5, 2008, Curitiba. *Anais...* Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008. p. 210-213.

CHAVES, Celso Gianetti Loureiro; COSTA, César Haas. Apontamentos da Crítica Genética e Música – Tomadas de decisões e intertextualidade em Portais e Abside de Celso Loureiro Chaves. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 19, 2009, Curitiba. *Anais...* Curitiba: DeArtes-UFPR, 2009. p. 457-459.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos da crítica genética:* ler os manuscritos modernos. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Trad de Cristina de Campos Velho Birk...(et al).

SALLES, Cecília Almeida. Projeto poético, método e recurso criativo. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 9, 1994, Caxambu. *Anais...* João Pessoa: ANPOLL, 1995. p.171-175. vol 2.

_____. *Gesto inacabado:* processo de criação artística. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.

SALLIS, Friedmann. Coming to terms with the composer´s workinh manuscripts. In: HALL, Patricia; SALLIS, Friedmann (eds.) *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches.* Cambridge, 2004, p. 43-58.

SAN MARTIN, Eduardo. Missões: Roberto Eggers compõe uma ópera para reviver a tradição lírica. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 11, 29 jun. 1980.

TRANSCRIÇÃO MUSICAL: UM ESTUDO CRÍTICO DO REPERTÓRIO PARA INSTRUMENTOS DE CORDAS DEDILHADAS: RELATO DE UMA PESQUISA CONCLUÍDA

Luciano Hercílio Alves Souto (UNESP)
lhasouto@yahoo.com.br

Gisela Gomes Pupo Nogueira (UNESP)
ggnogueira@uol.com.br

Resumo: Este artigo constitui relato de uma pesquisa de mestrado sobre transcrições para violão do repertório dos instrumentos antigos de cordas dedilhadas. Objetivando a obtenção de subsídios teóricos que servissem de parâmetro para a interpretação musical, a musicologia (crítica textual) serviu como ferramenta de pesquisa, revelando que as tablaturas fornecem informações detalhadas sobre a execução instrumental, trazendo à tona elementos imprescindíveis à concepção interpretativa de obras musicais.
Palavras-chave: Repertório para violão, Técnica instrumental, Tablatura, Cordas dedilhadas, Transcrição.

Music Transcription: a critical study of the repertoire for plucked string instruments: report of a completed survey

Abstract: This article is a report of a research on the repertoire for guitar transcriptions of ancient plucked string instruments. In order to obtain a theoretical basis to serve as parameter for the interpretation of music, the musicology (textual criticism) has served as a research tool, revealing that the tabs provide detailed information on the instrumental performance, bringing out elements that are essential to the design of interpretive musical works.
Keywords: Repertoire for guitar, Instrumental technique, Tablature, Plucked strings, Transcription**.**

Introdução

Este trabalho constitui um estudo crítico de transcrições para violão do repertório dos instrumentos antigos de cordas dedilhadas, particularmente vihuelas, guitarras e alaúdes dos séc. XVI ao séc. XVIII. Partindo da análise comparativa entre tablaturas e notação convencional, buscamos conhecer como as mudanças notacionais decorrentes dos procedimentos de transcrição podem intervir nos conteúdos musicais de obras antigas, influenciando sua interpretação.

Aplicando a pesquisa musicológica às práticas interpretativas, nossa pesquisa assumiu como vertente metodológica a crítica textual para o estudo dos sistemas de codificação e a análise crítica de material fonográfico, visando à obtenção de subsídios teóricos que servissem como parâmetro para a elaboração da interpretação do repertório em questão.

Iniciamos nossa investigação partindo das considerações de Lorenzo Mammi (1998), para quem a transcrição musical constitui um processo de tradução de elementos sonoros para signos visuais que funciona como uma espécie de filtro. Os aspectos do evento sonoro que são apreendidos pela notação passam a ser considerados como significativos e os que são excluídos se tornam contingentes e irrelevantes. Neste sentido, "A partir de um único evento sonoro é possível escrever partituras diferentes, e cada uma representa uma forma musical diferente, não apenas uma transcrição diferente da mesma forma." (MAMMI, 1998 p. 21). No entanto, para apreender o processo de filtragem estabelecido por Mammi no plano das transcrições para instrumentos de cordas dedilhadas, recorremos a Léo Treitler (1982), que em sua análise sobre a origem da notação ocidental utiliza uma distinção semiótica introduzida por Charles Peirce, para classificar tipos

diferentes de notação. Tal distinção determina a maneira pela qual um signo se relaciona com seu objeto, seja como Símbolo, (não possui relação formal com o objeto), Ícone (apresenta analogia formal com o objeto), ou Índice. (Estabelece uma cadeia seqüencial descritiva ou imperativa com o objeto que representa).

Na medida em que possibilita determinar os aspectos do evento sonoro que são passíveis de codificação pelas tablaturas e pela notação musical convencional em função de sua tipologia, tal classificação permite a contraposição dos elementos significativos da notação musical e seus respectivos códigos aos conteúdos musicais a que se referem. No caso específico das tablaturas para cordas dedilhadas trata-se de linguagem instrumental em virtude de seu caráter basicamente icônico e indiciário. No caso da notação musical convencional, devido à sua natureza basicamente simbólica, se refere aos sons musicais propriamente ditos, mas não se refere ao procedimento que o intérprete deverá realizar para a obtenção do som representado.

I - Fontes primárias: a interpretação pelo filtro da notação.

A primeira etapa deste trabalho foi dedicada ao estudo dos sistemas de codificação e consistiu em um apanhado-síntese em fontes primárias fac-similares de tablaturas para alaúde, vihuela e guitarra. Foram investigadas produções dos autores: Francesco Spinacino (1507), Luys Milan (1536), Alonso Mudarra (1546), Esteban Daza (1576), Gaspar Sanz (1674), Francisco Guerau (1694), Santiago de Múrcia (1726) e J. S. Bach, (1750).

Estabelecendo a contraposição entre os códigos notacionais e os elementos significativos das notações estudadas, foi possível revelar quais aspectos do evento sonoro que, inicialmente registrados em tablatura, poderiam ser reincorporados ao conjunto de signos da notação transcrita e quais seriam negligenciados em decorrência dessa mudança, conforme demonstra a tabela 01.

Notação Musical em Tablatura		**Notação Musical Convencional**	
Códigos	**Elementos significativos**	**Códigos**	**Elementos significativos**
Linhas e números	Pontos	Signos melódicos da notação vocal	Notas musicais
Signos rítmicos da notação vocal	Ritmo	Signos rítmicos da notação vocal	Ritmo
Barras verticais	Compasso	Barras verticais	Ritmo
linhas e letras do alfabeto	Pontos	Signos melódicos da notação vocal	Notas musicais
Barras verticais acima e abaixo das linhas	Técnica: rasgueado	Não contém	Não apresenta
Pontos acima ou abaixo dos números	Técnica: execução com dedo indicador ou polegar.	Não contém	Não apresenta
Barras diagonais sobre as letras	Cordas suplementares	Não contém	Não apresenta
Letras e números	Pontos	Signos melódicos da notação vocal	Notas musicais
Desenhos	Digitação de mão esquerda	Não contém	Não apresenta
Não contém	Não apresenta	Armadura de clave	Tonalidade
Não contém	Não apresenta	Letras e desenhos	Variação de volume e ataque
Não contém	Não apresenta	Signos melódicos da notação vocal	Forma melódica
Linhas ondulares	Tempo	Códigos rítmicos da notação vocal.	Não apresenta

Barras ou pontos entre números	Técnica: Execução simultânea de várias notas	Não contém	Não apresenta
Ligaduras	Frase melódica	Não contém	Não apresenta.
Desenhos	Frases musicais	Não contém	Não apresenta

Tabela 01-Tablaturas e notação convencional: contraposição entre códigos e elementos significativos.

Realizada a contraposição entre as notações estudadas, observou-se que as tablaturas analisadas utilizam basicamente códigos icônicos e indiciários e seus principais elementos significativos se resumem a pontos, ritmo, compasso e elementos de técnica instrumental. Por outro lado, a notação musical convencional é constituída em grande parte por códigos simbólicos e seus principais elementos significativos são as notas musicais, ritmo, compasso, forma melódica, tonalidade e dinâmica.

Portanto, tal observação não constitui uma generalização das características representacionais das notações às quais nos referimos, mas sim um resumo dos principais elementos encontrados com base nos exemplos que foram apresentados. Outros elementos significativos podem ser encontrados tanto em um quanto em outro sistema de escrita, considerando que cada autor em particular determina em maior ou menor grau os limites da própria notação.

A próxima etapa desta pesquisa consistiu na análise de transcrições envolvendo as notações estudadas. Na medida em que as tablaturas constituem um sistema de escrita instrumental, concentramos esforços e nos aspectos relacionados à linguagem instrumental das cordas dedilhadas.

II - Fontes Secundárias: a interpretação pelo filtro da transcrição.

Através da análise comparativa envolvendo transcrições para violão do repertório dos instrumentos de cordas dedilhadas e suas respectivas tablaturas originais, problematizamos sobre o tipo de abordagem interpretativa que pudesse ser aplicada na execução de tais transcrições, preservando os principais elementos da escrita musical original. Foram abordadas transcrições dos seguintes autores e obras: Sanz (Canários, Passacalles com falsas a três y quatro voces y dissonâncias), Guerau (Marionas), Múrcia (Cumbées), Milan (Pavana I), Narváez (22 Diferencias sobre Condes Claros), Mudarra (Fantasia X que contrahaze la harpa em la manera de Ludovico) e Dowland (Fantasia VII), por meio da análise comparativa entre transcrições realizadas por Pinto, Noad, Zayas e Koonce.

Uma vez identificados, os elementos sonoros representados graficamente por ambas as notações foram discutidos e avaliados, propiciando uma execução aproximada do idioma instrumental de época, reincorporando no plano da interpretação elementos técnicos e idiomáticos excluídos pelos processos de transcrição.

Observamos que muitos elementos característicos do idioma instrumental das cordas dedilhadas e toda a sua diversidade de detalhes técnicos como fórmulas de rasgueados e efeitos percussivos, ponteado, campanelas e outros elementos são, em grande parte, excluídos pelos procedimentos de transcrição. É válido ressaltar que certos aspectos do evento sonoro revelados nas transcrições nem sempre são evidenciados pela notação em tablaturas, como por exemplo, polifonia, tonalidade e forma. Assim sendo, um tipo de procedimento musicológico bastante válido ao intérprete moderno é a consideração dos aspectos pertinentes tanto à escrita original quanto à transcrição, na medida em que esta representa um sistema de escrita a ele mais familiar, complementando as informações contidas na escrita original.

III - Registros fonográficos: A interpretação pelo filtro da crítica.

A última etapa de nossa investigação foi dedicada à crítica de material fonográfico, buscando reconhecer o conteúdo musical evidenciado pelas tablaturas originais e pelas transcrições nas execuções fixadas por intérpretes em suas gravações. Além do subsídio teórico fornecido pela investigação musicológica em fontes primárias e secundárias, buscamos fundamentação teórica complementar para a crítica musical nas discussões empreendidas por Sandra Abdo (2000), sobre correntes de interpretação pelo viés da reflexão de ordem estética e filosófica.

Em seu artigo *execução/interpretação musical: uma abordagem filosófica*, Abdo (2000) discute o dilema entre fidelidade às intenções do compositor e licença interpretativa, declararando que: fato inegável é que uma obra nasce numa data e local precisos e que por este motivo ela seja condicionada tanto por sua época quanto pela personalidade de seu autor. Entretanto, sua historicidade não é tal a ponto de circunscrevê-la em seu tempo. Segundo a autora:

> "A obra de arte nasce já especificada, o que significa que é enquanto arte que ela não só emerge da história, mas nela reentra, continuando a fazer história: contribuindo para configurar a fisionomia de sua época e vivendo além dela, através das infinitas leituras, interpretações e execuções a que se oferece ao longo dos tempos." (ABDO, 2000, p. 21).

Neste sentido, executar uma obra musical como o próprio compositor tocaria, carregaria consigo uma concepção de que a autoria de uma obra seria algo fixo e imutável, passível de repetir-se em duas execuções sucessivas, o que demonstra o desconhecimento da mutabilidade e irrepetibilidade como características intrínsecas aos atos humanos, declara a autora.

Sobre a utilização de técnicas de execução e instrumentos de época, amparada por Gadamer e Pareyson, a autora afirma que não se trata de um contato direto, tampouco natural com a obra, mas um contato mediado por outros parâmetros de execução que não os atuais. Portanto:

> Mesmo que os propósitos sejam honestos e que assim se busque uma execução mais autêntica, o que de fato se faz é uma simulação, um "faz de conta" que se está no passado e que se pode verdadeiramente interpretar por intermédio de uma visão de mundo e de uma sensibilidade alheias, emprestadas. Repito: é uma opção, mas não a mais apta a colher a verdade da obra. (ABDO, 2000, p. 23).

Questionamos tal ponto de vista a partir do momento em que que há interpretações que partem de concepções contemporâneas com execuções em instrumentos antigos, e também há interpretações críticas do ponto de vista histórico-estilístico em instrumentos modernos, prescindindo de uma postura musicológica crítica.

Ao relacionar o conteúdo investigado musicologicamente com reflexões de ordem estética, nos indagamos sobre o que se pudesse esperar de uma interpretação violonística atual. Chegamos ao consenso de que ela devesse revelar a obra musical em uma de suas possibilidades, o que possibilitaria uma visão musicológica amparada pela pesquisa, ao invés da imposição da personalidade ou gosto pessoal do intérprete como parâmetro interpretativo, reduzindo a obra a um simples pretexto para sua própria expressão.

Considerações finais

Constatamos que os elementos técnicos e os aspectos idiomáticos dos instrumentos antigos de cordas dedilhadas podem ser incorporados ao violão na medida em que forem previstos em novas transcrições e utilizados na construção da interpretação.

Constatamos que as transcrições estudadas partem de fontes primárias pertencentes a uma época diversa da nossa e que parece haver se institucionalizado certa padronização de escrita no que concerne às características notacionais divergentes, desvalorizando o estilo próprio de cada notação em particular. Portanto, na medida em que as tablaturas constituem um detalhado sistema de notação instrumental, podem auxiliar o intérprete do violão, fornecendo uma série de informações sobre o detalhamento da execução do repertório antigo para instrumentos de cordas dedilhadas.

Em se tratando da crítica ao material fonográfico, percebemos certo isolamento entre as práticas interpretativas e a musicologia histórica, na medida em que as execuções apreciadas desconsideram o conteúdo produzido pelas pesquisas musicológicas em seu atual estágio de desenvolvimento. Explicamos tal fato por meio das interpretações de transcrições de obras antigas ao violão que ainda são influenciadas por critérios estabelecidos por intérpretes como Julian Bream e John Williams desde o início da era fonográfica e que ainda constituem para os violonistas atuais o principal parâmetro para a elaboração da interpretação.

Em última análise, reconhecemos que a musicologia aplicada às práticas interpretativas intermediando a relação entre a obra e o executante, traz à interpretação musical elementos imprescindíveis enquanto fundamentação teórica para a elaboração da interpretação de obras musicais.

Referências

ABDO, Sandra Neves. *Execução/Interpretação musical, uma abordagem filosófica.* Per Musi. Belo Horizonte, vol.1, p. 16-24. 2000.

DAZA, Esteban. *Libro de Musica em cifras para vihuela, intitulado El Parnaso.* Valladolid: 1576. edição fac-símile. Genéve: Minkoff Reprint, 1978.

FUENLLANA, Miguel de. *Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica Lyra.* Sevilla: 1554. Edição fac-símile. Genève: Minkoff Reprint, 1981.

GUERAU. Francesco. *Poema Harmônico,* 1694. edição fac-símile. London: tecla Editions, 1976.

MAMMI, Lorenzo. *Notação Gregoriana Gênese e Significado.* Revista Música, São Paulo, v. 9 e 10, pp. 21-50, 1998-99.

MILAN, Luis de. *Libro de musica de Vihuela de Mano, intitulado El Maestro.* Valencia**:** 1536. Edição fac-símile. Genève: Minkoff Reprint, 1975.

MUDARRA, Alonso. *Tres libros de musica em cifra para vihuela,* Sevilla 1546, edição fac-símile. Mônaco: Editions Chanterelle, 1980.

NOAD, Frederick. *The Renaissance Guitar.* London/New York/Sydney/Cologne: amsco publications 2002.

RUSSELL, H. Craig.”*Santiago de Murcia’s Codice Saldivar No. 4”: A Treasury of Secular Guitar Music from Barroco do México.* Vol. 2: Fac-símile e transcrição (Music in American Life) 1995.

SANZ, Gaspar. *Instruccion de musica sobre La guitarra española*. Reprodução fac-símile das edições de 1674 3 1697. Zaragoza: institucion “Fernando El Católico”, 1979.

TREITLER, Léo. *On Historical Criticism*. In: The Musical Quarterly. v. 53. n. 2. Apr. New York, Oxford: Oxford University Press, 1967, p. 188-205. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/741200>. Acesso em 19 jan. 2009.

ZAYAS, Rodrigo de. *Gêneros Musicales Sanz.* Sevilha: coleção Opera Omnia, 1985.

A COMPLEXA TEIA DO EXOTISMO: ASPECTOS DA PERSONALIDADE E DA OBRA DO VIOLINISTA E COMPOSITOR FRANCISCO DE SÁ NORONHA

Luísa Cymbron (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)

Resumo: Descrito pelos seus contemporâneos como um músico exótico, o violinista e compositor Francisco de Sá Noronha (1820-1881) teve também que lidar com o fenómeno do exotismo em várias das suas obras teatrais. Partindo de uma análise musical e dramatúrgica de excertos de *O arco de Sant'Ana*, *Os boémios* e *Tagir*, esta comunicação explora os meios empregues pelo compositor para caracterizar esses elementos. Essa análise permite constatar que apesar de seduzido pelo exotismo, o compositor parece tratá-lo musicalmente de forma bastante limitada mas, todavia, em *Beatriz de Portugal*, uma ópera de temática europeia, para atingir fins dramáticos, recorre a materiais melódicos claramente exóticos que soavam aos olhos do público português certamente como tal. Da sua promoção como violinista à sua obra teatral, o exotismo assume em Sá Noronha uma complexa teia de situações nunca levadas às últimas consequências.
Palavras chave: Exotismo na música, identidade musical, ópera portuguesa, complexidade e dramaturgia

Abstract: Described by his contemporaries as an exotic musician, the violinist and composer Francisco de Sá Noronha (1820-1881) had also to deal with the phenomenon of exoticism in several of his theatrical works. Based on a musical and dramaturgical analysis of excerpts of *O arco de Sant'Ana*, *Os boémios* and *Tagir*, this paper explores the means used by the composer to characterise those elements. This analysis allows us to see that, even though he is seduced by exoticism, the composer seems to treat it musically in a quite limited manner. In *Beatriz de Portugal* however, which is an opera on an European theme, he makes use of melodic materials which are clearly exotic for a dramatic purpose, and which would sound as such to the Portuguese public. From his promotion as a violinist to his theatrical works, exoticism assumes in Sá Noronha a complex web of situations which are never taken to their ultimate consequences.
Keywords: musical exoticism, musical identity, portuguese opera, complexity and dramaturgy.

A carreira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1820-1881), decorreu essencialmente entre o Brasil e Portugal, com passagens por Nova Iorque, Filadélfia, Cuba e Inglaterra (Cymbron, 1990). Sendo praticamente um autodidacta, que partira para o Rio de Janeiro aos dezoito anos sem nunca ter iniciado uma carreira profissional no seu país, é desde cedo descrito como um "verdadeiro filho da natureza e do sentimento" (*O Moderado*, 9.7.1856). A sua extraordinária originalidade era, nas palavras de outro biógrafo, "magnífica e caprichosa como a vegetação tropical, agreste e grandiosa, como as gigantes e virgens florestas que bordam as margens do Amazonas" (*O Nacional*, 10.4.1855).

Aquando da sua chegada a Lisboa em 1860, e a propósito da ópera que trazia composta e que pretendia oferecer ao rei D. Pedro V – conseguindo assim apoio para que ela fosse representada no Teatro de S. Carlos –, o jornal *A Revolução de Setembro* descrevia a viagem que realizara, explicando:

> Noronha [...] seguiu as províncias até ao Pará continuando lentamente a composição: no Pará passou pelo Rio Amazonas [...] e perto da cordilheira. Foi durante essas viagens que escreveu os quatro actos da sua ópera, estudando a música selvagem dos índios, recebendo as inspirações que o aspecto daquela singular natureza lhe produzia, e ouvindo, perto da cordilheira, acompanhadas à viola as canções que no Chili se chamam *los tristes* melodias repassadas de um descontentamento, de uma melancolia, de uma dor, que provam bem a origem que lhes dá o nome. (*A Revolução de Setembro* 1.5.1860)

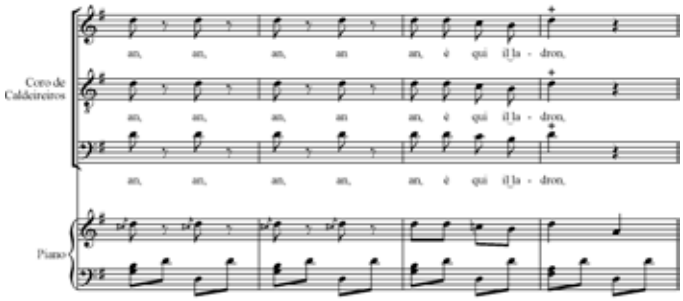
Desde 1853 o violinista exibia-se com uma fantasia para violino solo intitulada "Los tristes del Perú". Infelizmente, a partitura não sobreviveu mas existem descrições do sucesso que obtinha quando a tocava as quais também referem as explicações sobre a origem das melodias nela utilizadas. Por outro lado, na

sua vasta obra teatral encontra-se alguma variedade de argumentos exóticos, reflectindo diferentes interesses e preocupações da época, aos quais é suposto que Noronha respondesse em termos musicais (Parakilas, 1993; Locke, 2009). Esta comunicação pretende analisar o modo como um compositor que é frequentemente associado ao mundo do exótico age quando nas suas obras tem de enfrentar ele próprio a ideia de exotismo.

***

Tendo obtido o seu primeiro sucesso como compositor de ópera italiana na cidade do Porto em 1863, com *Beatriz de Portugal*, Noronha lançou-se na composição de uma nova ópera, em homenagem aos portuenses, pondo em música o romance que Almeida Garrett ambientou no Porto medieval e que encerra uma profunda crítica à oligarquia da igreja: *O arco de Sant'Ana*. A acção decorre em pleno século XIV, num período em que o despótico bispo D. Afonso, coadjuvado por um almudeiro de aspecto sinistro e de nome Pero Cão, cobrava impostos excessivos, raptava e seduzia as mulheres da cidade. O rapto de Aninhas, a jovem apaixonada de Vasco, um estudante pobre, protegido do bispo, irá desencadear a rebelião da descontente população burguesa, entre a qual um grupo de caldeireiros que habitava as proximidades do Arco de Sant'Ana (Cymbron, 1990).

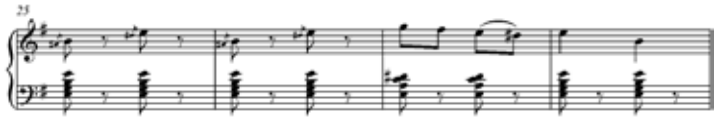
É nesse momento que tem início o 4º acto, cujo primeiro quadro se passa no Largo da Sé e é constituído por um único número musical que corresponde à grande manifestação do povo contra o bispo e o momento em que Vasco é formalmente empossado como chefe da rebelião. Trata-se de uma grande cena ritual com coro (Noske, 1990: 241), na qual encontramos muitas das formas de actuação e emblemas típicos deste tipo de cenas. Porém, do ponto de vista do exotismo, o que nos interessa é o "Coro de caldeireiros" que constitui o início da cena. A didascália do libreto português refere que os coralistas estão "*armados com caldeiras, martellos e outras armas*" (Correia e Almeida, 1867: 40). Em termos musicais, este coro (*Allegro vivo*, Sol Maior) apresenta uma melodia popularizante (âmbito de 4ª, sequências por graus conjuntos e saltos de terceira) que se repete numa forma estrófica e cujo texto é uma tradução literal da versão portuguesa, que imita o ladrar de um cão, por analogia com o nome dado ao almudeiro do Bispo (exemplo 1). Utilizadas aqui com um fim satírico, as onomatopeias serão, no entanto, retomadas por Noronha em momentos de caracterização do exótico com outras finalidades. Por seu lado, as *appogiature* do acompanhamento remetem-nos para os clichés do velho estilo *alla turca* (Locke, 2009: 156).



Exemplo 1: *O arco de Sant'Ana*, 4º acto, "Coro de Caldeireiros" excerto.

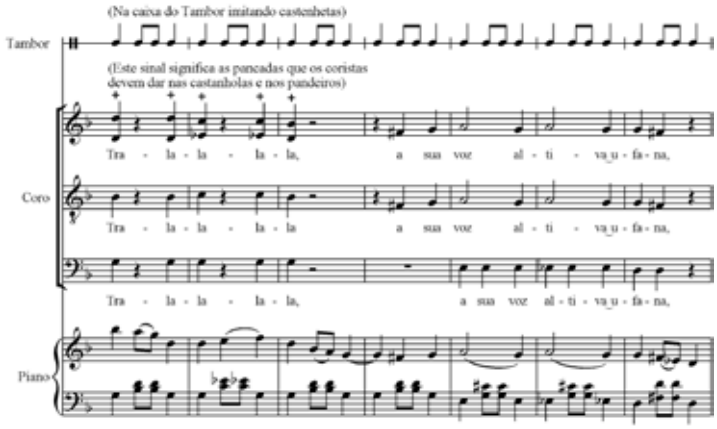
Uma análise da partitura de orquestra mostra que Noronha idealiza musicalmente os caldeireiros a partir de um modelo de ciganos, o do coro do início do 2º acto de *Il trovatore* de Verdi. As semelhanças são

evidentes quer na utilização dos instrumentos de percussão (apesar de Noronha não fazer uso do triângulo), quer nas *appogiature*, e sobretudo na referência a que os finais das frases são pontuados pela marcação do tempo percutindo as caldeiras ou "bacias" em palco, como o compositor escreveu na partitura de orquestra. Além disso, a transição instrumental entre o final do coro e o momento da sagração de Vasco como chefe faz-se numa passagem em mi menor com uma melodia em intervalos de 4ª ascendente si-mi e cuja terminação é semelhante à introdução instrumental do coro de Verdi (exemplo 2).



Exemplo 2: *O arco de Sant'Ana*, 4º acto, "Coro de Caldeireiros", transição instrumental.

Em 1875, trabalhando para uma pequena companhia teatral que levava à cena espectáculos de *opéra comique* e opereta no Teatro Baquet do Porto, Noronha compôs uma obra intitulada *Os boémios* ou *A rainha dos boémios*. Não tendo sobrevivido o texto completo, é difícil ter uma noção precisa da acção dramática mas pode-se, através do título que remete para a versão francesa da palavra cigano (Locke, 2009: 154 e ss.), perceber em que ambiente nos encontramos. Folheando a partitura deparamo-nos, no nº 6, um coro, com um refrão retoma algumas das características que observamos anteriormente: a alternância entre onomatopeias e discurso racional e linhas melódicas pontuadas pela percussão. Dois dados novos são, porém, significativos pois afastam a caracterização dos ciganos do velho estilo *alla turca* para o aproximar de uma realidade cultural que lhes é, de facto, mais próxima, a da música popular andaluza: a presença de um intervalo de 2ª aumentada, no acompanhamento e a designação "castanhetas" ou castanholas.



Exemplo 3: *Os boémios*, nº 6, "Coro", excerto.

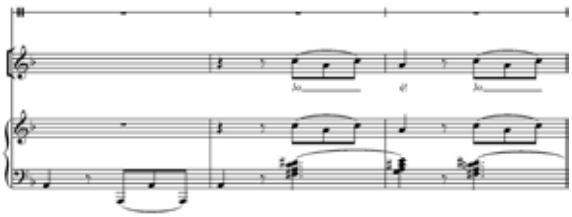
Todavia, a grande oportunidade de abordar o exótico surge para Noronha no rescaldo do sucesso de *O arco* em Lisboa, em 1868. A sua correspondência com o escritor e político Teófilo Braga dá conta do projecto de compor uma ópera com libreto sobre um tema brasileiro, inicialmente com texto do próprio Teófilo, depois considerando a adaptação de *A virgem guaraciaba* de Pinheiro Chagas (1866) ou de *Calabar* de Mendes Leal (1863) (Braga, 1903: 64-66). A escolha recairia finalmente sobre o romance de Pinheiro Chagas, que, com várias modificações, se transformaria em *Tagir*. A correspondência entre Noronha e Teófilo mostra a partilha de interesses entre o compositor e os intelectuais da época, os quais estavam a despertar para

uma redescoberta do Brasil que levava inclusive aqueles que nunca haviam atravessado o Atlântico a tentar ir além de a uma releitura de episódios históricos e a idealizar o mundo tropical, em particular as suas florestas. Noronha, o "filho da natureza e do sentimento", deve ter-se sentido cativado

Porém, o romance de Pinheiro Chagas deve sobretudo ser enquadrado no ambiente de anticlericalismo liberal que dominava os meios intelectuais e literários portugueses dos finais das décadas de 1860 e 1870 (Catroga: 1988, 223), assumindo-se essencialmente uma crítica aos jesuítas e ao modo perverso como agiam para atingir os seus fins evangelizadores. Na passagem a libreto, a perspectiva de Noronha e dos outros autores torna o texto claramente favorável aos índios: Tagir (o índio) é a alma pura que acreditou sem reservas no amor de Alda (a pupila do governador da Baía), dispondo-se no final a morrer com ela, enquanto Carlos (o seu apaixonado que julgando-se traído aceita entrar na Companhia) personifica a civilização e a igreja com os respectivos preconceitos e recalcamentos. Gusmão, o velho jesuíta, manipula todos.

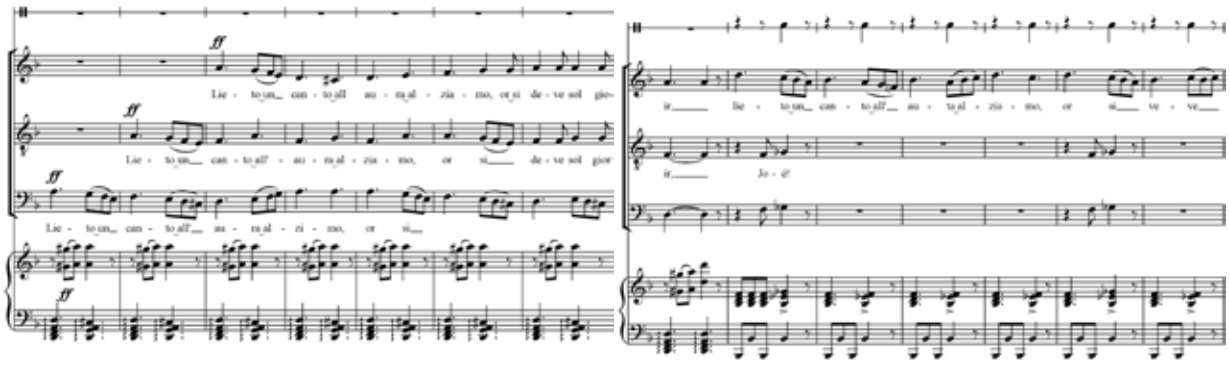
Em termos musicais, na cena II, ainda antes de Alda rejeitar o amor de Tagir, este incita os seus súbditos a cantarem e dançarem, dando origem à primeira cena de bailado que encontramos numa obra de Noronha, na qual os índios entram em cena com "*os instrumentos de que usam nas suas festas*" (E. P. Almeida, L. Botelho e F.S.N., 1876: 57). O bailado era um expediente normal de acentuação da componente exótica, utilizado abundantemente na ópera francesa mas raro entre os compositores portugueses, em boa parte porque acrescia em custos a montagem das óperas. Apesar de, neste caso, ser o próprio coro que dança, não estando prevista a entrada em cena de um corpo de baile, a inclusão da dança mostra como o bailado era parte integrante de um ideal de exótico que em 1870 começava a tornar-se comum em Portugal.[1]

No coro que abre a "Scena e ballo" é visível, desde o início, a utilização de um motivo em oitava que será depois transformado no grito dos Tobajaras: Joé! Joé![2] (de novo a onomatopeia mas, desta vez, para caracterizar o linguajar do "outro"):



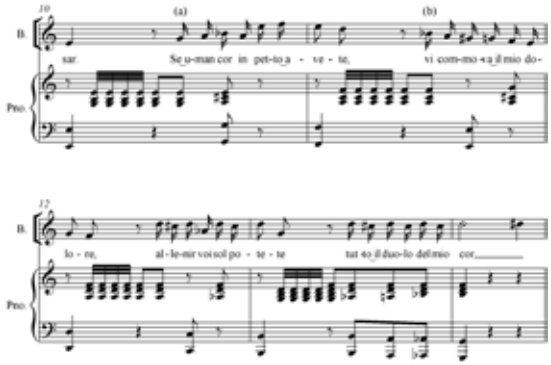
Exemplo 4a: *Tagir*, 3º acto, "Scena e ballo", excerto

Apoiada sobre uma alternância entre acordes de sétima diminuta e de sétima da dominante, a melodia, propriamente dita, está escrita num estilo imitativo, mas simultaneamente nostálgico, que faz lembrar um certo ideal de arcaísmo. No romance, retomando a ideia da importância da música na missionação, o canto de Alda (qual sereia) é, juntamente com a sua beleza, o instrumento utilizado para trazer o índio à igreja. Estaria Noronha a tentar aqui retratar a influência da música polifónica europeia nos indígenas? Porém, além do grito Joé!, o que definitivamente confere uma nota exótica é o recurso à percussão (com a utilização de um "zabumba indiano") e a sua visualização em cena que, uma vez mais, se assume como um importante veículo da caracterização do outro (exemplo 4b).



Exemplo 4b: *Tagir*, 3º acto, "Scena e ballo", excerto

Todavia, noutras obras, como a sua primeira ópera *Beatriz de Portugal* (Montoro, 1863), cujos argumentos são totalmente desprovidos de qualquer tipo de exotismo,[3] surgem situações em que a nível melódico Noronha se afasta significativamente dos padrões das tradições operáticas europeias. Por exemplo, no início do 2º acto de Beatriz dá-se o confronto entre os três elementos que compõem o triângulo amoroso: Beatriz (noiva do Duque de Saboia), Bernardim (seu apaixonado) e D. Cláudio (embaixador do Duque de Saboia). A terceira estrofe deste terceto, sem dúvida aquela que possui uma maior carga dramática, com a invocação da dor de Beatriz e do luto que lhe invade o coração, é repetida duas vezes (c. 10-23). Na primeira versão (c. 10-14) o compositor modulava a ré menor e optava por uma melodia mais cromática, que não é difícil para um ouvido moderno associar ao universo da música popular brasileira.



Exemplo 5: *Beatriz de Portugal*, 2º acto, [Terceto], excerto.

Baptista Siqueira transcreve algumas modinhas do folclore nordestino ou pernambucano, recolhidas nos finais do século XIX e início do século XX, nas quais é possível encontrar modelos melódicos idênticos aos assinalados em ***a*** e ***b*** (c. 10-12) (Siqueira, 1956: 119 e 127). Casos como este não devem ser tomados como citações directas mas antes exemplos de como muitas concepções melódico-dramáticas de Noronha encontram as suas raízes no universo da música popular brasileira.

***

Em conclusão:

A imagem de Noronha como um violinista exótico surge em 1846, e era um expediente publicitário que, ao contrário do pretendido, não conduziu ao sucesso (Cymbron, no prelo). Na fantasia "Los Tristes", contribuiu certamente para a sua aceitação a contextualização feita pelo violinista, que descrevia os hábitos dos pastores peruanos que utilizavam tíbias humanas para construir as suas flautas. O concertista dramatizava a sua actuação e Noronha tornava-se, aos olhos do público, num desses pastores, passava de certa forma a ser "o outro".

Quando nas suas obras teatrais tem de abordar o exotismo, caracterizar "o outro", Noronha fá-lo musicalmente de forma bastante limitada. Todavia, em *Beatriz de Portugal*, uma ópera de temática europeia, para atingir fins dramáticos, recorre a materiais melódicos claramente exóticos que soavam aos olhos do público português certamente como tal. Da sua promoção como violinista à sua obra teatral, o exotismo assume em Sá Noronha uma complexa teia de situações nunca levadas às últimas consequências.

Notas

1 Por exemplo, na ópera *Eurico* de Miguel Ângelo Pereira, estreada em 1870 no Teatro de S. Carlos, em cujo 2º acto há também um conjunto de bailados para caracterizar o ambiente árabe.
2 Este motivo é importante no contexto da ópera como forma de identificação dos Tobajaras, pois surge, em versão de intervalo de terceira, logo no prelúdio do 1º acto.
3 Composta em 1859 e inspirada no drama *Um auto de Gil Vicente* de Almeida Garrett que narra os amores da infanta D. Beatriz com o poeta Bernardim Ribeiro.

Referências

Almeida, E. P., Botelho, L. e N[oronha]., F.S.. *Tagir*, melodrama em 4 actos, libreto de ..., musica do maestro F. S. Noronha. Porto: Imprensa Portugueza, 1876.

Braga, Teófilo (pref.). *Quarenta Annos de Vida Litteraria 1860-1900*. Lisboa: Typographia Lusitana-Editora Artur Brandão, 1903.

Catroga, Fernando. "O laicismo e a questão religiosa em Portugal (1865-1911)". *Análise Social, vol. XXIV,* 100, (1988) (1.°), 211-273.

Correia, A. e Almeida, E. P.. *O Arco de Sant'Anna*, drama lyrico em quatro actos, poesia de ... muzica de F. S. Noronha. Porto: Typographia de A. A. Leal, [1867].

Cymbron, Luísa (1990): *Francisco de Sá Noronha e* L'Arco di Sant'Anna*: Para o estudo da ópera em Portugal (1860-1870)*, Trabalho de Síntese apresentado à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa [Texto policopiado].

Cymbron, Luísa (no prelo): "Inventar a ópera nacional portuguesa do outro lado do Atlântico: *Beatriz de Portugal* de Francisco de Sá Noronha", in Rui Vieira Nery e Maria Elisabete Lucas (eds.), *Actas do colóquio "As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime. Repertórios, práticas e representações"*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Locke, Ralph P.. *Musical Exoticism. Images and reflections*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

[Montoro, Reinaldo Carlos]. *Beatriz de Portugal* drama lyrico em 4 actos offerecido a S. M. El-Rei o Senhor D. Luiz 1.º por Francisco de Sá Noronha, poesia do Ill.mo Snr. R.C.M., versão italiana, pello Ill.mo Snr. Luigi Bianchi. Porto: Typ. de Manoel José Pereira, 1862.

Noronha, Francisco de Sá. *Arco de S.ta Anna* [partitura de orquestra manuscrita, 1865], *P-Ln*, CN 203.

Noronha, Francisco de Sá. *Beatriz de Portugal*, drama lyrico em quatro actos [partitura manuscrita em redução para piano, 1859], *P-La*, 54-XII-50.

Noronha, Francisco de Sá. *O arco de Sant'Anna* [partitura manuscrita em redução para piano], *P-La*, 48-III-33.

Noronha, Francisco de Sá. *Os Bohemios* [partitura de orquetra manuscrita], *P-Ln*, CN 539

Noronha, Francisco de Sá. *Tagir* [partituras manuscritas para orquestra e em redução para canto e piano], Colecção Filipe de Sousa (Fundação Jorge Álvares) s/ cota.

Noske, Fritz, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

Parakilas, James. "The soldier and the exotic: operatic variations on a theme of racial encounter". *Opera Quarterly*, 10 (1993), pp. 33-56.

Siqueira, Baptista. *Modinhas do passado: Investigações Folclóricas e Artísticas*. Rio de Janeiro, 1956.

LONDRES E MOSCOU: UM ITINERÁRIO DIFÍCIL PARA *IL GUARANY*

Marcos da Cunha Lopes Virmond (Universidade Sagrado Coração)
mvirmond@ilsl.br

Lenita Waldige Mendes Nogueira (UNICAMP)
lwmn@iar.unicamp.br

Resumo: O sucesso de *Il Guarany* de Carlos Gomes em 1870 no Teatro alla Scala de Milão indicava-lhe uma fácil disseminação geográfica. De fato, a obra de Gomes percorreu quase toda a Itália com importante sucesso, assim como foi levada para outros países. O presente estudo procurou investigar a recepção dessa ópera em duas cidades de relevo na cultura musical do século XIX, Londres e Moscou, revelando a precária aceitação da obra de Gomes pela crítica dessas cidades.
Palavras-chave: Il Guarany. Antônio Carlos Gomes. Crítica musical. Musicologia Histórica.

London and Moscow: the difficult itinerary of Gomes'*Il Guarany*

Abstract: The success of Carlos Gomes' *Il Guarany* in 1870 in Teatro alla Scala Milan indicated claimed for an easy geographical dissemination. In fact, the work of Gomes traveled almost through all Italy with significant success and has also circulated other countries. This study investigated the reception of this opera in two cities prominent in the musical culture of the nineteenth century, London and Moscow, revealing the precarious acceptance of the work of Gomes by musical criticism of these cities
Key words: Il Guarany. Antônio Carlos Gomes. Musical criticism. Historical musicology

1. Introdução

Após uma cuidadosa gestação, *Il Guarany* de Antônio Carlos Gomes foi estreada no Teatro alla Scala de Milão em 19 de março de 1870. O libreto, baseado no livro homônimo de José de Alencar, foi obra de Antonio Scalvini e Carlo D'Ormeville. O sucesso dessa ópera foi imediato. De fato, a crítica foi unânime em aplausos, ainda que com algumas reservas, e o número de récitas subsequentes atestam a boa recepção da ópera.

Após o sucesso milanês, *Il Guarany* avança sobre toda a Itália. Nos próximos dez anos, a ópera será representada nos principais teatros da península, entre eles, La Fenice em Veneza, della Pergolla em Florença, Teatro Apollo em Roma e Carlo Felice em Genova (Nello Vetro, 1998:119) Em todas as cidades por onde se aventura, *Il Guarany* tem recepção calorosa. A próxima etapa é sua divulgação no exterior. Como primeira parada, a ópera vem ao Brasil no mesmo ano de sua estréia e é apresentada ao público do Rio de Janeiro, principalmente com a missão de mostrar ao Imperador o resultado do seu apoio ao compositor (Boccanera Jr., 1913:31). A trajetória se expande e *Il Guarany* ganha os palcos de Londres, Varsóvia, Montevidéu, Buenos Aires, Nova Iorque, Havana, Moscou e São Petersburgo.

Se a recepção nos teatros italianos foi generosa e vencedora, não há argumentos para garantir que o mesmo tenha ocorrido em todos os demais países, uma vez que os ambientes culturais diferiam substancialmente da Milão daqueles tempos. Justamente para averiguar essa questão, a presente comunicação objetiva investigar, preliminarmente, a recepção de *Il Guarany* nessas duas últimas cidades. Para tal, utilizou-se metodologia de investigação bibliográfica em livros, cartas e fontes jornalísticas ligadas em tempo e espaço às cidades e ao objeto de estudo.

2. Lucca, Gomes, Gye e Londres

As temporadas da Royal Italian Opera no Covent Garden eram o que de mais importante ocorria em Londres em termos de ópera. Na temporada de 1872, o empresário, Mr. Ernest Gye decidiu incluir duas óperas inéditas para completar o restante da programação – *Il Guarany* de Carlos Gomes e *Gelmina* do Príncipe Poniatowski[1]. Para Gomes, seguindo o sucesso da ópera na península, a representação em Londres era oportuna, pois, com exceção do Brasil, era a primeira oportunidade de ver sua obra circular pela Europa além dos Alpes. Ademais, por este mesmo motivo, o contrato com a editora Lucca permitia que Gomes recebesse metade dos direitos autorais, o que não ocorria nas representações na Itália.

Desde 26 de junho de 1872 os jornais noticiam que a ópera de Gomes se encontra em ensaios (The Pall Mall Gazette, 1872a) e a é anunciada para 9 de julho. Mas sofreu contínuas postergações para o dia 11 e finalmente estreia em 13 de julho com mais duas apresentações.

A distribuição do elenco incluía Mathilde Sessi (Emília, como se chamava o papel de Cecília), Jean-Baptiste Faure (Cacique), Antonio Cotogni (Gonzáles), Eraclito Bagagiolo (Don Antonio), Manfredi (Don Álvaro), Rossi (Ruy-Bento), Bucollini (Pedro), Raguer (Alonzo), Ernest Nicolini (Pery), sob a regência do Maestro Bevignani. A despeito da boa encenação e do elenco de celebridades, *Il Guarany* não obteve boa acolhida da crítica de Londres. A crítica, do *The Graphic* foi devastadora:

> No que tange a música, só podemos imaginar que o jovem compositor brasileiro, depois de memorizar padrões dos grandes mestres e aprender alguns princípios básicos de orquestração, sentou-se e colocou na folha o que lhe viam de imediato à cabeça. Mesmo assim, música menos original, e quando original mais fraca, jamais foi ouvida em nosso palco lírico. Absolutamente nada se pode dizer dela como obra de arte diferenciada. Ela nada mais é do que uma sobra após se lavar uma garrafa com as obras de Verdi ou Meyerbeer. Sendo estes os fatos, estranha muito que ópera como esta possa ter sido produzida no Covent Garden...(The Graphic, 1872)[2]

Entretanto, *The Examiner* (1872) não se manifesta de forma tão agressiva, rendendo homenagem à grandiosidade da ópera e sua excepcional e luxuosa encenação. Apenas a música recebe alguma reserva "...imitando de forma mais ou menos inteligente Meyerbeer e Verdi". Por outro lado, o articulista queixa-se que "...se a música não é particularmente original, ela é atual e bem arranjada, sendo a única falha uma constante disposição de faze-la expressiva mais por meio de ruído do que melodia". Entretanto, vários números são listados com de excelente fatura, tais como *Gentil de cuore, C'era uma volta* e *Senza teto senza cuna*.

The Era (1872) trata a música de forma mais gentil, mas não deixa de objetar, com elegância didática, a falta de individualidade de Gomes frente às influências de Meyerbeer e Verdi e reclama de sua orquestração convencional, mas, afirma, "...é muito possível que as falhas e os defeitos do Señor Gomes possam desaparecer com o tempo. Ele poderá se apresentar mais rico em ideias musicais e, com cuidadoso estudo e aplicação, progredir na orquestração e evitar se repetir" (The Era, 1872). Ao contrario, em critica de 15 de Julho, o Pall Mall Gazette (1872, b) afirma que as evidentes influências desses grandes da ópera são anuladas pela abundância de melodias e pela admirável orquestração!

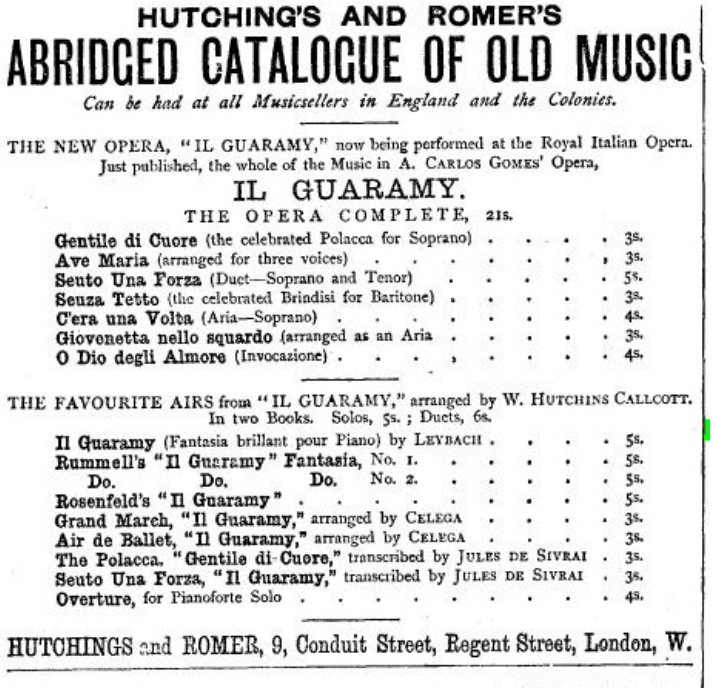
Mais tarde, em comentários do Pall Mall Gazette de 25 de julho, apontam-se algumas falhas, mas a impressão geral é auspiciosa. Comentando o insucesso de *Gelmina* de Poniatowski, a crítica refere que:

> O caso de *Il Guarany* é diferente. O Príncipe Poniatowski não é tanto um compositor desconhecido quanto de sucesso. O Señor Gomes, por outro lado, é completamente desconhecido na Inglaterra e apenas recentemente se fez conhecido na Itália, onde *Il Guarany*, sua primeira obra importante, foi apresentada com considerável sucesso. Mais que isto, o Señor Gomes é um compositor de genuína habilidade e o único jovem compositor que promete algo e, mais que prometer, prova ser um compositor para o teatro. Ele é um imitador, mesmo um copiador, de Meyerbeer e Verdi, mas ele frequentemente escreve com tanta espontaneidade no estilo de Verdi que os modos desse mestre lhe parecem naturais, e ele pode ser visto como um compositor que, dentro de uma dezena de anos (quando ele ainda será jovem), poderá ser visto como um sucessor de Verdi. Entretanto, deve-se temer que o Señor Gomes se veja como um segundo Meyerbeer. Pois ele poderia arriscar-se entrar no misturado, confuso e denso estilo que somente o gênio de Meyerbeer permite ser tolerável (Pall Mall Gazette, 1872c)[3].

São três visões distintas que confluem tanto na falta de individualidade de Gomes quanto ao estilo composicional, mas que se rendem à variedade e à cor da proposta do compositor. Mesmo na avassaladora crítica do *The Graphic*, menciona que o terceiro ato (the Indian Act) foi muito bem recebido "*... rivalizando as glórias de L'Africaine, além de ter um caráter mais moderno*" (The Graphic, 1872). Outros sinais de aceitação pública ópera de Gomes é o fato que, ao longo dos anos seguintes à estreia em Londres, trechos de *Il Guarany* eram frequentes nos programas de saraus e recitais de canto. Confirmando este interesse pela música de Gomes, a impressa anunciava a venda de trechos completos da ópera "***Il Guaramy***" e de suas fantasias e arranjos mesmo um ano depois da estreia da ópera (Figura 1) e mesmo nos anos seguintes, ainda era possível encontrar anúncios de variações sobre a ópera. Por fim, deve-se mencionar que *Il Guarany* volta à cena do Covent Garden na temporada de 1874 tendo Victor Maurel no papel do Cacique. Nesse retorno, a crítica manteve-se inalterada em seu julgamento em relação à estreia de 1872 (The Era, 1874; Pall Mall Gazetter, 1874). A ópera foi anunciada dentro da programação para a temporada do Covent Garden em 1876 e 1879, mas não chegou a ser encenada.

3. Moscou e São Petersburgo

Se nos primeiros anos do século XIX a presença de Boieldieu como regente na Ópera Imperial em S. Petersburgo influenciou a presença massiva da ópera francesa, nos anos subsequentes o repertório lírico italiano estabeleceu-se como preferência nacional. Após 1850, representações de títulos italianos não se concentravam apenas nos principais centros, como Moscou, S. Petersburgo e Odessa, mas abrangiam cidades menores tais como Varsóvia, Tiflis, Vilnius, Niznij-Novgorod, Voronez, Kazan, entre outras.



HUTCHING'S AND ROMER'S

ABRIDGED CATALOGUE OF OLD MUSIC

Can be had at all Musicsellers in England and the Colonies.

THE NEW OPERA, "IL GUARAMY," now being performed at the Royal Italian Opera. Just published, the whole of the Music in A. CARLOS GOMES' Opera,

IL GUARAMY.

THE OPERA COMPLETE, 21s.

Gentile di Cuore (the celebrated Polacca for Soprano) . . . . . 3s.
Ave Maria (arranged for three voices) . . . . . 3s.
Seuto Una Forza (Duet—Soprano and Tenor) . . . . . 5s.
Seuza Tetto (the celebrated Brindisi for Baritone) . . . . . 3s.
C'era una Volta (Aria—Soprano) . . . . . 4s.
Giovenetta nello squardo (arranged as an Aria . . . . . 3s.
O Dio degli Almore (Invocazione) . . . . . 4s.

THE FAVOURITE AIRS from "IL GUARAMY," arranged by W. HUTCHINS CALLCOTT. In two Books. Solos, 5s.; Ducts, 6s.

Il Guaramy (Fantasia brillant pour Piano) by LEYBACH . . . . 5s.
Rummell's "Il Guaramy" Fantasia, No. 1. . . . . 5s.
Do. Do. Do. No. 2. . . . . 5s.
Rosenfeld's "Il Guaramy" . . . . . 5s.
Grand March, "Il Guaramy," arranged by CELEGA . . . . 3s.
Air de Ballet, "Il Guaramy," arranged by CELEGA . . . . 3s.
The Polacca. "Gentile di Cuore," transcribed by JULES DE SIVRAI . 3s.
Seuto Una Forza, "Il Guaramy," transcribed by JULES DE SIVRAI . 3s.
Overture, for Pianoforte Solo . . . . . 4s.

HUTCHINGS and ROMER, 9, Conduit Street, Regent Street, London, W.

Figura 1 – Anuncio no The Graphic (1873) referente a *Il Guaranry.*

A predileção por este repertório pode ser atestada não só pela constância de Rossini, Donizetti e Verdi no repertório das temporadas, como também pela encomenda por quantia vultuosa de *La Forza del Destino* à Giuseppe Verdi. De fato, mesmo com a recepção fria, a presença de Verdi em sua estreia em 1862 foi um evento de grande excitamento nos meios musicais russos (Seaman, 1988:23). A influência era de tal ordem que, mesmo após a conclusão do curso de canto nos conservatórios de Moscou e S. Petersburgo, os melhores alunos eram enviados a Itália para aperfeiçoamento obrigatório antes de receberem seus diplomas, uma vez que, mesmo com a preponderância de companhias líricas trazidas da Itália, óperas em italiano também eram cantadas por forças locais.

Difícil encontrar documentação sobre a trajetória dessa obra de Gomes na Rússia. Entretanto, sendo a ópera italiana um importante item de consumo pela sociedade de Moscou e São Petersburgo, não se estranha que *Il Guarany,* um título ainda ativo no repertório italiano, tenha ocupado um espaço na programação de uma das companhias e termine por ser apresentada nessas duas cidades em 1879. Com maior propriedade, pode-se comentar sobre a estreia da ópera em S. Petersburgo, conforme espelhada pela critica local.

A apresentação de *Il Guarany* teve lugar no Teatro Bolshoi Kamennyi, que sediava a Opera Italiana Estatal. O prédio situava-se próximo ao Teatro Mariinskii e era considerado um local mais adequado para a ópera, pois apresentava melhores condições de acústica e espaço do que o Teatro Mariinskii.

O jornal *Golos*, de São Petersburgo, informa que *Il Guarany* subiu à cena em 31 de janeiro de 1879[4] e a distribuição do elenco contou com Harris-Saguri (Ceci), Angelo Masini (Pery), Sig. Gasperini (D. Antônio), Sig. Manfredi (Álvaro), Antonio Cotogni (Gonzales), Mr. Poliacco (Ruy- Bento), Sig. Chernusko (Alonso), Sig. Sartori (Pedro) e Victor Maurel (Il Cacico) e a regência esteve a cargo do Maestro Goula. Os principais caracteres são cantados por nomes consagrados do canto lírico, como é o caso de Maurel (o Jago da estréia de *Otello* e *Falstaff* de G. Verdi), Masini e Cotogni. Sobre o soprano não há informações que a credenciem para o papel de Cecília.

O que chama a atenção é a fraca recepção da obra de Gomes pela crítica de São Peterburgo, o que é corroborado por uma pequena nota na *Revue Musicale de Paris* (Saint Pétersburg, 1879). Os relatos do jornal *Golos* de 14 de fevereiro de 1879 lhe dá acolhida fria. Entretanto, no que ser refere aos cantores, não há economia de elogios, particularmente para Masini e Cotogni, assíduos frequentadores da cena lírica da cidade. Mesmo Maurel não é poupado. Refere-se que sua voz "... não é de bom nível, nem em volume nem em timbre, ainda que seja um ator talentoso".

Quanto à música "...o estilo é muito próximo à *Aida* de Verdi[5]. As melodias são boas e tecnicamente bem escritas, mas pouco originais. São semelhantes às de Verdi e Offenbach." Os comentários terminam por referir que não se pode predizer um futuro brilhante ou duradouro para a ópera de Gomes em São Petersburgo, ainda que a música seja boa e merecedora de ser ouvida. Ajunta ainda que o teatro não estava cheio e que o balcão nobre estava praticamente vazio. Um dado interessante é que o coreógrafo responsável pela música de balé foi Marius Petipa, mas, na crítica, nada é referido de especial sobre este fato.

Esta crítica do *Golos* contrasta em muito com o que refere André Rebouças (Boccanera, 1913) de que telegramas recebidos em Milão sobre a estreia de *Il Guarany* na Rússia afirmavam sobre o estrondoso sucesso de ópera:

> A estréia em S. Petersburgo teve lugar em 12 de fevereiro de 1879; o telegrama expedido para Milão é tão ardente de enthusiasmo, a despeito dos gelos do Néva, como se fosse expedido da alegre Sicilia, da vulcânica terra do Etna (Boccanera, 1913:372).

4. Considerações finais

Il Guarany continua a ser uma obra emblemática na produção de Carlos Gomes, fugindo ao foco desta comunicação discutir seu real valor artístico para ocupar este espaço. Entretanto, não se pode negar sua ampla aceitação traduzida pelas inúmeras encenações na Itália e sua presença nos principais cenários líricos do mundo, com exceção de Paris. Entretanto, visitando a literatura sobre o compositor e, em particular sobre *Il Guarany*, pode-se supor que a recepção positiva foi unânime. Em verdade, se o sucesso junto ao público tenha sido importante, a crítica, mesmo a Italiana, apontava os pontos fracos da partitura, particularmente as reminiscências de Donizetti e Verdi. Se esses relatos já foram disponibilizados na literatura (Chernichiaro, 1926; Conati, 1982; Carvalho, 2001; Volpe, 2002), o mesmo não de pode dizer de *Il Guarany* fora da península. De fato, pouco se conhece sobre a reação de crítica e público nesse percurso mundial. A pretensão deste estudo foi trazer à luz, preliminarmente, o julgamento de outros ambientes sobre essa ópera de Gomes.

Os locais a que nos referimos são ambientes diferentes da Itália do século XIX, onde era recente a aceitação de novas tendências tais como o drama lírico francês e a onda wagneriana, além da definitiva adoção do modelo de Meyerbeer que, tardiamente, *Il Guarany,* como primeira *opera-ballo*, inaugura naquele país.

Inicialmente, Londres e São Petersburgo foram os cenários escolhidos para esta análise. Posteriormente, a recepção em Havana, Varsóvia e Nova Iorque será investigada e, por fim, se estudará a percepção das plateias latinas (Madrid, Buenos, Aires e Montevidéu).

Agradecimentos

Sinceros agradecimentos a Azniv Avetisyan por auxiliar na investigação em S. Petersburgo. Da mesma forma, reconhecimentos a Cláudia Virmond Maderia pelo revisão nos textos russos e pela colaboração do pesquisador René Seghers.

Notas

1 *Gelmina* foi escrita especialmente para Adelina Patti e estreada em Londres na temporada de 1872.

2 As for the music, we can only imagine that the young Brazilian composer, having first stored his memory with readings from the masters, and learnt a few elementary principles of orchestration, set down and penned whatever came first to mind. Anyhow, music less original, and when original, more weak, has seldom been heard on our lyric stage. There absolutely nothing to say about it as a distinct work of art. It is the rinsings of Meyerbeer's and Verdi's bottles. This being the fact, we might marvel how the opera come to be produced at Covent Garden where not all such speculations vain. (tradução do autor principal)

3 The case of "Il Guarany" was different Pince Poniatowski was neither an unknown composer nor a successful one. Señor Gomes, on the other hand, was quite unknown in England, and had only just made known in Italy, where "Il Guarany", his first important work, had been played with considerable success. Señor Gomes, moreover, is a composer of genuine ability, and the only very young composer who gives promise – and, more than promises, proofs –as a composer for the stage. He is an imitator, and even a copyist, both of Meyerbeer and Verdi; but he often writes so spontaneously in the style of Verdi that the manner of that master would seems to be almost natural to him and he may be looked upon as a composer who, in dozen years' time (when he will still be a young man), will he generally regarded as Verdi's successor. It is to be feared, however, that Señor Gomes looks upon himself as a second Meyerbeer. Otherwise he would scarcely have risked himself in the mixed, confused, conglomerate style which the genius of Meyerbeer alone could render tolerable. (Tradução do autor principal).

4 Boccanera (1913:372) refere informação de Andre Rebouças de que a estréia teria sido em 12 de fevereiro, o que se compreende, pois a data referida pelo periódico é a do calendário Juliano ainda adotado na Rússia imperial.

5 A première de *Aida* de Verdi ocorreu na temporada 1875-1876.

Referências

BOCCANERA, Silio. *Um artista brasileiro*. Bahia, 1913.

CARVALHO, Mario Vieira de Carvalho. Imagens da alteridade na recepção de Il Guarany de Carlos Gomes por ocasião da sua estreia em Lisboa em 1880. In: Portugal e o Brasil no advento do Mundo Moderno (ed. Maria do Rosário Pimentel), Lisboa, Edições Colibri, 2001: 315-346.

CERNICHIARO, Vicente. *Storia della musica nel Brasile*. Milano: Stab. Tip. Eidt. Fratelli Riccioni, 1926.

CONATI, Mario. Formação e afirmação de Gomes no panorama da ópera italiana. Notas e considerações. In: GASPARE Nello Vetro – *Antônio Carlos Gomes – correspondências italianas.* Rio de Janeiro: Livraria editora Cátedra – Instituto Nacional do Livro, 1982.

GOLOS, 2 de fevereiro de 1979.

VETRO, Gaspare Nello. *Carteggi Italiani II.* Brasília: Thesaurus Editora, 1998.

SEAMAN, Gerald. Nineteenth-Century Italian Opera as seen in the Contemporary Russian Press. *Periodica Musica*, Maryland,v.VII, p.21-24, 1988.

The Era, Londres, n. 1765, Royal Italian Opera, 21 de julho de 1872.

The Era, Londres, n. 1859, Royal Italian Opera, 10 de maio de 1874.

The Examiner, Londres, n. 2264, Royal Italian Opera, 20 de julho de 1872.

The Graphic. Londres, n.138, Music, 20 de julho de 1972.

The Graphic, Londres, n.185, Advertisements & Notices, 14 de junho de 1873.

The Pall Mall Gazette, Londres, n. 2298, Advertisements & Notices, 26 junho 1872a.

The Pall Mall Gazette, Londres, n. 2314, Royal Italian Opera, 15 de julho de 1872b

The Pall Mall Gazette, Londres, n. 2323, Royal Italian Opera, 25 de julho de 1872c

The Pall Mall Gazette, Londres, n. 2878, Royal Italian Opera, 8 de maio de 1874.

VOLPE, Maria Alice. Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: *Il Guarany*. *Latin American Music Review*. Indiana, v. 23, n. 2, p. 179-194, 2002.

RADAMÉS GNATTALI, A ERA VARGAS, O RÁDIO E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL

Maria Aparecida dos Reis Valiatti Passamae (UFRJ)
aparecidavaliatti@hotmail.com

Resumo: O trabalho analisa a utilização da música popular brasileira e a importância de Radamés Gnattali, músico e compositor erudito, na construção da identidade nacional durante a Era Vargas que, por meio do rádio busca afirmar a ideologia do Estado Novo e criar uma cultura nacional brasileira. Gnattali trabalha nas estações de rádio e cria arranjos que reconfiguraram a música popular. Involuntariamente, contribui para um processo político do qual era crítico. A marca de *popular* da qual não se livrou vem interessando aos estudiosos de musicologia pelo rebatimento da influência na produção erudita.
Palavras-chave: Música Brasileira, Identidade Nacional, Política Cultural.

Radames Gnattali, the Vargas Period, the Radio and the Construction of National Identity

Abstract: The paper analyzes the use of Brazilian popular music and the importance of Radames Gnattali, a scholar composer in the construction of national identity in 1930's and 1945's during which, Getulio Vargas, by radio tried to stablish the ideology of Estado Novo and create a Brazilian national culture. Gnattali worked on radio stations and created arrangements that reconfigured brazilian popular music. Thus, unwittingly, he contributed to a political process which he was a critical. The matter became interesting to musicology searchers due to the aftermaths effects on his scholarly music production.
Keywords: Brazilian Music, National Identity, Politics of Culture

1. Introdução

O trabalho analisa a importância da música popular brasileira e de Radamés Gnattali na construção da Identidade Nacional quando Vargas, por meio do rádio, utilizado como instrumento de coesão política e ideológica, investe na construção de uma *cultura nacional*. Será apresentada uma explanação conceitual de música popular e de música popular brasileira. São discutidos os aspectos da construção de identidade nacional entre 1930 e 1945 com uma visão geral da Era Vargas e a relação do rádio e o poder político no cenário cultural da época. Radamés Gnattali é apresentado, com breves dados biográficos e sua atuação no rádio. As inovações estilísticas do maestro na música popular brasileira são discutidas para serem analisadas as contribuições do compositor para a construção da identidade nacional. O método utilizado foi pesquisa bibliográfica.

2. Música Popular e Música Popular Brasileira

O conceito de música popular pode remeter a um "discurso da qualidade musical autoral" que reproduz, circunstancialmente, a confrontação arte superior/arte inferior**.** É nesse debate que Dahlhaus aponta a expressão *trivial musik* "como a resultante desta polarização e qualifica uma realidade musical cotidiana"[1] (DAHLHAUS apud MERHY, 2007, p.19).

Por esta razão, a cultura popular, é considerada "pela falta e não pela majestade" repercutindo o pensamento de Dahlhaus (CHARTIER, 2003 apud MERHY, 2007, p.19). A música popular "não se define unicamente pelos seus atributos estruturais melódico-harmônicos pensados como propriedades internas definidoras de formas e gêneros" (NAPOLITANO, 2007, p. 155). Portanto, para que se entenda um *gênero* é

preciso entender a genealogia da experiência musical em seus diferentes aspectos: como canção, como dança, como identidade cultural e como "produto comercial revestido de efeitos" que transcendem "a *performance* direta" (FRITH, 1998, p.81 apud NAPOLITANO, 2007, p. 156). Nessa linha, a gênese da música popular brasileira ocorreu no século XVI com a interação da música religiosa dos jesuítas com as melodias indígenas. A influência predominante no ritmo é africana (MARIZ, 2005, p.25). O tonalismo harmônico, a quadratura estrófica e a sincopa, herdados dos portugueses, espanhóis, franceses e italianos (ANDRADE, 2006, p.12-20).

3. A Ideologia da Identidade Nacional, a Era Vargas, o Rádio e as Artes Musicais.

A distinção entre o caráter e a identidade foi sintetizada por Eric Hobsbawm dividindo o processo em três etapas conforme a periodização: a primeira etapa (1830 a 1880) em que foi definido o *princípio da nacionalidade* [...]"; na segunda (1880 a 1918), se estabelece a *idéia nacional* com a nação se ligada à língua e, na terceira (1918 a 1950/1960) a *questão nacional* "associada à consciência nacional e lealdades políticas [...]" (CHAUÍ, 2001 apud MELO, 2003, p.17). A partir da síntese de Hobsbawm se define a "*caráter nacional* ligado ao *princípio de nacionalidade* (1830 a 1880) e a *idéia nacional* (1880 a 1918)" (id.). Os principais elementos do *caráter nacional* são definidos como o "território, densidade demográfica, expansão de fronteira, língua, raça, crenças religiosas usos e costumes, folclore e belas artes". Segundo esse ponto de vista "o caráter é visto como uma ideologia, que percebe a realidade brasileira [...] " (MELO, 2003, p.18).

Getúlio, desde o início, destaca-se por uma política centralizadora e autoritária. Vargas e os militares tinham a intenção de construir uma nação forte e independente, mas, para isso, "seriam necessários recursos minerais, hidrelétricos, produção de aço, máquinas e equipamentos". Inicia-se a industrialização pesada (ALMEIDA e GUTIERREZ, 2006, p.1). Inaugura uma política nacionalista e populista que será responsável "pela criação de uma nova ideologia em torno da Música Popular Brasileira, principalmente do samba, iniciando-se o processo de aceitação e incorporação do gênero pelas elites". Após a instalação do governo, o presidente começa a utilizar o rádio como um veículo de comunicação com o povo, consolidando-o.

Várias emissoras "lançam programas afinados com as orientações nacionalistas do governo" (FERREIRA, 2006, p.5-13). A programação que desde o início do rádio"se limitava à simples transmissão de música instrumental e clássica, começa a mudar". O novo regime transforma o rádio em *instrumento ideológico,* que servirá "para consolidar uma unidade nacional necessária à modernização do País e para reforçar a conciliação entre as diversas classes sociais" (FERRARETO 2000, p.107 apud FERREIRA, 2006, p.6).

Em 1939 foi criado o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), que tinha poderes de censura sobre qualquer criação artística nacional, incluindo a música popular. Teve importante papel na legitimação do Estado Novo perante a opinião pública e na construção de um ideário para o Brasil (HAUSSEN, 2001, p.43-52). Em 1940 ocorre a estatização da Rádio Nacional na cidade do Rio de Janeiro. O DIP terá, assim, "condições de colocar em prática uma grade de programação diária" e um projeto de uma Identidade Nacional (MOREIRA, 1998, p. 29 apud FERREIRA, 2006, p.7).

Sem dúvida Getúlio Vargas "foi o grande idealizador do rádio como agente econômico". Expandiu as emissoras, criando um mecanismo "de concessão de canais a título precário", propiciando "o controle das emissoras pelo Estado" (PEROSA, 1995, p.30 apud FERREIRA, 2006, p.7.).

Como a maior parte da população brasileira era analfabeta e pobre, o rádio e a música seriam as formas de transmissão da ideologia nacionalista. Assim, as emissoras transformam "o carnaval e outras manifestações culturais em símbolos nacionais, como parte do processo de legitimação da identidade nacional que se construía".

A música popular, até então distante do rádio, e a transmissão em rede se iniciam (FERREIRA, 2006, p.6-8). O rádio passa a ser um veículo imprescindível para minimizar as diferenças regionais "disseminando modelos culturais urbanos na zona rural". Para tanto, foram instalados "em todo o interior do País, receptores providos de alto-falantes, em praças, logradouros públicos e vias de movimento" (ALMEIDA e GUTIERREZ, 2006, p.2).

4. Radamés Gnattali

Não se pode perder de vista que Gnattali, "em relação aos seus contemporâneos, apresentava um diferencial na produção musical", pois, além de "pianista, violista e compositor erudito", atuava também "como instrumentista, compositor e arranjador de música popular". Aprendeu a tocar cavaquinho e violão (MATTOS, 2006, p.6). Simultaneamente ao desempenho das "atividades de solista e camerista, tocava música popular na Rádio Clube do Brasil" (MATTOS, 2006, p.7).

Necessitando se manter, lança-se no mercado da música popular, tocando em orquestras de bailes de carnaval, estações de rádio e em gravações de discos. Fez arranjos para Pixinguinha, Lamartine Babo, Manuel da Conceição e outros. Consegue trabalho nas rádios Mayrink Veiga e Cajuti como pianista e na Rádio Transmissora como arranjador. Em 1932 grava seus primeiros choros: Espritado e Urbano. Em 1933 passa a regente e depois arranjador. Mais tarde, com Pixinguinha, começa a trabalhar com arranjos, Gnattali com as música românticas e os sambas-canções. Pixinguinha com os arranjos carnavalescos. Em 1936, foi contratado para a orquestra da Sociedade Rádio Nacional. Estava entre os melhores músicos do mercado. Em 1937, se instaura a ditadura e a Rádio Nacional é encampada. A estação começa a passar por mudanças e, em julho de 1937 as mudanças começam a ser percebidas através de uma nova programação e do tipo de música veiculada (BARBOSA e DEVOS, 1984, p.33-40). Na Rádio Nacional, era maestro e tinha a responsabilidade de dar uma roupagem nova às *canções brasileiras*, diferente daquelas que eram tocadas pelos regionais. Produz "arranjos de peças como toadas e choros para pequenos conjuntos, trios, quartetos". Aos poucos as formações foram ampliadas por ele "até chegar à orquestra" (OLIVEIRA e MARTINS, 2006, p.186).

5. Inovações Estilísticas de Radamés Gnattali

Devido à sua formação e criatividade de músico e compositor erudito, passou a introduzir inovações estilísticas nos arranjos que elaborava. Orlando Silva foi um dos primeiros a contar com esse novo estilo. A música popular era tocada com a formação dos regionais[2] e Gnattali começou a fazer arranjos com violinos e metais. (BARBOSA e DEVOS 1984, p.36).

Outra novidade empregada por Gnattali foi a utilização de "desenhos rítmicos da percussão nas cordas". A orquestra da Rádio Nacional possuía poucos ritmistas e a "parte rítmica ficava a cargo dos

instrumentos de percussão, enquanto a melódica e a harmônica distribuída entre os instrumentos de sopro e cordas" (BARBOSA E DEVOS, 1984, p.45). Em 1939, Radamés "com uma nova concepção orquestral e metais e palhetas com uma nova função, produz o famoso arranjo da música *Aquarela do Brasil*, provocando um enorme impacto". Novamente, na Rádio Nacional acontece "o próximo passo inovador do compositor", usando "como *base* instrumentos *tipicamente brasileiros",* desenvolveu uma nova formação inédita "que iria influenciar os orquestradores da época" (SEVERIANO, 2008, p.197). Nas orquestras radiofônicas, as bases "se enquadravam todas num padrão típico norte-americano: piano, bateria, baixo e guitarra". Mas Gnattali passa utilizar "instrumentos tradicionais da música popular brasileira". Dessa forma a Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali tinha uma "base tipicamente nacional".

O que diferenciava a produção musical de uma orquestra e os regionais era a essencialidade do arranjo na produção para orquestra e a sua falta ou "a prática do não-arranjo adotada pelos regionais, características musicais muito peculiares que, aos poucos, foram sendo estilizadas e relacionadas a um tipo de formação instrumental". Essa nova forma de arranjo e de produção musical não ficou imune a criticas tanto positivas quanto negativas. Essas últimas oriundas dos mais tradicionalistas, habituados com o som dos regionais acusaram Gnattali de falta de *brasilidade* com o novo som de suas composições "devido ao uso freqüente do *acorde de nona*, característico também do jazz" (OLIVEIRA e MARTINS, 2006, p.188-189). Radamés, entretanto, mostrou-se elegante ao rebater as críticas. Tome-se, sua própria resposta à questão:

> [...] O acorde americano, como ficou conhecido o acorde de nona, agradou muito o público e, se também era utilizado no jazz, era porque os compositores de jazz ouviam Ravel e Debussy. Aqui ninguém nunca tinha ouvido o tal acorde em outro lugar a não ser em música americana, e vieram as críticas. (BRESSON, 1979, p.26 apud. OLIVEIRA e MARTINS, 2006, p.189).

Necessária uma brevíssima explicação sobre a formatação de acordes musicais. Um acorde é formado quando três ou mais notas são tocadas simultaneamente. A nota sobre a qual o acorde é formado é chamada de fundamental. As outras notas são chamadas pelo intervalo (terça, quinta, sétima, nona) que formam em relação à fundamental. Um ***acorde de nona*** é criado adicionando uma nona ao acorde de sétima. Portanto, o acorde de nona é um acorde de cinco sons, consistindo num acorde de sétima pelo acréscimo de mais uma terça. O intervalo entre as notas extremas é chamado de uma nona (MED, 1996, p.366). Os críticos do ignoravam as modernas técnicas composicionais na música de concerto (Debussy e Ravel) estando, contudo mais habituados com elas na sonoridade da música popular norte-americana.

6. Radamés Gnattali e a Construção da Identidade Nacional

A construção da identidade nacional foi trabalhada em diversos níveis. Do ponto de vista do comportamento, no período da ditadura do Estado Novo, vários sinais foram emitidos "para os malandros e os que cultuavam a malandragem". Com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), "a censura às vozes destoantes da ideologia do regime foi exercida com mão de ferro" *(*PARANHOS, 2007, p.180). Embora a propaganda oficial tivesse alcance nacional, a campanha contra a "malandragem" possuía endereço certo naquela época, incluía a malandragem do samba. O objetivo de Vargas com o rádio e sua programação era atingir as massas na percepção que o governo cuidava dos "seus interesses e anseios", ou

seja, "o objetivo era a afirmação da ***identidade nacional*** de um país promissor, futura potência econômica e cultural" (HAUSSEN, 2001, p.67 apud OLIVEIRA e MARTINS, 2006, p.198).

Radamés Gnattali tratou o samba como nunca havia sido tratado. "O samba com Gnattali e a Orquestra Brasileira recebeu o título de legítima música verde-amarela" (ANÍSIO, apud BARBOSA e DEVOS, 1984, p.54). Esse interesse de Gnattali pela música popular veio, coincidentemente, alinhar-se com as necessidades da política do Estado Novo de afirmar a identidade nacional. Não caiu, todavia, no lugar comum da bajulação. Diferentemente de Villa-Lobos cuja proposta nacionalista se integrou totalmente ao pensamento político e ideológico de Vargas (TINHORÃO, 1998, p.302), Gnattali "não se sujeitava à política musical de bajulação dos intérpretes" (MARIZ, 2005, p.269).

7. Conclusão

Tem estado em constante debate entre os críticos de arte, notadamente os ligados à crítica musical, a produção de Radamés Gnattali. Se é indiscutível sua contribuição ao desenvolvimento da música popular brasileira, a sua produção erudita ainda não se libertou da pecha de popularesca. Talvez, por essa razão, o assunto tem passado, com maior ênfase, ao interesse dos estudiosos de musicologia. O foco deste trabalho não foi sua produção erudita, mas sua contribuição, como erudito, à música popular brasileira e a transformação desta, ou seja, vale dizer que o formato mais conhecido da música popular brasileira, a bossa nova, dificilmente teria a conformação que tem sem Gnattali. Importante notar o cenário sócio-político e cultural em que se forjou a produção *popular* de Radamés. Naquele cenário, foi um artista completo: trafegou entre o erudito e o popular com a mesma desenvoltura, desconhecendo as fronteiras formais entre ambos.

A "classificação de jazzística que recebeu indiscriminadamente, sobretudo para aqueles que não entendiam de música" (BARBOSA e DEVOS, 1984, p.55). O maestro muito elegantemente demonstrou quanto incultos eram aqueles que insistiam em relacioná-lo aos esquemas composicionais norte-americanos. Mostrou que os compositores e *performers* do jazz simplesmente conheceram e adotaram primeiro as inovações empregadas por Debussy e Ravel, bem antes do que os compositores populares e os críticos de arte brasileiros. Deve-se a Gnattali "o alicerce da renovação e valorização da nossa música popular, tornando-a compatível com a nossa cultura e colocando-a lado a lado com a dos países mais civilizados do mundo" (HORTA, BARBOSA e DEVOS, 1984, p.71). Por outro lado, deve-se ao cenário sócio-político essa inserção de Gnattali na música popular. Pode-se dizer que sem o Estado Novo e seus métodos, muito provavelmente Radamés tivesse se tornado, *apenas*, erudito e a música popular brasileira teria de aguardar mais para ultrapassar a fronteira aberta pelo maestro que não escondia sua paixão pela arte musical erudita: Devido às questões sócio-políticas o Estado necessitou desenvolver uma estrutura radiofônica que permitiu, primeiro a sua sobrevivência e, em segundo lugar, como anarquista, sobreviveu à sombra de um estado fascista sem submeter-se a ele, pois era criador de pura cultura, que prescinde de ideologias e transcende a elas. Dizia o Maestro: "eu sempre me preocupei em fazer música brasileira nas rádios" (BARBOSA E DEVOS, 1984, p.44) e, dessa forma, foi um construtor ativo da identidade nacional quando aquele, o rádio, era o mais eficiente mecanismo de integração de um país continental de forte estrutura agrária. Finalmente, Gnattali foi um artífice da identidade nacional brasileira de maneira espontânea diversamente dos mercenários à soldo da ideologia da ocasião.

Notas

1 Neste discurso a arte superior é a arte da forma, das grandes obras, é arte pela arte, e possui autonomia estética. A arte inferior é a cultura do resto, a cultura cuja coerência simbólica é construída com o que é descartado da cultura erudita, da qual depende (DAHLHAUS apud MERHY, 2007, p.20).

2 O REGIONAL é um conjunto de execução musical geralmente constituído geralmente por dois violonistas, um cavaquinista, um pandeirista e um flautista que não necessitava de arranjos escritos e tinha agilidade para improvisação e resolver qualquer problema de acompanhamento dos cantores.

Referências

ALMEIDA, Marco A.Bettine de e GUTIERREZ, Gustavo Luis. *O governo Vargas e o desenvolvimento do lazer no Brasil.* disponível em <www.efdeportes.com/efd92/vargas.htm>. Acesso em 20/12/2010.

ANDRADE, Mário de**.** *Música, doce música*. 3 Ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne M. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador.* Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1984.

Dicionário do samba. *Samba*. disponível em <http://www.dicio.com.br/samba/>. Acesso em 12/12/2010.

FERREIRA, Gisele Sayed Nunes. *Rádio difusão e governabilidade, Roosevelt e Vargas e a atuação dos políticos locais nas emissões comunitárias legalizadas da região noroeste de* **São Paulo,** UNIrevista, vol. 1, n° 3, São Paulo: USP/Universidade Anhembi Morumbi, 2006.

HAUSSEN, Doris Fagundes. *Rádio e política: tempos de Vargas e Perón***.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MATTOS, Fernando. Efemérides: *A versatilidade artística de Radamés Gnattali.* Arquipélago Revista de Livros e Idéias, n° 6, 2006.

MED, Bohumil.*Teoria da musica:* 4 Ed. revisada e ampliada. Brasília, DF: 1996.

MELO, Ricardo Moreno de. *A música e a questão nacional, do popular e das identidades nacionais* disponível em <www.overmundo.com.br/banco/a-musica-e-a-questao-do-nacional-do-popular-e-das-identidades-nacionais >. Acesso em 27/12/2010.

MERHY, Sílvio Augusto. *Arte musical e pesquisa historiográfica: uma reflexão tensa de Carl Dahlhaus em Foudations of Music History.* Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música,v. 13, n° 1,Goiânia (GO), 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música popular: um mapa de leituras e questões.* São Paulo, Revista de História, n.157, Depto. de História-FFLCH/USP, 2007.

OLIVEIRA, Mateus Perdigão de e MARTINS, Monica Dias, *os arranjos de Radamés Gnattali* disponível em < www.tensoesmundiais.ufc.br/artigos/tensoes_mundiais_vol 2, n° 3, 2006 > Acesso em 11/12/2010.

PARANHOS, Adalberto. *Entre sambas e bambas; vozes destoantes no "Estado Novo***".** Locus: revista de história de Juiz de Fora, v.13, n° 2, p.179-192, 2007.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade***.** São Paulo: Ed. 34, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira.* São Paulo: Ed 34, 1998.

A *KLAVIERSCHULE* (1789) DE TÜRK E SUAS RELAÇÕES COM A ESTÉTICA DA EXPRESSÃO

Mário Videira (USP)
mario.videira@usp.br

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar os pressupostos estéticos do último capítulo da *Klavierschule* (1789) de Daniel Gottlob Türk, buscando examinar de que maneira sua concepção de interpretação é tributária de uma estética da expressão, cujas raízes podem ser encontradas nas teorias poéticas de seu tempo. A partir desse exame, concluímos que a palavra "expressão" adquire um significado bastante diverso a partir dessa época, ao enfatizar a expressão da subjetividade do compositor e do intérprete ao invés da obediência às regras preestabelecidas.
Palavras-chave: Estética musical, Expressão, *Klavierschule*, Daniel Gottlob Türk, Tratados Musicais.

Türk's *Klavierschule* (1789) and its relations to the aesthetics of expression

Abstract: This study aims to analyze the aesthetic assumptions of the last chapter from Daniel Gottlob Türk's *Klavierschule* (1789). I intend to examine how Türk's ideal of interpretation was influenced by an aesthetics of the expression, whose roots can be found in the poetic theories of his time. Departing from that analysis, I conclude that the word "expression" receives then a quite different meaning, which emphasizes the expression of the subjectivity of the composer and the performer instead of their submission to predetermined rules.
Keywords: Musical aesthetics, Expression, *Klavierschule*, Daniel Gottlob Türk, Musical Treatises.

1. Introdução[1]

A publicação de tratados musicais de caráter teórico-prático nos países de língua germânica possui uma longa e respeitável tradição, que inclui, entre outros, autores como Johann Mattheson (1681-1764), Johann J. Quantz (1697-1773), Leopold Mozart (1719-1787) e C. P. E. Bach (1714-1788). É no contexto dessa tradição que se deve examinar a *Klavierschule* de Daniel Gottlob Türk (1750-1813).

Embora menos conhecida e estudada do que o tratado de C. P. E. Bach[2], a *Klavierschule* (Leipzig e Halle, 1789) de Türk pode ser considerada, de acordo com a opinião de alguns estudiosos, como "o mais abrangente e, ao mesmo tempo, o mais informativo método para instrumentos de teclado de todo o século XVIII" (RAMPE, 2009: XI).[3]

Em seu intento didático, a obra aborda desde questões rítmicas (Cap. 1) e de dedilhado (Cap. 2), passando pelas *apoggiaturas* (Cap. 3), pelos diferentes tipos de ornamentação (Caps. 4 e 5) até considerações mais gerais sobre a interpretação de uma determinada peça musical (Cap. 6).

O objetivo deste trabalho é analisar os pressupostos estéticos deste último capítulo do tratado de Türk, buscando examinar de que maneira sua concepção de interpretação é tributária de uma estética da expressão, cujas raízes podem ser encontradas nas teorias poéticas de seu tempo, sobretudo a partir das obras de Bodmer e Breitinger.

2. Daniel Gottlob Türk e a estética da expressão

No sexto capítulo de sua *Klavierschule*, Daniel Gottlob Türk ressalta que uma boa execução é a parte mais importante, e também a mais difícil da prática musical. Ela pressupõe não apenas que o executante

tenha a habilidade de tocar e ler apenas as notas, que ele possua uma boa precisão rítmica, conhecimento do baixo-contínuo e clareza na execução. Uma vez que, para Türk, a finalidade principal da execução é fazer com que a música tenha um *efeito sobre o coração do ouvinte* (TÜRK, 2009: 333), ele argumenta que além de todas as habilidades acima mencionadas, é necessário ainda que o intérprete seja capaz de *"expressar o afeto (caráter)"* da peça, de modo que "os sons se tornam, por assim dizer, a linguagem do sentimento [Sprache der Empfindung]" (TÜRK, 2009: 332).

Como se sabe, a conexão entre música e sentimento era um *topos* bastante difundido nos textos de estética musical do século XVIII. Um exemplo significativo dessa concepção pode ser encontrado no ensaio sobre a imitação da natureza na música, publicado em 1755 por Johann Adam Hiller[4] (1728-1804). Fortemente influenciado por Batteux[5], Hiller considera que a imitação da natureza deve ser o fundamento de todas as artes. No caso específico da música, tal ponto de vista se traduz principalmente pela exigência de que a arte dos sons deva ser imitação dos sentimentos. Com efeito, Hiller afirma que "os sentimentos [Empfindungen], em seu aspecto mais simples e natural, expressos somente através de sons, são o primeiro fundamento da música" (HILLER, 1755: 521).

Embora também enfatize a relação entre música e sentimentos, Türk parece estar mais preocupado com uma "estética do efeito". Isso se deve, provavelmente, ao fato de que a tarefa de imitar os sentimentos caberia fundamentalmente ao compositor. Ao bom intérprete caberia apenas reconhecer e *expressar* corretamente o caráter predominante na peça musical a ser executada, de modo a *comover* os ouvintes:

> Esse efeito, enquanto a meta mais elevada da música, somente pode ser produzido quando o artista [i.e. o intérprete] está em condições de colocar a si mesmo no afeto predominante, e comunicar aos outros seu sentimento [Gefühl] por meio de sons eloqüentes (TÜRK, 2009: 347).

Segundo Türk, a *expressão* é a característica que permite distinguir entre um verdadeiro mestre e um músico ordinário, pois tudo aquilo que diz respeito a uma habilidade de ordem meramente mecânica é passível de ser ensinada por meio de exercícios. A expressão, por outro lado, pressupõe "uma alma plena de sentimentos" [eine gefühlvolle Seele], de modo que é absolutamente impossível ensinar esse aspecto da execução por meio de regras (TÜRK, 2009: 347-48).

Pode-se perceber que a antiga estética racionalista, normativa e baseada em regras rígidas foi sendo aos poucos substituída por uma crescente valorização da *expressão subjetiva* do artista através de suas obras, tanto no que diz respeito à atividade do compositor como também – e principalmente – quanto ao papel do intérprete.

Uma das hipóteses para se explicar a crescente valorização do aspecto subjetivo das artes e, mais especialmente, de seu efeito emocional sobre o ânimo dos espectadores, está ligada ao surgimento e à consolidação da figura do artista como gênio, e pode ser encontrada nos textos teóricos de autores como Bodmer e Breitinger.

Além da valorização da subjetividade em seu aspecto criador, esses autores salientaram a importância do *efeito emocional* provocado pela poesia. Enquanto Gottsched considerava perigoso que o poeta se entregasse aos afetos e exigisse uma estrita orientação racional, Bodmer e Breitinger exigiam que o poeta possuísse uma maneira de escrever capaz de comover o coração [herzrührende Schreibart]. Tal como a música, para eles, a poesia deveria, principalmente, suscitar sentimentos [Gefühle erregen]. Para alcançar esse fim, seria preciso que o próprio poeta estivesse tomado pelo sentimento que pretendia suscitar nos leitores.[6]

Assim, mais do que uma mera elaboração técnica guiada por preceitos e regras preestabelecidos, a poesia passou a ser entendida como uma criação guiada pelo sentimento do poeta (SCHMIDT, 1985: 58).

Tais concepções acerca da criação e do efeito da poesia sem dúvida influenciaram também o pensamento estético-musical da época. Neste sentido, um precursor significativo de Türk pode ser encontrado no *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [Ensaio sobre a verdadeira forma de se tocar teclado], de C. P. E. Bach. No capítulo dedicado à execução [Vom Vortrag], ele afirma:

> Uma vez que um músico não pode comover [rühren] ninguém se ele próprio não estiver comovido, então ele deve, necessariamente, poder colocar-se em todos os afetos que ele deseja suscitar em seus ouvintes; dessa forma ele comunica os seus sentimentos [Empfindungen] e move [seus ouvintes] da melhor maneira para que sintam com ele (BACH, 1753: 122).

4. Conclusões

Nos trechos referentes à interpretação nos tratados de C. P. E. Bach e de D. G. Türk é possível vermos documentada uma transformação importante para a estética musical do período, a saber, a valorização da expressão subjetiva do intérprete através da música. Num artigo que se tornou referência a respeito do conceito de expressão na música do *Sturm und Drang*, o musicólogo Hans-Heinrich Eggebrecht chama a atenção para o fato de que "que o pensamento (comum até os dias de hoje) de *exprimir a si mesmo na música* só surgiu a partir do século XVIII" (EGGEBRECHT, 1955: 348). Segundo a concepção tradicional, a afirmação de que a música deveria exprimir algo [etwas ausdrücken], era interpretada no sentido de que sua finalidade seria a de "imitar, pintar, descrever ou representar algo" (EGGEBRECHT, 1955: 330-31), e não a de exprimir os sentimentos pessoais do compositor. Neste caso, estamos ainda no âmbito da concepção de música enquanto imitação. Da mesma forma, a exigência de que a música deveria representar afetos determinados estava ligada à retórica e à doutrina das figuras [Figurenlehre], e não à expressão dos sentimentos pessoais do compositor através da obra de arte musical.

De acordo com o musicólogo Carl Dahlhaus:

> O modo de falar convencional do século XVII e do princípio do século XVIII de que a finalidade [Zweck] da música seria *affectus exprimere* seria mal-entendido se se falasse de "expressão" [Ausdruck] e se pensasse na manifestação dos sentimentos do compositor ou do intérprete. Os afetos eram representados, retratados, mas não "extraídos da alma", arrancados do íntimo agitado (DAHLHAUS, 1967: 31).

Por outro lado, no *Sturm und Drang* a palavra "expressão" adquire um significado bastante diverso, buscando-se acentuar não a convencionalidade das regras e do vocabulário retórico-musical, mas sim, a expressão da subjetividade do compositor e do intérprete. Como bem observou Eggebrecht (1955: 336):

> Em lugar da representação objetiva dos *Afetos*, entra em cena a exigência de que o compositor precisaria *colocar-se a si mesmo no afeto* [sich selbst in den Affekt setzen], de início somente 'de certa forma', "*como se* se estivesse de fato devoto, apaixonado, enfurecido" (Mattheson), *como se* [als ob] o próprio compositor sentisse a paixão [...]: "como um ator" (Marpurg); e depois sempre de maneira mais efetiva [...]: "pois um músico não pode comover ninguém se ele mesmo não estiver comovido" (C.P.E. Bach); [...] "o artista só pode representar o que ele mesmo sente" (Reichardt); [...] "é impossível exprimir sentimentos que a própria pessoa não possua" (Sulzer, Verbete: Leidenschaft).

Essa passagem de uma estética da representação dos afetos para uma estética da expressão traz consigo a possibilidade de uma valorização da *indeterminação* característica da música, o que contribuirá para que a música instrumental "pouco a pouco não seja mais considerada como mera imitação do canto, mas que logo obtenha o primeiro lugar" na hierarquia dos gêneros musicais (EGGEBRECHT, 1955: 336). Além disso, ao se valorizar a música como linguagem imediata do coração, a *sinceridade* do artista passará a ser um critério para o julgamento das obras. A partir daí, até por volta de meados do século XIX, mais do que a conformidade da obra musical a regras agora tidas como "mecânicas", o mais importante passará a ser a expressão imediata das emoções e a comoção dos ouvintes através da música.

Notas

1 Este trabalho contou com o apoio da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

2 O tratado de C. P. E. Bach, intitulado *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* foi publicado em duas partes, na cidade de Berlim, respectivamente nos anos de 1753 e 1762.

3 Dentre as demais publicações de cunho didático da autoria de D. G. Türk podemos citar: *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten* (Halle, 1787), *Kurze Anweisung zum Generalbaß-Spielen* (Halle, 1791), *Kurze Anweisung zum Klavierspielen* (Leipzig e Halle, 1792), *Kleines Lehrbuch für Anfänger im Klavierspielen* (1802).

4 A partir de 1772, Daniel G. Türk passa a residir em Leipzig, onde passa a ter contato direto com os ensinamentos de J. A. Hiller (cf. RAMPE, 2009: XII).

5 O tratado de Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même príncipe,* publicado em 1746, e que procurava demonstrar que a imitação da natureza deveria ser o princípio comum a todas as belas-artes teve enorme influência na década seguinte. Sua primeira tradução para o idioma alemão deve-se a Johann Adolf Schlegel, que o publicou já no ano de 1751, sob o título *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz.*

6 Deve-se notar que essa exigência, de certa forma, já estava presente em importantes autores da Antigüidade, nos quais se relacionava com o decoro e a conveniência. Na *Arte Poética* de Horácio (102-107) lemos: "Se queres que eu chore, tu mesmo deves sofrer por primeiro, então, ó Télefo ou Peleu, os teus infortúnios me tocarão. [...] Palavras tristes convêm a rosto pesaroso; ao rosto irado convêm palavras carregadas de ameaça [...]" (TRINGALI, 1993: 29). Também em Quintiliano (*Inst. Oratoria*) e Cícero (*De Oratore*) podem ser encontrados exemplos semelhantes (Cf. ABRAMS, 1971: 70-72). Abrams nota ainda que, também em Longino, as emoções desempenham um papel importante dentre as fontes do sublime. Com efeito, as duas primeiras fontes do sublime enumeradas por Longino são: 1) a faculdade de lançar-se aos pensamentos elevados; 2) a paixão violenta e criadora de entusiasmo (Cf. LONGINO, 1996: 52).

Referências:

ABRAMS, M. H. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. N. York: Oxford University Press, 1971.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen Bd. 1.* Berlin: C. F. Henning, 1753.

DAHLHAUS, C. *Musikästhetik*. Köln: Hans Gerig, 1967. Trad. Portuguesa: *Estética Musical*. Trad. A. Morão. Lisboa: Ed. 70, 1991.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich. Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Vol. 29, p. 323-349,1955.

HILLER, Johann Adam. Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik. In: MARPURG, F. W. *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. 1. Bd., 6. Stück. Berlin: Schützen, 1755. p. 515-543.

LONGINO. *Do Sublime*. Trad. F. Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RAMPE, Siegbert. Vorwort des Herausgebers. In: TÜRK, Daniel Gottlob. *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende.* (Faksimile-Reprint der 1. Ausgabe 1789). Kassel: Bärenreiter, 2009. p. XI-XXIII.

SCHMIDT, Jochen. *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945.* Bd. 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.

TRINGALI, Dante. *A Arte Poética de Horácio.* São Paulo: Musa, 1993.

TÜRK, Daniel Gottlob. *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende.* (Faksimile-Reprint der 1. Ausgabe 1789). Kassel: Bärenreiter, 2009.

A ESCRITURA DO ESPAÇO SONORO NAS OBRAS *SEQUENZA VII* E *CHEMINS IV* DE LUCIANO BERIO

Max Packer (UNICAMP)

mxpacker@uol.com.br

Resumo: Este estudo pretende investigar os mecanismos de espacialidade presentes na composição das obras *Sequenza VII*, para oboé solo (1968), e *Chemins IV*, para oboé e onze cordas (1975), de Luciano Berio (1925-2003). Primeiramente, abordaremos tais dispositivos na escrita da peça solo. Em seguida, investigaremos como o discurso de espacialidade se potencializa a partir de sua transcrição em *Chemins IV*, no qual o acréscimo de onze cordas ao redor do oboé permite a elaboração, em simultaneidade, de dois espaços de naturezas distintas.

Palavras-chave: Luciano Berio, Sequenze, Chemins, análise musical, música do século XX.

The writing of spatiality in Luciano Berio's works *Sequenza VII* e *Chemins IV*

Abstract: This Study pretends to investigate the procedures of spatiality in the works Sequenza VII, for solo oboe (1968) and Chemins IV (1975), for oboe and eleven strings, of Luciano Berio (1925-2003). First of all, we will approach such procedures in the writing of the solo piece. We then investigate the way in which the spatial discourse is taken further through it's transcription in Chemins IV, in which the addition of eleven strings around the oboe allows the simultaneous elaboration of two different natures of spaces.

Keywords: Luciano Berio, Sequenze, Chemins, musical analysis, twentieth-century music.

A série de quatorze peças para instrumentos solo intitulada *Sequenze*, que começa a ser composta em 1958 e se estende ate 2003 – último ano da vida do compositor –, além de ser referência fundamental para a escrita e prática instrumentais contemporânea, pode ser considerada indispensável ao estudo da linguagem musical de Luciano Berio (1925 – 2003). Dentre os motivos da centralidade ocupada pelas *Sequenze* no interior da obra de Berio está, não somente o fato de sua elaboração ter se estendido por quase quatro décadas mas, também, a busca por uma expansão das técnicas instrumentais para que estas pudessem acompanhar as propostas estéticas do pensamento musical deste período.

No que se refere à série de obras intitulada *Chemins*, ela constitui uma espécie de ampliação das *Sequenze.* Em linhas gerais, Berio busca a expansão dos elementos que foram elaborados para instrumentos solistas nas *Sequenze,* explorando-os agora em grupos instrumentais maiores e mais complexos. Na obra que pretendemos analisar – *Chemins IV* – a *Sequenza VII*, para oboé solo, é ampliada num grupo formado por oboé e 11 cordas – 3 violinos, 3 violas, 3 violoncelos e 2 contrabaixos.

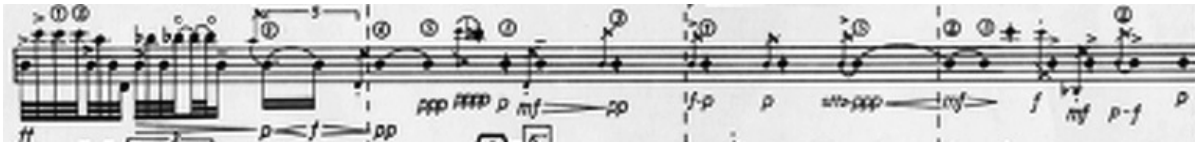
Dentre os vários aspectos relevantes da obra *Sequenza VII* – tais como a simulação de um enunciado polifônico a partir de uma monodia[1] e a extensão das técnicas instrumentais do oboé –, nos concentraremos, neste artigo, ao exame do mecanismo de *espacialidade* presente na base da elaboração da obra. A partir do entendimento deste princípio na peça solo, veremos de que maneira ele é ampliado e potencializado na [re] escritura de *Chemins IV.*

1. Sobre a *Sequenza VII*

Em primeiro lugar, devemos esclarecer algo a respeito da presença de um som contínuo ao longo de toda a obra. Segundo a indicação contida na partitura, a nota Si deve soar como uma espécie de ressonância

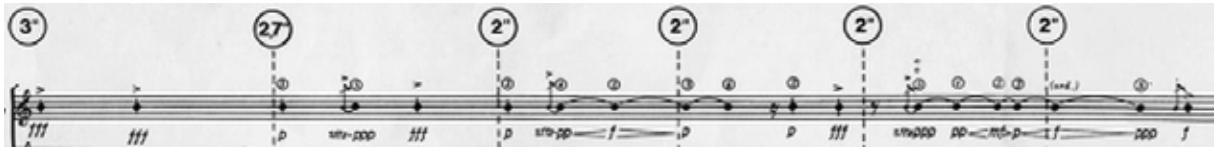
do oboé principal durante toda a execução – podendo ser pré-gravada ou tocada por um oscilador de freqüência, um outro oboé, um clarinete ou ainda outro instrumento, desde que não seja visível e mantenha a mínima variação de intensidade possível. Dentro das opções sugeridas, entendemos que a mais interessante seria a utilização do oscilador emitindo uma onda senoidal. Tal preferência é justificada pelas especificidades do som da senoide, que, devido a sua fraca direcionalidade (e forte homogeneidade)[2], proporciona uma maior dispersão da nota Si pelo espaço da sala de concerto, resultando num efeito marcante nos momentos em que o solista deixa de tocar. Com relação ao papel deste Si contínuo na estrutura harmônica da peça, trata-se não apenas de um centro de polarização harmônica mas, sobretudo, de um eixo de referência ou, nas palavras do próprio Berio, um "ponto de apoio estável"[3] no plano das alturas. Sendo assim, as outras notas, que progressivamente gravitarão ao redor do Si, ampliarão não apenas o campo harmônico mas, principalmente, as distancias no interior do registro. Conforme o aparecimento de novas alturas, mais pontos tornam-se percorríveis na totalidade do *espaço sonoro* proporcionada pela tessitura do oboé.

A aparente informalidade na ordem de aparecimento das alturas é garantida por um procedimento de cunho serial, mas que, tratado de maneira peculiar, permite ao compositor controlar o surgimento das novas informações de registro ao longo do discurso, de maneira que a estrutura serial funcione, sobretudo, como um agente de dinamicidade de um espaço sonoro frequencial que vai sendo gradualmente preenchido. Por exemplo, quando a nota Ré4 é apresentada, apenas a oitava em que apareceu se torna um ponto recorrente do registro, ficando as outras oitavas desta mesma nota ainda não "descobertas", de modo que cada altura da tessitura do oboé funcione como um ponto deste espaço (ver Exemplo 1).



Exemplo 1: Sequenza VII. Início da terceira linha.

A simulação de um espaço sonoro de múltiplas camadas é de tal modo crucial na composição desta obra que a busca pela espacialidade do discurso não se contenta apenas com as distancias entre as notas no registro. No início da peça, vemos a simulação de um espaço multidimensional em função de uma só altura – o Si4 –, sendo que, para tal êxito, vários parâmetros colaboram simultaneamente: a variação dinâmica, mas também a irregularidade rítmica, a diversidade tímbrica (diferentes digitações para uma mesma nota, assinaladas por números acima das mesmas) e ainda a oposição entre notas curtas e longas (ver Exemplo 2).



Exemplo 2: Início da primeira linha. Espacialidade sobre uma única altura.

Temos assim, logo no início, a apresentação de um princípio de espacialidade que ainda não envolve a variabilidade do eixo frequencial. Em seguida, conforme o aparecimento das outras notas, novas camadas vão sendo delimitadas no interior do registro. Vemos, no Exemplo 3, um trecho no qual a presença

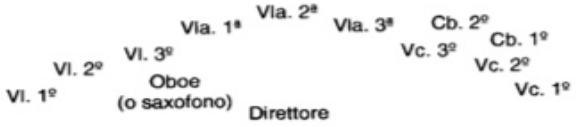
do Si, mesmo que sutil, é crucial na escuta polifônica. Funcionando como uma espécie de eixo de simetria, o Si torna claras as distancias entre as diferentes regiões nas quais cada plano se desenvolve.

Exemplo 3: Final da sexta linha.

2. Sobre o *Chemins IV*

Este mecanismo de clarificação das distâncias entre pontos de referência no registro também posiciona-se na base da articulação expressiva de *Chemins IV*. A diferença é que, enquanto na Sequenza a projeção de um espaço virtualmente multidimensional fica a cargo de um única linha melódica, que se desdobra na simulação de planos melódicos distintos, no Chemins, a presença de onze instrumentos distribuídos pelo palco ao redor do oboé permite que seja desenvolvida uma *espacialidade concreta*. A presença da nota Si como um ponto sempre estável serve, agora, de referência às proliferações melódicas e texturais das cordas que, muitas vezes, o utilizam como um centro para iniciar e finalizar seus movimentos pelo registro. Como estas movimentações também se transmitem de um instrumento a outro, podemos dizer que há uma coexistência interativa de dois espaços de naturezas distintas: um frequencial e outro concreto.

A dispersão da nota Si pelo ambiente – proporcionável de maneira sutil, na Sequenza VII, pela emissão da onda senoidal e pelas variações de dinâmica – encontra-se, agora, desenvolvida ao extremo. Além de não haver mais uma fonte fixa (nem mesmo ocultada da platéia) emitindo o contínuo, os violinos, as violas e os violoncelos se revezarão na tarefa de manter o Si ininterruptamente presente no decorrer da obra. É justamente no controle deste revezamento do contínuo Si entre instrumentos posicionados em diferentes pontos do palco, e na possibilidade de controlar tanto a direcionalidade quanto a densidade das movimentações texturais, que reside um discurso próprio ao que denominamos espacialidade concreta.

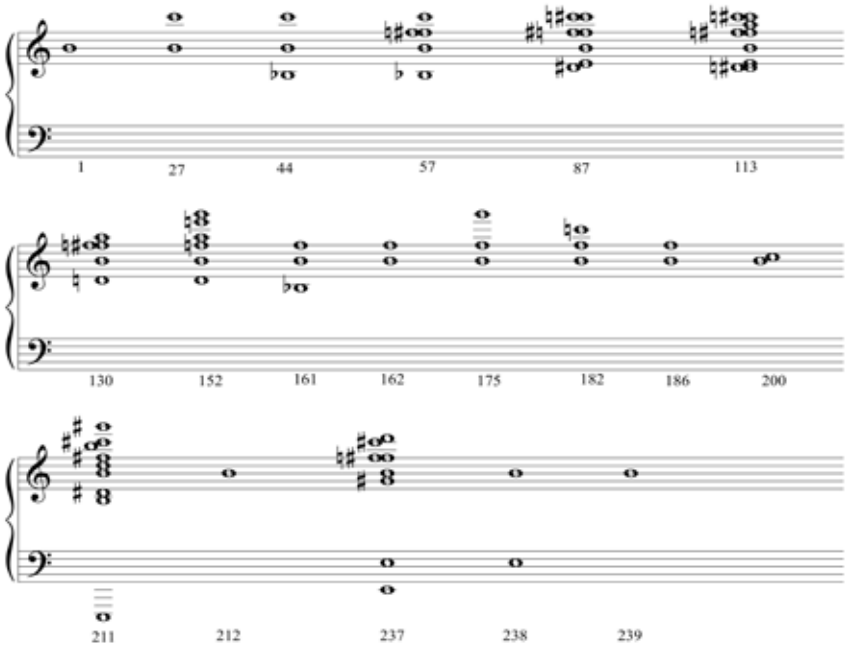


Exemplo 4: Disposição da orquestra no palco.

No trecho inicial da peça – até c. 20 – ocorre uma expansão do contínuo Si pelo espaço da orquestra, de maneira que haja um acúmulo de diferentes camadas sobre esta única altura. Podemos discernir especificamente três planos principais: a linha contínua e imutável executada pelo violoncelo III (que consiste num comportamento semelhante a ressonância de fundo que permeia a Sequenza); a linha fragmentada pelos ataques do oboé; e uma ressonância – com várias camadas internas, rítmicas e tímbricas – se expandindo pelo espaço como um eco em transformação.

No c. 21, a nuvem criada pela expansão da nota Si é abalada pelos rápidos ataques do oboé em outros pontos do registro, dispersando os violinos I (pizzicatos) e II por estas mesma alturas, exatamente como um eco da apojatura do oboé. A partir daí, praticamente toda a orquestra se envolve na constituição de uma textura densa que parte dos dois extremos do espaço frequencial aberto pelo oboé (Sib3 e Dó6) e se contrai rapidamente até o Si central (ver c. 21-24). Evidentemente, este tipo de textura que, de modo geral, transfere a escuta de um ponto a outro do registro consiste num elemento fundamental no interior deste discurso da espacialidade.

Como dissemos, o constante surgimento de texturas melódicas das mais diversas características garante uma ininterrupta alternância de densidade da sonoridade orquestral. Porém, juntamente a isso, há um controle rígido da ressonância que se estabelece – em nota longa – como acúmulo dos campos harmônicos percorridos pelo oboé. Tendo em vista que o oboé varia constantemente seus centros de polarização – enfatizando alternadamente diferentes regiões do registro, sempre em função do centro principal Si4 –, o resultado obtido nas cordas é uma espécie de *câmara-de-ressonância*[4] em contínua transformação harmônica, na qual os elementos do solista (rítmicos, harmônicos e até tímbricos) reverberam ao seu redor. A figura a seguir mostra os aglomerados que compõe a ressonância das cordas em vários momentos no decorrer da peça. A partir dele, é possível acompanhar a transformação harmônica do contínuo orquestral, bem como seus movimentos de contração e expansão.



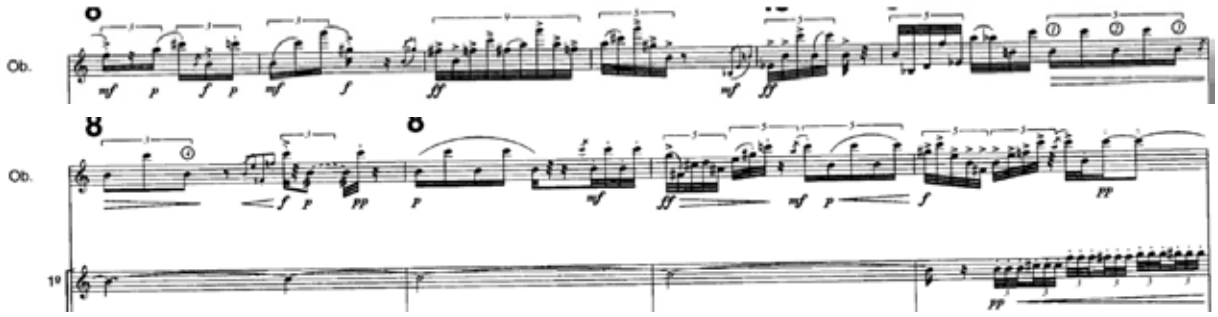
Exemplo 5: Transformação harmônica do Contínuo Orquestral (somente as notas longas); (os números abaixo do pentagrama representam os números de compasso aproximados).

O interessante dessas "peregrinações" texturais das cordas pelo espaço harmônico é que elas pressupõe uma ocupação massiva do total cromático, porém, sempre de *passagem*, sempre em direção a um ponto relevante do registro a ser fixado na "câmara-de-ressonância". Desta maneira, as notas que vão sendo acumuladas na orquestra são sempre aquelas que foram enfatizadas pelo solista, clarificando ainda mais as distâncias entre as camadas do espaço frequencial. Como ambas – linha do oboé e texturas melódicas das cordas – mantém-se em perpétuo movimento, a ressonância de fundo transforma-se continuamente (ver, como

exemplo, o c. 96, no qual várias das regiões polarizadas ao longo do percurso encontram-se acumuladas na ressonância das cordas; e também c. 76, onde todas as notas que estão sendo tocadas pelo oboé reverberam na orquestra).

3. Sobre a coexistência de velocidades

Observemos agora um trecho em que a linha do oboé carrega em seu próprio perfil uma abrupta alternância de velocidades rítmicas (c. 144-153).



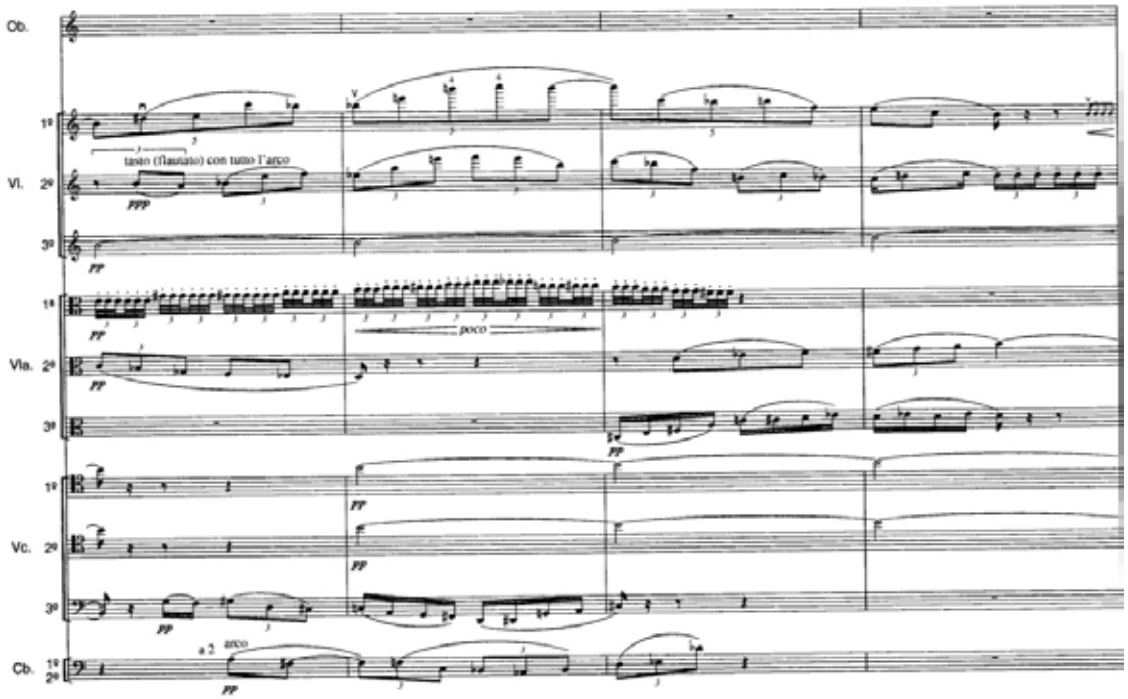
Exemplo 6: Chemins IV, C. 144-153. Alternância de velocidades do oboé.

Grosso modo, a linha se torna lenta ao fixar-se na reiteração do intervalo Si4-Dó6 e readquire velocidade em grupetos com notas variadas, de forma que a alternância rápido—lento esteja *aliada ao movimento da linha pelas alturas no registro*. Eis uma sugestão de que o espaço frequencial já esteja, na verdade, ele próprio preenchido por velocidades de níveis variados. Quando passa por determinados pontos do registro, o oboé acaba sendo contagiado pelas lentidões ou fugacidades que ali habitam transitoriamente.

Quando o jogo de alternância está prestes a se estabilizar numa nota longa, uma linha conectiva escapa – de uma nota Si – do interior de um grupeto veloz e devolve movimento às cordas (ver violino I no último compasso da figura anterior) as quais, a partir de agora, aproveitarão as freqüentes interrupções do solista para explorar um espaço de coexistência de diferentes velocidades. Fragmentar o oboé em pequenos enunciados é uma maneira de extrair ainda mais suas potencialidades latentes, ampliando seu tempo de repercussão no espaço fluído da orquestra.

O ponto que pretendemos esclarecer é que a aparente aliança entre os parâmetros – velocidade rítmica e movimento pelo registro – acaba por impulsionar um novo eixo discursivo na obra. Se observarmos que, em alguns momentos, ocorre uma coexistência de diferentes velocidades rítmicas sobre um mesmo ponto do registro (ver, por exemplo, violoncelos I e II nos c. 187-188), podemos concluir que há um discurso próprio às *velocidades* que não se desenvolve e nem é submetido ao mesmo espaço que o discurso harmônico – a dimensão frequencial – e muito menos ao espaço concreto da orquestra. Como se não bastasse, percebemos também que *as velocidades não se confundem com a dimensão rítmica*, pois uma linha ritmicamente veloz deslocando-se por graus conjuntos representa um velocidade de deslocamento pelo eixo das alturas inferior a uma linha ritmicamente lenta mas que movimenta-se por saltos. Tal elemento chega, então, a criar uma espécie de colapso entre velocidade rítmica e velocidade de progressão espaço-frequencial.

A figura a seguir ilustra o ápice desta ambigüidade entre os parâmetros:



Exemplo 7**:** Chemins IV. Compassos 230—233.

Trata-se de um grande contraponto. Observando as figuras rítmicas, notamos uma variedade de pulsações sobrepostas[5]. Se aquilo que estamos chamando de 'velocidade' se confundisse ou fosse redutível à linearidade das divisões rítmicas, diríamos que a viola I destaca-se evidentemente por sua maior rapidez – e repararíamos que ela tanto é mais veloz que esgota-se primeiro. Porém, levando em conta que a esta altura da obra (c. 230) as distâncias e os deslocamentos pelo registro já ocupam um posto privilegiado na escuta, nota-se que, dentre todas as linhas, a viola I é justamente a que progride mais lentamente pelo espaço de alturas. Enquanto os violinos, por exemplo, com seus "lentos" saltos, acabam por percorrer o registro "velozmente".

Concluímos então que, se tentarmos reduzir ou submeter esta dimensão a qualquer outro parâmetro, nos depararemos com este tipo de contradição, a qual é própria à complexidade das relações que vão sendo gradualmente construídas entre as diversas variáveis – frequenciais, rítmicas, tímbricas, etc – ao longo do percurso. A precisão no trabalho de consolidação de cada parâmetro – desde a Sequenza VII –, permite o surgimento de uma nova dinamicidade, mais complexa (e certamente de outras, não citadas aqui), que sai e retorna às variáveis envolvidas, que as separa mas que depende de sua aliança.

Notas

1 Em seu artigo, "*Diferença e Repetição*: A Polifonia Simulada na "Sequenza VII", para oboé, de Luciano Berio", Silvio Ferraz lembra que o "ideal" que norteou a composição da série *Sequenze* eram as melodias polifônicas de Bach, mais precisamente nas *Partitas*, para violino solo, e *Suítes,* para violoncelo, nas quais a busca por uma textura polifônica a partir de discursos monódicos é bastante conhecida.

2 Sobre as características do som senoidal, ver *A Acústica Musical em Palavras e Sons*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003, de Flo Menezes. "(...)vemos que tal onda reproduz um movimento de total homogeneidade e continuidade, em progressão contínua (...)".

3 BERIO, L. Paris, 1978. *apud* Stoianova, I. "*Luciano Berio*: Chemins en Music". Paris: Éditions Richard- Masse, 1985. pp. 434. [Tradução minha]

4 Esta analogia do funcionamento da orquestra como uma câmara-de-ressonância ao redor do oboé é sugerida pelo próprio Berio, ao comentar brevemente sobre esta obra em *Remembering the Future.* Cambridge, Massachusetts / London, England: Harvard University Press, 2006. pp. 44.

5 Referindo-se a este tipo sobreposição de diferentes pulsações regulares, a musicóloga Ivanka Stoianova utiliza o termo "tempo estriado múltiplo" em seu livro *Luciano Berio*: Chemins en musique. La Revue Musicale. Paris: Éditions Richard-Masse, 1985, em referência à noção de "tempo estriado" desenvolvida por Pierre Boulez em sua obra *Penser la musique aujourd'hui* (1963).

Referências:

BERIO, Luciano. *Remembering the Future*. Cambridge, Massachusetts / London, England: Harvard University Press, 2006.

FERRAZ, Silvio. "*Diferença e Repetição*: A Polifonia Simulada na 'Sequenza VII' para oboé, de Luciano Berio". São Paulo. In*: Cadernos de Estudo: Análise Musical, No.* 1, 1989.

MENEZES, Flo. *A Acústica Musical em Palavras e Sons.* Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

STÖIANOVA, Ivanka. *Luciano Berio*: Chemins en musique. La Revue Musicale. Paris: Éditions Richard-Masse, 1985.

A PRESENÇA DE INSTRUMENTOS MUSICAIS EM DUAS FESTIVIDADES REAIS NO RIO DE JANEIRO DO SÉC. XVIII

Mayra Pereira (UNIRIO)
mayrapereira@gmail.com

Resumo: Este trabalho trata da presença de instrumentos musicais em festividades reais no Rio de Janeiro da segunda metade do séc. XVIII, tomando-se como estudos de caso relatos da *Festa do Nascimento do Príncipe da Beira, D. José*, em 1762 e da *Festa do Nascimento de D. Antônio*, em 1795. As diversas citações musicais revelam os mais variados tipos de instrumentação musical, formações instrumentais e os distintos contextos nos quais eles se inserem, evidenciando, direta ou indiretamente, sua função e motivo pelo qual ali estão sendo usados.
Palavras-chave: instrumentos musicais, festividades reais, Rio de Janeiro, formação instrumental.

Musical Instruments presence in two Royal festivities in Rio de Janeiro in 18th century

Abstract: This work considers the existence of musical instruments used during the second half of the 18th century on Royal festivities in Rio de Janeiro. Reports of the Festivities of Prince of Beira`s birth, D. Joseph, in 1762, and the Festivities of D. Anthony`s birth, in 1795, are taken as case studies. Some musical quotes found reveals several kinds of musical instrumentation, instrumental ensembles and the different contexts in which they are used, revealing, directly or indirectly, their function and why they are being used.
Keywords: musical instruments, royal festivities, Rio de Janeiro, instrumental ensembles.

1. Introdução

As festas públicas reais realizadas no Brasil colônia foram, inegavelmente, um marco para a vida social daqueles centros urbanos que as recebiam. Propiciavam não só momentos de sociabilidade festiva, lazer, graças à produção lúdica, cultural e musical que envolvia todo o evento, mas serviam, sobretudo, como importantes meios de reprodução do modelo societário ibérico em terras do além-mar.

No Rio de Janeiro, celebravam-se quatro festas permanentes no calendário anual oficial, todas ligadas à Igreja e de responsabilidade da Câmara: a de São Sebastião, a de Santa Isabel, a do Corpo de Deus e a do Anjo Custódio. Além destas festas religiosas, comemoravam-se os acontecimentos relacionados aos reis, rainhas, enfim, aos nobres colonizadores e também aqueles referentes a pessoas de destaque da capitania que era conveniente solenizar (CAVALCANTI, 2004, p. 324).

Todas estas festividades reais guardavam entre si a característica comum da celebração de missas seguidas de procissões que percorriam as principais ruas da cidade. Os gastos eram muitos e altos, pois se exagerava na decoração do interior dos templos e também em seu exterior. O cenário deveria ser criado de modo a transformar totalmente a cidade para receber a procissão, e esta, por sua vez, não era composta apenas por devotos, mas principalmente por alegorias riquíssimas que contribuíam para a mutação urbana. Coroando esta cena, música nas ruas, nas Igrejas, nos desfiles, instrumentos e canto por todos os lados.

A partir deste contexto é que se propõe neste trabalho verificar a presença dos instrumentos musicais em duas festividades reais ocorridas no Rio de Janeiro na segunda metade do século XVIII e que se referem a acontecimentos da dinastia reinante. Os relatos textuais de época sobre tais festejos, e a estrutura destas comemorações, que eram bem mais elaboradas e exuberantes que as festas religiosas, foram fatores decisivos para a seleção da *Festa do Nascimento do Príncipe da Beira, D. José*, em 1762 e da *Festa do Nascimento de D. Antônio,* em 1795 como estudos de caso[1].

Estes festejos reais aqui tratados, portanto, "sempre acompanhados de música, eram a forma mais eficaz de representação e afirmação do poder monárquico além-mar, constituindo-se uma ótima maneira de tornar súditos tão distantes informados e cúmplices dos eventos mais importantes da metrópole" (PACHECO, 2009, p. 25). Assim, nada mais lógico que refazer nas colônias ultramarinas o mesmo modelo festivo real que vigorava em Portugal.

De acordo com os estudos de Alves e Cavalcanti, os principais elementos tradicionais que compunham as festas reais, tanto em Portugal quanto na América Portuguesa, eram o tríduo de missas, execução do *Te Deum*, procissão, o lançamento do bando, luminárias e espetáculos de fogos de artifício, touradas, cavalhadas, danças de figuras ou máscaras, contradanças, teatro, ópera, comédia, farsa e música e carros alegóricos. Outras manifestações festivas poderiam ser encontradas também, como serenatas, bailes, cantoria, jantares e outeiros, porém as descritas acima foram as mais citadas nos registros das festas reais estudadas neste texto.

2. Festa do Nascimento do Príncipe da Beira – 1762

Em 24 de janeiro de 1762, chegou a notícia à cidade do Rio de Janeiro do nascimento do primogênito de D. Maria I, o Príncipe da Beira, D. José, em 1761. As festividades transcorreram nos meses de maio e junho, organizadas pelo governador Gomes Freire de Andrade e o bispo D. Antônio do Desterro Malheiros, e foram minuciosamente descritas em dois folhetos do século XVIII: a Epanáfora festiva e a Relação dos obsequiosos festejos.

De 7 a 9 de maio, ocorreu um tríduo solene na Igreja de São Bento, onde " [...] por sima da porta principal e quasi emparelhando com o coro religioso se elevou a orquestra de Música, rica pela armação [...] (Epanáfora festiva, folha 187, p. 7). Foi composto por missas, sermão, Te Deum e procissão que desfilou pelas ruas da cidade ricamente iluminadas e decoradas:

> As ruas estavão bordadas pelos corpos Militares decentes pelo uniforme, pela disciplina grave. Soavão a marcha os **instrumentos bellicos de atabales, frautas, e trompas** [...] (Epanáfora festiva, folha 191, p. 16, grifo nosso).

As edificações foram igualmente ornadas, servindo como cenário de todo o espetáculo grandioso que por elas passavam. Os festejos estenderam-se de 16 de maio a 6 de junho e compunham-se por inúmeras solenidades tradicionais. Nas touradas, realizadas nos dias 16 e 21 de maio,

> Entrarão logo as danças, sendo a primeira a das siganas, que se compunha de dezaseis moças, e vinhão asseadissimas, e dançarão primorosamente, dando-lhe muitos vivas o povo. Seguio-se a dos Cajadinhos, com sua **gaita de foles**, e também a executarão muito bem; depois desta bailou a dos Alfayates, que erão oito Cavalleiros Teutonicos, vestidos huns de seda encarnada, e outros de seda azul, com os vestidos todos agaloados, e com primor executada (Relação dos obsequiosos festejos, folha 181, p. 17, grifo nosso).

As cavalhadas, transcorridas em 17 e 23 de maio, foram precedidas por sete carros alegóricos, sempre acompanhados de muita dança, encenação e música vocal e instrumental. Já no dia 19, houve uma congada, também seguida de muita dança, encenação e ricos adornos.

Encenaram-se ainda três óperas, sobre as quais se destacaram, além da opulência, a grandiosidade da orquestra:

> [...] tres Operas, para o que se armou de novo, e fez huma grande casa na Praça desta Cidade, à custa dos homens de Negocio, e nella se executarão belissimamente nas noites dos dias dous, cinco, e oito de Junho: as vistas, e vestidos não podiam ser mais ricos e preciosos; **a orquestra e musica foy numerosa**; e o concurso em todas as três noites foy numerosissimo, pois se encherão todos os camarotes, e platea; e só neste divertimento se gastou mais de oito mil cruzados (Relação dos obsequiosos festejos, folha 183, p. 21, grifo nosso).

Como encerramento de todo o festejo real foi servido um magnífico banquete para pessoas de distinção da cidade e exibido um espetáculo de fogos de artifício com duração aproximada de quatro horas.

3. Festa do Nascimento de D. Antônio – 1795

Nos meses de junho e agosto de 1795 deram-se na Praça do Curro as comemorações do nascimento do infante D. Antonio, filho de D. João e D. Carlota Joaquina. Três requerimentos oficiais do Senado da Câmara detalham os gastos com os mais variados elementos dos festejos reais: dois são do porteiro e procurador das causas do Senado Antonio Joze Coelho, datados de 1795 e um do desconhecido Pedro Antonio Pereira, de 1796.

Seguindo o roteiro das festividades, houve inicialmente o lançamento do bando e máscaras para a divulgação das festas, que ficou a cargo de Ignacio da Fonseca Brandão. Os gastos para a publicação do evento foram mencionados no documento datado de 19 de agosto de 1795 que solicita o reembolso da quantia despendida (Tabela 1):

Tabela 1 - Listagem dos gastos realizados para o lançamento do Bando e Máscaras da festa do nascimento de D. Antônio.

Pello emporte da **Muzica que tocou no d^{o}. bando**	7$680
P. Aluguer de 12 Cavallos para a d^{a}. e outros	19$200
P$_{,,}$ Emport^{a}. do **Vestido para o do Brandao e de compor os Muzicos**, custo das Mascaras, e outras miudezas pela conta do Armador Clemente Alz de Moura	20$400
Agradecim^{to} ao d^{o} Brandão e 6 figuras mais de Jardineiros q o acompanharão aleim de outros	12$800
[subtotal]	60$080
Por custo de 3 duzias de Foguetes q se lançarão no bando	7$680
Soma Secenta e sete mil, setesentos e secenta	67$760

Outros elementos festivos também se fizeram presentes, como missas na Sé, sermão, luminárias, óperas, lançamento de fogos de artifício e grupos musicais. Outro requerimento de 14 de junho de 1975 traz o detalhamento dos gastos com estes elementos festivos como a gratificação à banda do segundo regimento por acompanhar o bando, aos carretos para entregar madeiras para os dois coretos de música e ainda outros curiosos feitos por ordem do Senado da Câmara (Tabela 2).

Tabela 2 - Listagem de gastos diversos da festa de nascimento de D. Antônio.

Pelo que se deo de **gratificação a Muzica do 2º Regim^to destas Cidades de acompanhar o Bando para a publicação das Festas**	25$600
Pelo q se deo ao Cabo e Soldados da Garda do Escoadrão que acompanhou o d^o. Bando	12$800
Pelo a sedeo ao Porteiro Vericimo Joze em atenção ao dezastre q teve em cahir do Cabalo [?]	25$600
Pelo imp^e. do Gentar dos prezos das Cadeas desta Cid^e. q geralm^e. sedeo a todos com grandeza comforme a conta do Tezoureiro dos mesmos prezos João Alz de Souza q lho destribuio junto com os Irmaos de Carid^e	89$260
Pelo q se pagou ao Padre Me Basto de S. Bento p^lo Sermão que fes em da festivid^e no dia 13 do corr^e Junho	38$400
Pelo q sedeo a Belizario Antonio para varios **Carretos p^a. a Seê e tronarse a entregar e Madeiras P^a. a os 2 Coretos da Muzica**	12$800
Pelo q sedeo a dois Cabos de Escoadra do Pique[?] q se ocuparão em todo serv. da Seê e entregas	12$800
Pelo q se despendeo ahû homem q lançou os Foguetes no largo de Palacio p^a. dar o sinal as fortalezas p^a. salvar nos tres dias da festa da Seê	3$200
Pelo impe da Sera q se gastos nas luminárias q se puzerão em 6 noites na Caza da Camera e aluguer de 30 Tochas confr^a a Conta do Serieiro	33$360
[subtotal]	253$820
Pelo imp^e de hû Masso de Cartas de Jogar 12 Baralhos para se impremir o Sello nos Bilhetes para as Operas q se fizerão	1$200
Pelo imp^e de hua Libra de Sacre P^a empremir os ditos bilhetes	1$440
[total]	256$460

Finalmente, as festividades foram encerradas com as touradas, estas precedidas por quatro criativos carros alegóricos: "carro de aguar, carro do sol, **carros triunfantes com música instrumental de pretos** e carro do cupido" (PEREIRA, 2001, p. 672, grifo nosso). Houve também a encenação da dança das Nymfas, composta por "17 Figuras [...] ensaiadas e vestidas de todo o necessário pela quantid. de trezentos mil reis a qual se aplicou ao Carro do Sol, por este não ter dança [...]" (Requerimento de Pedro Antonio Pereira,1796, p. 16).

4. A música e os instrumentos musicais

A música, definitivamente, era uma constante nas festas reais. Todos os registros das duas festas reais aqui destacadas mencionaram a execução musical. As diversas citações musicais revelam os mais variados tipos de instrumentação musical, formação instrumental e os diversos contextos nos quais eles se inserem, evidenciando, direta ou indiretamente, sua função e motivo pelo qual ali estão sendo usados.

Uma síntese sobre a utilização de instrumentos musicais na *Festa do Nascimento do Príncipe da Beira* e na *Festa do Nascimento de D. Antônio* pode ser observada na Tabela 3 abaixo, onde são também deduzidas algumas formações instrumentais e instrumentação que possivelmente compuseram os elementos tradicionais destes festejos reais:

Tabela 3 – Relação de elementos festivos com músicas, formações instrumentais e instrumentos musicais das festas de nascimento de D. Antônio e do Príncipe da Beira.

Festa Real	Festa do Nascimento do príncipe da Beira, em 1762	Festa do Nascimento de D. Antônio, em 1795
Elementos festivos com música	Missas Procissão Óperas Touradas Danças Cavalhadas Congada	Bando Máscaras Missas Procissão Óperas Touradas Danças Desfile de carros alegóricos
Formações Instrumentais	Orquestras Grupos de instrumentos de sopro e percussão	*Orquestras Grupo instrumental de pretos
Instrumentos Musicais	Atabales Flautas Trompas Gaita de foles *Instrumentos de cordas	*Caixas *Clarins *Instrumentos de cordas

Inicialmente, é interessante observar a menção ao lançamento de um bando nos festejos do nascimento de D. Antônio em 1795. Mesmo que não haja claramente a descrição das atividades deste bando na festa em questão, sabe-se que na tradição portuguesa eles tocavam instrumentos musicais, normalmente clarins e caixas, e vestiam trajes coloridos, percorrendo toda a cidade (ALVES, 1987, p. 17). O emprego de instrumentos de metal e de percussão neste momento pode ser justificado pela necessidade de se chamar atenção para a divulgação da festa, tornando o estímulo à visão e audição imprescindíveis.

É importante destacar que os grupos formados por aerofones eram os que mais se faziam presentes nas festividades reais, pois refletiam o caráter marcial das ocasiões, assim como impressionavam muito com seu timbre e volume sonoro específicos. Muitas vezes, eram usados não somente como fundo musical, mas, sobretudo, como elementos de composição dos cenários magníficos, destacando-se sua utilização nos carros alegóricos.

Juntamente com a percussão, os instrumentos de sopro podiam também ser empregados em outras formações. Uma possibilidade era em grupos menores, como o dos militares nas ruas cariocas, nas festas de 1762, que tocavam os chamados instrumentos bélicos: flautas, trompas e atabales. Outra era em grandes conjuntos, como possivelmente os que compunham os coretos de música instalados para os festejos de 1795.

Outra curiosa citação referente a instrumentos musicais sendo exibidos em carros alegóricos é a do desfile de 1795, que trata de carros triunfantes com música instrumental de pretos. Não se sabe qual seria esta música exatamente e quais os instrumentos necessários para executá-la. Questiona-se se tais instrumentos seriam oriundos da cultura africana como o berimbau de boca ou simplesmente negros tocando instrumentos tradicionais da música ocidental.

É recorrente, na maioria dos relatos, a menção a orquestras. Por vezes, a utilização dos termos *muito numerosa* ou *de todos os instrumentos* enfatiza a grandiosidade da mesma. A quantidade de músicos não se pode precisar, pois certamente variava de acordo com a cerimônia, espaço físico e até mesmo disponibilidade de instrumentistas; o mesmo se dá para a instrumentação efetivamente, que poderia contar com cordas, flautas, trompas, fagotes, oboés entre outros. O que fica claro é a intenção do grande volume sonoro, da capacidade de impressionar os ouvidos e também os olhos.

Além disso, fica claro que as orquestras eram utilizadas em todos os eventos, pois se adequavam às cerimônias religiosas e às profanas, bem como a ambientes fechados e abertos. Por poderem compreender grande diversidade e quantidade de instrumentos musicais, traduziam bem o caráter majestoso e imponente das celebrações reais.

Em relação às óperas, farsas e saraus, não foram localizadas até o momento as especificações das obras apresentadas. Sabe-se, entretanto, que era usual o relato das mesmas e, inclusive, a composição ocasional exclusiva para o evento. Como exemplo tem-se o *Dramma per musica per i lietissimi e faustissimi sposalizi dell'Augusta Infanta di Spagna D. Carlotta Gioacchina coll'infante Augusto di Portogallo D. Giovanni e dell'Augusta Infanta di Portogallo D. Marianna Vittoria coll'Augusto Infante di Spagna D. Gabriele Antonio*, composto especialmente por José Palomino em Portugal, em 1785 (PACHECO, 2009, p. 24).

Quanto à instrumentação utilizada nas músicas para as danças e contradanças, pode-se especular que várias formações eram utilizadas. No entanto, chama a atenção o emprego da gaita de foles na dança dos Cajadinhos nos festejos do nascimento do príncipe da Beira. Talvez este relato seja o primeiro a mencionar claramente a presença deste instrumento no Rio de Janeiro colonial. Ainda que a gaita fosse muito popular em Portugal, aparentemente as gaitas de foles não foram muito utilizadas no Brasil.

Sabe-se que no século XVIII o termo gaita poderia se referir tanto a uma flauta quanto à gaita de foles propriamente dita. Desta maneira, aquelas consideradas instrumentos de bisel fizeram-se muito presentes na América portuguesa (HOLLER, 2006, vol. 1, p. 92 a 98). Até o presente momento, as únicas referências ao termo gaita são aquelas localizadas na Nova Pauta para Alfândega do Rio de Janeiro, documento do início do século XIX, no qual consta gaita de roda e gaita para rapases. Provavelmente um destes termos pode significar gaita de foles, porém não se pode afirmar qual seria.

Assim, conclui-se que a instrumentação utilizada nos festejos reais abordados neste artigo ora produzia música para ser ouvida e por inúmeras vezes, música para ser vista, uma vez que os próprios instrumentos musicais eram parte integrante do cenário festivo. Constata-se, ainda, que os registros das festas reais no Brasil colônia são ricas fontes de pesquisa para o estudo da presença de instrumentos musicais na América portuguesa e para a compreensão de sua inserção no contexto histórico da época.

Notas

1 É necessário esclarecer que se optou por manter a grafia original das palavras dos documentos de época utilizados neste trabalho.

Referências bibliográficas:

ALVES, Joaquim Jaime B. Ferreira. A Festa barroca no Porto ao serviço da família real na segunda metade do século XVIII: Subsídios para o seu estudo. *Revista da Faculdade de Letras*, nº XXV, 1987, p. 09-72.

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista*: A vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

HOLLER, Marcos T. Uma história de cantares de Sion na terra dos Brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006.

PACHECO, Alberto José Vieira. Música profana ocasional e poder no Império Luso-Brasileiro. *Revista Claves*, n° 7, Maio de 2009, p. 23-32.

PEREIRA, Sonia G. A representação do poder real e as festas públicas no Rio de Janeiro colonial. In: II CONGRESSO INTERNACIONAL. *Actas II Congresso Internacional*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001. v. 1. p. 663-678.

Documentos:

Epanáfora festiva ou Relação sumária das festas, com que na cidade do Rio de Janeiro, capital do Brasil, se celebrou o Feliz Nascimento do Sereníssimo Príncipe da Beira Nosso Senhor..., 1763. In: Genethliacos dos Serenissimos Reys, Rainhas e Principes de Portugal. Colligidos por Diogo Barbosa Machado, Abbade Paroquial da Igreja de Sto. Adrião de Sever e acadêmico da Academia Real. Tomo V. Comprehende o anno de 1761 até 1767. Biblioteca Nacional - Seção Obras Raras – Localização 23, 1, 5, n. 23, folhas 173-183.

Nova pauta para Alfândega do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional. Fundo/Coleção: Vice-Reinado – Alfândega do RJ, Código do Fundo: D9, Seção de Guarda: CODES, Caixa: 495, Pacote: 02, Data: 1714-1807.

Relação dos obsequiosos festejos, que se fizeram na Cidade de Sebastião do Rio de Janeiro, pela plausível notícia do Nascimento do Sereníssimo Senhor príncipe da Beira, o Senhor D. José..., 1762. In: Genethliacos dos Serenissimos Reys, Rainhas e Principes de Portugal. Colligidos por Diogo Barbosa Machado, Abbade Paroquial da Igreja de Sto. Adrião de Sever e acadêmico da Academia Real. Tomo V. Comprehende o anno de 1761 até 1767. Biblioteca Nacional - Seção Obras Raras – Localização 23, 1, 5, n. 23, folhas 183-198.

Requerimento do Porteiro e solicitador das causas do Senado (aos Snrs. do mesmo mesmo Senado) pedindo o pagamento de 67$760, correspondente às despesas que fez com as festividades em applauso ao feliz nascimento do Principe D. Antonio, 1795. Arquivo Geral da Cidade, Manuscritos – 43-4-15, Festividades Reais: Requerimentos, contas, etc, 1760-1823.

Requerimento do Porteiro e procurador das causas do Senado (aos Snrs. do mesmo Senado) pedindo o pagamento de 256$460, correspondente aos gastos que fez com as festividades reais do nascimento do Principe D. Antonio, 1795. Arquivo Geral da Cidade, Manuscritos – 43-4-15, Festividades Reais: Requerimentos, contas, etc, 1760-1823.

Requerimento de Pedro Antonio Pereira (aos Snrs. do mesmo Senado) pedindo o pagamento de 300$000, que gastou com a dança das nynphas e carro do Sol, por occasião dos festejos reaes, em rigosijo ao feliz nascimento do Principe D. Antonio, 1796. Arquivo Geral da Cidade, Manuscritos – 43-4-15, Festividades Reais: Requerimentos, contas, etc, 1760-1823.

MÚSICOS VISÍVEIS E MÚSICOS INVISÍVEIS: UM ENSAIO DEMOGRÁFICO

Mónica Vermes (UFES)
mvermes@gmail.com

Resumo: Nosso trabalho parte de um quadro mais geral, a cena musical do Rio de Janeiro entre 1890 e 1920, compreendendo o vasto panorama da criação, execução e recepção da música (realizadas de forma profissional ou amadora); os espaços e instituições em que essas atividades se desenvolvem; as pessoas nelas envolvidas; e os gêneros musicais praticados. Para este artigo realizamos uma recensão dos músicos citados na *Storia della musica nel Brasile* de Cernicchiaro (1926) e em *O choro* de Gonçalves Pinto (1936). Da análise dos dados colhidos podemos observar particularidades do meio musical carioca.
Palavras-chave: cena musical do Rio de Janeiro, música erudita e música popular, músicos na historiografia musical brasileira, música no Rio de Janeiro da *Belle Époque*, música no Rio de Janeiro na Primeira República

Visible Musicians and Invisible Musicians: a demographic essay

Abstract: Our research project departs from a wider framework, the music scene in Rio de Janeiro between 1890 and 1920, covering a vast panorama including the creation, performance and reception of music (both professionally and by amateurs), the spaces and institutions in which these activities were held, the persons involved, and the prevailing musical genres. For this paper we collected information about musicians from *Storia della musica nel Brasile* by Cernicchiaro (1926) and *O Choro* by Gonçalves Pinto (1936). The analysis of the collected data allows us to observe particular features of the music scene in Rio de Janeiro.
Keywords: music scene in Rio de Janeiro, art music and popular music, musicians in the Brazilian music historiography, music in the Rio de Janeiro of the *Belle Époque*, music in the Rio de Janeiro of *Primeira República* (First Republic)

O presente trabalho é parte de um projeto mais amplo que toma como panorama de referência a cena musical do Rio de Janeiro durante o período que vai de 1890 a 1920. A "cena musical" é aqui entendida como compreendendo as atividades relacionadas com a criação, execução e recepção da música, seja esta feita de forma profissional ou amadora; os vários espaços e instituições nos quais essas atividades são desenvolvidas ou aos quais essas atividades estão vinculadas; as pessoas nelas envolvidas; e os gêneros musicais praticados, desprezando as delimitações por categorias como popular ou erudita.

O panorama constituído pela cena musical carioca entre 1890-1920 é vasto e múltiplo e exige recortes que o tornem abordável. Neste trabalho nos concentramos nos músicos em atividade no Rio de Janeiro nesse período.

Várias personalidades ligadas ao mundo da música manifestaram-se, desde as últimas décadas do século XIX até as primeiras décadas do século XX, registrando sua insatisfação com a situação das orquestras destinadas à execução de música erudita no Rio de Janeiro. Roberto Kinsman Benjamin (1853-1927), fundador do Clube Beethoven, queixa-se em artigo publicado a 15 de outubro de 1886 na *Gazeta de Notícias*:

> [...] não possuímos número suficiente de professores capazes de formar uma boa orquestra. A vida de um professor de orquestra no Rio é dura e para alguns mesmo cruel; quase todos com famílias que sustentar, manietados pelos contratos com os teatros, obrigados a executarem durante todo o ano música de um gênero trivial, forçados a assistir durante o dia a constantes ensaios de música de toda a espécie, menos de caráter elevado; se desejosos de tomar parte em algum concerto, tendo de caçar quem os substitua nos teatros – admira pouco que tenham escasso tempo e ainda menos inclinação para estudar, nem ocasião de alargar o conhecimento que têm das produções dos grandes mestres. Daí provém uma indiferença pelos intuitos mais elevados da arte musical, o mero interesse na música como meio de vida, e com isso aparece incontestavelmente uma negligência tanto de estilo como de forma, a qual, uma vez contraída, é difícil senão impossível desarraigar [...] (BENJAMIN apud PEREIRA, 2007, p. 47-48)

Também o crítico Oscar Guanabarino (1851-1937) apresenta seus comentários sobre as práticas dos músicos de orquestra, ao fazer sua avaliação das condições de apresentação das óperas italianas no Rio, em artigo de 26 de outubro de 1895:

> Não é nem podia ser numerosa a sua orquestra; não só por motivos de ordem econômica como pela necessidade de manter certo equilíbrio com as forças de cena; assim como não foi fácil arregimentar todos os elementos orquestrais para o desempenho de grandes óperas, sabido, como é, que os nossos professores passam muitos meses sem se reunirem para a execução sinfônica e que vivem desanimados pelos teatros tocando enfadonhas partituras de mágicas e revistas.

Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928) registra também sua queixa sobre o destino profissional de jovens virtuoses:

> Provando-o, que valha a história destes últimos tempos. Virtuoses eméritos de piano, de violino, etc., depois de um triunfo juvenil regular, são condenados ao exercício da música inferior, executada, sem convenções, em lugares públicos, para suprir as necessidades naturais da vida. (CERNICCHIARO, 1926, p. 612)[1]

As três passagens têm em seu eixo o entrelaçamento entre a organização profissional da área musical, sujeita a um mercado que demandava certos tipos de repertório mais do que outros, e um projeto artístico (ou projetos artísticos) que não consegue se consolidar, uma vez que não tem a possibilidade de satisfazer as necessidades materiais para sobrevivência dos músicos e que é incompatível técnica e esteticamente com a música "trivial", "enfadonha" e "inferior" (empregando os adjetivos usados pelos autores citados) que parece manter reféns os músicos profissionais. Esses dois mundos que parecem opostos não estão isolados, ao contrário, estão entrelaçados, sendo compartilhados por/compartilhando os mesmos músicos que, entre as necessidades de sobrevivência e as convicções artísticas, transitam entre um e outro.

No intuito de identificar esses músicos, que tocavam tanto nas orquestras que se dedicavam aos programas de música sinfônica e ópera quanto àquelas de dança e teatro ligeiro, compilamos informações de duas fontes iniciais: a *Storia della musica nel Brasile* de Vincenzo Cernicchiaro (1926) e *O choro – reminiscências dos chorões antigos* de Alexandre Gonçalves Pinto (1936). Ambas as obras têm o mérito de enumerar uma grande quantidade de músicos em atividade no período em questão, ambas as obras têm o inconveniente da imprecisão e do registro de equívocos, tradicionalmente reconhecidos no meio acadêmico.

Cernicchiaro, nascido na Itália, desenvolveu praticamente toda a sua carreira musical no Rio de Janeiro, principalmente como violinista e professor de violino. Esteve envolvido em diversas iniciativas de destaque, como o Clube Mozart, o Clube Beethoven, a docência no Instituto Benjamin Constant e no Instituto Nacional de Música. Por conta desse mesmo envolvimento, Cernicchiaro tem uma abordagem pessoal e emocionada do meio que descreve, muitas vezes não disfarçando simpatias e antipatias, além disso, o livro contém também diversas imprecisões.[2] Mas, para além dessas reconhecidas imperfeições, o registro de Cernicchiaro é precioso por preservar nomes de músicos (profissionais e amadores) ativos em sua época e que foram gradualmente sendo filtrados nos registros posteriores que tratam da música carioca dessa época.

O livro de Alexandre Gonçalves Pinto é uma compilação informal e em tom já saudosista (em 1936) de músicos e agregados relacionados com a prática do choro no Rio de Janeiro. O próprio autor, chorão e carteiro de profissão, reconhece suas limitações e avisa: "encontrarão erros absurdos nas minhas narrativas" (2009, p. 52).

Cada uma dessas fontes concentra-se preferencialmente numa parcela das atividades musicais, as quais podemos delimitar por gênero musical. Cernicchiaro, ainda que tenha um propósito de registro mais geral e dedique dois capítulos à música popular, concentra-se, até mesmo por afinidade, nas atividades e personalidades relacionadas com a música erudita. Gonçalves Pinto já estabelece de antemão um recorte por gênero, concentrando-se nos músicos relacionados com a prática do choro no Rio de Janeiro a partir de 1870 (data reconhecida geralmente como data do "surgimento" do choro). Esse rigor, no entanto, é complicado pela variedade de atividades a que grande parte dos músicos enumerados por Gonçalves Pinto se dedicava e à concepção elástica de "choro" adotada.

A superposição destas duas fontes serviu de base para a criação de um banco de dados de músicos em atividade no Rio de Janeiro no período de nosso recorte (1890-1920) contemplando as variadas manifestações musicais praticadas na capital da República e procuramos, a partir desse banco de dados, identificar os músicos que atuavam em ambas as áreas.

As informações reunidas a partir dessas duas fontes iniciais foram revisadas consultando outras duas fontes, *150 Anos de Música no Brasil*, de Luís Heitor Corrêa de Azevedo, e *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*, de Ary Vasconcelos. Essa verificação teve como objetivo retificar datas e grafia de nomes e ampliar o registro de músicos ligados à música popular, uma vez que Gonçalves Pinto concentra-se nos músicos ligados ao choro. Essa expansão, no entanto, foi bastante limitada, uma vez que Gonçalves Pinto é a principal fonte de Vasconcelos.

O banco de dados resultante possui mais de 1500 entradas (cada entrada corresponde a um músico). Para cada músico reunimos informações de identificação, como nome, apelido ou nome artístico, ano e local de nascimento e morte, período que passou no Rio de Janeiro, e informações que caracterizam sua atuação musical, como gênero(s) musical(is) ao(s) qual(is) aparece associado nas fontes consultadas, o(s) instrumento(s) musical(is) que tocava ou se era cantor, se tocava ou não em banda ou orquestra, se era compositor, se era regente ou mestre de banda, se ensinava música, se tinha outras profissões (musicais ou não) e quais.

Do total, apenas dezesseis nomes aparecem tanto em Cernicchiaro quanto em Gonçalves Pinto. São eles: Catulo da Paixão Cearense (1866-1946), poeta, teatrólogo, cantor e compositor; Agostinho Luís Gouveia (1880?-1940?), oboísta e regente; Gregório Couto (1870?-1896?), flautista; Chiquinha Gonzaga (1847-1935), compositora, pianista e regente; Ernesto Nazareth (1863-1934), pianista e compositor; Pedro de Assis (1880-1934), flautista; Domingos Raimundo (?-?), flautista; Luís Gonzaga da Hora (1870?-1930?), que tocava oficleide e bombardão; Patápio Silva (1881-1907), flautista e compositor; Jerônimo Silva Jr. (?-?), flautista e professor; Paulo A. Duque-Estrada Meyer (1848-1905), flautista e professor; Frederico de Barros (1870?-1930?), flautista; Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), regente, organista, compositor e professor de música; Brant Hora (1876-1940?), violonista e poeta; Pedro de Assis Porto Júnior (1870?-1930?),[3] flautista e Heitor Villa-Lobos (1887-1959), violoncelista e compositor.

Desses nomes, alguns aparecem em ambas as fontes identificados com a música popular, é o caso de Catulo da Paixão Cearense, para Cernicchiaro "um trovador e compositor de fascinantes canções populares" (p. 58), Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth; outros são citados em Cernicchiaro como músicos eruditos e aparecem em Gonçalves Pinto como músicos eruditos que também se dedicam ao choro, é o caso de Agostinho Luís Gouveia, Pedro de Assis, Patápio Silva, Paulo A. Duque-Estrada Meyer, Frederico de Barros e Heitor Villa-Lobos; há outros, ainda que aparecem em cada fonte associados a um gênero diferente, é o caso de Gregório Couto, Luís Gonzaga da Hora e Jerônimo Silva Jr. Henrique Alves de Mesquita aparece

associado tanto à música erudita quanto à popular em Cernicchiaro (com ênfase na segunda) e em Gonçalves Pinto recebe uma rápida menção como "o imortal maestro Mesquita", um dos melhores compositores de quadrilhas de que se tinha conhecimento (2009, p. 112-113). Brant Horta não aparece com uma qualificação específica de gênero musical em nenhuma das fontes. Porto Júnior é citado apenas como professor de flauta em Cernicchiaro, não como instrumentista, e para Gonçalves Pinto "[c]onhecia a música como gente grande [...], tocava também o clássico com grande desembaraço" (2009, p. 90). Quanto a Domingos Raimundo, não temos certeza de que ambas as fontes refiram-se à mesma pessoa.[4]

A pequena quantidade de coincidências entre os elencos de músicos citados em cada uma das fontes nos pareceu digna de nota, levando em consideração as "queixas" dos músicos contemporâneos que citamos acima (incluindo o próprio Cernicchiaro). Voltaremos a esta questão nas considerações finais.

Cernicchiaro dedica dois capítulos separados à música não-erudita: o capítulo XVI, sobre a opereta; o capítulo XVIII, sobre os compositores diletantes na música para piano, melodramática e popular. Já Gonçalves Pinto destaca tanto os músicos que também praticam a música erudita e/ou que têm um domínio da leitura e da teoria musicais, como o General Gasparino Leão (p. 91), Henrique Martins (p. 97) ou João Salgado (p. 197), entre muitos outros, mas destaca um caso de músico que só sabia tocar lendo partituras como uma deficiência no universo do choro (p. 44-45).

Gonçalves Pinto registra (ainda que não saibamos com que rigor) a participação dos músicos em bandas e orquestras, Cernicchiaro faz isso com menos freqüência. É interessante observar que, ao tratar das companhias de ópera, Cernicchiaro cita abundantemente os nomes dos cantores, quando se trata da orquestra o registro limita-se tipicamente à menção a "uma orquestra com sessenta professores" (p. 259, p. 277). Em ambos os casos às vezes a terminologia confunde: professor (como docente ou como músico de orquestra), mestre (como docente, como regente de banda ou como músico notório), diretor de música (como regente ou como empresário), diretor artístico (idem). Outra dificuldade na superposição de ambas as obras é o tipo de tratamento dado aos músicos, Cernicchiaro refere-se a eles por sobrenome, Gonçalves Pinto pelo prenome ou por algum apelido.

Um caso exemplar dessa duplicidade de registro é o de Irineu Gomes de Almeida (1873-1916), que aparece em *O Choro* como Irineu Batina. Além da dupla identidade no nome, ele tocava instrumentos diferentes de acordo com o ambiente no qual atuava: oficleide, quando tocava choro; trombone, quando tocava nas orquestras das companhias líricas e bombardino quando tocava na banda do Corpo de Bombeiros (Gonçalves Pinto, 2009, 78-79).

É possível fazer várias análises comparativas entre os registros das duas fontes e a partir do conjunto. Por exemplo, sobre a incidência de músicos que se dedica à docência, sobre a proporção entre instrumentistas e cantores, sobre músicos que se dedicam também a alguma profissão não musical. Essas análises demográficas devem ser tratadas com cautela, considerando-se a imprecisão das fontes, mas podem oferecer indicações interessantes para áreas ou aspectos da prática musical a serem aprofundados.

Ao expandir o campo de observação para toda a cena musical carioca, desprezamos a divisão entre música erudita e música popular que tipicamente serve como primeiro recorte ao tratar das atividades musicais. Procuramos assim adotar a atitude que Sharpe atribui ao historiador social: "situar um acontecimento social dentro de seu contexto cultural pleno, de forma a ele poder ser estudado mais em um nível analítico que apenas em um nível descritivo" (SHARPE In BURKE, 1992, p. 58). Com esse procedimento não pretendemos desprezar as diferenças que existem entre as várias manifestações musicais e seus significados, que não

necessariamente se acomodam confortavelmente numa dessas duas categorias, mas pretendemos desfazer uma configuração bastante consolidada de centro e periferia, na qual ora uma grande categoria ora a outra ocupa a posição central. Ao proceder assim, procuramos dar visibilidade a outras tensões, trânsitos, superposições e trocas.

Além disso, pensar a cena musical como um panorama contextual abrangente que integra essas duas grandes categorias (música erudita e música popular) não significa simplesmente agregar camadas a uma explicação/narrativa histórica previamente estabelecida. A incorporação de novos elementos coloca em cheque premissas anteriormente válidas, convidando a uma reflexão e reconfiguração/redimensionamento do objeto de estudo: o que é música, qual é o papel dela nessa sociedade ou grupo, quais são os critérios pertinentes para refletir sobre ela, o que é mais ou menos importante.[5]

As principais fontes que empregamos são obras de dois cronistas do meio musical. Cernicchiaro, apesar de seu livro abranger a história da música no Brasil desde o descobrimento até a data da publicação (1926), ao falar de seu tempo e de seu ambiente de vida e trabalho, narra do dia-a-dia musical do Rio de Janeiro num texto pessoal em que transparecem suas simpatias e antipatias, suas explicações subjetivas para determinados eventos. Gonçalves Pinto é muito mais informal e pessoal, deixando-se muitas vezes levar pelas reminiscências. Duas fontes que poderiam ser consideradas altamente suspeitas, mas, adotamos a defesa de Carlo Ginzburg, acreditando que a falta de objetividade de uma fonte não a invalida.[6] Mais do que um elemento dado, o documento histórico precisa ser estabelecido (RICOEUR, 2007, p. 177-78) e tal estabelecimento se dá, também, através da elaboração de perguntas e da construção de hipóteses (RICOEUR, 2007, p. 188-189).

O propósito inicial que levou à construção desse banco de dados demográfico foi identificar os músicos em atividade. A partir das queixas de Kinsman Benjamin, Oscar Guanabarino e Cernicchiaro que citamos acima, consideramos que o trânsito de músicos entre gêneros poderia ser mapeado através desse levantamento, mas este procedimento identificou poucas coincidências/superposições. Isto pode ser entendido observando as características das fontes empregadas. O registro de Cernicchiaro, ainda que não seja homogêneo, privilegia a excelência individual, mesmo que ocasionalmente aponte a atividade coletiva (orquestras, conjuntos de câmera); Gonçalves Pinto, ao tratar do choro, lida com um gênero essencialmente camerístico, ainda que ele também aponte ocasionalmente a participação dos músicos em conjuntos maiores, como bandas. Há outra diferença importante, Gonçalves Pinto valoriza o caráter social do encontro e do mundo do choro, cita então também músicos que ele identifica como sendo muito ruins – um exemplo notável é Josino Facão (p. 49) – ou personagens que não tocavam instrumento nenhum, como o marcador de quadrilhas Gaudêncio, mais conhecido como Carne Ensopada (p. 65-67). Essas diferenças de registro são mais que diferenças estilísticas entre dois autores, são formas muito diferentes de entender as práticas musicais e que constituem um desafio metodológico para a reflexão sobre a cena musical carioca que supere a polaridade erudito-popular.

Questão de grande importância e que se evidencia na superposição das informações encontradas nessas duas fontes é a invisibilidade dos músicos de orquestra e de banda que, por motivos diferentes em uma e outra fonte, aparecem como um vazio no mapa resultante. É a esses músicos que os críticos das orquestras cariocas se referiam e, sendo parte central dessa rede musical, sua identificação e o estudo dessa mobilidade inter-gêneros resulta importante da perspectiva sociológica, da estética e das práticas interpretativas.

Notas

1 Esta e as demais traduções são nossas.
2 O próprio Cernicchiaro faz o convencional *mea culpa* por possíveis equívocos na apresentação da obra (p. 4).
3 Não sabemos se Pedro de Assis e Pedro de Assis Porto Júnior são a mesma pessoa. Em Vasconcelos (1977) aparecem em entradas diferentes e a forma de apresentação dos dados nas outras fontes consultadas não ajudam a esclarecer essa dúvida.
4 Cernicchiaro fala em "artista genial, aluno do Instituto, hoje com renome de concertista entre os mais estimados" (1926, p. 516) e Gonçalves Pinto o apresenta como "tocador de flauta de cinco chaves, que era também servente da Alfândega" (2009, p. 66-67).
5 Guardadas as diferenças e particularidades, parece-nos interessante observar como um paralelo estimulante a integração da história das mulheres à história tradicional. Ver "História das mulheres" de Joan Scott em Burke, 1992.
6 "Devemos admitir que quando se fala em filtros e intermediários deformadores também não se deve exagerar. O fato de que uma fonte não seja "objetiva" (e nem um inventário o é) não significa que seja inútil." (GINZBURG, 1999, p. 14)

Referências

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música no Brasil* (1800-1950). Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile:* dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925). Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

GINZBURG, Carlo. *El Queso y los Gusanos:* el cosmos según un molinero del siglo XVI. 3. ed. Barcelona: letra e, 1999.

GONÇALVES PINTO, Alexandre. *O Choro:* reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (reedição facsimilar do original de 1936)

GUANABARINO, Oscar. Artes e Artistas – Teatro Lírico. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 out. 1895.

MARCONDES, Marcos Antônio (Ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira*: popular, erudita e folclórica. 2. ed. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 1998.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política:* Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SCOTT, Joan. História das mulheres In: BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da História*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo In: BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da História*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.

ACEPÇÕES DE GOSTO NA MÚSICA SETECENTISTA: UMA CONTRIBUIÇÃO PARA A DEFINIÇÃO DO TERMO GOSTO NA MÚSICA

Noara de Oliveira Paoliello (USP/FAPESP)
noarapaoliello@gmail.com

Resumo: Este artigo se concentra na recuperação da acepção de gosto no contexto da música setecentista alemã. Teóricos da música do séc. XVIII abordam o lado sensorial e racional do gosto, se concentrando principalmente na ideia de prazer e no efeito causado pela obra de arte no receptor. Nesse contexto, artista e espectador devem refinar seu gosto, ou seja, adquirir o "bom gosto". Consequentemente surgem questões que, levando em conta a produção e a recepção, contribuem para o entendimento de termos como *gosto nacional* e *gostos reunidos* comumente relacionados à música setecentista.
Palavras-chave: Gosto e bom gosto musical, Música Setecentista, Gosto Nacional, Gostos Reunidos.

Taste Acceptations on Eighteenth-Century Music: a contribution to the definition of the term taste in music

Abstract: This essay focuses on the recovery of meaning and taste conception in context of eighteenth-century German music. Theorists of eighteenth-century music approach the rational and sensorial side of taste, concentrating principally on the emotional effect of music on the listener. In this context the artist, as well as the listener, must refine their taste in order to acquire the "good taste". In consequence, some questions about productivity and receptivity arise, contributing to the understanding of *national taste* and *mixed taste* concepts often related to the eighteenth-century music.
Keywords: Taste and good musical taste, Eighteenth-Century Music, National Taste, Mixed Taste.

1. Introdução

Este artigo apresenta resultados parciais da pesquisa para dissertação de mestrado cujo tema se concentra na recuperação da acepção setecentista dos conceitos de *estilo* e *gosto,* que passaram a constituir a base de termos como *gostos reunidos* e *estilo galante* comumente relacionados à música de Georg Philipp Telemann (1681-1767). O presente artigo se refere ao primeiro capítulo da dissertação e procura apresentar algumas das principais questões abordadas por pensadores e músicos setecentistas no que diz respeito ao gosto.

O séc. XVIII é considerado "o século do gosto", ou o século da teoria do gosto, com a produção, principalmente no mundo britânico, de inúmeros tratados e ensaios sobre o conceito. Autores como Ussher, Shaftesbury, Hutcheson, Lord Kames, Edmund Burke, Montesquieu, Locke, Hume e vários outros, dedicaram textos sobre os preceitos do gosto. As teorias sobre o gosto tratavam das sensações provocadas pela obra de arte no espectador e regulavam a crítica da arte no séc. XVIII, com a formulação das faculdades do gosto de julgar o Belo, o Bom, o Agradável, o Delicado, o Nobre e o Sublime – atributos do gosto descritos por Montesquieu.

Sistematizações de ideias sobre o gosto foram recorrentes e circularam na França, Alemanha e Inglaterra com definições bastante similares. A utilização do termo pelos músicos e teóricos da música do séc. XVIII foi extensa: Gemminiani, Quantz, Hiller, Heinichen, Mattheson, Koch, Walther entre vários outros, estavam a par das ideias sobre o gosto e as evidenciavam em seus ensaios e tratados musicais. Além de ser um termo amplamente utilizado no contexto musical setecentista, havia uma grande preocupação com a formação do "bom gosto". Deste modo, o estudo do termo é importante para um entendimento mais amplo do pensamento e da crítica musical setecentista.

2. Gosto Sensorial e Gosto Racional

As definições sobre gosto têm como base o sentido original do termo, que é a sensibilidade gustativa. Torna-se mais fácil a compreensão das discussões sobre o gosto nas artes (em seu sentido metafórico), a partir do entendimento do gosto em seu sentido próprio. O gosto se relaciona com a razão e permite diferenciar e qualificar, além de proporcionar deleite, prazer e satisfação na medida em que distingue o desagradável e o agradável. Em resumo, temos um caminho com quatro etapas: sentidos (absorvem algo), efeito (sensação de prazer ou repulsa), razão (discerne, qualifica) e julgamento (bom/ruim, agradável/desagradável).

A partir de definições disponíveis em obras setecentistas como a *Zedler Universal Lexikon* (1708), percebe-se que gosto é primordialmente o sentido gustativo. Entretanto, podemos observar que o lado racional é igualmente importante: "Gosto, sabor (*gustus, gout*) é aquele, dentre os sentidos exteriores, que, através de sua ferramenta própria, a língua, percebe o efeito específico das partículas salgadas dos corpos e o transmite à alma, pelo cérebro." (ZEDLER, 1708, p. 1226).

O compositor e teórico musical Johann Adam Hiller (1769) divide o gosto em racional e sensorial: "[...] por meio do primeiro percebemos as perfeições e erros de uma coisa claramente e por motivos racionais; através do segundo, apenas indefinidamente e de maneira não clara." (HILLER, 1769, p. 309). Aqui percebe-se maior importância dada ao discernimento em relação ao que foi absorvido pelos sentidos, ou seja, há uma predominância da razão sobre os sentidos. A percepção sensorial sozinha, apesar de primordial, sem a razão, é incerta.

Antes do aparecimento do termo "gosto", a relação entre razão e sensação era realizada pela faculdade do juízo. Assim como o gosto, que como vimos, não era apenas da ordem dos sentidos, o juízo também não era considerado apenas razão. Klein (1998) explica que na Itália quinhentista o juízo pertencia a um domínio intermediário entre o intelecto e os sentidos. No séc. XVI *giudizio* foi substituído por *gusto* e, com isso, houve uma contaminação semântica da palavra *gosto*, que se encarregou da herança intelectual de *giudizio.*

Deste modo, a capacidade de julgar instintiva ou afetivamente pode ser relacionada à crítica das coisas e também às sensações físicas. Klein define o juízo como uma "reação racionalizável imediata ao percebido, que pode ser explicitada em razões." (KLEIN, 1998, p. 333). Assim, constituído através de elementos que qualificam e distinguem, o gosto está sempre ao lado do juízo.

3. O Gosto nas Artes

Entre os teóricos europeus do século XVIII que se debruçaram sobre esta questão, o gosto é considerado o elemento principal para a formação do artista. Nas artes, os autores também abordam o lado sensorial e racional do gosto, mas se concentram principalmente na ideia de prazer e no efeito causado pela obra de arte no espectador. O artista quer afetar, e o receptor será afetado de acordo com o seu grau de conhecimento. Ambos, artista e espectador, devem refinar seu gosto, ou seja, adquirir o "bom gosto". Daí surgem questões que, levando em conta a produção e a recepção, tratam dos efeitos e julgamentos causados pela obra de arte no ser, além de discussões sobre ser o gosto algo inato ou adquirido, particular ou universal.

James Ussher (1772), em seu compêndio sobre o gosto, afirma que este tem a função de mover e causar efeitos, distinguindo o agradável do desagradável; seja pelo prazer ou pela repulsa. Para ele, o gosto pertence exclusivamente ao domínio das artes e tem a função de distinguir:

> O gosto pode ser definido, em geral, como um senso claro do Sublime, do Belo, e do afetamento [*affecting*] pela natureza e pela arte. Ele distingue e seleciona com um julgamento exato o que é belo e agradavel, do que é baixo e desagradável; e, olhando atentamente a natureza, nunca a negligencia [...]. (USSHER, 1772, p. 2).

Ussher afirma ainda que o grau de conhecimento influencia os efeitos da arte no ser. Saber o que nos agrada em algo, e o porquê, depende do nosso grau de conhecimento, da capacidade da nossa razão:

> Não conhecemos os limites do gosto porque não estamos familiarizados com a extensão e limites do gênio humano. A mente ignorante é como um gigante adormecido: ela tem capacidades imensas, sem o poder de usá-las. Quanta beleza e sentimentos são movidos por um minueto, dos quais um *selvagem* não tem ideia. (USSHER, 1772, p. 184-185).

As discussões de Ussher são interessantes por conterem uma descrição minuciosa do gosto, expondo três componentes do mesmo: o afetar através dos sentidos, o discernimento (do agradável e do desagradável) e o julgamento. Além disso, dá grande importância à razão: o grau de conhecimento influencia os efeitos da arte no ser e o julgamento sobre a obra.

Assim como Ussher, Montesquieu (1753) considera os sentidos e o conhecimento: "Gosto é aquilo que nos liga a alguma coisa por meio dos sentimentos [sentidos], o que não impede que ele possa se aplicar às coisas do intelecto [...] a alma conhece através das ideias e dos sentidos; ela sente prazer por meio das ideias e dos sentidos." (MONTESQUIEU, 2005, p. 71). Para Montesquieu, o gosto é a faculdade de discernir características ou qualidades de objetos e fenômenos, e descobrir a medida de prazer que cada coisa deve dar ao homem.

Hiller (1769) traz para o âmbito musical ideias similares às de Ussher e Montesquieu, como a capacidade de proporcionar prazer, inerente ao gosto após o afetamento pela obra de arte. Ele destaca que o agradar ou o desagradar só ocorre através de algo que nos move: "Quando uma coisa que concerne ao gosto nos agrada, ela deve mover nossos nervos sensitivos de maneira agradável ou delicada; aquilo que não nos move, não pode agradar nem desagradar." (HILLER, 1769, p. 309). Segundo o autor, gosto é a habilidade de perceber todas as belezas ou a falta delas nas coisas musicais. Deste modo, as sensações provocadas pela obra de arte no ser variam de acordo com o refinamento do gosto de cada um. Ou seja, o artista quer afetar o espectador, mas depende também do refinamento do gosto do ouvinte, que quanto mais apurado, mais sensações e prazer poderá obter.

4. Gosto Natural e Gosto Adquirido

Em vários autores, dentre os acima citados, está presente a discussão sobre o gosto ser algo adquirido (cultivado, aperfeiçoado por meio de exercício e aprendido através da imitação modelos) ou natural (gosto e senso de harmonia e beleza implantados no ser pela natureza).

Segundo Ussher (1772), podemos sentir claramente que somos agitados e movidos pela música: "Não sabemos para qual grau de arrebatamento a harmonia é capaz de nos transportar; paixões que não conhecíamos antes são acordadas na mente pela harmonia." (USSHER, 1772, p. 191). Entretanto, apesar de atribuir valor ao gosto natural, o autor afirma que ele pode ser aumentado e aperfeiçoado na medida em que se adquire mais conhecimento: "Não temos consciência, mas o gosto, a capacidade da beleza e a grandeza na alma podem aumentar muito além do que podemos verdadeiramente perceber." (USSHER, 1772, p.185).

É interessante notar a concordância dos autores sobre a importância do aprimoramento do aspecto racional do gosto. Hiller (1769), também escreve que o conhecimento torna os sentidos mais apurados e influencia o julgamento das coisas:

> O gosto racional pode aumentar pela ampliação do conhecimento de uma coisa e do nosso conhecimento dela, e por este, o gosto sensorial pode se tornar mais fino e mais claro, e, finalmente, possibilitar discernir perfeições e imperfeições com maior clareza. (HILLER, 1769, p. 309).

Ou seja, quanto maior o grau de nosso conhecimento, mais apurada será a nossa percepção (das perfeições e imperfeições) de algo e mais claro e acertado será o nosso julgamento sobre a obra de arte.

No dicionário de Antonio Maria Couto, cujo verbete "gosto" recebeu extratos de *La Méchanique des Langues* (1751) de Noël Antoine Pluche, encontramos referência à essa relação dentro de uma interessante divisão ternária dos gostos:

> Há três castas de gosto em pintura: o *gosto natural*, isto é, a ideia, e o talento que o pintor adquire apenas observando a natureza sem recorrer aos mestres [...] o segundo é o *gosto artificial*, o qual se forma à vista dos quadros de outrem, o que se bebe com a educação [...] o terceiro chama-se *gosto nacional*, certas belezas ou defeitos que se perpetuarão nas obras dos artistas de um mesmo país. (PLUCHE apud COUTO, 1841, p. 179).

O autor, além de considerar a existência do *gosto natural* e do *gosto artificial* (adquirido), dá grande importância ao que cada "discípulo" já traz consigo. Ele apresenta ainda o "gosto nacional", comum a um determinado grupo. Desta forma, o gosto se relaciona a um indivíduo ou a um grupo. No que se refere ao indivíduo, divide-se em dois "sub-gostos" - *gosto natural* e o *gosto artificial*; no que se refere a um grupo, a partir do hábito e repetição das características de um determinado grupo, formar-se-ia um *gosto nacional*. A preocupação em satisfazer o gosto do ouvinte, contribui para a perpetuação de determinadas características nas obras dos artistas de um mesmo país.

Podemos observar que, mesmo entre os autores que concordam com o fator inato do gosto, encontramos uma grande ênfase dada ao gosto adquirido. Esses autores acreditam na existência de um gosto natural, um senso de beleza impresso no ser pela natureza, que em conjunto com o gosto adquirido resulta na formação do "bom gosto". Deste modo, apesar do gosto natural ter importância, ele pode ser aumentado e aperfeiçoado através do conhecimento.

Montesquieu, ao falar das regras contidas na arte, afirma que estas são guias a perder de vista. O domínio dessas regras é adquirido através do exercício, do estudo, da imitação de modelos e de mestres, e constitui o que as preceptivas musicais setecentistas denominam "bom gosto". Neste sentido, os diversos tratados musicais do séc. XVIII são manuais para educar o gosto e se adquirir o "bom gosto" através do conhecimento de regras.

Podemos citar como exemplo de manual para se educar o gosto, o tratado de Johann Joachim Quantz, que traz no título da 1ª edição (1752) as seguintes palavras: *Ensaio sobre um Método para se Tocar a Flauta Transversal, acompanhado de vários comentários úteis para o Aperfeiçoamento do Bom Gosto*. Ele afirma, no prefácio da obra, que deseja treinar a habilidade e a inteligência do músico, não apenas ensinando a parte técnica, mas formando o gosto e estimulando o discernimento.

Quantz destaca ainda a importância da imitação das *auctoritates* para a formação do gosto: "[...] Incluí exemplos de músicos respeitados em composição e performance para mostrar aos jovens que se dedicam à música como eles devem proceder, se eles desejam imitar esses homens célebres e seguir seus passos" (QUANTZ, 2001, p. 7-8).

E destaca também o conhecimento como fator fundamental para o afetamento pela obra de arte e o prazer: "Pode o contraponto ser responsabilizado se os amadores não têm um gosto por ele devido à sua falta de conhecimento? Não é um ponto em comum a todas as ciências, incluindo o contraponto, que sem o conhecimento delas não sentimos prazer?" (QUANTZ, 2001, p. 23).

Outros compositores e críticos musicais setecentistas, como Geminiani, Heinichen Mattheson e muitos outros, também se preocuparam com a formação do bom gosto através da publicação de métodos e tratados. Esses escritos tratavam desde aspectos técnicos musicais (como ornamentação, técnica de um instrumento etc.) até questões mais amplas, como os *gostos nacionais*, que determinavam uma maneira de compor segundo um decoro nacional (modos de escrita adequados a um determinado país).

5. Gosto Particular e Universal

Outra discussão presente nos ensaios sobre o gosto durante o séc. XVIII envolvia a questão sobre o gosto ser algo pessoal (que não se discute) ou baseado no senso comum (passível de um julgamento). Lord Kames, em 1761, ao discorrer sobre os princípios que devem governar o gosto de cada indivíduo, cita o provérbio "gosto não se discute". O autor procura entender o porquê de todos os prazeres – no sentido próprio ou metafórico - não serem isentos de crítica (Lord Kames, 2002).

Segundo o autor, nenhum homem de gosto aplica o provérbio acima no sentido figurado como verdade absoluta, pois todas as áreas das artes são passíveis de crítica. Esse espaço para um julgamento do gosto em seu sentido metafórico é universal e tem fundamento na natureza, em que as características predominantes em um determinado grupo são concebidas como modelo para os indivíduos que pertencem àquela espécie. Para Kames, os homens entendem que essa natureza seja perfeita e correta e aqueles que fogem dela são considerados imperfeitos (Lord Kames, 2002).

Da mesma forma, o senso comum está presente no julgamento das artes e se apoia em critérios comuns a um grupo. O julgamento do gosto em seu sentido metafórico é produzido tendo como referência um modelo. Assim, podemos dizer que o julgamento produzido pelo gosto segue uma convicção individual e ao mesmo tempo coletiva, de um critério comum pertencente a um ambiente cultural. O gosto em seu sentido próprio é portanto pessoal; enquanto em seu sentido metafórico é baseado em um senso comum e é passível de crítica.

Essa possibilidade de julgamento do gosto metafórico (nas artes), a partir de um senso comum, acaba por definir características próprias de um grupo. Através desse juízo se elege algo como bom/ruim,

agradável/desagradável, belo/feio etc., influenciando a permanência de determinadas características nas obras de um mesmo país e formando assim, um *gosto nacional*.

6. Considerações Finais

No séc. XVIII, o gosto regulava as maneiras de compor, formando estilos próprios de um determinado país. Como exemplo dos dois principais parâmetros de gosto normativos do período, podemos citar a música francesa e a italiana. Um terceiro gosto nacional, também mencionado nos escritos setecentistas, é o gosto alemão, que por sua vez é formado através de um processo de imitação e do estudo dos modelos estrangeiros mencionados acima.

É interessante observar que a Alemanha do séc. XVIII não representava uma nação unificada (como era a França), sua realidade era de uma nação fragmentada constituída de centenas de principados independentes. Webber (1998) afirma que a desunião dos estados germânicos tornou a música alemã suscetível às influências musicais estrangeiras. Assim, as cortes germânicas, comparadas com outras cortes europeias, eram excepcionais em sua natureza cosmopolita, sendo dominadas pelos gostos italiano e francês.

Através da imitação dos gostos nacionais estrangeiros, os compositores alemães procuraram criar uma unidade e identidade nacional de seu estilo musical. A França, neste sentido, representava tudo o que era almejável em termos de uma nação unificada e fornecia as maneiras da corte (exportando, em consequência, sua música - principalmente a música teatral de dança e a música de teclado); a Itália, referência para todos os tipos de arte, proveu o modelo de ópera e de diversos gêneros instrumentais como o concerto e a sonata.

Os compositores setecentistas procuravam educar o gosto por meio dos inúmeros tratados e através da imitação de modelos e das *auctoritates*. A questão do gosto adquirido é fundamental para se entender a formação da prática musical setecentista conhecida como "gostos reunidos", que é a imitação e a mistura dos modelos francês e italiano com o intuito de aprender, fazer igual e superar. Por isso, observamos nos compositores alemães o rompimento com as regras dos modelos estudados em favor de uma nova maneira de escrita. Deste modo, os "gostos reunidos" pressupõem gostos distintos, que nas cortes germânicas puderam penetrar e posteriormente formar o gosto alemão.

O gosto, com seu poder de discernir e qualificar, elegendo algo como desagradável ou agradável, ajuda a estabelecer uma maneira de compor, de tocar e de ouvir entre músicos e espectadores de uma mesma nação. Deste modo, o gosto, consistindo no juízo na escolha e na aprovação de algo, acaba por moldar e definir uma maneira de escrita (estilo) de um grupo ou país.

Referências:

COUTO, Antonio Maria. *Diccionário da maior parte dos termos homónymos, e equívocos da lingua portugueza*. Lisboa, 1842. (*fac-simile*). Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=IwcoAAAAYAAJ&dq=couto&source=gbs_navlinks_s. Acesso em: 12 set. 2009.

HILLER, Johann. *Beytrag zu einem musikalischen Wörterbuche*. Leipzig: im Verlag der Zeitungs-Expedition, 1769.

KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível*. São Paulo: Edusp, 1998.

LORD KAMES, Henry Home. *Elements of Criticism*. Hawai: University of the Pacific, 2002.

MONTESQUIEU. *O Gosto* ("Le Gout", 1753). São Paulo: Iluminuras, 2005.

QUANTZ, Johann Joachim. *On Playing Flute*. New England: Northeastern University Press, 2001[1752]. [Trad. Edward R. Reilly].

USSHER, James. *Clio: or, A discourse on Taste* [1772- 3ª edição] (*fac-simile*). Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=EzQCAAAAQAAJ&lr=. Acesso em: 14 mai. 2010.

WEBBER, Geoffrey. *German Courts and Cities*. In: SADIE, Julie Anne. *Companion to Baroque Music*. University of California Press: United States, 1998 p. 149-158.

ZEDLER. *Zedler Universal Lexikon* (1708). Disponível em: http://www.zedler-lexikon.de. Acesso em: 10 fev. 2009.

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE PELOTAS: A CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA

Patrícia Pereira Porto (UCS)
porto.pp@gmail.com

Windsor Rodo Osinaga Jr. (UCS)
windsorosinaga@gmail.com

Resumo: A memória do Conservatório de Música de Pelotas é construída a partir de uma "realidade simbólica" que cria a ideia de que a instauração de uma instituição oficial do ensino da música representaria os ideais da comunidade como um todo. Sua memória é criada a partir de trocas simbólicas, onde diversos tipos de agentes contribuem, direta ou indiretamente, para isso.
Palavras-chave: Conservatório de Música, Patrimônio Imaterial, Memória Social.

Conservatory of Music of Pelotas: the construction of a memory

Abstract: The memory of the Music Conservatory of Pelotas is built from a "symbolic reality" that creates the idea that the establishment of an institution's official teaching of music represents the ideals of the community as a whole. His memory is created from these symbolic exchanges, where different types of players contribute, directly or indirectly, to this.
Keywords: Music Conservatory, Intangible patrimony, Social Memory.

O presente artigo trata-se de um pequeno fragmento da dissertação produzida no programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, orientado pela Profª. Drª. Isabel Porto Nogueira, intitulado "A memória do Conservatório na imprensa: análise dos artigos e críticas musicais referentes ao Conservatório de Música de Pelotas no período de 1918 a 1923", que teve como objetivo principal a compreensão do papel da imprensa na construção de uma memória referente ao Conservatório de Música de Pelotas, instituição vinculada à Universidade Federal de Pelotas desde 1969.

Nosso trabalho de investigação foi centrado nos primeiros cinco anos de atuação do Conservatório de Música de Pelotas (1918-1923), para avaliar o impacto da fundação da escola na sociedade, e também porque este é o período de permanência dos dois primeiros professores, de piano e de canto, da escola: Antônio Leal de Sá Pereira e Andino Abreu, respectivamente.

Baseamos nosso estudo na ideia de construção da memória social pelotense a partir de uma representação idealizada por alguns membros da sociedade e transmitida pelos jornais; assim sendo, sentimos a necessidade de problematizar os conceitos de memória social e memória coletiva, para então compreendermos como se dá o processo de criação da memória social.

O uso dos conceitos "memória social" e "memória coletiva" apresentam, no decorrer da história, inúmeros pontos de conflito quanto a sua utilização. A generalização arbitrária inerente a tais expressões, conforme Joël Candau, conflita com o ideal de cientificidade da antropologia. Entretanto, o autor, ao lembrar um dos objetivos da antropologia, qual seja, a compreensão da passagem do indivíduo ao coletivo, refere a necessidade de se proceder a uma análise do grau de pertinência desses conceitos, os quais ele define como 'retóricas holistas', na busca pela instrumentalização das pesquisas sobre o fenômeno social. A expressão 'retóricas holistas' refere-se, portanto, à essa tendência a totalização que, através de categorizações, busca individuar conjuntos de termos que nem sempre se despojam de sua individualidade para, unindo-se a outros, formarem um todo coeso.

Assim, Candau chama a atenção para a impropriedade da metáfora 'memória coletiva', a qual esconde uma dupla confusão: a primeira, entre as lembranças objetivadas e as lembranças na forma como são memorizadas. Com efeito, as lembranças manifestadas, verbalizadas, são uma expressão parcial do que foi, sendo a descrição da memória coletiva a partir de tais manifestações, portanto, uma redução que não leva em conta o potencial de incidência social dessa memória não manifestada; a segunda confusão se dá entre a metamemória e a memória coletiva. Metamemória seria a representação feita pelo indivíduo de sua própria memória, ou seja, a compreensão do indivíduo de sua própria história, que ajuda na construção da identidade. A 'memória coletiva' é uma espécie de Metamemória, tida como a representação de algo comum a determinado grupo, diferenciando-se daquela considerada em nível individual, na medida em que aí se fala de uma faculdade de fato, enquanto que a memória coletiva supõe uma hipotética comunidade de lembranças. É justamente essa aura de especulação, aliás, que leva à problematização do uso da expressão 'memória coletiva' como conceito.

Quando trabalhamos com memória social, ou seja, com uma memória comum a alguns membros de uma comunidade, não podemos deixar de perceber que essa suposta memória é uma construção, uma representação criada a partir de fatos eleitos por um determinado grupo como representativos da identidade dessa comunidade; lembramos daquilo que, conscientemente ou não, escolhemos lembrar. No caso de uma memória coletiva, lembramos de acordo com as nossas escolhas, mas essas escolhas individuais são feitas também em função de uma outra escolha, realizada por um grupo de agentes que decide o que deverá ou não ser lembrado. Por outro lado, é impossível afirmar que todos os membros de uma comunidade lembrem dos fatos da mesma forma, pois cada indivíduo percebe e entende esses fatos a partir de sua própria experiência, que nunca é igual à experiência do outro.

Entendemos, a partir dessas problematizações baseadas em Candau, que a existência de proposições acerca de uma memória coletiva não bastam para certificar a sua existência. Existem, sem dúvida, atos de memória coletivos, tais como comemorações e mitos. Todavia, não se pode deduzir daí uma comunidade de representações do passado tais quais as referidas nesses atos. Embora direcionem as lembranças dos indivíduos, os atos de memória coletiva não determinam a forma pela qual cada indivíduo se relaciona com tais atos, portanto, mesmo compartilhando um dado conjunto de lembranças, a sequência de evocações destas varia com os indivíduos, tanto em relação ao conteúdo total, como em relação a forma com que tais conteúdos se inserem na sequência de representações e lembranças de cada um, de onde surge o argumento decisivo contra a retórica da memória coletiva: a incomunicabilidade dos estados mentais.

Quanto menor o grupo, mais efetiva será a comunidade de representações entre seus membros, e mesmo em relação às representações semânticas, as quais, numa situação ideal, podem determinar mesmo a própria dinâmica social através de uma lógica de retroação que combina tais representações semânticas com representações factuais, que derivam dessas mesmas representações semânticas ao mesmo tempo que as engendram. De fato, em um grupo pequeno, parece haver uma tendência à constituição de uma memória coletiva, pois a organização em si pressupõe a existência de uma certa 'comunidade de objetivos', e a memória coletiva seria, nesse caso, resultante da tendência que possuem os membros de cada grupo, enquanto sentindo-se parte fundamental do mesmo, de abrirem-se uns aos outros no intuito de formar uma identidade.

Trabalhamos com a ideia de que a memória da sociedade pelotense referente ao Conservatório de Música de Pelotas foi resultante dessa tendência a constituição de uma memória coletiva, onde os membros da sociedade abrem-se uns aos outros no intuito de formar uma identidade, no caso em questão, uma identidade

cultural, visto que a instituição representaria os padrões que a elite cultural da cidade elegeu para si. O fato desses padrões culturais terem sido escolhidos por um grupo 'elitizado' não significa que a sociedade como um todo, ou ao menos uma grande parcela dela, não se identifique com esse padrão, que não o queira para si como representante da comunidade a que pertence. Entendemos que a fundação do Conservatório seja decorrente de uma 'comunidade de objetivos', que parte de um pequeno grupo de decididores[1].(donos de jornais, idealizadores do Conservatório de Música, professores e diretores da casa), e que se transforma nos objetivos dos outros atores, que não necessariamente tem poder de decisão, mas que participam do processo de ação por meio de sua corporeidade (alunos, concertistas, comunidade em geral, participantes ou não das atividades da escola).

Existe, em todas as sociedades, uma certa relação de dependência entre as classes, no intuito de que se forme um todo coeso e assim se possa criar a identidade de uma nação. Sendo assim, a classe dominante[2]. apresenta-se como o elo entre a importação dos padrões culturais europeus e a sua difusão para o restante da sociedade. Segundo Maria Elizabeth Lucas, a explicação dessa subordinação cultural das classes menos favorecidas se dá no momento em que entendermos que isso nada mais é do que um reflexo da subordinação ocorrida em nível material e econômico, agora então assimilada a nível cultural.

> Por outro lado não se deve perder de vista que a dependência que ocorre entre áreas diferentes numa mesma nação faz parte da relação desigual estabelecida entre as nações pelo desenvolvimento do sistema capitalista, onde as áreas periféricas acabam por importar e defender, como seus, os padrões culturais alheios a sua própria realidade, em decorrência da subordinação que já enfrentam ao nível da produção material.
> Nesse processo, a classe dominante é o elo entre a importação destes padrões e a difusão deles perante o resto da sociedade. Como classe que detém os mecanismos de controle político-ideológico, devido à posição privilegiada que ocupa na esfera da produção, a sua "visão de mundo" (forma de pensamento, valores, manifestações artístico-intelectuais) passa a ser adotada e defendida pelos segmentos que dela dependem para a satisfação de seus interesses. (LUCAS, 1980:152)

Este processo de incorporação à sociedade dos valores da classe dominante se dá não apenas no Rio Grande do Sul, mas também a nível nacional, e tem uma relação direta, se falarmos especificamente em música, com a modificação do ensino da música e com a visão do músico no decorrer dos séculos. Lucas, em seu artigo *Classe dominante e a cultura musical no Rio Grande do Sul: do amadorismo à profissionalização,* divide a música no Brasil em três fases:

> O primeiro momento (da primeira metade do século XIX ao final da década de 1870) compreende uma fase na qual a música inexistia como atividade independente (estava associada ao culto religioso ou ao teatro), sendo profissão ligada às camadas inferiores da população. O que distingue nesta fase o profissional do amador é o fato de pertencerem a diferentes classes sociais. O segundo momento (décadas de 1880-1890) corresponde à expansão do amadorismo sob a forma de sociedades de concerto organizadas por e para elementos de classe dominante e setores médios urbanos, enquanto que os profissionais da fase anterior estão sendo substituídos por estrangeiros. O último (do final do século XIX ao início do século XX) refere-se à reavaliação que sofre a música como profissão a partir do contato com padrões importados, passando a ser exercida pela classe dominante/setores médios e incorporando, das etapas antecedentes, aspectos do amadorismo que possam distanciá-la de qualquer associação com o trabalho das camadas sociais inferiores. (LUCAS, 1980, apud NOGUEIRA, 2005:3)

De acordo com a citação acima, podemos observar que ocorreram algumas modificações, ao longo da história, na concepção da atividade musical. Inicialmente, a prática musical estava vinculada ao trabalho servil e às atividades sociais e religiosas, tendo-se então uma perspectiva da música como eminentemente funcional, e atribuída a um profissionalismo mal visto pela sociedade, pois estes profissionais eram, na sua maioria, escravos ou mulatos livres. Posteriormente, a ascensão econômica no estado, decorrente da atividade agrícola e pecuária, proporcionou a formação de Sociedades de Concertos, que promoviam a gira de artistas nacionais e internacionais, a editoração de partituras e revistas especializadas, assim como a produção de instrumentos musicais, o que vai motivar o 'consumo' de música e o aumento de sua prática amadorística. Nesse caso, o músico, que pertencia à classe dominante (estancieiros, comerciantes...), se dedicava ao estudo apenas com o intuito de mostrar uma educação refinada, onde a música nada mais era do que um mero adorno. Assim, a prática amadora tinha como princípio o 'fazer arte', o 'enobrecimento do espírito através da música', ideais estes importados da Europa, e que distinguiam claramente a diferença entre a prática indesejada do músico profissional, vinculada aos mestiços, e a prática do músico amador, que não precisava da música para sobreviver, sendo sua atividade compreendida como uma forma de lazer, como mero ornamento. Nesse momento, a prática profissional da música, vinculada às classes menos abastadas, vai cedendo espaço ao amadorismo musical. Segundo Lucas, podemos perceber esse período de ascensão do amadorismo também em Pelotas, no final do século XIX:

> O mesmo movimento amadorístico que invadiu Porto Alegre no final do século ocorre também no interior do estado. Os dados que se dispõe ainda são escassos, mas pelo menos o exemplo da cidade de Pelotas é significativo.
> Esta cidade, que juntamente com Rio Grande constitui o centro econômico da província durante a primeira metade do século passado, acumulou condições de abrigar uma elite, que, enriquecida pela rude atividade charqueadora, adota, em contraste, hábitos de refinamento europeus.
> Como não poderia deixar de ser, a música faz parte deste refinamento e a "aristocracia" pelotense, integrante da classe dominante no estado, empresta seu concurso na criação de grupos musicais amadores, promove concertos beneficentes, prestigia temporadas líricas e giras de virtuoses. (LUCAS, 1980: 161)

Como podemos observar, a cidade de Pelotas apresentou um intenso movimento musical no século XIX, o que corrobora a ideia de que a cidade possuía uma sociedade relativamente culta, conforme mencionado anteriormente.

Já em uma terceira fase, que compreende o início do século XX, ocorre um processo de transição entre o amadorismo e a institucionalização do ensino musical. As giras de artistas, promovidas pelas Sociedades de Concertos, colaboraram para uma mudança de perspectiva da prática musical, visto que os artistas que vinham de fora geralmente traziam uma grande bagagem de títulos, como prêmios internacionais e elogios em críticas de inúmeros jornais e revistas do mundo todo. Com base nesses estereótipos, os então músicos amadores orientam-se em direção a uma profissionalização que seguiria o modelo representado pelos artistas europeus que aqui se apresentavam, sentindo-se assim a necessidade de criar instituições que promovessem o ensino especializado em música, visto que a educação musical realizada por professores particulares muitas vezes deixava a desejar, não apenas por limitações técnicas, como também porque estes não poderiam oferecer diploma, condição essencial para o status de profissional. (LUCAS,1980: 164)

Entendemos que a memória social é uma representação, construída através da eleição, por um pequeno grupo de agentes, de elementos que passam a ser representantes de sua comunidade como um todo.

Partindo desse princípio, nos propomos a discutir a forma como é construída a memória musical da sociedade pelotense sobre a instituição Conservatório de Música, considerando que essa, assim como toda memória social, é uma representação de fatos passados, realizada a partir de um grupo de decididores, e transmitida à sociedade como sua identidade.

A identidade de uma sociedade é constantemente recriada e fortalecida, visto que se transforma a partir das relações humanas e através do tempo. O desejo de pertencimento dos integrantes do grupo a uma determinada identidade é determinado pelos interesses do mesmo, interesses estes que podem ser modificados por fatores econômicos, políticos e sociais.

Identificamos os jornais da cidade de Pelotas, vistos sob todos os aspectos (donos, redatores, editores...), como agentes que elaboram estratégias de atribuição de características identitárias e colaboram na construção de uma memória, mais especificamente, neste caso, na construção da memória do Conservatório de Música de Pelotas como representante da cultura musical pelotense.

Essa representação, que parte de um pequeno grupo, se transforma, através de múltiplas ações, interage, e se configura como a identidade de toda uma sociedade. Esse pequeno grupo pode ser o governo, uma empresa, a imprensa, uma instituição, qualquer grupo que tenha o poder de decisão.

> Um decididor é aquele que pode escolher o que vai ser difundido e, muito mais, aquele capaz de escolher a ação que, nesse sentido, se vai realizar... A escolha do homem comum, em muitas das ações que empreende, é limitada. Freqüentemente, o ator é apenas o veículo da ação, e não o seu verdadeiro motor. (MASINE apud SANTOS, 1996: 65).

A imprensa local se apresenta, nesse caso, como um grupo decididor, que escolhe o que vai ser difundido, atuando desta forma como colaboradora na construção da memória da sociedade pelotense. Tanto a imprensa quanto os idealizadores do Conservatório podem ser considerados como uma elite intelectual, como uma minoria organizada que detém o poder e impõe ideias; divulgam a representação da sociedade pelotense como uma elite cultural, representação esta que acaba sendo aceita e incorporada também pela massa da sociedade como sua identidade. Assim se dá o jogo de ações que constrói a imagem do Conservatório de Música como um dos principais representantes do 'grande desenvolvimento cultural' da cidade de Pelotas.

Entendemos a instituição como um sistema de ações simbólicas, em que são atuantes a imprensa, enquanto aliada na construção da imagem de uma sociedade que se entende culta, posto que formada a partir de padrões europeus, os concertistas de fora, professores e diretores do estabelecimento, enquanto formadores culturais, e a sociedade, enquanto receptora dessas informações. Acreditamos que as ações ocorridas no Conservatório se transformam e se configuram na memória da sociedade como símbolo de representatividade social e cultural.

Esse intercâmbio efetivo entre pessoas no espaço se constitui como a condição para essas trocas simbólicas, que se multiplicam, diversificam, e se renovam. Sendo assim, a memória do Conservatório de Música de Pelotas é construída a partir dessas ações, dessas trocas simbólicas, dessa diversidade de ideias atuantes dentro e fora dele.

Entendemos que os ideais dos agentes envolvidos na fundação do Conservatório de Música não eram necessariamente os mesmos, mas que todos possuíam objetivos em comum. Todos, de certa forma, se sentiam parte do mesmo grupo e assim, lembrando Candau, abriam-se uns aos outros no intuito de formar uma identidade.

Assim, uma comunidade de objetivos pode sugerir uma comunidade de representações do passado que, embora perpassada de individualidades, mantém seu caráter de comunidade de representações exatamente por ser engendrada a partir de uma comunidade de objetivos e, portanto, só pode ser avaliada quanto a sua pertinência enquanto advinda de uma comunidade de objetivos. A memória coletiva estaria condicionada então, entre outras coisas, a um horizonte comum de ação. Com efeito, na dinâmica social, a evocação de uma lembrança individual sofre diversas transformações e perde seu caráter independente, alienado na memória coletiva, que funcionaria aqui como instância reguladora da memória individual. Assim, o uso das retóricas holistas, em particular a expressão 'memória coletiva', devem estar disciplinadas quanto a efetividade dos fenômenos a que se referem, critérios de avaliação dos graus de pertinência e propriedade dos conceitos. Neste contexto ideal, a memória coletiva seria uma realidade sob certas condições, justificando por assim dizer, por extensão, o uso de 'retóricas holistas' na construção do discurso científico.

No caso em questão, o sistema de ações que envolvia o Conservatório de Música de Pelotas, ocorrido dentro e fora dele, era uma das condições para que se configurasse na memória da sociedade pelotense a ideia de que a instituição seria um símbolo de representatividade cultural e social.

Como já falamos anteriormente, o sucesso do Conservatório de Música de Pelotas enquanto formador cultural não se deve apenas à imprensa local. O que estamos tentando colocar é que, nesse processo de construção da memória da sociedade pelotense, repleta de simbolismos e representações, a imprensa apresenta-se como peça-chave, visto que ela tinha o poder de atingir a parcela da sociedade que detinha o poder de decisão e imposição de ideias. Podemos assim citar Halbwachs, que embora tenha alguns de seus conceitos sobre memória coletiva criticados por Joel Candau, teórico utilizado em nossa pesquisa para a problematização destes conceitos, apresenta um importante trabalho sobre o processo de construção da memória e da identidade social. Para ele, as instituições sociais contribuem decisivamente para a formação das imagens, representações, esquemas comportamentais, linguagem e demais mecanismos que atuam em nossa relação com o mundo. Se entendermos a imprensa como uma instituição social, compreendemos que ela se apresenta determinante no processo de construção, ou melhor dizendo, de reconstrução da memória. Halbwachs acredita que, enquanto reconstrução, a lembrança é um processo de contextualização, limitado e determinado por nossa consciência atual, que interpreta o passado com a intencionalidade do presente. Nesse sentido, as determinações seriam exercidas pelas instituições sociais que atuam na formação do sujeito, seja ao longo da história dessa formação, ou mesmo no presente, atuando enquanto motivadoras da maioria das nossas lembranças.

Estamos trabalhando com a reconstrução da memória em dois 'momentos presentes': o primeiro deles passa-se no período histórico em estudo, ou seja, de 1918 a 1923, nos cinco primeiros anos de existência do Conservatório de Música de Pelotas. Nesse momento a construção da memória também era uma reconstrução, pois aquele 'presente' era parcial, interpretava segundo seu ponto de vista o 'passado rico e cultural dos charqueadores', criando assim uma representação, uma identidade. Nesse segundo momento, também recriamos o passado, pois estamos nos propondo a identificá-lo segundo critérios atuais de estudo, sob uma perspectiva do século XXI, também totalmente parcial no processo de contextualização, pois por mais que tentemos a imparcialidade, nenhum sujeito consegue se abstrair de seu passado e presente, ou seja, o que estamos fazendo nada mais é do que uma interpretação do passado com a intencionalidade do presente. "A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual." (HALBWACHS apud BOSI, 1994: 17)

Entendemos que o processo de construção da memória do Conservatório de Música de Pelotas foi ancorada em uma representação simbólica formada há mais de um século antes de sua fundação, quando por motivos de ascensão econômica na cidade, alguns membros da sociedade passaram a 'consumir cultura', o que consequentemente moldou e direcionou padrões estéticos.

A frequência nas atividades culturais e o gosto formado a partir desta acabaram configurando um consenso determinado por uma lógica simbólica. Assim, cria-se a representação de que a cidade de Pelotas tinha hábitos culturais requintados, a partir da qual os membros da sociedade passam a construir seu universo simbólico. Para Bourdieu, a realidade é uma construção feita pelo homem a partir de suas relações com universos simbólicos e, neste processo, ele se vê aprisionado nestas relações. Para ele, o espaço onde os agentes sociais se movem e interagem configura-se em uma representação abstrata definida a partir do consenso em torno de determinada lógica simbólica. (BOURDIEU, 2007:38)

A realidade construída a partir desse universo simbólico passa a direcionar as ações da sociedade pelotense que, afirmando a ideia que ela tem de si mesma, passa a frequentar e promover cada vez mais as atividades culturais, o que colabora para que essa representação se difunda e passe a se constituir como verdade.

Notas

1'Decididores' é um termo utilizado pelo geógrafo Milton Santos para designar pessoas ou instituições que detém o poder de decisão.
2Entendemos aqui o conceito de classe dominante como um grupo "hierárquico" que se encontra dentro de uma determinada estrutura social. Todas as sociedades formam estruturas, onde a distinção de classes é determinada pela conduta e atitudes dos indivíduos, que partilham características em comum, podendo ser estas econômicas, culturais e sociais.

Referências:

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. 10ª edição. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2007.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade:* lembranças de velhos. 2ª edição. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

CANDAU, Joel. *Memoria e Identidad*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol, 2001.

LUCAS, Maria Elizabeth. Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização. In GONZAGA, Sergius e DACANAL, José Hildebrando(org.): *Cultura e ideologia*. Porto Alegre: Ed. Mercado Aberto, 1980.

NOGUEIRA, Isabel Porto. Antônio Leal de Sá Pereira: um modernista em terras gaúchas. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E POS- GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 15ª edição, 2005, Rio de Janeiro, RJ. *XV Congresso da ANPPOM*. RJ: Editora da ANPPOM, 2005. 811-818.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço:* Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

A PRESENÇA DA TRADIÇÃO MUSICAL VIENENSE ATRAVÉS DA IMPERATRIZ LEOPOLDINA NA COLEÇÃO THEREZA CHRISTINA MARIA

Pedro Persone (UFSM)
persone@ufsm.br

Resumo: Este estudo analisa a prática musical brasileira, durante o período imperial: 1822 a 1889. A fonte da pesquisa é a música européia e documentos relacionados - pianoforte solo e música de câmara - que foram tocadas no Brasil. A Coleção Thereza Christina Maria pertence à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Esta Coleção única foi feita a partir das coleções de partituras das Imperatrizes Leopoldina e Thereza Christina Maria.
Palavras-chave: Fortepiano, Sonata Clássica, Música de Câmara, Imperatriz Leopoldina como fortepianista, Música no Brasil Imperial.

The presence of Viennese musical tradition through Empress Leopoldina on the Collection Thereza Christina Maria

Abstract: This study reviews the Brazilian musical practices, during the Imperial period, as of 1822 to 1889. Its basis is European music and related documents – fortepiano solo and chamber music – which were played here in Brazil. It should be noted that the *Coleção Thereza Christina Maria*, which belongs to the Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, was the main source of our research of the pieces which were performed, at that time. The mentioned *Coleção* was made by joining both Empress Leopoldina and Empress Thereza Christina Maria collections into only one.
Keywords: Fortepiano, Classical Sonata, Chamber Music, Empress Leopoldina as fortepianist, Music in Imperial Brazil.

Introdução

Este estudo revisitou um segmento praticamente inexplorado na história da música no Brasil imperial (1822 -1889), através da documentação sobre a música pianística européia executada no país. Sob a ótica do intérprete, o objeto deste estudo é a música de câmara e a música solística para teclado, com uma abordagem historicamente informada, seguindo as diretrizes das principais pesquisas sobre práticas interpretativas.

D. João (1767-1826) já tinha a corte plenamente instalada em solo brasileiro (GOMES, 2007: 129) quando deu início à busca por uma esposa para seu segundo filho varão, D. Pedro (1798-1834), que num futuro próximo seria D. Pedro I (do Brasil) ou D. Pedro IV (de Portugal). D. Pedro herdou, de seu pai, apenas a paixão pela música (GOMES, 2010: 114). Tocava vários instrumentos e compunha com grande habilidade. Sua educação musical esteve a cargo de nomes como Marcos Portugal (1762-1830), Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e Sigismund Neukomm (1778-1858).

Nessa busca pela esposa encontraram Caroline Josepha Leopoldine Franziska Ferdinanda von Habsburg-Lothringen (1797-1826) ou nossa Imperatriz Leopoldina. Apesar de Leopoldina possuir todas as qualidades que um marido valorizaria, faltava-lhe beleza e sensualidade, isto é, o fundamental para D. Pedro.

Pois é essa imperatriz, com uma sólida formação musical, que iniciou o maior legado musical que se tornaria a Coleção Thereza Christina Maria da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Com o objetivo de traçar o histórico musical da Imperatriz Leopoldina, fiz um levantamento das atividades musicais de sua família, focalizando principalmente a intensa produção musical de sua mãe, a Imperatriz *Maria Theresia von Neapel und beider Sizilien*, [Maria Teresa das duas Sicílias ou Maria Teresa de Bourbon] (1772-1807), de seu pai, Franz II (1768-1835) do Sacro Império Romano ou Franz I da Áustria e de seu amado professor Leopold Koželuh (1747-1818) que a própria Leopoldina descreve como muito rigoroso (KANN, 2006, 65). Acredito

na importância de tal estudo para divulgar a *Coleção Thereza Christina Maria* e também para mostrar que a atividade musical sob o governo de D. Pedro I[1] e Leopoldina era resultado de um estudo musical bem fundamentado de ambos.

Fig. 1 – Imperatriz Leopoldina.[2]

Meu estudo focou a música escrita entre 1790 e 1826 presente na coleção. Estas datas se referem ao período em torno da vida da Imperatriz Leopoldina – um pouco antes de seu nascimento até o ano exato de sua morte. Ampliando, futuramente, o período de 1790 até o final do Império, poderemos, com o engajamento de pesquisadores interessados, dar continuidade à pesquisa, compreendendo um repertório mais amplo que não se limite à seleção e *instrumentarium* inicialmente propostos, mas que possamos cobrir todo o período desde Leopoldina até Thereza Christina Maria. Tal divulgação será de grande valor não somente aos músicos e musicólogos brasileiros, mas informará mundialmente aos músicos e à comunidade musicológica sobre esta lacuna: a intensa presença da música européia no Novo Mundo a partir da corte brasileira.

Abordar a questão da performance dessas obras em nosso país nos leva, inicialmente, a um problema organológico. Grande parte desse repertório era de origem austríaca (vienense), num país com influência comercial inglesa, onde o gosto era francês.

Este aspecto é de extrema importância, pois, existiram duas escolas de construção de fortepianos: a inglesa e a alemã-vienense. Esta última, iniciada fora da Áustria por Johann Andreas Stein (1729-1792) com um padrão estético bastante característico, foi importante devido à qualidade dos compositores que utilizaram tais instrumentos (Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert). A inglesa, por sua vez, pode ser considerada a ancestral direta do que hoje conhecemos como piano. Importantes compositores utilizaram instrumentos de construção inglesa, no início, principalmente os construídos por John Broadwood (1732-1812). Dentre os autores mais influentes podemos citar Muzio Clementi (1752-1832), Jan Ladislav Dussek (1760-1812), Johann Baptist Cramer (1771-1858), Daniel Steibelt (1765-1823), John Field (1782-1837), entre outros. Vale ressaltar que os compositores citados, têm várias obras presentes na referida coleção.

Nos instrumentos alemães-vienenses temos um sistema de escapamento simples, conhecido como *Prellmechanik* – que torna o teclado muito leve e raso – aliado a um eficiente sistema de abafadores e um ou dois "pedais" acionados pelos joelhos do intérprete. Isto facilita muito o discurso musical requerido pelos compositores vienenses. Nos fortepianos ingleses a mecânica (*Stossmechnik)* é mais complexa[3] – com o teclado muito mais pesado e profundo – aliado a um sistema de abafadores intencionalmente pouco eficientes que permitem um halo sonoro ao final da duração da nota (BELT, 1988: 28). Nestes instrumentos os pedais são acionados pelos pés, isto é, são pedais propriamente ditos. Ora, mesmo com uma comunicação não tão eficiente como nos dias de hoje, Mozart tocou em Londres, Clementi tocou na Áustria, Beethoven ganhou um instrumento de Broadwood, Gyrowetz[4] viveu em Londres, Storace[5] viveu em Viena. Por que não houve logo de início um intercâmbio entre as escolas de construção? A resposta é: Única e exclusivamente por questões de estilo e estética. A música vienense, até o inicio do século XIX, era mais articulada e a inglesa com linhas tendendo mais ao legato.

As duas escolas executavam uma construção completamente diferente, já que as estéticas musicais eram diferentes. Os instrumentos vinham, inclusive, de uma proposta diferente. Dai a questão: No Brasil, devido ao comércio com a Inglaterra (PEREIRA, 2005) que facilitou a vinda de um grande número de instrumentos, seriam as músicas vienenses executadas em instrumentos ingleses? Ou, graças à origem de Imperatriz Leopoldina, se manteve o instrumento vienense? Deixo tais respostas no estudo completo que será publicado em breve.

Thereza Christina Maria[6]

Fig. 2 – Imperatriz Thereza Christina Maria.

Após o período da regência, o novo Imperador, D. Pedro II, casou-se com D. Thereza Christina Maria Bourbon (1822-1889), princesa das duas Sicílias. Esta Imperatriz deixou-nos um tesouro que, como um dos principais itens está sua coleção de partituras que agrega também a coleção deixada pela Imperatriz Leopoldina.

Thereza Christina Maria nasceu 14 de Março de 1822, em Nápoles. Era a filha mais nova do rei Francesco I e de sua segunda esposa, Maria Isabel de Bourbon. Em 1842, Thereza Christina Maria casou-se com o Imperador Dom Pedro II. Em 1843 veio ao Brasil, não somente para unir-se a seu marido, como também por razões políticas.

A Imperatriz era uma mulher de grande cultura. Conhecida como "a Imperatriz arqueóloga", cultivou todos os campos do conhecimento, incluindo artes, religião e música. Quando de sua mudança para o Brasil, trouxe em sua companhia artistas, intelectuais, cientistas, músicos, artesãos, junto a coleções de obras de arte e de documentos de grande valor. Deu suporte a músicos brasileiros, tais como o compositor Carlos Gomes (1836-1896), que foi enviado para estudar na Europa. Com o advento da República – e, conseqüentemente, fim do governo imperial – mudou-se para a cidade de Porto, Portugal, onde faleceu em 28 de Dezembro de 1889.

A Coleção Thereza Christina Maria

Convivendo com a *modinha*[7] e o *lundu*, a aristocracia, juntamente com a elite intelectual carioca, podia apreciar, também, as composições musicais mais refinadas e elaboradas compostas por Ludwig van Beethoven (1770-1827), François-Adrien Boieldieu (1775-1834), João Domingos Bomtempo (1775-1842), Muzio Clementi (1752-1832), Johann Baptist Cramer (1771-1858), Jan Ladislav Dusík (1760-1812), Josef Gelinek (1758-1825), Joseph Haydn (1732-1809), Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Leopold Koželuh (1747-1818), Etienne-Nicolas Méhul (1763-1817), Ignaz Moscheles (1794-1870), Wolfgang Amadé Mozart (1756-1791), Sigismund Ritter von Neukomm (1778-1858)[8], Ignaz Josef Pleyel (1757-1831), Ferdinand Ries (1784-1838), Daniel Steibelt (1765-1823), entre outros.

Na Coleção Thereza Christina Maria, por exemplo, para Leopold Koželuh, ou Kozeluch, constam quarenta e nove itens; para Jan Ladislav Dusík, ou Dussek, constam dezenove, sendo que um deles *"Œuvres de J. L. Dussek pour le pianoforte",* editado em doze volumes pela Breitkopf & Härtel entre 1813 a 1817, contém a obra completa para teclado (piano solo, piano trios, piano a quatro mãos, piano com acompanhamento de outros instrumentos) do compositor e os exemplares lá contidos são referência mundial.

Existem obras anteriores a 1790 que certamente foram trazidas por Leopoldina tais como as coleções de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) intituladas "*Sechs Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber...*"[9], desta série de seis volumes falta apenas o sexto volume de 1787.

Acredito que a Imperatriz Leopoldina manteve sua prática musical até perto de sua morte, sendo este o principal motivo para colocar o ano de 1826 como data final da pesquisa. Tal decisão foi bastante difícil uma vez que existem obras interessantíssimas de datas posteriores à sua morte, mas que tornariam o catálogo muito extenso e nos distanciaria de nosso repertório principal.

A musicologia brasileira vem ampliando seu campo de ação e temos, hoje, pesquisadores dedicando-se a repertórios e fontes não especificamente nacionais. Esta pesquisa acrescenta mais fôlego a um segmento que cada vez mais trata de fundir o rigor da pesquisa musicológica às fantasias da interpretação, numa abordagem historicamente informada. Acrescento, também, a urgente necessidade de uma grande divulgação sobre este tesouro musical contido na *Coleção Thereza Christina Maria*. A coleção é vasta e praticamente inexplorada. Contém partituras[10] e livros raros, que circularam na corte do Rio de Janeiro e possivelmente em outras cidades.

Um fato recente que veio a reforçar a certeza da necessidade urgente de divulgarmos amplamente este acervo e pesquisas como esta, se deve a uma descoberta[11] que movimentou o cenário musicológico. Sob o título *"1791 Vienne – Rio de Janeiro 1821 Requiem W.A. Mozart*", Alan Pacquier (MOZART, 2005)

entregou a músicos franceses a descoberta de um manuscrito encontrado no Rio de Janeiro do Requiem K 626, de Mozart. A descoberta é o inédito movimento final, *Libera me,* composto por Neukomm, durante sua estada no Rio de Janeiro, para ser o movimento final da obra. O Requiem havia sido executado na Irmandade de Santa Cecília do Rio de Janeiro sob a direção do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Além de ser, indiscutivelmente, o final mais consistente para a obra, o manuscrito contém valiosas informações sobre práticas interpretativas de uma testemunha que não só presenciou as performances em seu país de origem, mas foi instruído em sua cidade natal, Salzburg, por Michael Haydn (1737-1806), amigo de Mozart.

Espero firmemente que este fato nos sirva como um alerta e que, no caso da *Coleção Thereza Christina Maria*, possamos estar adiante de pesquisadores estrangeiros para, assim, divulgar ao mundo os nossos tesouros musicais com nossa própria voz.

Encerrando este estudo gostaria de trazer um assunto de importância para a música e musicólogos. Antes de tratarmos das questões musicais, faz-se necessário um alerta sobre a situação em que se encontra a parte de nosso patrimônio arquivístico, especialmente sobre a coleção, objeto deste estudo.

As condições de armazenagem são inadequadas frente à importância das obras contidas na coleção. Muitas obras portam hoje danos irreparáveis, como rastros de cupim e traça que comprometem folhas e mais folhas. Parece até que há um descaso em se tratando das partituras se comparado com outras áreas da mesma coleção.

Existe a necessidade urgente de digitalização desse acervo, até para que se possam arquivar adequadamente essas partituras evitando, assim, que sempre a pesquisa tenha que ser feita fisicamente. Além disso, as bibliotecas por todo o mundo digitalizam e tornam accessíveis seus catálogos ao grande público.

O que inicialmente deveria ser apenas uma pesquisa catalográfica, mostrou, também, a necessidade de um levantamento das questões das práticas interpretativas que pudessem oferecer elementos para futuros executantes das obras da Coleção Thereza Christina Maria.

No estudo completo tentei demonstrar a ligação do Brasil com o fortepiano desde o início – lá com Giustini – através do patrocínio da publicação das primeiras obras para esse instrumento, seguido de um estudo sobre o início da escrita das sonatas para teclado. Apresentei, também, um breve estudo sobre as duas principais escolas de construção de fortepianos, indicando quem estruturou a linguagem vienense e quem foi o criador da idolatria ao piano, tão cara ao nosso país. Foram apresentadas as relações dos principais autores com os fortepianos e seus construtores, e como isto pode alterar construção, extensão, sonoridade, etc. Com uma crescente divulgação desse estudo e da coleção propriamente dita, acredito que será possível chamar a atenção à grande importância do material ali contido. Assim sendo, numa etapa seguinte, a Biblioteca Nacional poderá dedicar maior atenção à correta armazenagem e manutenção dessa coleção impar.

Notas

1 Além, é claro, do que já acontecia na corte de D. João VI.

2 Pintura de Josef Kreutzinger (1757-1829). Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/29-_Imperatriz_rainha_D._Leopoldina.jpg>. Acesso em: 25 mar. 2011.

3 Na realidade é mais complexa para se construir e muito mais simples para se regular e realizar a manutenção.

4 Adalbert Gyrowetz, ou Vojtěch Matyáš Jírovec (1763-1850) compositor boêmio.

5 Stephen Storace (1762-1796), compositor inglês, amigo de Mozart e irmão de Nancy Storace, soprano que estreou o papel de Susanna em Le Nozze di Figaro.

6 Fotografia da Imperatriz Thereza Christina Maria. Disponível em:<http://www.wdl.org/pt/item/209/>. Acesso em 25 mar. 2011.
7 Durante sua estada no Rio de Janeiro, Neukomm transcreveu, para canto e fortepiano, vinte modinhas dentre as inúmeras compostas por Joaquim Manoel da Câmara. Ao regressar a Paris, Neukomm preparou a coleção para edição. Embora não tenha chegado até nós nenhum volume impresso, utilizamos o manuscrito, MS 7699(I), da Biblioteca Nacional de Paris para nosso registro em compact disc da primeira gravação integral mundial das modinhas.
Joaquim Manoel da Câmara & Sigismund Neukomm: 20 Modinhas. Luiza Sawaya, canto; Pedro Persone, fortepiano. Lisboa: LS 9802, 1998.
8 Neukomm foi aluno de Michael e Joseph Haydn e viveu no Brasil.
9 Esta coleção de Carl Philipp foi pensada para o uso de *"Kenner"* conhecedores (profissionais) e *"Liebhaber"* amadores.
10 Primeiras edições de obras de Ludwig van Beethoven, Joseph Haydn, Wolfgang Amadé Mozart, Carl Maria von Weber, entre outros.
11 Mesmo tendo sido uma descoberta de eminente musicólogo brasileiro, em nenhum momento seu nome e citado no livreto da gravação em questão.

Referências bibliográficas:

BELT, Philipp R., Maribel Meisel, et. al. *The Piano*. New York: W. W. Norton, 1988.

GOMES, Laurentino. 1808. São Paulo: Editora Planeta, 2007.

_____. 1822. São Paulo: Nova Fronteira, 2010.

KANN, Bettina e Patrícia Souza Lima. *D. Leopoldina – cartas de uma imperatriz*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2006.

MOZART, Wolfgang Amadé (1756-1791). *Requiem, K 626* (Conclu par Sigismund Neukomm, Rio de Janeiro 1821). La Grande Écurie et La Chambre du Roy, Jean-Claude Malgoire, regência. Paris: K 617/Harmonia Mundi, 2005.

PEREIRA, Mayra. *Do cravo ao pianoforte no Rio de Janeiro: Um estudo documental e organológico.* Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

REFLEXÕES SOBRE O PAPEL DA IMPROVISAÇÃO EM H. J. KOELLREUTTER (1915-2005)

Raísa Farias Silveira[1] *(UDESC)*
raisa.silveira@bol.com.br

Prof. Dr. Luigi Antonio Irlandini[2] (UDESC)
cosmofonia.lai@gmail.com

Resumo: O presente trabalho é parte integrante do projeto "Koellreutter e Scelsi: dois caminhos da estética e música japonesa e indiana na música do século XX"[3], e tem como objetivo apresentar reflexões acerca do papel da improvisação como elemento constituinte da "estética relativista do impreciso e paradoxal", termo desenvolvido por H. J. Koellreutter (Freiburg, 2 de setembro de 1915 – São Paulo, 13 de setembro de 2005), identificando elementos de influência da música e estética Indianas. Elementos comuns a ambas as estéticas foram encontrados, sendo a improvisação um dos elementos desta relação.
Palavras-chave: improvisação, estética relativista do impreciso e paradoxal, música indiana, estética indiana.

Thoughts on the Role of Improvisation in H. J. Koellreutter (1915-2005)

Abstract: This paper is part of the project: "Koellreutter and Scelsi: two paths of Japanese and Indian music and aesthetics in 20th century music"; the object of this study is to present thoughts on the role of improvisation as an element of the "relativistic aesthetics of the paradoxal and imprecise" term developed by H. J. Koellreutter (Freiburg, September 2nd, 1915 – São Paulo, September 13th, 2005), pinpointing common elements from Indian music and aesthetics. Common points between both aesthetics were found, being improvisation one of the elements in this relation.
Keywords: improvisation, relativistic aesthetics of the paradoxal and imprecise, Indian music, Indian aesthetics.

1. Introdução

O presente trabalho é uma reflexão sobre a influência da música e estética indianas na estética relativista do impreciso e paradoxal, idealizada por H. J. Koellreutter (**Freiburg**, **2 de setembro** de **1915** – **São Paulo**, **13 de setembro** de **2005**). O foco é o uso da improvisação, elemento presente em ambas as estéticas; os questionamentos aqui apresentados baseiam-se no contato entre Koellreutter e a música não-européia, mais especificamente com a música indiana.

Em 1953, Hans-Joachim Koellreutter viajou pela primeira vez ao Japão; o contato com a cultura daquele país permitiu com que ele levantasse questionamentos a respeito dos ideais estéticos europeus, sendo que muitas de suas convicções prévias foram apenas reafirmadas pela estética japonesa. Koellreutter viveu em Nova Delhi, na Índia, entre os anos de 1964 e 1969, mudando-se para o Japão em seguida – onde residiu até 1975 –, período durante o qual dedicou-se ao estudo da música clássica indiana e japonesa. A experiência de ter vivido naqueles países deixou profundas marcas em sua forma de pensar, marcas estas refletidas em seu trabalho como pedagogo e compositor:

> "Do ponto de vista ideológico e filosófico, sempre tive muito em comum com aqueles países; senti que minhas idéias estavam realizadas nesses lugares. [...]" (KOELLREUTTER, 1977, p.6)

2. Música Clássica Indiana

A música clássica indiana possui dois elementos principais: *raga* e *tala* – melodia e ritmo.

> "Raga: série de sons derivada de um modo e organizada de acordo com o valor específico dos intervalos; elemento unificador da realização musical em geral e da linha melódica em particular. A palavra *raga* significa cor ou estímulo e refere-se à cor e à ordem que caracterizam a melodia." (KOELLREUTTER, 1987, p.6)

Aprender a executar um *raga* de forma satisfatória exige muitos anos de preparo e estudo rigoroso. Para tal, o aluno estuda uma vasta série de exercícios que exibem as características do raga e tala (melodia e ritmo). "Tala – Na música da Índia, ritmo ou ciclo de valores de duração e acentos métricos" (KOELLREUTTER, 1987, p.128)

De acordo com Nettl (2005, p.392)[4], estes exercícios são peças introdutórias que consistem em, ou incluem, unidades fundamentais – como motivos melódicos e rítmicos – que são utilizadas em músicas compostas previamente e, de maneira ainda mais importante, em improvisações, que constituem o cerne da performance musical indiana. A improvisação

> "[...] acontece dentro dos pequenos limites de uma disciplina restrita, e pode-se dizer que para um músico indiano enquanto mais restritos os limites mais aguçado é o foco, e que o músico realmente bom é aquele que encontra a maior liberdade dentro dos limites mais restritos, [...]"[5] (SORRELL, NARAYAN, 1987, p.2)

Desta maneira, o músico indiano estuda a fim de criar um 'vocabulário' de variações sobre cada raga, que é expandido e trabalhado exaustivamente para que, durante a performance, o músico possa combinar estas unidades fundamentais gerando um resultado sempre único. "Um músico de jazz que não consegue improvisar [...] é tão absurdo quanto um indiano na mesma situação" (SORREL, NARAYAN, p.1)[6]. Esta forma de improviso baseada na variação e extensão de um material restrito – economia de meios – acaba por gerar bastante repetição e confere estaticidade e monotonia à peça, sendo que a forma cíclica dos *talas* contribui ainda mais para esta sensação.

O resultado é uma música não direcional, acausal (alfa privativo)[7], onde o som *se transforma* ao longo da performance; não há ponto culminante; a música se mantém sempre em torno das notas principais do modo, gerando assim a sensação de monotonia. A ausência de causalidade (relação de causa e efeito) presente na música clássica da Índia é outro ponto contrastante com a música tonal européia, em que a relação entre a nota sensível e a tônica gera a sensação de causa e efeito. O conceito de tempo presente na cultura indiana, também é bastante diferente do conceito presente na sociedade européia:

> "Essencialmente, o indiano desconhece os três conceitos de tempo – ontem, hoje e amanhã. Entretanto, ele conhece apenas dois: "aj" (hoje) e "kal" (tanto ontem quanto amanhã). Cotidianamente, o indiano distingue passado e futuro apenas pelas formas correspondentes do verbo. "É que para o indiano, não existe um tempo que passa e torna-se passivo, pois tempo para ele é 'presença que atua'. Portanto, não existe ontem nem amanhã, pois ambos integram o 'mar' do tempo, indistinto e contínuo. E dele emerge, fugitivo como um instante, o 'aj', o hoje" (Koellreutter apud PORTO, 2001, p. 43).

Da mesma forma, na música indiana, o tempo é 'presença que atua' (tempo qualitativo). A ausência de tempo metronômico e racional também contribui para a sensação de monotonia, "[...] característica importante na estética da música em geral, pois abre espaço à meditação, à contemplação e à autorealização [...]" (KOELLREUTTER, 1985, p.5).

3. A estética relativista do impreciso e paradoxal

O termo "*estética relativista do impreciso e paradoxal*", desenvolvido por H. J. Koellreutter para denominar a estética que consiste na união entre elementos aparentemente contrários, é um esforço em superar o pensamento racionalista (dualista e fragmentado) em busca de um pensamento unificante, onde rigor e liberdade de expressão encontram-se em uma situação de complementaridade e não de exclusão (paradoxal). Acausalidade, ausência de tempo quantitativo (tempo acrônico – qualitativo), predominância de parâmetros imprecisos, onde os componentes da composição musical são interdependentes (relativismo):

> "[...] a estética relativista do impreciso e paradoxal [...] visto como superação da dualidade de contrários aparentemente opostos. [...] não há pontos de referência fixos [...] predominância dos parâmetros imprecisos ou dos precisos transformados em imprecisos.[...]. Não há antes nem depois no ato da seleção dos signos musicais pois eles não obedecem a uma ordem temporal determinada. [...] equivalência entre todos os elementos constituintes (não há hierarquia) [...] estruturação (serial ou gestáltica) assegura a comunicabilidade da obra e a ordem dos signos musicais. [...] A música aproxima-se do conceito de contínuo som-silêncio. [...] Há diversidade dos componentes, mas não há contraste no sentido dualista de algo oposto ou contraditório; [...] os signos musicais são unidos e apreendidos num todo único [...] sendo que esta sensação da unidade não ocorre por meios racionais e sim por processos arracionais (sinérese). [...] Os conceitos de consonância e dissonância, tempo forte e fraco, melodia e acorde, primeiro e segundo temas, harmonia, contraponto e sensação de tônica e dominante, deixam de ser conceitos opostos (dualismo). [...] Não há desenvolvimento dos signos musicais, mas, sim, disposição e transformação, [...] processo de metamorfose (mudança de força ou estrutura). [...] não possui caráter causal (ex.: a sensível que pede a tônica), tornando-se acausal." (KOELLREUTTER; 1987, p. 36-37).

A fim de criar uma forma de escrita que permitisse realizar composições que expressassem adequadamente essa estética, Koellreutter criou a Planimetria, técnica de composição onde as estruturas sonoras (*gestalten*)[8] são posicionadas sobre um *plano* – "espaço continente em que acontecem as ocorrências musicais (=silêncio)" (KOELLREUTTER, 1987, p.105).

O primeiro ensaio planimétrico foi *Concretion*, composto em 1960. A partir desta peça, Koellreutter começa a utilizar o termo 'ensaio' para definir muitas de suas obras, sendo este um "termo médio entre música concertante e música improvisada" (KOELLREUTTER, 1990, p.1). Trata-se de obras abertas, em constante transformação, rompendo com o dualismo compositor/intérprete-ouvinte, pois intérprete e ouvinte tornam-se co-compositores, complementando e completando o processo de composição.

> "Diversidade de pensamento, integração, experimentação, criatividade, improvisação, informação, comunicação, originalidade, e o fazer artístico, sempre foram as principais preocupações do compositor. Muitas de suas composições são processos em constante metamorfose de transformação permanente, caracterizando-se por um movimento criativo voltado para um tipo de composição instantânea, como por exemplo, em *Acronon, Wu Li, Estudo para José Eduardo, Audio-Game*, e *Dharma*. Portanto, sua música é construções sonoras em eterno processo de inacabamento." (PORTO, p.8)

Para Koellreutter todo improviso deve ser pensando e estudado, realizado dentro do estilo da peça, para que o entrelaçamento entre as idéias do compositor e do intérprete possa ocorrer de forma a gerar uma performance genuína e coerente. "Não há nada que precise ser mais planejado do que uma improvisação. Para improvisar é preciso definir claramente os objetivos que se pretende atingir. [...]" (BRITO, 2001, p.46)

> "A composição e a improvisação, assim como toda obra de arte, obedecem a fatores de ordem, já que a mente humana necessita de elementos ordenadores, ou seja, relacionamento e repetição, fatores que determinam o relacionamento dialogal."
> (BRITO, 2001, p. 161)

Assim, o músico-improvisador tem função de co-criador da obra original.

4. Paralelos entre Koellreutter e a música clássica indiana

A vivência na Índia e no Japão foi vital e decisiva para a estética de Koellreutter (ADRIANO; VOROBOW, 1999, p.5). Ideologicamente, o compositor teve fortes influências da cultura e estética indiana, o que aparece de forma extremamente coerente em todo o seu trabalho, quer como pedagogo ou compositor. O respeito pela música e estética (também cultura) da Índia foi declarada em vários de seus textos e entrevistas.

> "Desconhecendo a precipitação, a intenção, o objetivismo, a finalidade, a intervenção e determinação, o povo indiano conservou-nos, com sua cultura musical, uma fonte, cujos valores espirituais ainda poderão tornar-se significativos para nós numa determinada fase de nossa história." (BISPO, 2008)

Koellreutter estudou música indiana a fim de aprender e apreender princípios teóricos de comunicação e estética, e os mesmos encontram-se refletidos em sua estética relativista do impreciso e paradoxal. Acausalidade, tempo qualitativo, rigor e liberdade de expressão (improvisação), relativismo e a função do músico-improvisador como co-autor, co-compositor e co-criador da música são características comuns a ambas as estéticas.

A música indiana não se baseia na relação antecedente-consequente, mas numa concepção de tempo qualitativo, acrônico; assim como nos ensaios planimétricos de Koellreutter. "Na música indiana, a pulsação métrica parece se omitir em seu aspecto sonoro, derivando daí uma isenção da quadratura racional de aparência flutuatória contínua dos elementos temporísticos da composição." (PORTO, 2001, p. 43)

A música indiana "desconhece os conceitos de simetria, rigor geométrico e quadratura [...]" (PORTO, 2001, p.41), aspectos característicos da música européia, também 'negados' por Koellreutter em sua estética relativista.

A incorporação do uso da improvisação dentro da obra de Koellreutter está intimamente ligada à sua concepção e idealização de um mundo sem dualismos e confrontos.

> "[...] sendo a arte concebida como fator significativo na construção de um mundo sem "vis-à-vis", integradora, portanto, aproximando oriente e ocidente, e como campo experimental em que novos conceitos científicos e conseqüentemente também estéticos, tais como os de tempo, espaço, causa e efeito podem ser investigados, percebidos e vivenciados." (KOELLREUTTER, 1984, p.11)

O compositor busca acabar com os dualismos que separam composição/improvisação, bem como entre compositor/intérprete-ouvinte no momento em que sua música opta pela integração destes conceitos aparentemente opostos. A improvisação, assim como na música indiana, é vista como elemento que proporciona liberdade e disciplina ao mesmo tempo; outra união entre opostos que se complementam. A escolha pelo uso do termo 'ensaio' para representar uma obra em constante processo de mudança e a forma de representação gráfica da estética relativista do impreciso e paradoxal – a planimetria – visam proporcionar ao intérprete maior liberdade para improvisação.

5. Considerações finais

As relações traçadas entre o uso da improvisação em Koellreutter e a estética musical indiana contribuíram para ampliar a visão que se tem sobre os elementos que compõe a estética relativista do impreciso e paradoxal. A improvisação é um dos elementos fundamentais desta relação sendo que seus ensaios planimétricos demonstram preocupação em possibilitar ao músico ser co-criador da obra através da improvisação, ampliando o papel de intérprete e realizando criativamente as idéias do compositor, em um paralelo com o que o músico indiano realiza através do tala e raga.

> "A música clássica da Índia é música improvisada. Por isso, a rigor, é música sem história. A ela faltam os documentos da obra musical, escrita e assentada no papel; [...] A música da Índia é criação pura e permanente. Todo musicista é compositor e, ao mesmo tempo, seu próprio intérprete (Koellreutter apud. PORTO, 2001, p. 45)."

Notas

1Bolsista de iniciação científica PROBIC/UDESC, aluna do curso de Bacharelado em Piano.
2Professor adjunto do Departamento de Música – CEART, UDESC. Coordenador da pesquisa: "Koellreutter e Scelsi: dois caminhos da estética e música japonesa e indiana na música do século XX". Grupo de Pesquisa: MUSICS – Música, Cultura e Sociedade.
3Projeto de Pesquisa do CEART/UDESC, iniciado em 2010.
4"These exercises and some simple introductory pieces constitute or include fundamental units such as rhythmic and melodic motifs that are later used inlearned compositions and, more important, in the improvisations that forms much of the core of musical performance." (NETTL, 2001, p.392)
5"[...] takes place within the narrowest limitations of a strict discipline, and it can be said that for an Indian musician the narrower the limits, the sharper the focus, and the really good musician is one who can find the greatest freedom within the narrowest limits, [..]" (SORRELL, NARAYAN, 1987, p.2)
6"A jazz musician who cannot improvise is as absurd as an Indian in the same situation." (SORRELL, NARAYAN, 1987, p.1)
7A – prefixo grego = alfa privativo. Dá a idéia de transcendência, privando o conceito do seu valor absoluto. Não é contrário nem conforme e não tem o significado do termo que a precede. O alfa privativo incorpora determinado conceito em outro de maior abrangência. Ex.: atonal, amétrico, arracional. (KOELLREUTTER, 1990, p.11)
8Gestalt (Alemão; plural = gestalten) [...]configuração: conjunto de pontos, linhas, sons ou outros signos que tendem a ser percebidos *de imediato* como um todo. (=unidade estrutural). (KOELLREUTTER, 1990, p.65).

Referências:

ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Bernardo. *A Revolução de Koellreutter: Lições de Vanguarda*. 7 de Novembro de 1999. Disponível em http://pages.udesc.br/~c2atcp/A%20revolucao%20de%20Koellreutter.pdf Acesso em 20/11/2010.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Wu-li: Um ensaio de música experimental*. São Paulo: Estudos Avançados vol. 4 no. 10. Setembro/Dezembro de 1990. Versão impressa ISSN 0103-4014. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141990000300011. Acesso em 20/11/2010.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Estética***:** À procura de um mundo sem "vis-à-vis" (Reflexões em torno das artes oriental e ocidental). São Paulo: Editora Novas Metas, 1984.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1985.

NARAYAN, Ram; SORRELL, Neil. *Indian Music in Performance:* A Practical Introduction. Manchester: Manchester United Press, 1980.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology*: Thirty-one Issues and Concepts. 2ª edição. Champaign: The University of Illinois Press, 2005.

PORTO, Nélio. *O Processo Criativo de Koellreutter em Acronon*. São Paulo, 2001.[178f.] Mestrado em Comunicação e Semiótica. Pontífica Universidade Católica de São Paulo.

OS BALÉS DAS ÓPERAS EM PORTUGAL: ENTRE TRADIÇÃO E REFORMAS

Raquel da Silva Aranha (UNICAMP)
raquel_aranha@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho pretende demonstrar como a presença de elementos franceses na realização de balés das óperas em Portugal se revela como um reflexo dos principais focos de discussão sobre a transformação da ópera. Pretende contextualizar e caracterizar a presença dos balés nas óperas realizadas em Portugal no século XVIII, revelando uma trama complexa de influências francesas e italianas quanto ao tratamento da dança no espetáculo dramático cujo modelo é o italiano, e de que forma esses aspectos fizeram parte da evolução desse gênero em Portugal.
Palavras-chave: Dança Teatral, Ópera, Portugal, Século XVIII.

The operas ballet in Portugal: between tradition and reform

Abstract: The purpose of this paper is to show the influence of French cultural elements on the Portuguese operatic *ballet* performances is connected with one of the main focus in the discussion concerning changes in opera. This research aims to give context to and to typify the *ballets* performed in operas in 18th-century Portugal, revealing the complexity of the connections of French and Italian influences. It aims as well to explain how these features took part in the evolution of the dramatic genre in Portugal.
Keywords: Dance, Theater, Opera, Portugal, Eighteenth century.

Os estudos atuais sobre a trajetória da ópera em Portugal são escassos. Poucos autores se dedicaram a esse campo de pesquisa, entre os quais se destacam Brito, Sasportes e Guimarães, sendo esses últimos colaboradores os que contribuíram de maneira mais completa sobre o estudo da história da Dança em Portugal. Como será notado no corpo do texto, as referências constantes às suas obras se justificam pela restrição de bibliografia especializada no assunto.

Todos esses autores apontam para a ópera realizada em Portugal como uma transferência de um modelo predominantemente italiano. Entretanto a própria complexidade desse modelo não excluía uma dinâmica da qual tomavam parte aspectos importantes da tradição francesa, especialmente no que diz respeito ao balé associado à ópera. De fato, a predominância maciça de bailarinos e coreógrafos italianos (ou de tradição austríaco-italiana) em Portugal não impediu que elementos da concepção de dança francesa fizessem parte de alguns espetáculos operísticos.

Em Portugal, numa primeira fase, os balés ligados às óperas estavam inseridos no modelo de Ópera italiana e apareciam "quase sempre no fim dos atos, fora do contexto, servindo de intervalo e representando uma sucessão de danças sem grande qualidade artística" (SASPORTES, 1970: p.149). Mas, ainda segundo o mesmo autor, o balé que era praticado em

Portugal seguiu as características gerais da evolução do gênero, com a "progressiva diferenciação entre a dança teatral [influenciada pelas novas idéias de Noverre, Hilverding e Angiolini] e a dança de salão [pautada no modelo dos tratados franceses]" (SASPORTES, 1979: p. 42). É neste aspecto que este estudo se aprofundou, revelando que os balés representados em Portugal – desde a primeira referência à presença de bailarinos na ópera, ao último balé apresentado no fim do século [1]–, foram promovidos pelos inúmeros artistas que atuavam em sintonia com as reflexões sobre as artes que compunham o espetáculo dramático na segunda metade do século XVIII. Esses artistas, muitos de grande expressão no cenário europeu, contribuíram (através da dança) na dinâmica de transformações do espetáculo operístico em Portugal.

Tomando como partida as informações dos libretos das óperas[2], em que os coreógrafos e bailarinos são citados, observa-se que praticamente todas as publicações (considerando um primeiro período que vai de 1737 a 1755) se referem a apresentações nos teatros régios e envolvem coreografias de Andrea Alberti [3] e, com poucas exceções, libreto de Metastasio e música de David Perez. Os balés individualizados passam a figurar nas representações das óperas de Portugal apenas em torno da década de sessenta, segundo Sasportes. Esse período mostra (através dos libretos) intensa dinâmica na atuação de novos coreógrafos nos teatros públicos do Bairro Alto, da Rua dos Condes e S. Carlos, dentre os quais se destacam: Vinceslao de Rossi[4], Alessandro Guglielmi[5], Giuseppe Magni[6], Isidoro Giovani Gabriel Duprè[7], Carlos [Carlo] Bencini[8], Luiz Chiavre[9], Pedro Pieroni[10], Gaetano Gioia (1793) [11], Pietro Angiolini (1794)[12].

Em relação aos teatros públicos, e seguindo as tendências reformadoras da dança teatral, observa-se pela primeira vez a presença feminina no corpo de baile em 1765 – na ópera *Didone* (libreto de Metastasio, música de David Perez e coreografia de Innocenzo Trabattone) [13]. Vale lembrar que a publicação das *Lettres sur La danse*, de Noverre, veio ao público em 1760 [14], e um dos pilares das propostas de renovação da dança teatral está na defesa da "verdade dramática" (SASPORTES, 1979: p. 43). Portanto papéis femininos na dança deveriam ser realizados por bailarinas. Também pela presença feminina nos balés é possível situar uma importante adaptação portuguesa do balé pantomimo de John Weaver[15] – *The Loves of Mars and Venus*[16]– traduzido para *Amores de Vênus e de Adonis perturbados por Marte*. Segundo a transcrição de Guimarães (1996, v.1: pp. 199 a 200), a estrutura coreográfica deste balé mitológico está assim organizada: 1ª. Cena – Trio dançado pelas senhoras Guadagni, Pirotti e Moissonier / Solo dançado pela senhora Ana Sabatini[17], no papel de Vênus; 2ª. Cena – Duo (*pas de deux*) interpretado por Ana Sabatini e Marcadet; 3ª. Cena – Composição marcial por diversos dançarinos / Trio militar interpretado por Vitório Perini, Giovani Ferraresi e Lamberto Beau / Duo (*pas de deux*) interpretado por Ana Sabatine e Isidoro Dupré[18]; Final – Chaconna final, em que entram todos os bailarinos. Buscando referências a esses artistas nos libretos publicados de então, pode-se balizar um período provável para a realização desta adaptação, entre 1770 e 1774, quando esses bailarinos atuaram em Portugal. Pode-se também considerar – pela escolha da temática, pela participação de bailarinos reconhecidos do "caráter sério", e pela realização da Chacona final – que características próprias da dança séria francesa foram exploradas na sua realização, como a compostura e a limitação em relação ao virtuosismo acrobático dos passos, a importância do gestual dos braços, e a delicadeza dos movimentos lânguidos que estariam mais adequados às danças de caráter grave e lento às quais pertencem a Chacona.

Prosseguindo aos próximos registros dos libretos, observa-se que a partir de 1768 o principal coreógrafo dos teatros reais passa a ser François Sauveterre. Coreógrafo de renome, Sauveterre atuou como o principal coreógrafo dos vários bailados das óperas de Nicolo Jomelli[19], e buscou maior independência dos balés, "procurando dar-lhes um contexto dramático e mímico" (SASPORTES, 1970: p. 157). Sua experiência em Stuttgart, em 1759, antecedendo Noverre na corte a serviço do Duque de Württemberg[20], onde atuavam também Jomelli e o libretista Gaetano Martinelli, colocou-o em plena sintonia com esses artistas. Certamente essa colaboração estabelecida anteriormente favoreceu a atuação do coreógrafo na elaboração de novos balés em Portugal, o que foi decisivo para dar continuidade ao processo de mudanças no tratamento da dança teatral.

Outro aspecto interessante, revelado pelos libretos, é a variedade apresentada quanto à nomenclatura das obras. Nota-se que a partir de 1770 aparecem, nos teatros régios, subtítulos novos (além dos recorrentes *Dramma per musica* e *Dramma Giocoso* [Jocoso]), tais como *Dramma serio-comico*, *Azione*

teatrale, Farsetta giocosa, Componimento drammatico, *Divertimenti teatrali*, *Intermezzo per musica*, *Farsa per Musica*, *Favola pastorale*, *Pequeno drama*, e *Baile.* Da mesma forma, os subtítulos nos teatros públicos a partir de 1773 trazem novos termos (também ao lado dos *Dramma per musica* e *Dramma Giocoso* [Jocoso]), como *Intermezo per musica*, *Baile sério e pantomimo*, *Baile tragi-comico, Baille tragico*, *Baile serio tragico pantomimo*, *Baile tragico e pantomimo*, *Ballo eroico* e *Baile heroico-dramatico.*

Especificamente quanto à presença da dança teatral, pode-se identificar entre esses termos alguns que podem estar relacionados, ou que se referem diretamente à dança, como é o caso de *Intermezo* e *Baile* (ou *Ballo*) respectivamente. Também o termo *pantomimo* aparece de forma associativa a *baile serio tragico* [pantomimo], ou como complementar a *baile sério* [e pantomimo], e *baile tragico* [e pantomimo]. Quanto à pantomima, pergunta-se se é razoável pensar que se trata de representação pantomímica – de tradição italiana – aplicada ao caráter sério na dança (ou trágico, que é seu sinônimo) – de tradição francesa –, o que resultaria num modelo misto. Ou se estes termos apenas estariam pontuando os diferentes tipos de dança teatral que dividiriam os intervalos das óperas. Algumas destas questões só poderiam ser esclarecidas pela análise de programas de balés (de influência Noverriana) que foram também publicados em Portugal[21], pois estes trazem uma descrição detalhada da ação do bailarino.

Voltando aos libretos, são observadas também as primeiras menções aos "tipos" de bailarinos empregados (tanto para homens quanto para mulheres) que aparecem nos libretos de *Dramma giocoso* (em 1773[22]), *Dramma giocoso* e *Dramma per Musica* (em 1774[23]), representados no teatro público da Rua dos Condes. Os termos revelam e confirmam as características da dança teatral quanto aos tipos de caracteres representados (*grottescho, mezzo carattere, seri*). Os termos *Ballerini seri*, *Ballerini di mezzo carattere* e *Ballerini grotteschi* aparecem elencados conjuntamente, e sempre associados aos mesmos bailarinos. Trata-se, quanto ao primeiro termo, de uma confirmação da presença do estilo de dança francesa no contexto da ópera séria italiana, e sugere uma especialização dos bailarinos e uma possível realização de pantomimas apropriadas para esses diferentes caracteres nas intervenções do balé nessas óperas. Revela também um aspecto da influência Noverriana que defendia a presença da dança séria na realização das óperas de temas heróico-mitológicos. Quanto aos outros termos, confirmam a abordagem realizada na tradição italiana de ópera quanto a manter danças de caráter (mesmo aplicadas às óperas sérias) cuja origem remonta às tradições virtuosísticas das troupes de comediantes e acrobatas do século XVII.

Entretanto as transformações postas em marcha por Sauveterre foram interrompidas pela sua morte (em 1775), num momento em que retaliações quanto à presença feminina nos balés apenas cooperaram para um retrocesso, reabrindo o espaço para velhos modelos coreográficos retomados por Andrea Alberti. Esta proibição do sexo feminino é atestada pelas referências aos *Ballerini di donne* – ou seja, aos bailarinos que dançavam papéis femininos –, em vários libretos dos teatros públicos e régios (entre 1788 e 1793) [24]. Até o fim do século, vários relatos de observadores das óperas realizadas em Portugal no período, entre os quais Twiss, Beckford[25] e Carrère, revelam suas impressões sobre a presença, que os chocou, de travestis nos palcos de Portugal[26]. Segundo Sasportes (1970), esse teria sido o motivo pelo qual os melhores bailarinos, que se recusavam a dançar travestidos, se afastaram de Lisboa, impedindo o desenvolvimento do balé feminino, como também impediu que os discípulos dos reformadores da dança se instalassem definitivamente em Portugal, ou dessem continuidade às novas abordagens propostas pelos seus mestres.

É apenas na última década do século que se nota uma abertura para a retomada das idéias transformadoras de Noverre, quando vem à tona a publicação de três de suas cartas pelo *Jornal Encyclopedico*

em Março, Abril e Maio de 1791[27]. Antecede a primeira uma breve discussão sobre a qualidade do "cômico", assim apresentada:

> ...precistiremos sempre a crer que o comico (menos por algumas excepções quasi milagrosas) conduzirá ao theatro simples imitadores, e vistosos papagaios. Daremos pois algumas cartas de hum excellente mestre nesta arte para que os nossos compatriotas formem hum gosto delicado já estimado aos Compositores [se refere aos coreógrafos] das danças, que tiverem merecimento, já dando justo valor aos que nellas forem medianamente destros. (GUIMARÃES, 1996: v.2, Anexo II – 12, p.449).

Em seguida, as cartas traduzidas com os títulos: *Carta I. Sobre a dança*; *Carta II. Sobre a dança figurada, ou Pantomimo*; *Carta III. Sobre as regras do theatro pertencentes ao Pantomimo*. Estas são traduções das três primeiras cartas de Noverre (respectivamente) [28].

Da primeira (GUIMARÃES, 1996: pp. 450 a 452), se extrai como principais pontos o tratamento da dança como arte imitativa – "... nem devem ser a poesia, a pintura, e a dança outra coiza mais do que a copia fiel da simples natureza" –, a definição da pantomima na dança – "O pantomimo, ou dança figurada he o quadro, a scena he a tela; os movimentos das figuras são as côres; a sua fysionomia o pincel; a misura, e a viveza das scenas, a escolha da musica, a decoração, e o costume, são o colorido, e enfim o compositor [coreógrafo] he o pintor" –, a crítica ao abuso da simetria na realização das danças, que ofenderiam a verossimilhança da ação – "...evitar-se-iam as mais das vezes quanto fosse possivel a simetria nas figuras" –, e a elegância na apresentação das figuras – "...estas só podem agradar, quando se apresentam com presteza, e desenham com tanto gosto como elegancia".

Da segunda (GUIMARÃES, 1996: pp.454 a 458), destacam-se a crítica feita à escola rígida de mestres de dança que pretendem regular os movimentos e gestos impedindo o "desenvolvimento das graças naturaes dos executores... o modo de se exprimirem que lhes for natural", a importância em "edereçar a sua linguagem à alma por meio dos olhos", o regramento da arte que deve estar estruturada em "exposição, enredo e desenvolvimento" evitando danças que "além de serem confusas, degradam pela sua má connexão, e pelo modo com que se conduzem sem graça e sem sabor." Mais adiante vem a crítica à prática comum, da tradição italiana (também vista em Portugal) de "... querer associar dous generos contrarios, e misturar sem distinção o serio com o comico, o nobre com o trivial, e o gracioso com o burlesco". Também é apontada a necessidade de programas descritivos das danças (uma característica já adotada em várias representações em Portugal) – "toda a dança de que eu não conhecer o plano e que não offereça a exposição, enredo, e fim, não será mais... que huma dança divertida" – e por fim a crítica ao "homem máquina" (se referindo às características acrobáticas da dança teatral italiana), de movimentos espetaculares mas desprovidos de expressão.

Na terceira carta (GUIMARÃES, 1996: pp. 459 a 461) afirma que o "genero mais proprio ao gosto e acção da dança he o genero tragico... que ministra os mais soberbos quadros, as mais nobres situações, e os mais bellos lances theatraes", e que "...deve-se dividir [a ação pantomima] em scenas e actos... com principio, meio, e fim". Ainda uma vez faz alusão à dança teatral italiana em que "tudo consiste no movimento das pernas, em altas cabriolas". Por fim, lê-se que a dança não "moverá os affectos" se "reinar na dança figurada a uniformidade, se nella se não descobrir differentes expressões, fórmas, posturas e caracteres que se não encontrem na natureza; se os bem dispostos matizes... que pintam as mesmas paixões... não forem dirigidas com arte e distribuidas com gosto e delicadeza...".

No final do século as idéias do *ballet d' action* expostas nas cartas publicadas, certamente levam a considerar a preocupação em se retomar, em Portugal, a linha de transformação da dança no contexto da ópera, processo esse que contou com a participação de grandes bailarinos e coreógrafos (representantes tanto da tradição italiana quanto das transformações pela influência francesa), e que foi interrompido pelas razões já expostas. Demonstra uma inquietude em relação à qualidade do que se via em termos dos balés representados em Portugal que foram alvos de críticas severas, como se viu. Colocando de forma sucinta[29], o que se observa em Portugal é um primeiro momento (de 1752 a 1767) de predomínio de tradição italiana ao qual seguiu uma década que acompanhou as transformações da dança pelo enfoque Noverriano (de 1768 a 1775), e o retrocesso a modelos antigos (1776 a 1778). A trajetória de mudanças é retomada na última década do século pela participação (entre 1788 e 1791) de coreógrafos – como Antonio Marrafa, Carlo Bencini, Luigi Chiaveri [Luiz Chiavre], Alessandro Zucchelli e Pedro [Pietro] Pieroni – atuantes na linha do *ballet d' action* "com fortes doses pantomimicas e exigindo uma leitura atenta dos programas das danças" (SASPORTES, 1970: p.11), tendo por fim a participação de coreógrafos da tradição italiana que apontava para o balé pré-romântico, como Pietro Angiolini[30] e Gaetano Gioja[31].

Notas

1 Na representação do *drama per musica Siface* (de Leonardo Leo, em 1737) até o balé representado na ópera *L'Eroina Lusitana* (em 1795, autoria de Antonio Leal Moreira)
2 A partir de Guimarães (1996), Sasportes (1970) e Kühl (1998).
3 Andrea Alberti *detto il Tedeschino* (171?-178?) foi o principal coreógrafo do período em Portugal, tendo se afastado do cargo apenas pela atuação de Sauveterre (de 1767-75).
4 Contratado em Viena, formou-se com Noverre (Cf. Sasportes, 1970, p. 168). É referido como *Ballerino serio* em libreto de 1773 e 1774 (Guimarães, 1996, v.II, anexo IV- A, p. 534).
5 Também contratado em Viena, teve contato com Noverre (Cf. Sasportes, 1970, p. 168). É referido como *Ballerino grottescho* em libreto de 1773 e 1774 (Guimarães, 1996, v.II, anexo IV- A, p. 534).
6 Referido como *Ballerino grottescho* em libreto de 1773 e 1774 (Ibid., loc. cit).
7 Bailarino contratado de Paris (Cf. Sasportes, 1970, p.160), referido como *Ballerino serio* em libreto de 1774 (Guimarães, 1996, v.II, anexo IV- A, p. 540).
8 Segundo Sasportes (1970, p.161), coreografou para elencos masculinos com teor descritivo, dentro da linha do *ballet d' action*, como seu balé trágico em quatro atos "Os dois irmãos militares" (1791). O autor traz uma transcrição completa da descrição (Ibid, p. 162).
9 Op. cit, loc. cit.
10 Op. cit, loc. cit.
11 De tradição ítalo-austríaca, inaugurou uma nova era artística no Teatro São Carlo, Nápolis (Hansell, 1988, p. 242).
12 Referido como "Primeiro Bailarino serio absoluto" do Teatro de S. Carlos (Guimarães, 1996, v.II, anexo II -13, p. 464).
13 A última referência à presença feminina nos balés ocorre em 1774 na ópera *Calandrano* (libreto de Giovanni Bertati, música de Giuseppe Gazaniga e coreografia de Isidoro Duprè).
14 É nas *Lettres sur la Danse et sur les Ballets*, publicadas em Stuttgart e Lyon em 1760, obra dedicada ao príncipe de Würtemberg, que J. G Noverre oferece aos seus contemporâneos as indicações sobre suas idéias de renovação.
15 John Weaver (1673-1760), coréografo inglês e mestre de dança, traduziu as principais obras da tradição de *dance noble* francesa, como o *Orchesographie or The Art of Dancing by caracters and demonstrative figures*, Londres (c.1707), e o *A Small Treatise of Time and Cadence in Dancing* (1706). Conhecido como o pai da pantomima inglesa, criou a *scenical dancing* em que a expressão facial do bailarino ganhava maior ênfase que o virtuosismo técnico.
16 Segundo Monteiro (1998), em sua versão original (de 1717) Weaver explora numa seqüência de danças, as paixões que se representavam por gestos.
17 A primeira menção em libreto ao nome de Anna Sabatini ocorre em 1770. Seu nome ainda compõe outros libretos de 1772 e 1773.
18 Mencionado em libreto de 1774 como *ballerino seri*o (Guimarães, 1996, v.II, anexo IV- A, p. 540).
19 D. José I recebia de Stuttgart (a partir de 1769) uma cópia das óperas de Jomelli (uma séria e uma cômica, produzidas anualmente), que sempre tinham balés de Noverre. (Cf. Sasportes, 1970, p. 169).
20 Segundo McClymonds (1980), a corte de Württemberg era um lugar de experimentação, onde elementos franceses conviviam com a ópera de tradição italiana.

21 Há uma coleção de Libretos dos Balés, "Subsídios para a História da ópera e da coreografia italianas em Portugal no século XVIII", que pertencia a Carvalhaes, presente na Biblioteca do Conservatório de Roma.
22 *La Finta Semplice* (coreografia de Giuseppe Magni e Vincislao de Rossi), *La Sposa Fedele* (coreografia de Giuseppe Magni e Vincislao de Rossi) e *L'Impresa D'Opera* (coreografia de Vinceslao de Rossi e Alessandro Guglielmo) segundo Guimarães (1996, v.II, anexo IV- A, pp. 534, 535 e 539 respectivamente).
23 *L' Impresa d' Opera* e *Calandrano*, respectivamente, segundo Guimarães (Ibid., p. 540).
24 Os teatros seriam: o teatro público do Salitre (libreto de 1788), e o teatro real da Ajuda (libretos de 1789, 1790, 1791 e 1793). Para uma visualização organizada sobre os coreógrafos e bailarinos atuantes nas óperas relacionadas, consultar Aranha (2010, Quadro 8, pp. 178 a 179).
25 Cf. Saportes (1970, p. 165), William Beckford teria assistido a um balé em 1787 de provável autoria de Nicolla Ambrosini, cuja ação e cenário são descritos detalhadamente. Neste estão presentes diversos personagens pantomimos, como palhaços, arlequins, sultões, sultanas, chefes índios, diabos e selvagens, o que compõe um balé dentro da categoria *grottesco*. Para ler a versão completa e transcrita deste testemunho, ver p. 165.
26 Ver a tradução de vários relatos em Kühl (1998, pp.314 a 315) na parte Comentários de Viajantes sobre a ausência das mulheres em teatros portugueses.
27 Em Guimarães (1996, v.2, Anexo II – 12 a, b, c, pp.449 a 463).
28 Para uma tradução moderna, ver Monteiro (1998, pp.185 a 206).
29 Para uma visualização de todas as Óperas com representação de balés que indicam novas tendências no tratamento da dança em Portugal, consultar Aranha (2010, Quadro 8, pp. 170 a 179).
30 Cf. Kühl (lista de libretos e balés, arquivo pessoal do autor), Pietro Angiolini foi autor dos balés *Pico e Canente, Regi Latini, Perseguitati dalla Maga Circe* representados na ópera *L' Eroina Lusitana* (1795). Cf. Guimarães (1996, v.2, Anexo IV – A, p.558) também foi autor da obra *Giro in Timbraia: Ballo eroico in quattro atti* (1794).
31 Cf. Guimarães (Ibid., pp. 557 a 558), foi autor das obras *A Felicidade Lusitana: Baile heroico-dramatico* (1793) e *La Ballerina Amante: Dramma Giocoso per musica* (1793).

Referências:

ARANHA, Raquel da Silva. *A Dança na Corte e os Balés nas Óperas de Portugal no século XVIII:* aspectos da presença de elementos franceses no ambiente cultural português. Campinas, 2010. 186f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

GUIMARÃES, Daniel Tércio Ramos, *História da Dança em Portugal:* Dos pátios das Comédias à fundação do Teatro São Carlos. Lisboa, 1996. v.I 409f./ v.II 666f. Tese (Doutoramento em Motricidade Humana na especialidade de Dança) – Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa.

HANSELL, Kathleen Kuzmick, Il ballo teatrale e l'opera italiana. In: BIANCONI, Lorenzo; PESTELLI, Giorgio (Coord). *Storia dell' Opera italiana*. Turim: EDT/MUSICA, 1988. Parte II/Sistemi I, v.5, La Spettacolaritá, p.177 - 306.

McCLYMONDS, Marita P., *Niccolò Jommelli. The last years, 1769-1774*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.

MONTEIRO, Marianna, *Cartas sobre a Dança*. São Paulo: FAPESP, 1998.

KÜHL, Paulo Mugayar. *Os libretos de Gaetano Martinelli e a ópera de corte em Portugal (1769 – 1795).* São Paulo, 1998. 435f. Tese (Doutoramento em História Social) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SASPORTES, José, *História da Dança em Portugal.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

_____, *Trajetória da Dança Teatral em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

ACERVO ALCEU SCHWAB: PRELIMINARES

Rogério de Brito Bergold (UEPG)
rogerio.debrito@hotmail.com

Resumo: Neste artigo propõe-se contextualizar um acervo pessoal e sua relação com a arquivologia, destacando a relevância do acervo, seus documentos, o que já foi realizado e o que está sendo proposto para o futuro. O Acervo Alceu Schwab é composto de aproximadamente 6.000 fonogramas, livros, artigos de jornais e revistas, roteiros de programa de rádio, anotações pessoais, correspondências, charges, cartazes e gravuras, produzido nos últimos 50 anos. Discute-se a relevância dos fonogramas no contexto musical.
Palavras-chave: Alceu Schwab, Arquivologia, Fonogramas.

Alceu Schwab Archive: introductions

Abstract: In this article propose oneself put into context a personal archive and your relationship with Archival Science, emphasizing archive relevance, the documents, what was done and what will be in the future. Alceu Schwab Archive is composed of approximately 6.000 sound recordings, books, articles of newspapers and magazines, itineraries of program of radio, personal annotations, letters, cartoons, posters and engravings, produced in the last 50 years. Discuss itself about the relevance of sound recordings in musical context.
Key words: Alceu Schwab, Archival Science, Sound Recordings.

1. O Acervo Alceu Schwab

Neste artigo propõe-se contextualizar um acervo pessoal e sua relação com a arquivologia, destacando a relevância do acervo: seus documentos, o que já foi realizado e o que está sendo proposto para o futuro. O Acervo Alceu Schwab faz parte de um projeto de pesquisa que tem apoio financeiro da Fundação Araucária. Ele possui aproximadamente 6.000 fonogramas, livros, artigos de jornais e revistas, roteiro de programa de rádio, anotações pessoais, correspondências, charges, cartazes e gravuras sobre música popular. Esse conjunto documental foi doado, em dezembro de 2005, ao Departamento de História da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), constituindo-se um dos maiores acervos de registros sonoros do Paraná.

Alceu Schwab (1924-2004) foi docente da Universidade Federal do Paraná por mais de 35 anos, atuando na mesma instituição como diretor do Departamento de Cultura e Coordenador de órgãos suplementares da Reitoria. Publicou livros, artigos em jornais, uma série de *jingles* para a comercialização de produtos paranaenses e vinhetas para rádios. Na Rádio Educativa do Paraná produziu o programa "Grandes maestros e orquestras maravilhosas", mantido até hoje no ar.

Aramis Millarch afirma que Schwab era um "apaixonado pela nossa música popular, colecionando o que de melhor existe há mais de 30 anos; (...) é uma das pessoas que melhor conhece a **música brasileira**, em períodos e fases bem definidas" (SCHWAB, 1984, 1ª orelha, grifo meu). Apesar do destaque dado à paixão pela música popular, Millarch termina a frase falando em música brasileira. Pode-se notar o conhecimento de Schwab também sobre música erudita brasileira em dois exemplos. No primeiro exemplo, Schwab (1984), em seu livro *Bibliografia da MPB*, lista diversas obras cujo enfoque é sobre música erudita brasileira[1]. Como segundo exemplo, na obra *A música no Cassino Ahú* (1993), ele faz um levantamento de todas as apresentações efetuadas no Cassino Ahú, no período de seu funcionamento (1939-1946) em Curitiba, informações essas extraídas do Jornal *Gazeta do Povo*. Ele também insere fatos e destaques de cada ano segundo seu julgamento, e no ano de 1942, refere-se a um fato muito específico e marcante da história da música erudita brasileira:

"expande-se o movimento Música Viva, que enseja o aparecimento de novos compositores, como Cláudio Santoro, Edino Krieger, Guerra Peixe e outros" (SCHWAB, 1993, p.87). Só um conhecedor da História da Música Erudita Brasileira teria a noção da relevância desta informação.

2. O Acervo no contexto da Arquivologia[2]

A definição de alguns termos da Arquivologia é essencial para um melhor conhecimento do assunto (BELLOTTO, 1991, p.105; COTTA, 2000, p.58 e 2006, p. 43), principalmente "arquivo", "coleção", "acervo" e "fundo". Na tabela a seguir, estão listados as definições destes termos gerais da Arquivologia, segundo as Normas Internacionais de Descrição Arquivística – ISAD(G) – e a Norma Brasileira de Descrição Arquivística – NOBRADE.

	ISAD(G)	NOBRADE
Arquivo		Conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza dos suportes.
Coleção	Uma reunião artificial de documentos acumulados com base em alguma característica comum, sem atentar para a sua proveniência. Não confundir com um fundo arquivístico.	Conjunto de documentos com características comuns, reunidos intencionalmente.
Acervo		Totalidade de documentos de uma entidade custodiadora.
Fundo	Conjunto de documentos, independente de sua forma ou suporte, organicamente produzido e/ou acumulado e utilizado por um indivíduo, família ou entidade coletiva no decurso das suas atividades e funções.	Conjunto de documentos de uma mesma proveniência. Termo que equivale a arquivo.

TABELA 1 – Definições dos termos Arquivo, Coleção, Acervo e Fundo (BRASIL, 2006; CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS, 2000).

Na comparação dos termos, identifica-se que as definições de Fundo – ISAD(G), e Arquivo – NOBRADE, são as mesmas. O que diferencia Arquivo e Fundo do termo Coleção é a proveniência: na Coleção, a proveniência não é relevante, enquanto que para Fundo/Arquivo ela é respeitada. Com essa definição dos termos, pode-se caracterizar o conjunto de documentos pertencentes a Alceu Schwab como um Arquivo, Fundo ou Acervo (termo mais geral, e que utilizarei neste artigo[3]). Na comparação entre documentos de biblioteca (coleção) e documentos de arquivo, Bellotto destaca a importância de um arquivo:

> Os documentos de biblioteca são resultado de uma criação artística ou de uma pesquisa; podem ainda objetivar a divulgação técnica, científica, humanística, filosófica, etc. É material que trata de informar para instruir ou ensinar.
> Os documentos de arquivo são os produzidos por uma entidade pública ou privada ou por uma família ou pessoa no transcurso das funções que justificam sua existência como tal, **guardando esses documentos relações orgânicas entre si. (...) Tratam sobretudo de provar, de testemunhar alguma coisa** (BELLOTTO, 1991:15, grifo meu).

Adolf Brenneke apud Castro; Castro e Gasparian afirma que os documentos de um arquivo "se destinam à conservação permanente em determinado lugar, como fonte e testemunho do passado" (1988, p.

30); eles devem permanecer juntos pois constituem em uma "unidade distinta" (BELLOTTO, 1991, p. 80), devendo "conviver uns com os outros" (1991, p. 85).

No tratamento dos documentos do Acervo Alceu Schwab, inicialmente realizou-se uma descrição dos fonogramas, utilizando-se como base de catalogação as sugestões oferecidas pelo programa **MiniBiblio** (Figura 1).

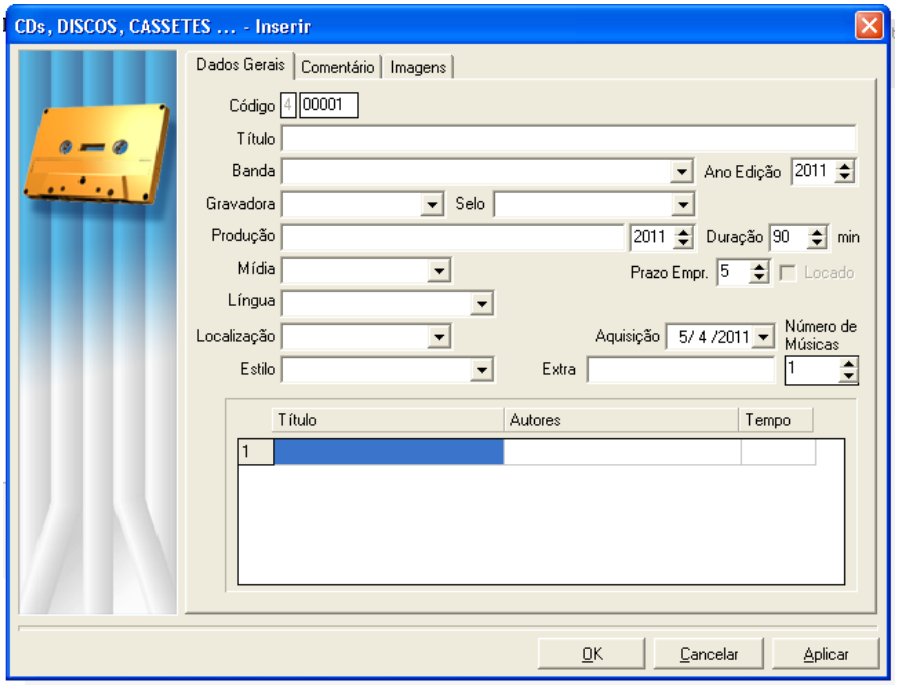


Figura 1 – Programa MiniBiblio para fonogramas.

O site do programa afirma que o

> MiniBiblio é um sistema utilitário distribuído de maneira livre. Seu objetivo é o cadastro e o gerenciamento de livros, revistas, vídeos, manuais, discos e/ou dados. Possibilita o controle de empréstimos sabendo o dia em que um material foi retirado e quando foi (ou deve ser) devolvido (www.athenas.com.br).

Ressalta-se que os dados não foram inseridos no programa; foram elaboradas folhas manuscritas com os itens, e o trabalho foi realizado por acadêmicos na disciplina de "Arquivos" do curso de Bacharelado em História da UEPG. Como os fonogramas foram manuseados por diversos acadêmicos, as informações manuscritas ficaram comprometidas: não há diferenciação entre música vocal e instrumental, não há padronização na classificação dos títulos, intérpretes, gravadoras e outros. Também na disciplina "Arquivos", no primeiro semestre de 2011, concluiu-se a identificação e arquivamento dos recortes de jornais inseridos por Schwab dentro das capas dos LPs.

3. Aspectos relevantes dos fonogramas no contexto musical

A relevância do fonograma na história da música pode ser demonstrada na afirmação de Jardim apud Souza que cita

> três momentos históricos transformadores do modo de produção musical: a invenção da escrita e o desenvolvimento de uma literatura musical; a conquista da impressão musical e o estabelecimento de uma indústria editorial; o estabelecimento de uma indústria fonográfica (SOUZA, 2002, p. 15).

Segundo Chimènes, "o **disco** e o rádio transformaram a carreira de compositores e intérpretes, permitindo a difusão das obras, aproximando-as de um público consideravelmente mais amplo, fenômeno sem precedentes na história da música" (2007, p. 27). Ela destaca também a carência de estudos que envolvam os discos como meio de difusão e de recepção da obra musical. Cito a seguir três exemplos de estudos que envolveram fonogramas:

1) John Bewley apud Toni fez uma pesquisa sobre os sinais e marcas deixados pelo regente Eugene Ormandy sobre as partituras; através da discografia deixada por Ormandy possibilitou-se também "um estudo sobre a História da interpretação orquestral durante o século XX, logo, possibilitando o confronto entre os sinais e a tradução deles através dos registros sonoros" (TONI, 2007, p. 108-109).

2) No livro eletrônico *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, Daniel Leech-Wilkinson propõe o uso de gravações para a análise de performances musicais. Citando a importância do intérprete ele afirma que "o que o compositor escreve é muito importante, mas é o que o intérprete faz com a obra que molda nossas reações. É tempo de observarmos mais atentamente o que os intérpretes fazem com as partituras[4]" (LEECH-WILKINSON, 2009, Preface, parágrafo 3). Ele concluiu seu trabalho afirmando que

> As gravações nos mostram que a arte musical mudou nos últimos cem anos mais do que poderíamos ter imaginado. Tão logo começamos a questionar como as performances de uma mesma obra em 1900 e 2000 pudessem ser tão diferentes, nós já estamos fazendo questionamentos sobre a identidade da música e como ela nos transforma e por que (LEECH-WILKINSON, 2009, Conclusion, parágrafo 1).

3) Em sua dissertação de mestrado, Anzai compara gravações de música antiga brasileira com a prática interpretativa desse repertório. Inicialmente, ele afirma que o objetivo principal das primeiras gravações de música antiga brasileira (colonial) "era simplesmente divulgar o repertório recém-descoberto que possivelmente era executado no Brasil nos séculos XVIII e XIX" (2008, p. 93). Através da análise comparativa de gravações, conseguiu-se

> traçar um panorama da prática interpretativa ligada ao repertório vocal antigo brasileiro, assim como apontar as condições em que os intérpretes nos últimos 50 anos possivelmente encontraram ao se deparar com um repertório vocal antigo brasileiro recém-descoberto e até então praticamente desconhecido. (ANZAI, 2008, p. 94)

Apesar da importância dos intérpretes no contexto descrito até aqui estar relacionada a gravações de música erudita, no contexto da música popular a gravação parece ter uma importância ainda maior. Enquanto que na música erudita existe um original – a partitura – a música popular, além da partitura possui outros originais[6]. Paulo Aragão comenta que "há outros casos em que a partitura não tem valor algum enquanto representação de uma peça popular, ou ainda a possibilidade de uma gravação ficar marcada como 'original' de uma peça, determinando suas características mais marcantes" (ARAGÃO, 2001, p. 99).

4. Considerações finais

Segundo Bellotto, "carecemos de levantamentos gerais dos arquivos existentes no país" (1991, p. 105), afirmando também que o trabalho que existe aparece de maneira isolada e lenta. Cotta partilha da mesma opinião, ao dizer que "as iniciativas de intervenção nos acervos ocorrem ainda de maneira isolada" (2006, p. 43). Quando o assunto envolve ainda fonogramas, a carência de trabalhos realizados é ainda maior.

Como principais objetivos deste projeto de pesquisa, propomos inicialmente, uma re-catalogação e digitalização dos fonogramas, visando futuramente a disponibilização eletrônica para consulta deste material (respeitando-se os direitos autorais). Além disso, através do tratamento destes documentos, poder-se-á conhecer mais informações relativas a Alceu Schwab, sua relação com os fonogramas e com a música brasileira.

Notas

1 Nesta obra Schwab propõe apenas listar livros relacionados à música, sem nenhum tipo de comentário. Como foi elaborado por ordem alfabética de autor, na letra **A** destaco as seguintes obras:
- ACQUARONE, F. *História da música brasileira*;
- ALMEIDA, Renato. *Compêndio de história da música brasileira*;
- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo.*
- ANDRADE, Mário. *Pequena história da música*;
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil*.

2 Segundo Castro; Castro e Gasparian (1988, p. 25-26) "Arquivologia é a ciência dos Arquivos" e "Arquivística é a técnica dos Arquivos. O vocábulo, às vezes, é usado como sinônimo de Arquivologia". É o caso de Bellotto (1991) que emprega o termo Arquivística; outros autores empregam Arquivologia (COTTA, 2000, 2006; CRUZ, 2008).

3 Além do significado de "conjunto de documentos" segundo a NOBRADE, "a palavra Arquivo é usada, também, como: móvel próprio para guarda de documentos; local de uma entidade destinado à guarda de sua documentação; Órgão público [como o Arquivo Nacional]; Título de periódicos" (CASTRO; CASTRO; GASPARIAN, 1988, p. 30). Como o termo Arquivo possui vários significados, optei pela palavra Acervo.

4 What the composer writes matters very much, but it's what the performer does with that that shapes our responses, indeed that allows us to have responses at all. And so it's time we looked much more closely at what performers do with scores (Tradução minha).

5 Recordings show us that musicianship has changed over the past hundred years more than we could ever have imagined. As soon as we start to ask how performances of the same piece in 1900 and 2000 could be so different we are already asking questions about music's identity and about how it moves us and why (Tradução minha).

6 Em seu artigo, Aragão utiliza como suas duas principais fontes os verbetes "arranjo" do *New Grove Dictionary* e *New Grove Dictionary of Jazz*. "Segundo (...) *Grove*, arranjo seria 'a reelaboração de uma composição musical, normalmente para um meio diferente do original'" (2001, p. 95). Para o *Grove of Jazz*, a definição é: "reelaboração ou recomposição de uma obra musical ou de parte dela (como a melodia) para um meio ou conjunto diferente do original; também a versão resultante da peça. (...) Toda a *performance* de jazz, mesmo que improvisada e completamente renovada, constitui uma forma de arranjo, uma vez que os executantes rearranjam o material básico a cada nova variação" (2001, p. 96-97). Na comparação dos contextos da música clássica e popular, Aragão estabelece que obra original no primeiro caso é a partitura; no segundo, um original virtual (2001, p. 100-101). Voltando ao contexto dos fonogramas, Aragão afirma, curiosamente, que "a primeira incidência da palavra arranjo que pudemos encontrar nos é trazida por Tinhorão e ocorrem em um **disco** intitulado *Em um café-concerto*, lançado em 1910 pela pioneira Casa Edison" (2001, p. 104, grifo meu).

5. Referências Bibliográficas

ANZAI, Roberto Sussumo. *Opção ou desconhecimento? Panorama da prática interpretativa ligada ao repertório vocal existente no Brasil de 1730 a 1850, sob o ponto de vista do registro fonográfico brasileiro realizado entre 1957 e 2005.* São Paulo, 2008. 246p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

ARAGÃO, Paulo. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. In: *Cadernos do Colóquio*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio. Rio de Janeiro, CLA/Uni-Rio, 2001.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991.

BRASIL. CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. *NOBRADE: Norma Brasileira de Descrição Arquivística.* Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

CASTRO, Astréa de Moraes e; CASTRO, Andresa de Moraes e; GASPARIAN, Danuza de Moraes e. *Arquivística arquivologia: arquivística = técnica, arquivologia = ciência*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.

CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e História. Fronteira ou "Terra de ninguém" entre duas disciplinas? In: *Revista de História nº 157.* São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2007.

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAD(G): *Norma geral internacional de descrição arquivística.* Rio deJaneiro: Arquivo Nacional, 2000.

COTTA, André Guerra. *O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros.* Belo Horizonte, 2000. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Universidade Federal de Minas Gerais.

COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sotuyo. *Arquivologia e patrimônio musical.* Salvador: Edufba, 2006.

CRUZ, Gleise Andrade. *De olho na eternidade: a construção do arquivo privado de Antonio Carlos Jobim*. Rio de Janeiro, 2008. 133 p. Dissertação (Mestrado Profissionalizante). Fundação Getúlio Vargas.

LACERDA, Victor de Moura. Projeto "Mapa dos Acervos Musicais Brasileiros". In: *VII Encontro de Musicologia Histórica.* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2008.

LEECH-WILKINSON, Daniel. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance.* London: CHARM, 2009. [http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html].

MORAES, José Geraldo Vinci. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, vol. 20, nº 39. São Paulo, 2000. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882000000100009&script=sci_abstract&tlng=en

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla B. (organizadora). *Fontes históricas.* São Paulo: Contexto, 2008.

SCHWAB, Alceu. *A música no Cassino Ahú*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1993.
_____. *Bibliografia da MPB (Música Popular Brasileira).* Curitiba: CEFET, 1984.

SOUZA, Zilmar Rodrigues de. *A música evangélica e a indústria fonográfica no Brasil.* Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2002.

TONI, Flávia Carmargo. A musicologia e a exploração dos arquivos pessoais. In: *Revista de História nº 157.* São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2007.

http://www.athenas.com.br/athenas/site/download/popup_minibiblio.htm Acessado em 05/04/2011

NACIONALISMO E NEOFOLCLORISMO EM VILLA-LOBOS

Rubens Russomano Ricciardi (USP)
rrrr@usp.br

Lucas Eduardo da Silva Galon (USP)
lucasgalon@gmail.com

Luis Alberto Garcia Cipriano (USP)
luisalbertogc@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa aborda os conceitos de nacionalismo e neofolclorismo numa perspectiva estético-musicológica. Nossa crítica se concentra no problema de se desatrelar nacionalismo da teoria política. Aponta ainda a confusão que ocorre ao se tomar neofolclorismo por nacionalismo evidenciando-se a distinção entre os dois conceitos, bem como propõe a introdução do conceito de neofolclorismo para a compreensão de parte da música brasileira no século XX.
Palavras-chave: Nacionalismo e Neofolclorismo na música brasileira, Estética Musical, Villa-Lobos, Mário de Andrade.

Nationalism and Newfolklorism in Villa-Lobos

Abstract: This research addresses concepts of nationalism and newfolklorism in an esthetic and musicological perspective. Our criticism focuses on the problem of disconnecting nationalism and its political theory, points out the confusion that occurs when newfolklorism is taken as nationalism by showing a necessary distinction between the two concepts, and proposes to introduce the concept of newfolklorism in understanding brazilian music in the twentieth century.
Keywords: Nationalism and newfolklorism in the Brazilian music, Musical Esthetic, Villa-Lobos, Mário de Andrade.

Se por um lado, trabalhos analíticos e biográficos escritos atualmente sobre o compositor Villa-Lobos têm esclarecido aspectos relevantes (incluindo-se processos composicionais e análises de estrutura e forma), por outro lado, não se propõe ainda uma discussão em torno de alguns conceitos que circundam a poética musical do compositor. Propala-se sobre o uso do *folclore*, da *cultura popular brasileira*, da relação da obra de Villa-Lobos com o *nacionalismo*; mas pouco se pergunta o que seja folclore, cultura ou nacionalismo (perguntas que encerram o próprio papel do esteta) e o modo como estes conceitos podem ser aplicados à arte, sem prejuízo para compreensão de sua essência.

Mário de Andrade, por sua vez, continua presente no ideário musical brasileiro como intelectual de destaque e pilar da musicologia brasileira. Apesar de seu *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928), utilizado como referência para um suposto ideal de nacionalismo, seus escritos tardios nos levam a uma crítica ao nacionalismo musical, como no caso d*O Banquete* (1944/1945). Tais análises, porém, foram menos absorvidas. Assim, chamamos a atenção para as conclusões do próprio Mário de Andrade. Ele aponta para o equívoco de uma generalização do conceito de nacionalismo em música: "nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade e precária como inteligência" (ANDRADE, 1989: p. 60). Assim sendo, não se pode desatrelar nacionalismo de xenofobia, belicismo, racismo, imperialismo, intolerância, bem como do espírito excludente, anti-democrático e totalitário.

Em música, portanto, nacionalismo torna-se algo diverso do que denominamos aqui *neofolclorismo*. Stravinsky, entre outros, já se utiliza do conceito *neofolclorismo* em relação às obras musicais compostas sob inspiração de temas populares ou folclóricos, justamente para definir, em seu caso russo, o "neofolclorismo dos soviéticos" (STRAVINSKY, 1942: p.26). Tal definição também não seria válida para o caso brasileiro?

O problema ocorre quando o conceito de *nacionalismo* é utilizado de modo não diferenciado desde os primeiros compositores brasileiros do século XX, sendo o principal deles, é claro, Villa-Lobos - não obstante ter sido Alexandre Levy, em 1890, com a composição do primeiro *Samba* da história, em sua *Suíte Brasileira*, o primeiro a se utilizar da forma de um lundu numa obra sinfônica, numa clara apropriação do material de origem popular na música de concerto. Neste sentido, Levy é o grande precursor do neofolclorismo musical no Brasil. E desde então é recorrente que se denominem *nacionalistas* obras que contam com a inspiração folclórica. Assim, o uso não crítico deste conceito pode inclusive obscurecer alguns aspectos da obra de um compositor como Villa-Lobos. Não só do compositor, mas mesmo a todo o complexo de obras que se utiliza de referências folclóricas e dos gêneros populares urbanos. Um cronista tal como Vasco Mariz chega a classificar Villa-Lobos e seus contemporâneos de "geração nacionalista".

Mas se pensarmos nas múltiplas conotações que nacionalismo pode assumir na história, talvez nos surpreendesse o quanto a problemática conceitual que a associação deste termo com a arte pode desvelar. Dante Moreira Leite observa que

> o nacionalismo, tal como o conhecemos hoje, só apareceu nos fins do século XVIII, de certo modo acompanhando a revolução francesa de 1789. Na forma aí apresentada, o nacionalismo era um movimento tipicamente liberal e constituía uma ideologia política destinada a substituir a concepção do Estado organizado sob uma casa reinante. Na concepção revolucionária de 1789, o governo seria exercido por delegação do povo soberano, isto é, da Nação. O caráter revolucionário do novo sentido de Estado não escapou aos contemporâneos e continuou a influir na vida política dos séculos XIX e XX (LEITE, 1969: p. 21).

A partir do século XIX, os nacionalismos percorrem a tortuosa trilha deixada pelas inúmeras conotações que *nação* passa a ter na construção ideológica das diversas classes e povos que com ela tiveram de lidar. Mesmo que possamos identificar certos aspectos do surgimento e desenvolvimento dos nacionalismos, ou mesmo localizar possíveis origens do sentimento comunitário que dá origem a essas teorias, reconstruir este caminho jamais foi experiência tranqüila, dado o caráter vago, a impossibilidade de critérios fixos, bem como os problemas filosóficos que os conceitos *nação* e *nacionalismo,* estudados a partir do prisma de suas ideologias, oferecem ao estudioso - tamanha a precariedade amorfa que os dois programas denotam mesmo enquanto teorias políticas. As inúmeras abordagens histórico-filosóficas que buscaram desvelar o que de fato pode-se chamar *nação* ou *nacionalismo* esbarraram na complexidade de decifrar os descaminhos que tais conceitos denotam; não só o de decifrar os significados inerentes aos conceitos, mas principalmente sobre o que eles representaram no encadear da história moderna. Os critérios, segundo Dante Moreira Leite, para se definir a nacionalidade, podem se envolver questões sobre idioma, religião, território comum, incluindo-se plebiscitos e demais processos políticos, mas tais argumentos são "sobretudo vagos e contraditórios" (LEITE, 1969: 24§2). Essa contradição se apresenta como conseqüência de um tipo de normatização que não pressupõe uma teoria coerente. O que mais importou para a crescente ascensão dos pensamentos nacionalistas foi sua dimensão prática, ou seja, aquilo que podia ser alcançado enquanto *conseqüência* nas várias esferas políticas. Se a afirmação de que "(...) nenhum critério pode ser achado para decidir quais das muitas coletividades humanas deveriam ser rotuladas desse modo [como nações] (...)" (HOBSBAWN, 1990: p.14), demonstra a dimensão do problema, o fato de se lidar com a ideologia especifica de *nacionalismo,* surgido na esteira da idéia de *nação* foi fruto de uma intensa necessidade por parte daqueles cujos interesses políticos e teóricos se apresentavam na história (a partir principalmente do século XIX) como imperativos para algum tipo de

dominação política, econômica ou mesmo do pensamento e em outros momentos contra estes mesmos tipos de dominação. Hobsbawn também aponta outro aspecto do *nacionalismo*, de forma ainda mais dramática: "A base dos 'nacionalismos' de todos os tipos era igual: era a presteza com que as pessoas se identificavam emocionalmente com 'sua' nação e podiam ser mobilizadas, (...) presteza que podia ser explorada politicamente" (HOBSBAWN, 2006 [98]). Essa apropriação do sentimento de pertença a uma nação ou a alguma comunidade que sempre esteve presente na história, ocorre principalmente tendo em vista a mudança política em relação às *classes subalternas,* que como aponta Ortiz (ORTIZ, 1985), ocorre a partir do século XIX, quando o Estado aparece como "instituição provedora" demandando então uma "contrapartida". Esse aspecto que vincula o nacionalismo ao totalitarismo se clarifica ainda mais quando se expõe essa sua associação classista:

> (...) o patriotismo ou nacionalismo foi, ao contrário, imposto de cima para baixo, num movimento intelectual e político, e não decorreu de movimento popular ou espontâneo. (...) seria difícil explicar como as simpatias e antipatias nacionais podem sofrer modificações tão bruscas. Na verdade, tais modificações são impostas por grupos de liderança política e são aceitos através da comunicação de massa – o jornal, o rádio e a televisão (LEITE, 1969: p. 19).

Neste ponto levantamos dois problemas:

1) Os diversos nacionalismos se consubstanciam enquanto teorias políticas, cujas essências são vagas e contraditórias. No entanto, as obras de cunho neofolclórico ou popular são chamadas de nacionalistas mesmo quando não expressam tais teorias políticas.

2) A necessidade de delimitar as fronteiras entre nacionalismo e neofolclorismo.

Adorno, aqui distante da problemática nacionalista, em seu texto *Die stabilisierte Musik* ou *A música estabilizada* (1928)[1] apontou relações sociológicas que nos levam não só ao conceito de neofolclorismo, como também de neoclassicismo na música:

> Do ponto de vista sociológico, o classicismo deve ser entendido como a forma de estabilização nos estados mais avançados e mais esclarecidos racionalmente, enquanto os países atrasados, essencialmente agrários – e também, curiosamente, a União Soviética –, além dos estados da reação fascista, devem ser entendidos no âmbito do folclorismo (a*pud* ALMEIDA, 2007: p.221).

Se pensarmos este enunciado de Adorno no contexto de Villa-Lobos, veremos que ambos os processos são válidos. Em Villa-Lobos encontramos tanto fontes para seu neofolclorismo como para seu neoclassicismo, já que o Brasil agrário desde sempre conviveu com a urbanidade de seus grandes centros. Podemos ainda definir o neofloclorismo e o classicismo enquanto *paradoxos modernistas*. Ou seja, trata-se de correntes musicais do século XX que buscaram suas referências paradoxalmente no passado. Sejam estas referências folclóricas (daí o nome *neofolclorismo*) ou oriundas da música de concerto em especial do século XVIII (daí o *neoclassicismo*). Tal retorno ao passado torna-se um paradoxo se comparado ao típico espírito irreverente e de inovação tão caro aos modernistas. No entanto, se olharmos de uma maneira retrospectiva, bem como sua recepção contemporânea, a música do século XX como um todo se torna impensável sem estes paradoxos modernistas.

E voltando à questão do nacionalismo, quando nos deparamos com as diversas normatizações impostas pelos Estados nacionais no sentido da valorização das culturas nacionais (lembremo-nos aqui, por exemplo, da política cultural stalinista na URSS, comandada, a partir de 1945, por Jdanov – ver JDANOV, 1948), sempre do ponto de vista da criação de tradições, da valorização da *cultura popular,* da expressão do

autêntico, bem como da criação de todo um sistema simbólico que pressupõe uma *identidade*. Não esqueçamos ainda, por exemplo, que um *Ministero della Cultura Popolare* (instituído em 1937) foi invenção de Mussolini, bem como o *Volkswagen,* ou seja, o "carro popular", é um conceito de Hitler, algo estreitamente relacionado com o fascismo. Do mesmo modo, não é fácil muitas vezes determinar o que seja de fato cultura nacional. O futebol não seria antes de um elemento de cultura nacional, um esporte evidentemente bretão? O violão acompanhante de canções da MPB, não seria antes um instrumento espanhol? A viola caipira não é a viola bracarense? O idioma falado no Brasil não seria antes um dialeto latino e que em muitos casos não conserva ainda mais elementos medievais europeus que aquele falado atualmente em Portugal? O carnaval não é antes uma festa católica, e, teria o carnaval sobrevivido sem a indústria do turismo? Lembremo-nos ainda que a percussão característica do samba tem menos de cem anos de idade, uma vez que o instrumento dos escravos desde os primeiros registros iconográficos no Brasil colônia foi a calimba (marimba de Cafri), outrora cantada em verso e prosa, com a qual não conseguimos hoje qualquer relação com as normas da MPB.

Nas visões nacionalistas (já no século XX) o que se convencionou considerar como *cultura* incluía elementos que se podem associar às artes, caso das melodias folclóricas e temas populares (ORTIZ, 1985). Assim sendo, por um silogismo, o artista que se utilizasse de elementos daquilo que entendiam por "cultura nacional" (num processo automatizante em que nada se contrapõe à sua dinâmica), passava a ser chamado *nacionalista,* ou faria parte dos criadores de arte socialmente útil, com importância real para seu povo, comprometida com sua pátria-nação. Não é preciso narrar aqui as mazelas que este pensamento (transformar este raciocínio pouco diferenciado em programa artístico) causou para grandes artistas que vivenciaram este *Zeitgeist.* Em suas diversas recepções, ora Villa-Lobos recebia a alcunha de herói do nacionalismo brasileiro (de acordo com os epígonos neofolcloristas), ora era aquele tipo de compositor conservador e contrário ao avanço progressista, no modo de ver dos modernistas adeptos da então autoproclamada vanguarda. Mas a real relação de Villa-Lobos com a cultura popular é muito diferenciada daquela que faz tanto os programas nacionalistas como vanguardísticos. Da relação de Villa-Lobos com a cultura (entenda-se oralidades, tradição, elementos regionais ou urbanos de suposta brasilidade) e o modo como o compositor apreendeu e dialogou com esta em sua obra, podemos extrair um exemplo paradigmático para o esclarecimento do que é *cultura nacional* dentro da concepção que temos investigado. Este exemplo é justamente o seu ciclo mais valorizado entre os críticos e analistas: a série *Choros.*

Um problema recorrente vem sendo a consideração dos *Choros* enquanto produção popular, cuja relevância seria atribuída à apoderação, realizada por Villa-Lobos, da *cultura popular brasileira*. Como se o compositor, assim como é propalado sobre o seu uso do folclore, obedecesse a algum imperativo programático para construção de música nacionalista ou popular. No entanto, como poderemos estabelecer relações com manifestos tais como Mário de Andrade - inspirado em Oswald de Andrade e seus manifestos *Pau-Brasil* de 1924 e *Antropofágico* de 1928 - propunha em seu *Ensaio*, também de 1928, ou mesmo com aquilo que foi proposto em outros manifestos artísticos, como o *Discurso* de Jdanov (1948), para produção de música a partir da cultura popular? Há que se identificar que a apropriação da cultura popular pelos nacionalismos tem caráter diverso do modo como Villa-Lobos compreende a cultura a partir do exemplo dos *Choros.* O *Choros nº 10,* por exemplo, como demonstra a análise de Wisnik (2004), apresenta um caldo cultural tão diverso que a possibilidade de uma abordagem multidisciplinar (antropológica, social, histórica) torna-se possível. A própria obra já denota o modo como Villa-Lobos compreende a *cultura* como estando alheia a qualquer apreensão normativa. O nome *Choros* parece muito mais conotar essa essência da *cultura* popular a que nos referimos;

a completa ausência de compromisso com o *puro* ou *incontaminado,* o não-normativo. Villa-Lobos apreende justamente o aspecto da cultura popular (na realidade da *cultura*) que é mais essencial: freqüentemente o que se vê é um fecundo descompromisso dos autores e cancionistas populares urbanos com uma estilística única (simplesmente por que não existe pureza cultural); sem a menor parcimônia, músicos como Ernesto Nazaré, Pixinguinha e Tom Jobim repelem classificações estanques, mesmo sendo refratários de algum estilo específico. Passeiam pelo samba, tango brasileiro ou choro e outros inúmeros subgêneros sem explicações. Amalgamam as diversas tendências conforme elas aparecem. Foi justamente este aspecto da cultura popular urbana que parece ter interessado Villa-Lobos na construção de seus Choros. Estes apresentam este amalgama poliestílistico por excelência (*Choros 2); Choros* então, faz referencia a esta pluralidade.

O compositor Gilberto Mendes tece algumas considerações nesse sentido:

> Já faz um certo tempo que os intelectuais da mídia, e até alguns musicistas midiotizados, vêm trabalhando pela formação de uma opinião que identifique choros populares com os choros de Villa-Lobos, vale dizer, Pixinguinha e Cartola com Villa-Lobos. É como achar que são a mesma coisa água é vinho, duas excelentes bebidas (...) A música de Villa-Lobos é da mais alta linhagem erudita.
> (...) o que importa nele não é o caráter brasileiro que possa ter sua música, é a modernidade de sua linguagem musical, personalíssima, que ele construiu, algumas vezes, com alguns elementos de nosso folclore, de nossa musica popular urbana, outras vezes com elementos da música de Bach, como poderia ter construído com quaisquer elementos e ela teria sido sempre a mesma linguagem, a sua linguagem (MENDES, 2008: p.155 e 157).

Assim sendo, parece claro que tais aspectos se distanciam da retórica nacionalista. Dizer de Villa-Lobos, que se trata de um "compositor nacionalista", é desprezar toda riqueza conceitual que sua obra pode conotar. Para concluirmos, perguntamos: onde localizamos então uma possível música nacionalista de fato na obra de Villa-Lobos? Afinal o compositor em sua incrivelmente quantitativa obra não compôs apenas obras primas (no sentido que viemos apresentando até aqui). Portanto, propomos não se misturar música com nacionalismo sem qualquer critério crítico. Vamos falar, quando muito, da *incorporação de oralidades populares na música escrita*, pois foi isso que ocorreu na obra de Villa-Lobos. E não "nacionalismo", que só ocorreu de fato em alguns poucos exemplares de seu *Canto Orfeônico.* É justamente devido à expressão de um programa extra-artístico (uma teoria política) que podemos dizer que as obras nacionalistas de Villa-Lobos são as canções e hinos militares, que se inserem no contexto do regime getulista como obras "panfletárias" (como *Pra frente oh Brasil* e *Hino á Duque de Caxias*). É no *canto orfeônico* que se justifica nossa escolha em aplicar o conceito de nacionalismo; seja enquanto proposta com finalidade sócio-educativa, seja em seu modo operacional ou em suas finalidades artísticas - onde tudo se consubstancia nas composições, arranjos, adaptações ou coleções de Villa-Lobos. É claro que definir conceitos em torno de uma obra tão vasta quanto a do compositor, estancando-as em categorias, é recorrer também na redutividade, senão do conceito, pelo menos na perda da possibilidade de melhor compreender a sua arte. Mas o *sui generis* do canto orfeônico leva o próprio compositor a "separar" o que é *artístico* do que é didático: "Afora essa feição didática, contém vários números de interesse artístico, além do caráter cívico de que estão impregnados alguns deles" (Villa-Lobos apud LISBOA, 2005: p.93).

Ao se aproximar do *modus operandi* das propagandas fascistas européias, e ao mesmo tempo estar inserido num contexto onde a preocupação com a educação musical é cada vez mais patente (como Kodály na Hungria), Villa-Lobos se presta à produção e organização de um material bastante próximo de uma

música utilitária e objetiva (Adorno se utiliza do conceito de *Sachlichkeit*, ou seja, *tematismo* em música), sem o caráter singular da obra de arte. Obviamente, muitas das canções didático-folclóricas são peças de inegável valor artístico, pensadas para coletividade infantil, e que refletem preocupações técnicas nas suas orquestrações e estruturações, por onde perpassa a singularidade de Villa-Lobos. No caso especifico dos hinos cívicos, há um aspecto de produção em série, cuja finalidade da música é adornar ou suportar textos panfletários do nacionalismo do Estado Novo. Neste caso a música perde importância. Mero veículo da palavra, é propositalmente submetida a esta. A vinculação ao texto, bem como sua submissão, não nos deixa dúvidas de que a esse caso especifico de música podemos conferir o conceito de *música nacionalista*, diferenciando-a do *neofolclorismo* que permeia uma série de obras de Villa-Lobos, que não tem caráter jdnovista, e nem segue a cartilha andradiana. Assim sendo, podemos diferenciar *Neofolclorismo* – apropriação do folclore "original" e estilização do mesmo – algo comum em Bartók, Villa-Lobos e Stravinsky, e *Nacionalismo* (em arte) – expressão literal das teorias nacionalistas nos hinos cívicos e militares. Bartók resume bem a questão: "Stravinsky nunca cita as fontes de seus temas. Não é possível saber, nem nos títulos nem nas notas de rodapé, se seus temas são de sua própria invenção ou da música folclórica (...) E Stravinsky tem razão ao afirmar que, do ponto de vista artístico, a origem de um tema é totalmente sem importância" (BARTOK, 1981: p.87). Do mesmo modo, lendária se torna a frase de Villa-Lobos: «o folclore sou eu».

Notas

1 In GS Volume 18 (escritos completos), MS V (escritos musicais), organização editorial por Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970-1986: p.725.

Referências:

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno – Música e verdade nos anos vinte*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1962. [1ª ed. 1928].

ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo: 2° ed. Duas Cidades, 1989. [op. Post. 1945].

BARTÓK, Bela. *Musique de la vie.* Paris: Stock Musique, 1981.

HOBSBAWN, Eric J. *A era dos impérios.* Rio de Janeiro: Paz e Terra (10ª ed.), 2006 [1998].

HOBSBAWN, Eric J. *Nação e nacionalismo desde 1780.* Rio d Janeiro: Paz e Terra, 1990.

JDANOV, A. A. (na grafia alemã SHDANOW, A. A.). *Eröffnungsrede auf der Beratung von Vertretern der sowjietischen Musik im ZK der KPdSU / Fragen der sowjetischen Musikkultur – Moskau, Januar 1948.* In: Über Kunst und Gesellschaft (revista). Berlin: Dietz, 1951.

LEITE, Dante Moreira. O caráter nacional brasileiro: História de uma ideologia. São Paulo: Livraria Pioneira Editora (2° ed.), 1969.

LISBOA, Alessandra Coutinho. *Villa-Lobos e o Canto Orfeônico: Música, nacionalismo e ideal civilizador.* São Paulo, 2005 (UNESP). Dissertação de ME.

MENDES, Gilberto. *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco.* São Paulo: Edusp, 1994.

MENDES, Gilberto. *Viver sua música: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevsky.* Santos, SP: Realejo Editora; São Paulo: Edusp, 2008.

ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas.* São Paulo: PUC, 1985 – texto 3.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 Lições.* Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996 [1a ed. 1942].

WISNIK, José Miguel. *Getúlio da Paixão Cearence: Villa-Lobos e o Estado Novo*, in SQUEFF, E. e WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira.* São Paulo: Brasiliense, 2004.

O VIOLONISTA ANTÔNIO RAGO (1915-2008) E O RÁDIO EM SÃO PAULO

Sérgio Estephan (UNESP)
sergioestef@hotmail.com

Resumo. Este artigo pretende refletir sobre a produção musical do violonista Antônio Rago, marcada por sua atuação no rádio paulista. Para tanto utilizaremos fundamentalmente sua autobiografia e quarenta e quatro fitas de rolos, digitalizadas recentemente, contendo gravações e participações deste violonista em programas de rádio da capital paulista.
Palavras-chave: violonista Antônio Rago, rádio em São Paulo.

The violinist Antonio Rago (1915-2008) and the radio in São Paulo

Abstract: This article aims to reflect on the musical production of the violinist Antonio Rago, which is marked by his participation in radio in São Paulo. In order to do so, we will use fourty four recently digitalized reel-to-reel audio tapes containing recordings and participations of this violinist in São Paulo radio shows.
Keywords: guitarist Antonio Rago, radio in São Paulo.

Considerações iniciais

A produção musical brasileira durante a Era do Rádio[1], pode ser considerada como um período de consolidação de nossa rica e diversa identidade musical, particularmente pelo fato de estar situado entre dois períodos, cujas referências são bem delimitadas. Primeiramente, pelo período que compreende as primeiras décadas do século XX, marcado pelo choro, inicialmente no Rio de Janeiro e posteriormente em São Paulo. A partir do universo multifacetado deste gênero musical, observamos o desenvolvimento do samba, que, da mesma forma que o choro, foi inicialmente uma forma de tocar e interpretar determinados ritmos e danças, para, posteriormente, se transformar em gênero musical propriamente dito. Foi ainda a partir do choro, que ocorreu o surgimento da primeira geração do violão instrumental brasileiro, marcada por nomes de importância reconhecida como João Pernambuco, Américo Jacomino, o Canhoto, Heitor Villa-Lobos, Levino da Conceição, dentre outros.

Ao final deste primeiro período, no final da década de 1920, assistimos a importantes mudanças em nosso cenário musical, com a consolidação do rádio enquanto um veículo de comunicação de massa, fato que catalisou parte significativa da produção musical brasileira durante os anos de 1930, 40 e 50, não por acaso denominada, A Era do Rádio. Este período se encerrou em meados da década de 1950, com o advento da TV no Brasil com a inauguração da TV Tupi de São Paulo, em setembro de 1950 e com o aparecimento da Bossa Nova, no final da década de 1950.

Também denominado de "tempo perdido", a Era do Rádio tem recebido "pouca importância" de nossa "historiografia da música popular", mais focada "na década anterior (1930), dando-se um salto para a bossa nova e para a produção pós-bossa nova".[2] Neste contexto, este artigo pretende justamente refletir sobre a produção musical do violonista Antônio Rago, marcada por sua atuação no rádio paulista. Para tanto utilizaremos sua autobiografia, o verbete dedicado a Rago na *Enciclopédia de música* brasileira e quarenta e quatro fitas de rolos, digitalizadas recentemente, contendo gravações e participações deste violonista em programas de rádio da capital paulista.

2. O rádio paulista e a produção musical do violonista Antônio Rago

O violonista Antônio Rago foi mais um músico da Era do Rádio, como a grande maioria dos artista deste período, a desenvolver sua carreira musical a partir de uma intensa atividade no rádio, neste caso, em São Paulo, onde nasceu em junho de 1915. Logo no início de sua carreira, Rago conseguiu "seu primeiro trabalho remunerado", na rádio Educadora Paulista, através de um contato com Oscar Gomes Cardim, neto do maestro Cardim, que dirigia o conjunto Comédias e Variedades Gomes Cardim[3], apresentando-se ainda na Rádio Club de Santos e na Rádio Difusora de São Paulo, nesta última, "como solista de violão", paralelamente à divulgação de um remédio, "um depurativo ara sangue".[4]

Ainda neste início de carreira e também em Santos, Rago atuou no Cassino Monte Serrat, conforme ele próprio relata:

> A paga era boa, coisa difícil de acontecer para artistas principiantes. Fomos a Santos com o dinheiro da passagem e uns vinténs para o café. Não tinha importância, porque logo após o show estaríamos recebendo o bom cachê, o que não aconteceu. O diretor artístico mandou que recebêssemos em seu escritório, somente no dia seguinte, a partir das 14hs. Que decepção! Sem gaita, tivemos que dormir num banco de jardim – Praça Rui Barbosa, com bronca de um mendigo que reclamava seu lugar e, que acabou nos aconselhando a amarrar os cordões dos nossos sapatos nas pernas, para não sermos roubados. Que madrugada... Mas tudo passou, o cachê foi recebido e assim, voltamos para São Paulo, felizes e alegres, com a "bufunfa" na algibeira.[5]

Em 1935, na Rádio Cultura de São Paulo, Rago teve sua primeira experiência na direção "de um pequeno grupo regional, na PRE-4 [...], que funcionava numa casa da Rua Padre João Manuel, em São Paulo, de propriedade da família Fontoura", onde tocava "as músicas mais conhecidas do grande público, como *Abismo de rosas, La cumparsita, Marcha dos marinheiros, Caravana*, um fox americano, grande sucesso na época".[6]

Em 1936, Antônio Rago participou do banquete oferecido pelo presidente da Rádio Record de São Paulo, Paulo Machado de Carvalho, ao presidente da Rádio Belgrano de Buenos Aires, Jaime Yancolovich, "emissora-chave da maior rede radiofônica da América do Sul", ocasião em que foram convidados, Rago e o cantor Arnaldo Pescuma, também presente ao citado banquete, para uma temporada de dois meses na Argentina, ocasião em que se apresentou ao lado de nomes como Oswaldo Fresedo, Aníbal Troilo e Evita Duarte, "que mais tarde se tornaria a primeira dama da Argentina, Evita Perón"[7], temporada que se estendeu por mais de um ano e incluiu também o Uruguai, "com sucesso".[8]

De volta ao Brasil, foi contratado pela Rádio Record de São Paulo, "para integrar o conjunto regional do violonista Armandinho", época em que, por esta emissora, passaram nomes como Jacó do Bandolim, Francisco Alves, Isaurinha Garcia, ocasião em que esta mesma emissora "transmitia da Praça da República, transferindo-se depois para a Rua Quintino Boicaiuva".[9]

Ainda em 1937, a Rádio Tupi foi incorporada "às Organizações 'Diários Associados', cujo presidente, o jornalista Assis Chateaubriand", contratou Antônio Rago, "juntamente com Zezinho".[10] Assim, paralelamente a sua intensa atividade no rádio paulista, Rago construiu sua carreira, inclusive, incorporando diversas atividades artísticas. Em 1941, Rago atuou na revista 'Nós temos balagandãs', de Costa Lima, "batendo recordes de apresentação e premiada com medalha de ouro pelo ex-presidente Getúlio Vargas"[11], ocasião em que "algumas de suas composições" foram incluídas na citada montagem.[12]

No ano anterior, Rago organizou "um pequeno grupo de artistas", denominado 'Rago e seu music hall', integrado por músicos, pelo "comediante Tony Junior", para uma montagem onde Rago atuou "como ator e músico".[13] Em 1942, Rago deixou as Associadas temporariamente e foi para a Rádio São Paulo, retornando no mesmo ano por solicitação do teatrólogo Oduvaldo Vianna[14], quando, inclusive, tornou-se "diretor do regional da Rádio Tupi".[15]

As primeiras gravações de Antônio Rago ocorreram em 1938, mas só em 1942 gravou "como solista de violão", duas composições de sua autoria, a valsa *Velhos tempos*, e o choro, *Chorando*. Posteriormente, "com a venda razoável" destas gravações iniciais, Rago gravou, "também como solista", o choro *Extasiado* e a valsa *Sonhadora*, de sua autoria, sendo que, "no primeiro disco, tive como apoio de acompanhamento, o violonista Carlos Neves e no segundo, o amigo Poly, ambos sob direção do Sr. Ernani Dantas, diretor artístico da Gravadora Continental". Na mesma gravadora, Rago foi convidado a gravar "com seu conjunto', as músicas, *Este é choro* e o tango argentino *Nada*, "de Sanguinetti, em arranjo nosso para o ritmo de samba". Nesse disco, Rago usou pela primeira vez, o "violão elétrico, que foi o grande sucesso da época em todo o território nacional".[16] Em 1945, Rago gravou o choro *Mentiroso* e o bolero *Jamais te esquecerei*, disco este que "estouraram em vendagem" e que conquistaram "os primeiros lugares nas paradas de sucesso do país".[17]

O sucesso desse disco fez com que a gravadora Continental, dilatasse seu contrato "e prestigiando minhas composições, como: *Em tuas mãos, Pelo teu amor, Por toda vida, Castanholas, O barão na dança, Festa portuguesa, Minha homanagem, Gostosinho (...),* e muitas outras".18 Nessa época, Rago criou "duas inovações instrumentais, com primazia, no conjunto regional, em caráter oficial: o violão elétrico e o acordeon em 1942, com aceitação total do público e chefes de pequenos grupos regionais".[19] Cabe ressaltar ainda que o citado choro, *Barão na dança*, um de seus maiores sucessos, foi uma composição de Antônio Rago feita em homenagem ao jornalista Aparício Torelli, o Barão de Itararé.[20]

Vale ressaltar o "show-homenagem ao ex-presidente Washington Luis, quando de seu regresso ao Brasil na década de 1950, realizado em Cumbica e solicitado pelo alto comando da Aeronáutica à direção da Rádio Nacional de São Paulo", e que contou com a participação de "Rago e seu Regional, Hebe Camargo, Mazzaropi, o cantor José Lopes", dentre outros. Ao ser perguntado "qual música gostaria de ouvir", o ex-presidente responde, "para nossa surpresa, que gostaria de ouvir um tango argentino. Com nosso acompanhamento e cantando como nunca, José Lopes interpretou o tango *Mi Buenos Aires querido*, sendo aplaudido de pé pelo ex-presidente e por todos os colegas da equipe técnica".[21]

Um dos grandes destaques do rádio paulista eram as novelas radiofônicas da Rádio São Paulo, "contando no seu 'cast' com artistas consagrados, entre eles, Leonor Naverro, Nelson Martinez, Abgail Gonçalves", dentre outros, além de Cardoso Silva, "um de seus novelistas", que foi amigo do próprio Rago e que se inspirou neste violonista para escrever um de seus trabalhos, "que contava uma triste e romântica estória de um violonista".[22]

Sua atuação na Tupi não impediu de incluir algumas músicas de sua autoria na citada rádio-novela, tais como, *Canção perdida*, de parceria com Cyro de Souza; *Pelo teu amor*, com Ribeiro Filho; *Em tuas mãos, Que importa*, *Por toda a vida*, com Ribeiro Filho, *Jamais te esquecerei*, com Juracy Rago e *Mentiroso*, choro do próprio Rago, fato que aumentou, "em muito, suas vendagens" de disco, sendo que no "penúltimo capítulo a Rádio São Paulo anunciava, com grande destaque durante as suas programações, a nossa participação, ao vivo, na novela".[23]

O início da década de 1950 foi marcada por um dos mais importantes fatos culturais de nossa História: o início das transmissões da televisão no Brasil. Em 18 de setembro de 1950, a "PRF-3, TV Tupi Difusora Canal 3, de São Paulo"[24], iniciou suas atividades ao som do *Hino da televisão*, de Marcelo Tupinambá e letra de Guilherme de Almeida, "que seria cantado por Hebe Camargo se ela não tivesse sido impedida por uma forte gripe. Coube à atriz Lolita Rodrigues a interpretação da música".[25]

Assim, com a presença de diversas autoridades, tais como "governador, prefeito, generais, bispos, deputados, vereadores", do próprio Assis Chateaubriand, "assistindo, em silêncio, à TV que fez e conseguiu", nos "estúdios do Alto do Sumaré, ainda cheirando a novo", e, por fim, com a benção de "Dom Paulo Rolim Loureiro (...), molhando de água benta a câmera que televisiona", ocorreu a estréia oficial da TV no Brasil.[26] Mas, o "clímax" da festa foi a apresentação de "artista, animadores e músicos do rádio", por certo, artistas das "rádios Tupi e Difusora", tais como a citada Lolita Rodrigues, "a orquestra de Georges Henry", dentre outros, "sob a direção artística de Costa Lima e Cassiano Gabus Mendes".[27]

Ainda em relação aos primeiros passos da televisão no Brasil, cabe destacar, que, segundo a citada auto biografia de Antônio Rago, este violonista foi um dos artistas que participaram de tal inauguração[28], informação esta, ratificada pela *Enciclopédia de Música Brasileira,* que observa ainda que, além de participar "da televisão brasileira desde seu início", Rago teve seu "programa próprio".[29]

Em 1952, por ocasião da inauguração da Rádio Nacional de São Paulo, Antônio Rago deixou a Rádio Tupi para integrar o elenco de artistas desta nova emissora. No segundo semestre deste mesmo ano, esta mesma rádio contratou Francisco Alves, "para uma série de dez apresentações, ao ar livre sob o patrocínio da empresa Merck-Swiss", sendo que a primeira ocorreu no Largo da Concórdia, no dia 26 de setembro. No dia seguinte, Francisco Alves faleceu em um desastre automobilístico quando seu carro, um "Buick 1950" retornava ao Rio de Janeiro, "entre Taubaté e Pindamonhangaba", sendo "violentamente atingido por um caminhão, que viajava em sentido contrário, sendo atirado à distância, incendiando-se em seguida".[30]

Em 1975, a gravadora Odeon lançou o LP 'O rei da voz', contendo justamente as gravações deste programa de rádio.[31] Segundo seu filho, o historiador e professor e nosso orientador em nossa pesquisa de doutorado, Antônio Rago Filho, seu pai compôs mais de duzentas músicas. Por sinal, Rago Filho está fornecendo importantes documentos para nosso trabalho de pesquisa como as citadas fitas de rolo, já digitalizadas, contendo gravações e programas de rádio que estão sendo transcritas e incorporadas ao corpo documental deste trabalho de pesquisa.

3. Sobre o Acervo Antônio Rago

As primeira providências ao incorporarmos ao nosso trabalho de pesquisa as quarenta e quatro fitas de rolo que formam o acervo Antônio Rago, foi providenciarmos a digitalização, numeração e transcrição de tais documentos. O que observamos até o momento, foi um intenso trabalho de Rago no rádio paulistano e também do interior de São Paulo, como em Jundiaí[32] e Campinas.[33] Outro aspecto a ser ressaltado foi a incorporação da publicidade em seus programas de rádio, como, por exemplo, em 'Um cigarro e um violão', que contou com diversos patrocínios, anunciados pelo próprio violonista, como dos cigarros Continental, da cerveja Antártica e do café caboclo.34

Cabe destacar ainda a referência constante ao violonista Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), em diversos programas e gravações.[35] Por fim, vale mencionar que ainda não conseguimos realizar uma entrevista com o filho de Rago, Antônio Rago Filho e que nos forneceu tais documentos, conforme ressaltamos, entrevista esta de fundamental importância pois nos fornecerá informações que não são especificadas nas citadas gravações, como por exemplo, em quais emissoras ocorreram tais programas de rádio; quem eram os músicos que acompanharam Rago; quem eram as cantoras, dentre outras referências.

Notas

1 TINHORÃO, José Ramos. *Música popular - do gramofone ao rádio e tv.* São Paulo: Ática, 1981.
2 MATOS, Maria Izilda & FARIA, Fernando Antônio. *Lupicínio Rodrigues - o feminino, o masculino e suas relações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996, p.33.
3 RAGO, Antônio. *A longa caminhada de um violão*. São Paulo, Livraria Editora Iracema LTDA, 1986, p.16.
4 RAGO, op. cit., p.17.
5 RAGO, op. cit., p.17.
6 RAGO, op. cit., p.22.
7 RAGO, op.. cit., p.23.
8 *Enciclopédia da Música Brasileira - Popular, Erudita e Folclórica*. São Paulo: Art Editora; PubliFolha, 1998, p.661.
9 RAGO, op.. cit., p. 24. A citada *Enciclopédia,* por sua vez, não aponta esta passagem de Antônio Rago pela Record, ressaltando "que em 1937, de volta ao Brasil, passou a trabalhar na Rádio Tupi de São Paulo, com Zezinho e seu conjunto" (*Enciclopédia*, op. cit., p.660).
10 RAGO, op., cit., p.25.
11 RAGO, op. cit., p. 27.
12 *Enciclopédia*, op. cit., p.660
13 RAGO, op. cit., p.29.
14 RAGO, op. cit., p.32. Também de Oduvaldo Vianna, Antônio Rago participou da "comédia musical que reuniu famosos comediantes e intérpretes do rádio Paulista. Nessa película, além de uma música de nossa autoria, com letra de Juracy Rago, cantada pelo Osny Silva, *Jamais te esquecerei*, tivemos uma apresentação especial de Rago e seu conjunto." Apesar das poucas "participações em cinematografia", cabe observar que Rago, a convite do produtor e desenhista Jayme Muniz, musicou "no final da décda de 40, o primeiro desenho animado produzido por ele na América do Sul" (Rago, op. cit., p.49).
15 *Enciclopédia*, op. cit., p.660.
16 RAGO, op. cit., p.40.
17 RAGO, op. cit., p.40.
18 RAGO, op. cit., p.41.
19 RAGO, op. cit., p.41. Ainda segundo Antônio Rago, o violão elétrico tornou-se "a grande novidade da época", e foi adaptado inicialmente, "por um senhor apelidado Zé Português, e mais tarde, aperfeiçoado por um engenheiro eletrônico, de nome Chico", novidade esta que ocasionou "uma grande procura do violão-eletrico de fabricação nacional", quando os fabricantes Giannini, Del Vecchio e Di Giorgio, passam a fabricá-los, "com muito boa qualidade" (Rago, op. cit., p.28).
20 RAGO, op. cit., p.37.
21 RAGO, op. cit., p.101.
22 RAGO, op. cit., p. 47.
23 RAGO, op. cit., p.48.
24 TINHORÃO, op. cit., p.165.
25 CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do radio.* São Paulo: Moderna, p.99. Segundo José Ramos Tinhorão, o título da música era 'Canção da TV' (TINHORÃO, op. cit., p.167) e não 'Hino da televisão', como mencionou Sérgio Cabral. Vale destacar um trecho da citada canção interpretada por Lolita Rodrigues por ocasião da festa de inauguração da TV brasileira, ocorrida em São Paulo naquele setembro de 1950: "Vingou como tudo vinga/ No teu chão, Piratininga/ A cruz que Anchieta plantou/ E dir-se-á que hoje ela acena/ Por uma altíssima antena/ A cruz que Anchieta plantou (CABRAL, op. cit., p. 99).
26 TINHORÃO, op. cit., p.166.
27 TINHORÃO, op. cit., p.168.
28 RAGO, op. cit., p.67. Rago, no entanto, comete um engano ao afirmar que tal inauguração ocorreu "exatamente em 1952", portanto, dois anos após sua inauguração, conforme observamos.
29 *Enciclopédia*, op. cit., p.660.
30 Ainda segundo Antônio Rago, "nosso diretor-superintendente da Rádio Nacional de São Paulo, senhor Victor Costa, ao tomar conhecimento do terrível desastre, mandou suspender toda a programação ao vivo da rádio, tocando somente músicas clássicas, em homenagem póstuma ao inesquecível 'Rei da Voz' – Francisco Alves" (RAGO, op. cit., p.80).

31 *Enciclopédia*, op. cit., p.660.
32 Na fita de rolo nº28 por exemplo, observamos um programa em homenagem ao importante violonista Américo Jacomino, o Canhoto, na rádio Difusora de Jundiaí.
33 Acervo Antônio Rago. Fita de rolo nº20.
34 Acervo Antônio Rago. Fita de rolo nº1.
35 Acervo Antônio Rago. Fitas de rolo números 3, 4 e na citada fita de rolo nº28.

Referências bibliográficas

CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do radio.* São Paulo: Moderna.

Enciclopédia da Música Brasileira - Popular, Erudita e Folclórica. São Paulo: Art Editora; PubliFolha, 1998.

MATOS, Maria Izilda & FARIA, Fernando Antônio. *Lupicínio Rodrigues - o feminino, o masculino e suas relações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

RAGO, Antônio. *A longa caminhada de um violão*. São Paulo, Livraria Editora Iracema LTDA, 1986.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular - do gramofone ao rádio e tv.* São Paulo: Ática, 1981.

IL TEMPO DELL`AFETTO: A MELANCOLIA E A LOUCURA NOS LAMENTOS FEMININOS DE MONTEVERDI

Viviane Alves Kubo (UFPR)
vivikubo@gmail.com

Resumo: Os padrões poético-musicais dos lamentos femininos do *seicento* italiano tiveram como principal influência duas importantes obras de Monteverdi, o *Lamento d`Arianna* e o *Lamento della Ninfa*. Este artigo tem como objetivo associar o caráter afetivo desses lamentos com o conceito de melancolia da época, de acordo com o qual esta era considerada um tipo de loucura ou doença mental. Essa associação é possível através da compreensão do processo de construção do lamento como convenção musical e dos recursos composicionais utilizados por Monteverdi nestas obras.
Palavras-chave: Melancolia e música, Lamento feminino, Lamentos de Monteverdi, Seicento italiano.

***Il tempo dell' afetto*: the melancholy and the madness in Monteverdi's feminine laments**

Abstract: The poetical and the musical patterns of the feminine laments of the italian *seicento* had as principal influence two important works of Monteverdi: the *Lamento d´Arianna* and the *Lamento della Ninfa*. This article has as objective to associate the affective character of this laments with the concept of melancholy of that time, according to which it was considered a type of madness or mental disease. This association is possible through the comprehension of the process of construction of the lament as a musical convention and the compositional means used by Monteverdi in these works.
Keywords: Melancholy in music, Feminine lament, Monteverdi`s laments, Italian seicento.

O lamento foi uma importante convenção da música vocal no período barroco. Trata-se de uma poesia cantada, com caráter melancólico, onde o personagem feminino ou masculino lamenta sobre algum infortúnio, como a queda de uma cidade, uma traição ou a perda de um amor. Na ópera pública de Veneza era um elemento necessário e esperado pelo público pagante da época (ROSAND, 2007). O contexto de sua criação e desenvolvimento foi a Itália humanista do século XVII, o também chamado *seicento* italiano. Esse período foi marcado pela incrível quantidade de inovações no campo da arte e, em relação à música, pela exacerbação da influência do pensamento clássico nas novas concepções musicais que então surgiram (BIANCONI, 1996; TOMLINSON, 1990).

> A Poesia, tão intimamente relacionada com a retórica, manteve o seu antigo objetivo ético de instruir com prazer; e este objetivo foi estendido à música e à arte pictórica e plástica assim como as suas capacidades retóricas foram gradualmente sendo reconhecidas e valorizadas (TOMLINSON, 1990: p. 9).

A construção poética e musical do lamento no início do período barroco está intimamente ligada ao uso da Retórica, principalmente no que se refere ao objetivo afetivo da música e nos meios que possibilitariam isso. "O objetivo da música consiste em agradar e mover os afetos da alma, assim como encontrar o modo mais afetuoso para tal" (CACCINI, 1602: p.608). Antes de ser instituído como uma convenção musical o lamento surge como um recurso literário com raízes na Grécia Antiga, acompanhando a tradição popular, ainda existente em muitos povoados gregos, na qual cabia às mulheres a lamentação dos mortos através da poesia cantada (ALEXIOU, 2002). O papel das mulheres na articulação das emoções era um recurso muito utilizado na tragédia grega. Importantes heroínas desempenhavam o papel que Margareth Alexiou (2002) destaca como sendo pertencente às mulheres na Grécia Antiga: a transmissão da tristeza. Essa função pode ser encontrada também na Idade Média com os *planctus* (canções melancólicas) destinados a Maria, chamados de

Planctus Mariae, em que esta lamenta pelo sofrimento de Cristo. Durante o humanismo italiano as cartas de Ariana do poeta Ovídio e o discurso de Dido na *Eneida* de Virgílio são considerados as maiores influências latinas da tradição do uso do lamento em música (HOLFORD-STREVENS, 1999). Apesar do uso de textos lamentosos em madrigais renascentistas, é somente na *Seconda Pratica*[1], principalmente na ópera, que se tem início o processo de construção do lamento como convenção musical.

> Como uma clara demonstração do poder da música em mover os afetos, o lamento encarna o ideal da ópera e encontra seu próprio espaço como o núcleo emocional operístico no começo da história do novo gênero, presente nas primeiras óperas de Florença (ROSAND, 2007: p.361).

Neste processo duas obras de Monteverdi, com texto de Rinuccini, ocupam um lugar de importância: a ópera *L'Arianna* (1608) e o madrigal *Lamento della Ninfa* (1638). Ambas ofereceram os modelos poéticos e musicais que influenciaram todos os lamentos posteriores (ROSAND, 2007; BIANCONI, 1996).

O *Lamento d'Arianna* foi um grande sucesso da época. Serviu de inspiração para muitos compositores do período, incluindo o próprio Monteverdi que o reeditou como um madrigal e uma cantata. "Uma comparação entre o texto original do *Lamento d`Arianna* (Rinuccini e Monteverdi) com os lamentos contemporâneos revela *Arianna* como um tipo de protótipo para o gênero como um todo" (BIANCONI, 1996: p.212). Já no madrigal *Lamento della Ninfa,* o poema de Rinuccini apresenta uma ninfa que lamenta pela traição de seu amado na parte central da obra, em solo melodioso. Monteverdi instaura neste madrigal a convenção musical mais importante do lamento barroco italiano: o baixo ostinato em tetracorde menor descendente (BIANCONI, 1996; ROSAND, 2007).

> Explorando as possibilidades de oposição entre a voz e a linha do baixo, a configuração de Monteverdi do *Lamento della Ninfa* ilumina as implicações expressivas do padrão de tetracorde descendente e demonstra a aplicabilidade na associação deste com o lamento (ROSAND, 2007: p. 370).

Os lamentos no período barroco seguiram os modelos oferecidos por Monteverdi, dividindo-se basicamente em lamentos recitativos, baseados em Ariana, e em lamentos estróficos, baseados no *Lamento della Ninfa* (BIANCONI, 1996; ROSAND, 2007). Compositores de cantatas e monodias acompanhadas, como Sances e Barbara Strozzi, e compositores de ópera, como Cavalli e Rossi, foram profundamente influenciados pelos lamentos monteverdianos e ampliaram as possibilidades composicionais desta nova convenção.

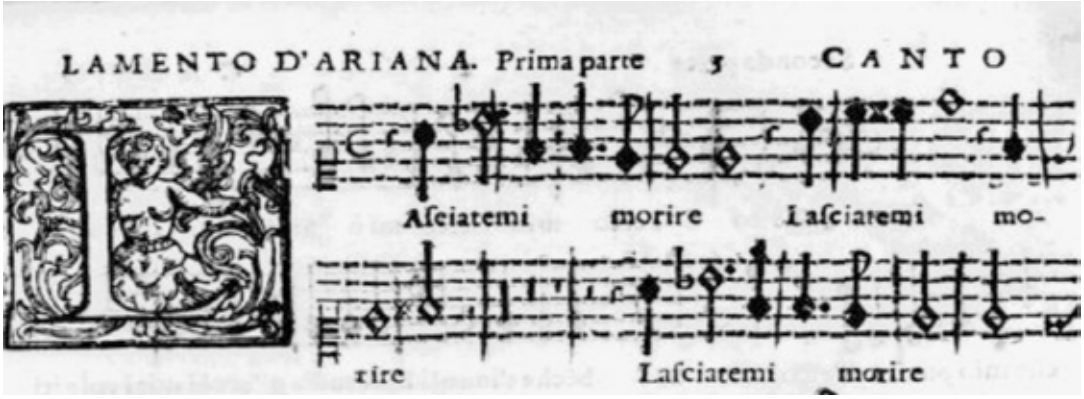


Fig. 1. *Lasciatemi morire.* Facssimile da parte do canto do *Lamento d`Arianna* em forma de madrigal. *Sesto libro de madrigali a cinque voci, con uno dialogo a sette* (1614)

O lamento como convenção não é somente fruto da tradição literária e musical descrita anteriormente, mas também dos novos padrões criados a partir do contexto cultural de onde surgiu e se desenvolveu. Segundo BIANCONI (1996: p.208):

> Para um total entendimento do desenvolvimento dinâmico de uma convenção dramática, é necessário estabelecer alguns termos gerais de referência: os horizontes de expectativa e as pré-concepções trazidas pelo público para qualquer espetáculo operístico.

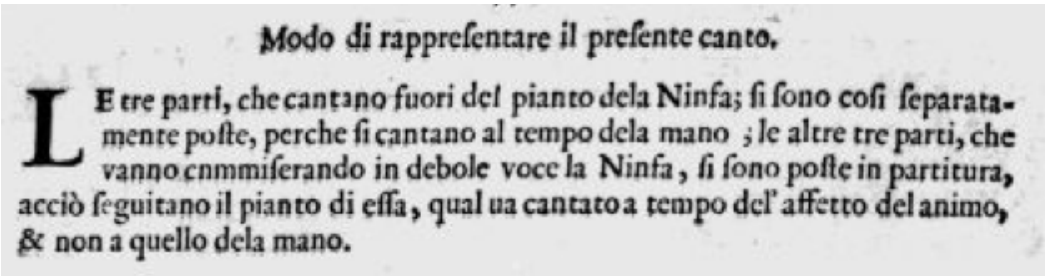
Essas pré-concepções do público italiano do século XVII eram tanto teóricas e ideológicas como empíricas. Além das expectativas poéticas e musicais havia também as expectativas de verossimilhança. O perfil da mulher lamentosa, presente nas diversas expressões artísticas, também possuía características "reais", baseadas na experiência. Vicenzo Galilei, em seu *Dialogo della musica antica, et della moderna* (1581), declara que o compositor que deseja expressar o afeto através do texto e da música deve observar a forma como as pessoas se comportam e falam em diversos momentos afetivos (CALCAGNO, 2002).

> Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, e dirão, por exemplo, 'este é tal'. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão somente da execução, da cor, ou qualquer outra causa da mesma espécie (ARISTÓTELES, 1984: p.445).

O conflito emocional das personagens lamentosas dos textos utilizados na monodia barroca, incluindo os dois lamentos de Monteverdi, revela uma tristeza de caráter não só melancólico, mas obsessivo e desequilibrado. Essas características podem ser associadas ao conceito de desequilíbrio mental da época e às manifestações artísticas em torno da loucura. A melancolia era considerada uma *malatia mentale*[2] na Itália do século XVII, marcada por características obsessivas, alterações de humor, delírios e comprometimento da vida social (DINI, 1997). *De la maladie d'amour ou melancholie erotique* (1623) de Jaques Ferrand, *The Anathomy od Melancholy* (1621) de Robert Burton e *De melancholia tractatus* (1620) de Ercole Sassonia são importantes tratados médicos da época que abordaram o afeto melancólico como um desequilíbrio mental. A loucura como espetáculo é considerado um fenômeno do século XVII, onde a insanidade tornou-se também uma forma de entretenimento (FOUCAULT, 2007), principalmente cômico (FABBRI, 2003). O desequilíbrio e a loucura na arte do *seicento* italiano tiveram sua representação em importantes ícones literários e dramáticos, como *Orlando Furioso* de Ariosto e *La pazzia de Isabella* na *commedia dell'arte*. Na música Monteverdi fornece amplo material sobre seu ideal acerca da representação da loucura na correspondência, datada de 1627, a Alessandro Striggio. Nestas cartas o compositor relata o processo de criação da ópera, não finalizada, *Licori finta pazza inammoratta d'Aminta* com o libretista Giulio Strozzi (MONTEVERDI, 2001). As indicações de Monteverdi sobre as características de Licori, a personagem louca, e as escolhas musicais que fez para expressar essa loucura fingida influenciaram a primeira cena de loucura da ópera em *La Finta Pazza* (1641), com libreto também de Strozzi e música de Francesco Sacrati. Esta obra estabelece as cenas de loucura como uma importante convenção operística, intimamente ligada à *commedia dell`arte* (FABBRI, 2003; ROSAND, 1992). Dentro da musicologia histórica a associação entre a loucura e o lamento tem como ícone a musicóloga Susan McClary (1991), que considera o *Lamento della Ninfa* como a primeira cena de loucura da história da música. Deidâmia, a heroína de *La Finta Pazza*,

apresenta também um lamento, no qual, após realizar sua cena falsa de loucura, chora "de verdade" pela causa de seu desespero.

Tanto Ariana como a Ninfa são abandonadas e lamentam com desolação e angústia, em um desespero solitário, conflituoso e excessivo. Mas esse *pathos* melancólico e desequilibrado foi transmitido de forma distinta em cada obra. No *Lamento d`Arianna* a *mimesis* desse desequilíbrio emocional é expressa através da articulação da poesia com o baixo contínuo. Nessa obra temos o afeto ligado intimamente ao texto, à construção poética e musical de Rinuccini e Monteverdi. Já no *Lamento della Ninfa* a estrutura poética é simples, em forma de *canzonetta*, e a composição não foi uma construção conjunta com o libretista, como em *Arianna* (BIANCONI, 1996). Nesse madrigal a intensidade dramática não recebe auxílio da poesia, mas está apoiada no baixo *ostinato* em tetracorde descendente menor, e na indicação de performance feita pelo compositor. Monteverdi instrui que a Ninfa, em sua parte central (o lamento), deve cantar e representar no "tempo do afeto da alma, e não naquele da mão":



Modo di rappreſentare il preſente canto.

LE tre parti, che cantano fuori del pianto dela Ninfa; ſi ſono coſi ſeparatamente poſte, perche ſi cantano al tempo dela mano ; le altre tre parti, che vanno cnmmiſerando in debole voce la Ninfa, ſi ſono poſte in partitura, acciò ſeguitano il pianto di eſſa, qual ua cantato a tempo del' affetto del animo, & non a quello dela mano.

Fig.2. Facssimile da indicação de Monteverdi sobre a performance do *Lamento della Ninfa* (1638).

Estas instruções colocam a Ninfa como fora do padrão, fora do tempo racional e organizado. Ela deve cantar no *tempo del` affeto del animo,* guiada pela emoção fornecida pela poesia, em desequilíbrio em relação ao acompanhamento métrico e preciso. "(...) basta observar que, quando falamos, ou recitamos um poema, a agógica do nosso discurso mudará de forma natural e instintiva, quase automaticamente, de acordo com os conceitos e emoções que queremos comunicar" (LA VIA, 2006: p.46). Segundo Susan McClary (1991), o baixo *ostinato* deste madrigal e as resoluções cadenciais tardias da Ninfa representam a obsessão da personagem assim como a fixação no sofrimento melancólico. "A marca particular da loucura geradora do lamento é a de obsessão: a ninfa está fixada nas memórias de um amante que a abandonou que a despertou sexualmente e a deixou sem saída para o excesso, sem outro recurso a não ser a loucura" (MCCLARY, 1991: p.86). Em *The Anatomy of Melancholy* (1621), Burton fala sobre o caráter obsessivo da melancolia: "... mesmo se correm ou se descansam, acompanhados ou sozinhos, esse sofrimento continua: irresolução, inconstância, vaidade, medo, tortura, preocupação, ciúmes, suspeitas, etc. persistem e não podem ser aliviados" (apud CARVALHO DA SILVA, 2008: p.290). Esse caráter obsessivo pode ser encontrado também em Ariana, em sua fixação pelo objeto de amor que a abandonou, representada pelos repetidos chamados a Teseu (*O Teseo, o Teseo mio),* em mesmo padrão rítmico e melódico.

As alterações de humor e a presença simultânea de afetos contrastantes, características da "inconstância" comentada anteriormente por Burton (1621), são encontradas tanto em *Arianna* como no *Lamento della Ninfa*. A personagem abandonada por Teseu alterna "visões" sobre o sucesso do retorno do traidor à pátria - *Ma con l`aure serene, Tu te ne vai felice* - com sua desolação solitária - *et io qui piango* - marcada por pausas em colcheia, que podem ser associadas à *mimesis* do suspiro. Esse contraste de "sucesso

- fracasso" é uma constante durante todo o lamento, sendo marcante também os momentos de dor resignada seguido por fúria.

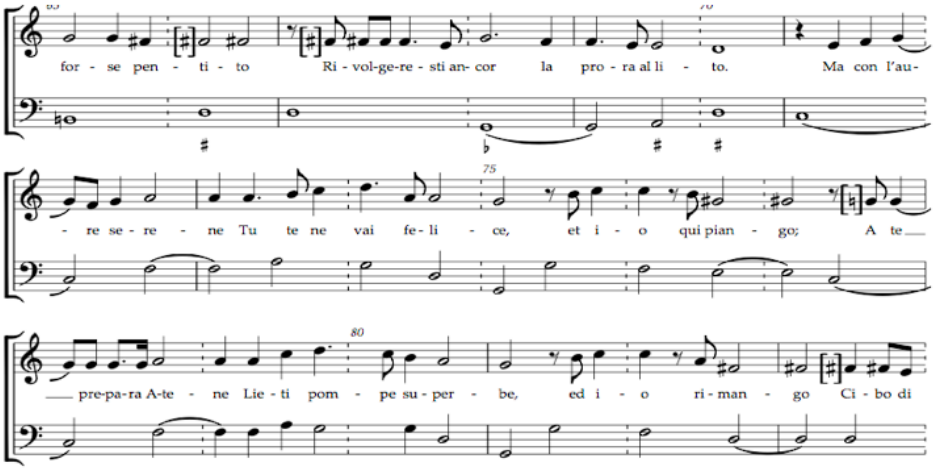


Fig. 3. Ariana alternando visões do sucesso de Teseu com sua desolação.

A Ninfa pede ao Deus Amor, em melodia consonante com o baixo *ostinato*: *fa che ritorni il mio amor.* Essa passagem de saudade e doçura é bruscamente quebrada, assim como em Ariana, pelo pedido de morte - *oh, tu mancidi ch`io non mi tormenti piú* - em dissonância e *meraviglia*[3].

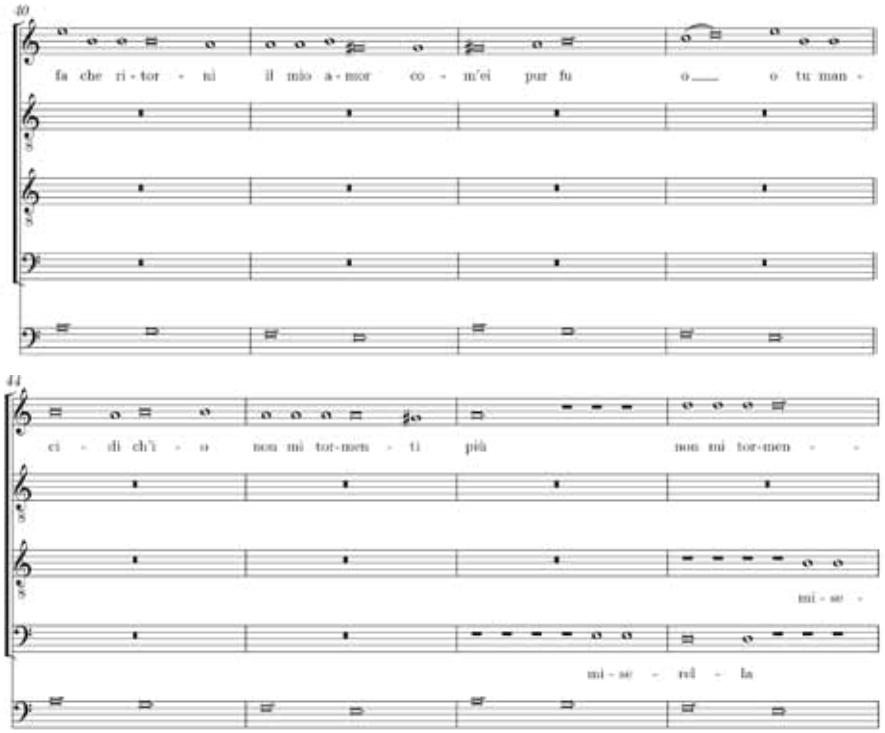


Fig.4. Mudança brusca de humor: saudade - violência suicida, nos compassos 43 – 44.

As indicações de Monteverdi sobre a representação da loucura foram formuladas anos depois da estréia de *L'Arianna*. Nesse período as concepções de Monteverdi sobre a *mimesis* em música se diferenciavam de suas primeiras composições. Segundo Gary Tomlinson (1990), o afeto estava ligado à palavra e não ao contexto. Nas cartas a Striggio, Monteverdi diz:

> Porque a imitação dessa loucura fingida deve levar em consideração somente o presente e não o passado e o futuro, por consequência a imitação deve estar apoiada sobre a palavra e não sobre o sentido da frase, portanto, quando se falar de guerra deve imitar guerra, quando de paz, paz, quando de morte, morte, e assim por diante (MONTEVERDI, 2001, p:165).

No *Lamento d`Arianna* o contraste entre tristeza resignada e fúria, comentado anteriormente, é representado musicalmente pelo uso de colcheias em notas repetidas e figuras rítmicas pontuadas em palavras chaves. Esse recurso, *mimesis* para a expressão da raiva, foi formalizado anos mais tarde por Monteverdi no prefácio do seu oitavo livro de madrigais com o nome de *stile concitato* (SCARINCI, 2008). A loucura em estilo *concitato* foi utilizada na chamada "loucura bélica", presente em diversas óperas de Veneza (ROSAND, 1992).

Desta forma, além do modelo recitativo oferecido por *Arianna* e do emblema musical que marcou os baixos dos lamentos após o *Lamento della Ninfa*, houve também uma grande contribuição dessas duas obras à cultura do lamento musical no século XVII italiano. Monteverdi influenciou também o *pathos* do lamento e os recursos retóricos - musicais para expressar essa tristeza fora do padrão, uma melancolia excessiva, obsessiva e desequilibrada, que pode ser associada ao conceito de melancolia, como *malatia mentale,* da época. Na ópera veneziana dos seiscentos o lamento desenvolverá todos esses aspectos abordados de forma mais explícita e com mudanças significativas, que perduraram até a primazia da *aria da capo* no final do século XVII.

Notas

1 Conceito defendido por Monteverdi para a prática musical onde as regras do contraponto eram submetidas ao texto, e não o contrário, como acontecia na *Prima Practica.*

2 Termo em italiano para Doença mental ou Loucura.

3 Efeito retórico em que um elemento contrastante é utilizado para causar surpresa e maravilha. Imortalizado pelo poeta Giambattista Marino, esse recurso foi utilizado na poesia e na música do século XVII italiano, principalmente em Monteverdi (TOMLINSON, 1990).

Referências:

ALEXIOU, Margareth. *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BIANCONI, Lorenzo. *Music in the seventeenth Century.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

CACCINI, Giulio. *Le nuove musiche*. Florença, 1600. tr. Playford, J. & Strunk, O.. In: *Source Readings in Music History.* New York, W.W. Norton & Co., 1998.

CALCAGNO, Mauro. "*Imitar col canto chi parla": Monteverdi and the Creation of a Language for Musical Theater.* In: *Journal of the American Musicological Society*, vol. 55, no. 3, 2002.

CANO, Ruben. *Música y Retórica en el Barroco.* Mexico: Universidad Autónoma de Mexico, 2000.

CARVALHO DA SILVA, Paulo José. *Um sonho frio e seco: considerações sobre a melancolia. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, vol. 11, n. 2. São Paulo: junho 2008. p. 286-297.

DINI, Alessandro. (Org.). *Il medico e la follia. Cinquanta casi di malattia mentale nella letteratura medica italiana del Seicento*. Firenze: Le Lettere, 1997.

FABBRI, Paolo. *Il secolo cantante: per una historia del libretto d'opera in Italia nel Seicento.* Roma: Bulzoni Editore, 2003.

FOUCAULT, Michael. *História da Loucura: na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HOLFORD-STREVENS, Leonfranc. *'Her eyes became two spouts': Classical Antecedents of Renaissance Laments*. In: *Early Music*, vol. 27. Oxford: Oxford Press: 1999. p. 379–93

LA VIA, Stefano. *Poesia per musica e musica per poesia*. Roma: Carocci, 2006.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. London: University of Minesota Press, 1991.

MONTEVERDI, Claudio. *Correspondance, préfaces, épîtres dédicatoires*, tradução por Annonciade Russo, introdução de Jean-Philippe Navarre. Sprimont: Mardaga, 2001.

TOMLINSON, Gary. *Monteverdi and the end of the Renaissance*. Los Angeles: University of California Press, 1990.

ROSAND, Ellen. *Operatic Madness: A Challenge to Convention*. In: SCHER, S. *Music and Text: Critical Inquiries*. New York: Cambridge University Press, 1992.

_____ *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley: University of California Press, 2007.

SCARINCI, Silvana Ruffier. *Safo Novella: uma poética do Abandono nos lamentos de Barbara Strozzi: Veneza, 1619-1677*. São Paulo: Agol, Edusp, Fapesp, 2008.

PERFORMATIVIDADE DA VOZ E PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Wânia Mara Agostini Storolli (USP)
waniast@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como tema o aspecto performativo da voz, especificamente no âmbito dos processos de criação musical onde a voz como principal elemento tem gerado linguagens musicais e artísticas singulares. Considerando o contexto do surgimento de novos parâmetros vocais durante o século XX, propõe-se uma reflexão sobre a natureza da voz, sua capacidade de transitar por diferentes meios, criando novos espaços e entrelaçando diferentes linguagens e culturas. O estudo é parte de pesquisa de pós-doutorado em andamento, conduzida na Universidade de São Paulo com apoio da FAPESP.
Palavras-chave: Fátima Miranda, Meredith Monk, voz, performatividade, processos de criação.

Performativity of the voice and processes of creation

Abstract: This paper is about the performative aspect of the voice, specifically in the processes of musical creation where the voice as a key element has generated singular artistic and musical languages. Considering the historical context of the new vocal parameters that emerge during the twentieth century, this study proposes a reflection on the nature of the voice, its ability to move through different media, creating new spaces and interweaving different languages and cultures. The study is part of an ongoing postdoctoral research, conducted at the University of São Paulo with the support of FAPESP.
Keywords: Fátima Miranda, Meredith Monk, voice, performativity, processes of creation.

1. Introdução

Novos parâmetros vocais surgem simultaneamente em diversas linguagens artísticas, na música, no teatro, na poesia experimental, em processos que se contagiam mutuamente. As mudanças nos critérios estéticos ocorrem durante todo o século XX e cooperam para o surgimento de uma voz que abandona os padrões de uma impostação tida até então como ideal, tal como o *Bel Canto*, e se deixa povoar por gritos, sussurros, gemidos, sons guturais, assobios, estalos de língua, e muitas outras possibilidades do aparelho fonador. Este também é um período, em que a investigação do corpo ganha maior importância no âmbito do fazer artístico. A voz percebida na sua relação com o corpo é o centro de muitas experimentações, revelando-se para alguns artistas como elemento propulsor de seus processos de criação. É através do processo de investigação das possibilidades da voz que alguns artistas conseguem firmar-se como artistas criadores e desenvolver linguagens artísticas singulares. No contexto da experimentação a ação vocal passa a incorporar toda e qualquer possibilidade de emissão, deixando de se organizar a partir de critérios estéticos pré-definidos. A voz revela-se então como som, como uma linguagem em si mesma.

Este estudo propõe uma reflexão sobre a voz, tendo como principal enfoque sua dimensão performativa e o papel especial que tem desempenhado no desenvolvimento de linguagens musicais singulares, possíveis de serem constituídas a partir da exploração sistemática de seus recursos. Apresenta-se primeiramente o contexto histórico que permite o surgimento de novos parâmetros estéticos vocais, delineando-se brevemente as múltiplas abordagens da voz que têm permitido sua ação como propulsora de processos artísticos. Procede-se então a uma reflexão sobre a natureza da voz, sua capacidade de transitar por diferentes meios, criar novos espaços e interpenetrar linguagens, tradições e culturas, gerando também novas possibilidades de escuta. Tem-se como exemplos as compositoras e performers Meredith Monk e Fátima Miranda, que fazem uso da voz como principal elemento gerador de seus processos criativos.

2. Novos parâmetros para a voz

Para o surgimento dos novos parâmetros vocais são inicialmente determinantes o movimento dos futuristas e dadaístas, ainda no início do século XX, movimentos que denunciam uma nova paisagem sonora, a paisagem urbana-industrial. A presença cada vez mais constante de máquinas e a revolução tecnológica transforma a paisagem sonora, nossos ouvidos e nossas vozes. Criado em 1913 pelo compositor futurista Luigi Russolo, o termo *bruitismo* refere-se a uma concepção musical que tem como material o ruído típico do espaço urbano-industrial, fazendo uso de sons tidos até então como não musicais. A idéia do *bruitismo* aparece não somente na composição musical, mas também desempenha papel fundamental no desenvolvimento de uma poesia experimental, realizada inicialmente em conexão à performance por representantes do movimento Dada em Zurique. Inaugurado em 1916 em Zurique pelo teórico e poeta alemão Hugo Ball, o *Cabaret Voltaire* é o local das primeiras performances que apresentam a poesia fonética, uma forma de poesia que evita usar a palavra como mero veículo de significado. Desenvolvida através de um processo de decomposição da língua tradicional e exploração da sonoridade dos fonemas, os versos sem palavras retomam as idéias do futurista Marinetti levando ao surgimento de novos gêneros.

Na música, o compositor Arnold Schoenberg (1874-1951) traz "para o domínio melódico toda a gama de ruidismos dos timbres da voz e das entoações" (WISNIK, 1999: 45) através do *Sprechgesang*, em composições como *Pierrot lunaire* (1912). A partir da segunda metade do século intensificam-se os processos de investigação da voz, trajetória estimulada pela atuação de alguns compositores, podendo-se citar Luciano Berio (1925-2003), com a composição *Sequenza III* (1966) e John Cage (1912-1992) com *62 Mesostics Re Merce Cunningham* (1971), entre outros. Nas décadas de 60 e 70, o compositor Dieter Schnebel (1930) transforma o processo de investigação dos recursos da voz e do aparelho fonador em tema de várias de suas obras, como em *Glossolalia* (1959-1960), *Maulwerke* (1968-1974) e *Atemzüge* (1970-1971). O tratamento da voz integra algo similar ao ruído, como no *Sprechgesang*. Nas criações após os anos 60, a voz distancia-se cada vez mais da língua tradicional e do texto e outros recursos do aparelho fonador, tais como suspiros, gemidos, tosse e risos, passam a ser explorados, estabelecendo pouco a pouco novos parâmetros vocais.

Pararelamente a este percurso de descobertas na poesia e na música, também a prática teatral dedica-se à pesquisa dos recursos da voz impulsionada pelas propostas de Antonin Artaud (1896-1948) para um novo teatro. Em *O teatro e seu duplo*, Artaud defende o fim da supremacia do texto escrito no teatro, devendo este ser substituído por um espetáculo de ações físicas e objetivas. Artaud propõe formas de resgatar a linguagem teatral, de "romper a sujeição do teatro em relação ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento" (ARTAUD, 1984: 114). No teatro que Artaud propõe, a sonorização deve ser constante, "sons, ruídos, gritos são buscados primeiro por sua qualidade vibratória e, a seguir, pelo que representam" (ARTAUD, 1984: 106). Trata-se de redescobrir a possibilidade sonora da voz, que deve atingir todo o organismo e atuar sobre os sentidos. Na sua visão de uma nova arte, Artaud pretendia o retorno ao gesto, a exploração dos sentidos, abarcando a possibilidade sonora da voz, a voz além da palavra.

As propostas de Artaud são determinantes para o desenvolvimento de uma nova estética, tanto no teatro como nas outras artes. Embora não tenha tido muitas oportunidades de colocá-las em prática, Artaud realizou, por exemplo, uma gravação para o rádio em 1947, *Pour en finir avec le Jugement de Dieu,* que traz uma sonoridade absolutamente revolucionária para a época. Nela, segundo Doris Kolesch, há a presença de

múltiplos estados da voz, que não se deixam facilmente classificar: fala, canto falado, recitativo, gritos, sons que lembram animais, entre outros, que produzem, mesmo na atualidade, uma "reação paradoxal de rejeição e ao mesmo tempo de fascinação" (KOLESCH, 1999: 121). Kolesch acredita que a proibição da difusão por rádio desta peça na época em que foi gravada, era menos devido ao vocabulário escatológico de Artaud e mais por causa da exploração de possibilidades da voz que estariam além do que era e ainda é culturalmente e socialmente aceitável.

Influenciado pela obra *O teatro e seu duplo* de Artaud, pela percepção de que é possível fazer um teatro sem texto, e que, mesmo havendo um texto, este não precisa necessariamente estar ligado a outras ações e sons da performance, o compositor John Cage organiza em 1952 a performance *Untitled Event*. Realizado no *Black Mountain College*, na Carolina do Norte, *Untitled Event* é composto de ações simultâneas através da atuação de representantes das diversas linguagens artísticas. Este evento multimídia inaugura uma série de transformações significativas na forma de fazer arte. Surgem os *Happenings* e novos gêneros como a *Performance Art*. O que se observa nestes movimentos de vanguarda e que influencia a produção artística posterior é, entre outros aspectos, uma tendência que se coloca contra a dependência da performance em relação ao texto, da voz em relação a um libreto, o que conduz ao abandono da narrativa lógica e traz uma performance diferenciada como alternativa às formas tradicionais de manifestação artística. Essa libertação em relação ao texto e à palavra vem reforçar a orientação da pesquisa dos recursos vocais, de modo a tornar a voz cada vez mais independente, não apenas da necessidade de apresentar um sentido lógico, mas também das formas de impostação limitadoras. Esta libertação crescente permite, em última análise, um percurso de exploração de todos os sons que a voz pode realizar.

Outro fato determinante para as pesquisas com a voz é a importância que o corpo passa a ter nos processos de criação e nas performances. A investigação da voz, compreendida como uma possibilidade do corpo, passa também a ser uma estratégia importante para os processos de criação. Estes organizam-se em geral a partir da conexão entre corpo e voz, conduzindo a novas estéticas em que a performance ganha maior importância. A voz, investigada através de experimentação e percebida como um movimento do corpo, revela uma gama enorme de possibilidades e recursos e torna-se base para o desenvolvimento de linguagens artísticas singulares.

3. A voz na geração de linguagens artísticas

Entre os que têm se dedicado à pesquisa dos recursos vocais destacam-se algumas vozes femininas. Meredith Monk e Fátima Miranda são exemplos de compositoras e performers que a partir de processos experimentais com a voz desenvolveram linguagens musicais singulares. Além disso, o contato com outras culturas e tradições, facilitado pelo intenso trânsito de informações na contemporaneidade, a introdução constante de novas tecnologias e o uso de linguagens múltiplas compondo performances multimídia também exercem influência nos processos de criação, sendo fatores que podem resultar em transformações significativas da voz e seu uso no âmbito das manifestações artísticas.

O percurso de experimentação e descoberta dos recursos da voz é um processo que apresenta nuances individuais. Além das características únicas de cada voz, as diferentes abordagens também cooperam para a construção de linguagens singulares. Meredith Monk mergulha no instrumento vocal trabalhando

a voz tal qual o corpo. Ela encontra a partir de uma pesquisa pessoal múltiplas formas de emissão vocal, experimentando diversos registros vocais, inclusive explorando as regiões de quebra ou passagem da voz, o canto na garganta e o canto com harmônicos. É como se sua pesquisa individual pudesse reconstruir o percurso histórico das diversas tradições vocais, revelando estratégias típicas de outras culturas musicais. Um exemplo é o *jodeln*. Esta técnica consiste na variação rápida entre voz de peito e cabeça e oscilação entre tons vizinhos. Conhecida como uma tradição dos Alpes, também aparece em outras culturas. Meredith Monk acredita que a descoberta de técnicas típicas de outras culturas e tradições musicais decorre do próprio processo de pesquisa dos recursos vocais. Em seu processo criativo a voz é o ponto de partida, norteando também a realização de suas performances. Meredith Monk explora a musicalidade da própria voz através de vocalizes, pelo uso de sílabas repetidas, microtons, timbres nasais ou através da invenção de uma língua. Em geral não emprega textos, mas mesmo ao fazer uso da palavra, a ênfase é na exploração da sonoridade dos fonemas que a compõem, recorrendo aos diversos registros possíveis e às diferentes formas de emissão. Meredith Monk observa como, no início de sua trajetória artística, percebeu que a voz pode ser trabalhada como um movimento do corpo:

> Em um dia em 1965 eu percebi, como em um *flash* (....) que a voz poderia ter o mesmo tipo de fluidez e flexibilidade que o corpo, digamos, como a articulação da mão. Que a voz poderia ser um instrumento e que eu poderia construir um vocabulário com minha voz da mesma forma como havia feito com o movimento (OTERI, 2000: 3).

Os instrumentos eventualmente utilizados realizam ostinatos ou tecem uma espécie de tapeçaria composta de sons "sobre a qual a voz pode correr, voar, deslizar, agarrar-se..." (JOWITT, 1997: 56) Em *Do you be* (1987), para voz e piano, a lenta sucessão harmônica realizada por acordes ao piano cria uma atmosfera melancólica, sobre a qual a voz de Meredith Monk vocaliza explorando agudos. Sem usar palavras a voz de Meredith Monk surge com uma sonoridade quase irreal, deixando-nos a impressão de materializar o canto de pássaros através de seus sons singulares. Na ópera *Education of the Girlchild* (1972), que tem como tema a jornada espiritual de um grupo de mulheres, a voz incorpora as diferentes faixas etárias, materializando-se como voz da memória.

Fátima Miranda também desenvolve sua linguagem musical a partir do trabalho com a voz. Na sua obra a voz é o centro, a origem de tudo, responsável por todo o acontecimento musical. Em geral não faz uso de outros instrumentos. Em seus CDs há inclusive a observação de que os sons vocais emitidos são naturais e gravados em tempo real, sem manipulação eletrônica. Fátima Miranda realiza seu processo criativo através da junção de várias influências, incluindo o aprendizado de diversas técnicas vocais, desde o *bel canto*, técnica adquirida com a soprano japonesa Yumi Nara em Paris, ao canto com harmônicos, que consiste em cantar dois ou mais tons emitidos simultaneamente (WEBER-LUCKS, 2003: 6). A permanência na Índia e o aprendizado do canto *Dhrupad*, uma prática de canto espiritual que trabalha tanto a improvisação como versos com melodias compostas, também são decisivos para a construção de sua linguagem vocal (WEBER-LUCKS, 2003: 8). Fátima Miranda relata como a influência desta cultura foi até mais importante para sua trajetória artística do que a própria técnica vocal lá adquirida, principalmente por ter aberto sua audição para outros sons, tais como microtons e harmônicos, por exemplo. Procedendo a um resgate de tradições musicais esta compositora e performer as transforma numa linguagem musical pessoal em que a voz opera não apenas através de diferentes formas de canto, mas também como instrumento de percussão e sopro.

A peça *Dhrupad Dreams* (1994) resulta da sobreposição de diferentes linhas vocais gravadas por Fátima Miranda em cinco pistas diferentes, compondo uma espécie de meditação sonora em que suas diversas vozes circulam em torno de um som contínuo. *El Principio del Fin* (1994) inicia e termina com sons produzidos pelos lábios, que acompanham o desenrolar da peça revelando o aspecto percussivo da voz. Nesta criação de Fátima Miranda um texto é repetido inúmeras vezes. Descontruído continuamente, adquire um efeito rítmico divertido que evolui de forma crescente pelo uso de vários blocos construidos com as diversas vozes da compositora, intercalados e sobrepostos.

Cada artista acaba por trilhar um caminho individual ao pesquisar os recursos da voz e suas formas de emissão, mixando as diferentes técnicas adquiridas através da pesquisa e aprendizado de uma forma pessoal, o que conduz à consolidação de linguagens diversas e singulares, que não raramente também apresentam características virtuosísticas. Tanto na obra de Meredith Monk como na de Fátima Miranda a voz é compreendida como corpo, e não só este conceito funciona como base para a investigação dos recursos vocais e para a construção dos processos criativos, como se faz presente nas performances, materializando-se na junção das diversas linguagens e na importância que a própria performance adquire.

4. A dimensão performativa da voz

Como ferramenta de criação a voz é uma linguagem em si mesma com poder de comunicação direta. A ausência de palavras empresta ao trabalho vocal uma qualidade universal. Explorando as possibilidades ilimitadas da voz, timbres, texturas, paisagens, gêneros e formas de emissão diversos são descobertos, e uma espécie de vocabulário com a voz pode ser construído. O trabalho com a voz gera uma atmosfera de criação, um espaço de experimentação que estimula a pesquisa de seus recursos. Tal qual o corpo, a voz movimenta-se gerando espaços, situações e estimulando trocas e interações, podendo revelar muitas outras vozes. Uma voz pode transpor fronteiras, quebrar barreiras culturais e de linguagem, barreiras entre os performers e a audiência e atuar nos limites entre as diversas artes, agindo diretamente sobre a percepção. "A voz - o instrumento original - pode delinear sentimentos e estados do ser, de modo que a música pode ser experienciada diretamente por qualquer um. Desta forma, é transcultural e tem um sentido de ausência de tempo..." (MONK, 2002: 23). A voz pode justapor tempos e épocas diversas, soar ao mesmo tempo antiga e contemporânea, arcaica e moderna, pode incorporar idades e gêneros diferentes. Através de sua ação pode criar paisagens sonoras e atmosferas diversas. A voz pode criar um mundo, tornando presente o que não mais está. Como coloca Meredith Monk: "em uma voz há todo o mundo" (CUNNINGHAM, 1998: 75).

Nos processos de experimentação é possível redescobrir a enorme gama de sons vocais, reconquistando-se a potencialidade natural da voz, adormecida pelas limitações das línguas faladas no quotidiano. A voz como material sonoro a ser transformado, incorpora influências do meio e de outras culturas. Transformando o indivíduo e o artista num ser habitante dos "espaços entre", a voz ocupa as fronteiras entre seu corpo e o entorno. Voz é som e também movimento do corpo, uma das formas pela qual o corpo pode entrar em ação, vibrar, ressoar, projetar-se (a voz que "corre"), ocupar e criar espaço. Um corpo que vira voz e uma voz que gera amplitude para este corpo, desalojando-o dele mesmo. Uma forma de expandir os limites do corpo no tempo e no espaço representando a possibilidade de fusão de culturas, suas línguas, seus cantos, seus sons. A redescoberta das possibilidades sonoras da voz gera desdobramentos junto aos processos de

criação artística e permanece influenciando continuamente o surgimento de novas estéticas. O sentido da audição alimenta a ação vocal, que por sua vez descobre sons que também transformam nossa maneira de ouvir. A reflexão sobre a natureza da voz revela sua dimensão performativa, capaz de construir e interpenetrar mundos, promovendo a dissolução das fronteiras, seja do próprio corpo que a origina, seja entre as diferentes linguagens artísticas e culturas musicais.

Referências:

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo.* São Paulo: Max Limonad, 1984.

CUNNINGHAM, Merce; MONK, Meredith; JONES, Bill T. *Art performs Life.* Minneapolis: Walker Art Center, 1998.

JOWITT, Deborah. (ed.) *Meredith Monk.* Baltimore: John Hopkins University Press, 1997.

KOLESCH, Doris. "Listen to the radio": Artauds Radio-Stimme(n). *Forum Modernes Theater*, Tübingen, Bd. 14/2, pp 115-143, 1999.

MIRANDA, Fátima. *Concierto en Canto.* CD EEM 003. El Europeo, 1994.

MONK, Meredith. *Dou you be*. CD ECM 1336. ECM Records, 1987.

MONK, Meredith et al. Art as spiritual Practice. *PAJ: a journal of performance and art,* NY; Cambridge, 72 (Vol 2, Nr 3), pp 18-34, Sept. 2002. Disponível em < http://muse.jhu.edu/journal/performing_arts_journal >. Acesso pela Biblioteca do Instituto de Teatro da *Freie Universität Berlin* em 14/07/2008.

OTERI, Frank. Meredith Monk: Composer First. *NewMusicBox: The Web Magazin from American Music Center.* April 1, 2000. Disponível em <http://www.newmusicbox.org/article.nmbx?id=619>. 16/01/2007.

WEBER-LUCKS, Theda. Schier grenzenlose Stimmkunst. Die Spanierin Fátima Miranda. *Musik Texte.* Köln, pp. 5-10, August 2003.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Performance

- O Resto No Copo: colaboração compositor-intérprete
  Alexandre Rosa (UNESP) 1139
- *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen: multiplicidade, dinamismo e diálogo com as práticas interpretativas
  Alexandre Zamith Almeida (UFU) 1145
- A polirritmia presente nas Modinhas e Canções – Álbum n°2 de Heitor Villa-Lobos: uma proposta analítica e interpretativa
  Amarilis Rebuá de Mattos (UFPB) 1152
- Elis Regina interpretando *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil e *Atrás da porta* de Chico Buarque: uma análise das relações texto-música-corpo
  Ana Paula Taglianetti (UFMG/Casa de Artes OperÁria - SP) 1159
- Gestos impressionistas: comentários sobre a transcrição de uma peça de Debussy para violão Brahms
  André Ferreira Rocha (UFMG) 1166
- Carlos Alberto Pinto Fonseca e sua obra coral afro-brasileira: aspectos interpretativos
  Angelo José Fernandes (UNESP) 1170
- A Distonia Focal nos instrumentistas de metal
  Antonio Marcos Souza Cardoso (UFG) 1177
- *Sonatina Russa* para violão solo, de Maurício Orosco: uma abordagem interpretativa
  Bruno Madeira (UNICAMP) 1182
- Questões de Performance na Sonata para Vibrafone e Piano de Almeida Prado
  Bruno Santos (UFMG) 1189
- Almeida Prado – Estudo nº 14 para piano "À Maneira de uma Siciliana". Análise como subsídio para uma interpretação
  Carlos Alberto Silva Yansen (EMBAP) 1197
- O Pianista Expandido: Complexidade Técnica e Estilística na obra *Confini* de Paolo Cavallone
  Catarina Leite Domenici (UFRGS) 1204
- Improvisação Contemporânea. Ontologia, Retórica, Ética e a Formação do Intérprete
  Cesar Marino Villavicencio Grossmann (USP) 1211
- Estratégias de estudo e performance do processo de Phase-Shifting utilizado por Steve Reich na obra "Piano Phase"
  Cleber da Silveira Campos (UNICAMP/UFRN) 1217

- *O Estro Armonico de Edino Krieger:* Uma leitura por Aylton Escobar
  Daniel Paes de Barros (USP) 1223
- Para a apropriação poética na *performance* musical: uma lição que aprendi com Foucault
  Daniel Vieira (UFRGS) 1230
- Para a apropriação poética na *performance* musical: angústia, crítica, hermenêutica
  Daniel Vieira (UFRGS) 1236
- A *Musica Reservata* hoje: uma análise sobre a funcionalidade da obra *Lagrime di San Pietro*, de Orlando di Lasso
  Daniela Francine Lino (UNICAMP) 1242
- A música de câmara com piano de Liduíno Pitombeira: aspectos gerais da escrita pianística
  Danilo Jatobá Beserra (UNIRIO) 1249
- Estratégias interpretativas no Momento 38 para piano de Almeida Prado
  Dario Rodrigues Silva (USP) 1255
- A execução da parte solo na obra *Rapsódia para Percussão Solo e Orquestra* do compositor e percussionista Ney Rosauro
  Eduardo Fraga Tullio (UFU e Univ. de Aveiro, Portugal) 1262
- Estudo sobre a interpretação da *Sonata em Si menor* de Liszt
  Eduardo Monteiro (USP) 1269
- As relações texto-música e suas implicações na performance da canção *Elegia* (1980) de Ernst Mahle
  Eliana Asano Ramos (UNICAMP) 1275
- Levantamento e reflexões sobre o estudo da técnica pura nos cursos de Bacharelado em Violão no Brasil
  Fabio Scarduelli (UNICAMP/FAPESP) 1282
- Demandas Técnicas para a Mão Esquerda do Violoncelista na Música dos Séculos XX e XXI
  Fabio Soren Presgrave (UFRN) 1287
- Relação música-texto-corporalidade na obra cênico-musical *Não atire o pau no gato!*
  Fausto Borém (UFMG) 1293
- O processo da transcrição de um tango de Ernesto Nazareth para marimba
  Fernanda Vanessa Viera (UNICAMP) 1300
- Complexidade de interpretação em *Reflexos* de Silvia de Lucca
  Fernando Augusto de Almeida Hashimoto (UNICAMP) 1306
- A fase inicial de Guerra-Peixe e o *Desafio opus 1* para piano: ponto de partida para a construção de uma linguagem nacional?
  Flávia Pereira Botelho (USP) 1311
- Heinrich Schenker e *"A arte da performance"*: uma análise de incongruências resultantes da sua tradução e uma proposta de resolução
  Frank Michael Carlos Kuehn (UNIRIO) 1318

- As inter-relações entre os gestos musicais e os gestos corporais na interpretação musical
  Irene Porzio Zavala (UFRGS) 1325
- Mulheres ao piano no sul do Brasil: notas para uma história da escola pianística de Antônio Leal de Sá Pereira e Guilherme Fontainha entre Pelotas e Porto Alegre (1909-1930)
  Isabel Porto Nogueira (UFPel) 1330
- Desenvolvimento da leitura à primeira-vista no pianista colaborador a partir do repertório para canto e piano
  José Francisco da Costa (Unicamp) 1337
- Estudos melódicos para flauta no século XX e sua inclusão no repertório de concerto. Considerações sobre obras de PiazzolLa (1921-1992) e Carrilho (1924)
  Larena Franco de Araújo (UNIRIO) 1344
- Demandas Físicas e Prática Deliberada na Flauta Transversal
  Leonardo Loureiro Winter (UFRGS) 1351
- Traços Interpretativos de Helcio Milito
  Lucas Baptista Casacio (UNICAMP) 1356
- Ferramentas para a tradução de uma obra vocal: uma pesquisa a partir da ótica melopoética
  Lúcia de Fátima Ramos Vasconcelos (UNICAMP) 1363
- A canção de câmara – um espaço hipertextual
  Luciana Monteiro de Castro (UFMG) 1369
- Fenomenologia e Hermenêutica no horizonte da performance: a Poética como superação do dualismo entre teoria e prática
  Luciano Cesar Morais (USP) 1375
- A Canção Contemporânea Norte-americana de Lori Laitman, William Bolcom e Ricky Ian Gordon
  Luciano Simões Silva (UNICAMP) 1382
- Intérprete-cantor e processos de criação da interpretação: um olhar em rede
  Lucila Tragtenberg (PUC-SP) 1388
- A água como fonte sonora percussiva
  Luís Alberto Bittencourt (Universidade de Aveiro) 1394
- Ferramentas para a construção da performance a dois do *Lied* alemão
  Luiz Néri Pfützenreuter Pacheco dos Reis (UNICAMP) 1401
- A palavra como estratégia potencializadora de ações criativas na Livre Improvisação
  Manuel Silveira Falleiros (USP) 1408
- A elaboração da primeira *cadenza* de *Prelude for Saxophone and Piano*, de Victor Assis Brasil
  Marco Túlio de Paula Pinto (UNIRIO) 1414
- A interpretação de Xenakis em perspectiva a partir da música complexa
  Mário Del Nunzio (USP/FAPESP) 1420

Menu

- A Coerência na Improvisação Idiomática
  Paula Veneziano Valente (USP) 1427
- *Responsoria Tenebrae* de Carlo Gesualdo: reflexões sobre a formação do grupo vocal ideal para sua interpretação
  Rafael Luís Garbuio (UNICAMP) 1433
- Elementos definidores da sonoridade de Bill Stewart no disco *Think Before You Think*
  Raphael Marcondes da Silva Gonçalves (UNICAMP) 1439
- A manipulação das microestruturas temporais por estudantes de piano
  Regina Antunes Teixeira dos Santos (FUNDARTE) 1444
- A voz do maestro: um regente coral precisa saber cantar?
  Rita de Cássia Fucci-Amato (USP) 1451
- Gestão de organizações musicais: do maestro tirano à autogestão
  Rita de Cássia Fucci-Amato (USP) 1458
- Música e teatralidade no espetáculo de ópera
  Rosane Faraco Santolin (UDESC) 1464
- O estudo da polirritmia em Ernst Widmer
  Sara Cohen (UFRJ) 1471
- A dicção no repertório de câmara brasileiro – A problemática das vogais nasais
  Sheila Minatti (UNESP) 1478
- Editando Scarlatti: duas atitudes editoriais paradigmáticas, ética e interpretação
  Solon Santana Manica (UFBA) 1484
- Um olhar sobre a performance do baterista Zé Eduardo Nazário em 'Frevo', de Egberto Gismonti
  Tarcísio Braga (UFMG) 1490
- A Prática do Canto Coral Juvenil Como Recurso Integrador Para o Ensino Técnico em Música: um estudo de caso
  Vinícius Inácio Carneiro (UFG) 1498

O RESTO NO COPO: COLABORAÇÃO COMPOSITOR-INTÉRPRETE

Alexandre Rosa (UNESP)
alex7rosa@hotmail.com

Rael Bertarelli Gimenes Toffolo (UEM)
rbgtoffolo@uem.br

Resumo: O presente artigo descreve a relação de colaboração entre compositor e intérprete considerando principalmente os elementos de técnica estendida desenvolvidos na composição O Resto No Copo de Rael B. Gimenes Toffolo para contrabaixo acústico e *live-electronics*. Através da visão de três pesquisadores do assunto, Ray, Domenici e Nymam, é traçado um panorama que contextualiza tal colaboração. Finalmente, apresenta-se uma análise de trechos da obra onde a colaboração está mais evidente para exemplificar tal processo e demonstrar como tal colaboração pode ser compreendida no campo da técnica estendida.
Palavras-chave: No Resto do Copo, Técnica estendida, colaboração compositor – interprete e *live-electronics*, Rael Toffolo.

The Rest In The Cup: composer-performer collaboration

Abstract: This article describes the collaborative relationship between composer and performer especially considering the elements of extended technique developed in the composition The Rest In The Cup by Rael B. Gimenes Toffolo for acoustic bass and live-electronics. Through the vision of three researchers in the field, Ray, Domenici and Nymam, outlines a scenario that provides context and describes such collaboration. Finally, it presents an analysis of excerpts of work where collaboration is most evident to exemplify this process and show how such collaboration can be understood in the expanded field of art.
Keywords: No Resto do Copo, Extended technique, collaboration composer-interpreter and *live-electronics*, Rael Toffolo.

1. Introdução

Estudos recentes que versam sobre o idioma do contrabaixo acústico, suas várias aplicações decorrentes da relação entre intérprete e compositores e da necessidade de expansão do repertório onde este instrumento é o protagonista (Borém 2000 e 2003), têm gerado mudanças na forma de tocar e compor para o instrumento no nosso país. É certo que esta relação entre intérpretes e compositores sempre foi determinante para a expansão do repertório do instrumento. Seria difícil imaginar os solos para contrabaixo nas sinfonias de Haydn se este não houvesse presenciado a performance de Pichelberger (Planyavsky, 1984, p. 322). O mesmo pode se falar quanto ao recitativo da nona sinfonia de Beethoven, concebido com a colaboração do contrabaixista *virtuosi* Dragonetti. Tudo indica que o compositor não teria escrito tão relevante passagem orquestral para o contrabaixo se não tivesse conhecido e tocado com Dragonetti (Planyavsky, 1984 p.389). Na cena contemporânea esta relação tem se ampliado e tomado aspectos tão diversos que pode ser caracterizada como "*um complicado tecido de eventos, no qual conexões de diferentes tipos se alternam, se sobrepõem ou se combinam e, por meio disso, determinam a textura do todo*" (Capra, 2002, p.42).

Domenici (2010), em um artigo que trata da colaboração entre compositor e intérprete, afirma que ainda é escassa a produção que aborde tal relação. Afirma que provavelmente tal escassez pode ser resultado da visão decorrente da "ideologia do conceito de obra musical" no qual o intérprete ocupa um papel transparente, de decodificador neutro do discurso edificado pelo compositor, originado na ideologia romântica de obra de arte autônoma que prosseguiu para a geração Modernista.

Ray (2010) apresenta um estudo sobre a trajetória da colaboração compositor/intérprete nos últimos 60 anos da história da música onde destaca a atualidade do tema e a necessidade de valorização desta relação para que as inovações tenham espaço pra proliferar. Nas palavras da autora:

> O desenvolvimento de técnicas expandidas e até a criação de novas propostas de execução instrumental estão diretamente ligadas à relação próxima de compositores especializados em compor e intérpretes especializados em execução. Nos dias de hoje, o fato dos músicos raramente deterem o domínio destes dois processos artísticos, praticamente demanda que inovações dependam desta colaboração. (Ray, 2010, p. 1313)

No bojo das transformações trazidas pelo advento das técnicas eletroacústicas e dos diversos processos composicionais da cena atual, a relação compositor/intérprete foi redimensionada, passando a se caracterizar, mais propriamente, num trabalho de colaboração. Este redimensionamento da participação do intérprete foi caracterizado por Michael Nyman:

> a música nova engaja o intérprete em estágios anteriores, acima e ao lado daqueles em que ele era ativo na tradicional musica ocidental. Envolve sua inteligência, sua iniciativa, suas opiniões e preconceitos, sua experiência, seu gosto e sensibilidade, num caminho em que a colaboração com o compositor torna-se indispensável. (Nyman, l974 p.138.)

Nesse sentido é que se efetivou a colaboração entre os autores deste artigo e pretendeu-se investigar a possibilidade de considerar, principalmente pelo lado do intérprete como o conceito de técnica extendida poderia ser associado com a prática do *live-electronics.*

2. O *Live-electronics* como técnica extendida.

Se considerarmos a técnica extendida como aquela em que ao performer é proposto um tipo de atuação não prevista nos moldes tradicionais de sua técnica instrumental, podemos dizer que a atuação do performer em um ambiente tecnológico estruturado na forma de uma obra do tipo *live-electronics* pode ser considerada como tal (Toffolo, 2010).

Garnett (2001) apresenta uma interessante discussão a cerca da estética do *Live-electronics*, denominada por *Interactive Computer Music*. Em seu artigo divide essa modalidade de música em duas grandes vertentes: a) aquela em que as ações do intérprete afetam de alguma forma o comportamento computacional e b) aquela em que o comportamento computacional interfere de alguma forma nas ações do intérprete. Considera também a existência de obras que se utilizam dos dois procedimentos básicos. O que nos interessa aqui é que cada tipo de proposta, mesmo que ocorrendo em conjunto, demanda ou ocasiona um tipo de pensamento composicional-interpretativo diferenciado. Sendo assim, podemos afirmar que esse tipo de poética torna-se extremamente rica para a investigação de propostas composicionais que se caracterizem como colaborativas entre compositor e intérprete. O planejamento das formas de como os algoritmos computacionais responderá às ações do performer e de como o comportamento computacional pode propor modificações da ação do instrumentista, podem ser definidos tanto de forma pré-estabelecida pelo compositor, equivalendo às propostas do início do século XX como apontam Domenici e Ray, quanto planejadas de forma colaborativa, como é o caso descrito nesta pesquisa.

3. A Obra e a colaboração

A obra O Resto No Copo para contrabaixo acústico e *live-electronics* foi planejada de forma a explorar diversas possibilidades de integração entre o instrumentista e o sistema computacional, porém estas seriam planejadas a partir da discussão das possibilidades sonoras propostas tanto pelo instrumentista quanto pelo compositor. A idéia central foi a de explorar o *Hyper-instrument* (Machover, 1992) de forma a oferecer ao instrumentista uma paleta de sons que expandisse a sonoridade acústica do instrumento, mas que fosse totalmente controlável pelas ações do instrumentista, na concepção defendida pelos pesquisadores do MIT (Massachusetts Institute of Technology) que cunharam tal conceito (Machover, 1992). Tais pesquisadores centram-se principalmente em desenvolver tecnologias que permitam a captação do gestual dos instrumentistas para utilizá-los como parâmetros de manipulação dos sons produzidos computacionalmente. Nesta obra buscamos detectar o gestual do instrumentista utilizando informações da dinâmica dos eventos sonoros produzidos por este.

O elemento gerador de quase toda estrutura foi um evento sonoro sugerido pelo contrabaixista que consistia em um som granular, grave e sustentado. Após inúmeras discussões chegou-se a conclusão que esse som poderia ser comparado ao conceito de Fundamental da Paisagem Sonora, tal como define Schafer (2001). Nas palavras de Figueiredo (1994) os autores encontram uma definição que poderia sintetizar sua sensação de escuta da obra:

> Há um som que já não se ouve implicado em qualquer escuta: o que formou a possibilidade mesmo de escutar. A recordação deste outro som não se confunde com a lembrança de qualquer som que a cada momento se tenha escutado. É o som que a cada momento não soa, mas cujas ressonâncias nós entreouvimos. Há um dizer que não argumenta nem meramente registra: o dos poetas que fundam o que fica. (p.83).

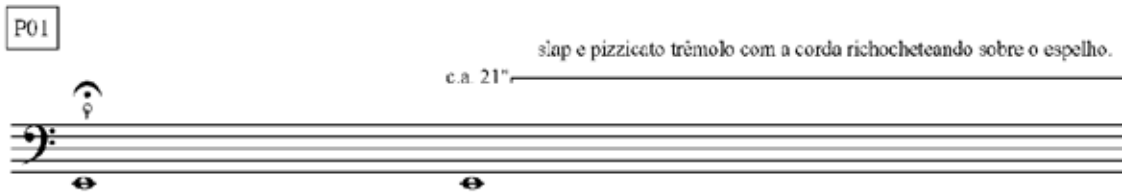


Figura 1 – Trecho inicial da peça (Partitura, p. 5)

Além de muitos outros trechos e eventos sonoros da peça, a escolha deste som ocorreu após inúmeras possibilidades discutidas entre o compositor e o intérprete, numa real ação colaborativa entre as duas partes. A idéia inicial era a de criar uma textura granular com alto grau de aleatoriedade com altura não definida, um dos pólos dialéticos que organizam a peça como um todo, tanto instrumentalmente quanto no processamento do *live-electronics*. A partir do esboço do compositor e do esgotamento das possibilidades demonstradas pelo instrumentista, chegou-se ao que foi notado na partitura como introdução da obra, inclusive a indicação textual sendo sugestão do intérprete.

Após a introdução tem início uma seção com um intervalo de quinta diminuta Mi-Si bemol seguido de pausas com fermatas e harmônicos em quartas justas e mais pausas com fermatas.

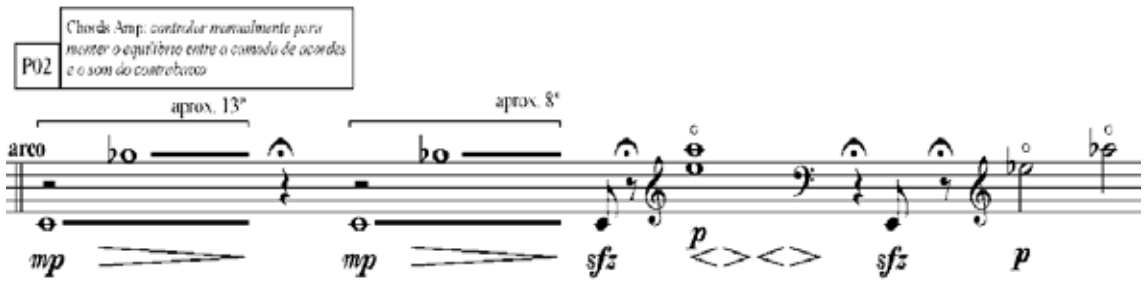
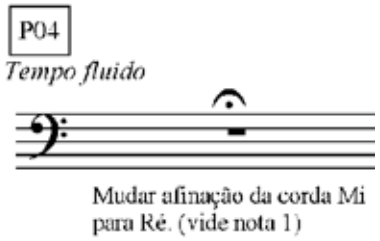


Figura 2-Trecho 2 da partitura (p. 5)

Neste trecho o processamento realizado pelo *live-electronics* toca o conjunto harmônico que organiza toda esta seção quando identifica o Mi grave tocado pelo contrabaixista, porém ao invés de tocar apenas o conjunto de notas, as inversões dos acordes (mais abertos ou mais fechados), a quantidade de oitavas repetidas das classes do acorde principal, bem como o registro que ocupa (grave ou agudo) são dependentes da dinâmica realizada pelo instrumentista. Quanto maior a dinâmica, maior será a densidade do acorde no que se refere à quantidade de notas, notas duplicadas ou registro. Esse percurso de ampliação de densidade segue até o ponto máximo de saturação em vários parâmetros musicais, movimentos aflitivos, encerrando num trêmulo, com alternâncias de dinâmica, no harmônico natural de Sol sustenido na quarta corda.

Novamente o som fundamental serve de introdução, agora para uma seção *cantabile*, lírica, onde são explorados os intervalos de quartas descendentes e quintas diminutas ascendentes. A coda desta seção é similar à da primeira.

Da mesma forma que a seção anterior, o *live-electronics* também é dependente da dinâmica do instrumentista e em oposição à anterior, onde os acordes gerados pelo *live-electronics* eram sons contínuos, aqui estes são gerados como uma textura granulada formada por pequenos objetos de envelope dinâmico do tipo sino com altura definida e que têm sua densidade de grãos, ou seja, a distância temporal entre cada grão correlacionada com a dinâmica da parte instrumental. No final desta seção ocorre a primeira mudança de *scordatura* da quarta corda.



Nota 1: a mudança de afinação da corda 4 (MI) deve ser realizada em pizzicato descendo a afinação para RÉ. O instrumentista tem liberdade para rearticular a corda MI e as demais quantas vezes forem necessárias até que a afinação esteja a contento. Tal mudança de afinação deve ser realizada em total integração com o processamento de sinal.

Figura 3 – Trecho da primeira mudança de *scordatura* e reprodução do texto da nota 1 tal como consta na bula da partitura.

Tal mudança foi amplamente discutida com o instrumentista e suas sugestões foram cruciais para determinar tanto a forma de escrita quanto a atividade do *live-electronics* que aproveita as inúmeras rearticulações do instrumentista durante o processo de afinação para criar uma textura de reverberações e granulações que resgatam de forma variada o som inicial da peça.

Ao final da quinta seção da peça, temos mais uma mudança de *scordatura* que retorna a afinação da quarta corda de Ré para Mi. Neste momento a mudança é feita com o arco. Mais uma vez, tal trecho foi amplamente discutido com o instrumentista contribuindo tanto com a parte estrutural da obra quanto com o planejamento da interação com o *live-electronics.*

A última seção da peça é um livre improviso onde o instrumentista deve percutir o contrabaixo com as duas mãos, iniciando na região onde a percussão resulta em sons mais graves e gradualmente buscando regiões mais agudas do instrumento chegando até o momento onde ele retorna ao tampo do instrumento e fricciona-o com a ponta dos dedos. O trecho foi pensado mais uma vez como o retorno transformado da granulação inicial da peça, porém transcendendo o universo das cordas e passando a explorar a caixa do instrumento. Foi em um dos ensaios composicionais que esta idéia surgiu percebida pelo instrumentista enquanto explorava seu instrumento conectado ao software de processamento de áudio (em desenvolvimento), antes mesmo da estrutura formal da peça estar integralmente elaborada. Pode-se dizer que estruturalmente a obra foi planejada para sair do som inicial e chegar a essa textura final.

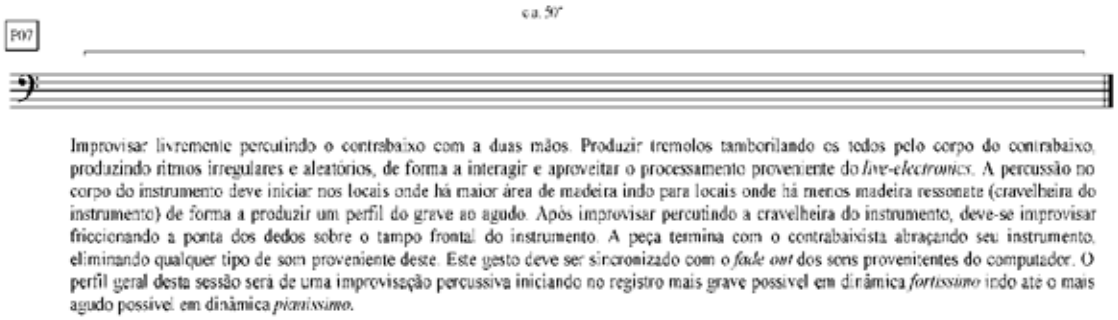


Figura 4 – Trecho final da partitura com instrução textual de como deve ser realizada a seção percussiva no corpo do instrumento.

4. Considerações Finais

Na tentativa de contribuir com a ampliação de materiais sobre colaboração entre compositores e intérpretes, apresentamos uma reflexão sobre um produto desta natureza, a obra O Resto No Copo. Tal colaboração ocorreu a partir do desenvolvimento de idéias acerca da técnica extendida como extensor também de horizontes criativos dos dois artistas envolvidos. Além do resultado musical obtido com a colaboração, no que se refere à exploração timbrística e ampliação das possibilidades instrumentais, tentou-se durante todo o processo permitir que a participação do performer interferisse na estruturação da obra assim como a presença do compositor influenciasse a forma de execução do intérprete. Por fim, a idéia de colaboração, aqui considerada como um elemento de criação leva-nos a crer que as idéias aqui apresentadas possam vir a inspirar novas explorações no campo da pesquisa em criação musical.

Referências

BOREM, Fausto. O Estilo Musical de Eduardo Bértola em Lucipherez e Outras Obras: elementos históricos, psicológicos e analíticos. *Em Pauta*, v.14, n.21, Porto Alegre, 2003.

BOREM, Fausto. Duo Concertant-Danger Man de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo. *Per Musi*, vol. 2. Belo Horizonte, 2000.

CAPRA, Fritjof. *As Conexões Ocultas, Ciência Para Uma Vida Sustentável*. São Paulo: Cultrix, 2002.

DOMENICI, Catarina Leite. O interprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa auto-etnográfica. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA, 10., Florianópolis, *Anais*... Sonia Ray (org.), Florianópolis, 2010, p. 1142-1147.

FIGUEIREDO, Luiz Cláudio. *Escutar, Recordar, Dizer*. In: Encontros Heideggerianos com a Clínica Psicanalista. São Paulo: Educ/Escuta, 1994.

GARNETT, Guy E. *The Aesthetics of Interactive Computer Music*. In: *Computer Music Journal,* 25: 1, pp. 21-33, 2001.

MACHOVER, Tod. *Hyper-instruments:* a progress report. Massachusetts: MIT Media Laboratory, 1992.

NYMAN, Michael. *Experimental Music:* Cage and beyond. London: Studio Vista, l974. p.138

PLANYAVSKY, Alfred. *Geschichte des Kontrabass*. Tutzing: Hans Schneider, 1984

RAY, Sonia. Colaborações Compositor-Performer no Século XXI: uma idéia de trajetória e algumas perspectivas. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA, 10., Florianópolis, *Anais*... Sonia Ray (org.), Florianópolis, 2010, p. 1310-1314.

TOFFOLO, Rael Bertarelli Gimenes. Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA, 10., Florianópolis*, Anais*... Sonia Ray (org.), Florianópolis, 2010, p. 1280-1285.

KLAVIERSTÜCK XI DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN: MULTIPLICIDADE, DINAMISMO E DIÁLOGO COM AS PRÁTICAS INTERPRETATIVAS

Alexandre Zamith Almeida (UFU)
alex.za.al@gmail.com

Resumo: O presente artigo aborda *Klavierstück XI,* de Karlheinz Stockhausen, sob a ótica da performance e das práticas interpretativas. Para tanto, considera aspectos fundamentais do pensamento composicional que gerou tal obra, reconhecendo as previsões composicionais de fatores imponderáveis de performance. Com isso, extrai considerações importantes sobre como a multiplicidade e o dinamismo da obra pode instigar uma postura interpretativa igualmente múltipla.
Palavras-chave: *Klavierstück XI*, Karlheinz Stockhausen, performance na música contemporânea, práticas interpretativas e multiplicidade, obra aberta.

***Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen: multiplicity, dynamism and dialogue with performance practice**

Abstract: This article discusses the *Klavierstück XI* by Karlheinz Stockhausen, from the standpoint of performance and performance practice. For this, it took in consideration the fundamental aspects of the compositional process resulted in such a work, recognizing the predictions of compositional performance imponderables. Thus, extracts important considerations about how the multiplicity and dynamism of the work may also instigate an interpretative stance manifold.
Keywords: *Klavierstück XI*, Karlheinz Stockhausen, performance in contemporary music, performance practices and multipliciy, open work.

Introdução

Klavierstück XI (1956), de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), engendra um projeto composicional que previu, em todos os seus âmbitos e aspectos, o dinamismo e a multiplicidade da música instrumental decorrente dos imponderáveis fatores de performance[1]. Sua forma polivalente, na qual 19 grupos (fragmentos musicais) e 19 triplas instruções (instruções de *tempi*, dinâmicas e modos de ataque) são livre e aleatoriamente ordenados no momento de cada performance, possibilita que a obra apresente configurações, qualidades e duração total variáveis. Este é o aspecto mais difundido da obra, responsável por sua representatividade dentro da chamada poética da *obra aberta*.

Entretanto, os fundamentos das multiplicidades de performance em *Klavierstück XI* não se restringem à sua forma aberta, mas abarcam, sobretudo, a busca por uma nova concepção de tempo musical. Essa busca, conjugada ao reconhecimento de atributos essenciais da música instrumental, conduziu Stockhausen à noção de *campos temporais*, por meio dos quais o compositor concebeu uma alternativa de tratamento do tempo musical e de manipulação dessa grandeza por ele considerada imponderável e imensurável.

A composição de campos temporais foi desenvolvida a partir do reconhecimento do tempo musical enquanto provedor de variáveis de performance essenciais. Ao supor uma inadequação entre escritura serial e música instrumental (a qual não possibilita um controle preciso dos parâmetros sonoros), Stockhausen foi conduzido a duas alternativas: o direcionamento composicional serial aos meios eletrônicos e uma nova postura diante da música instrumental que valorizasse justamente os variáveis e imponderáveis aspectos musicais. Os campos temporais foram justamente concebidos a partir da conjugação da busca por um tempo musical mais sensório com as inevitáveis flutuações de performance, gerados a partir da observação de que variados graus de complexidade notacional impõem variados graus de imprecisão na performance. Com isso, essas dispersões temporais (manifestas em toda e qualquer execução instrumental) deixam de ser incidentais e

tornam-se passíveis de controle composicional. Por fim, as implicações da multiplicidade formal e dos campos temporais enquanto principais aspectos provedores das variabilidades de performance de *Klavierstück XI* faz com que os diversos níveis, dimensões e articulações da peça, em performance, se irmanem na complexidade, na aperiodicidade, na instabilidade e na imensurabilidade.

Um pensamento composicional que considera a performance

A consideração dos fatores de performance pelas poéticas composicionais na música nova tem vínculos estreitos também com desenvolvimentos tecnológicos. A possibilidade de manipulação e observação do som fez com que não apenas a composição, mas também os estudos teórico-musicais deixassem de se fundamentar em questões abstratas e se voltassem ao próprio comportamento do som em sua manifestação concreta e qualitativa. Diversas investigações sobre os fenômenos acústicos e sobre os espectros sonoros renderam frutos também à composição instrumental, na medida em que inseriram suas descobertas no imaginário composicional de maneira generalizada, desvelando as complexidades no comportamento dos sons e os dinamismos inerentes à matéria sonora que não tardaram a ser relacionados aos dinamismos da performance da música instrumental.

Stockhausen esteve na dianteira destes acontecimentos. Tanto suas composições como seus textos assumiram um profundo interesse por esses dinamismos, seja no som, seja na performance. Por conseguinte, os novos caminhos que propôs à música instrumental exploram este frutífero confronto da composição musical com aspectos imensuráveis da manifestação sonora e da performance, tendo como resultado obras como *Klavierstück XI*.

O projeto composicional de *Klavierstück XI* previu a atividade humana do intérprete em diversos âmbitos: na forma múltipla, nas diversas e aleatórias combinações de grupos com triplas instruções (o que proporciona a cada grupo aparições de qualidades variadas), nos desvios na execução rítmica propostos pelos campos temporais. Entretanto, ao observarmos como o planejamento composicional de *Klavierstück XI* considerou a performance, é necessário nos atentarmos também a como um dos agentes essenciais da performance foi considerado: o ouvinte. Portanto, faz-se pertinente o questionamento sobre se o ouvinte foi considerado na previsão de campos temporais, sobre como as diversas margens de imprecisão poderiam ser por ele percebidas. Perguntamos se não seria necessário que o ouvinte tivesse pleno e prévio conhecimento de como seria uma realização absolutamente precisa das estruturas rítmicas para, então, poder perceber tais desvios. Daí a pergunta: teria sido o ouvinte desconsiderado na previsão dos campos temporais, por tratar-se de um recurso composicional cujos resultados supostamente não se disponibilizam à fruição?

Entretanto, duas considerações anulam esses questionamentos e reafirmam a presença do ouvinte na previsão de campos temporais. A primeira delas é a de que os nossos horizontes perceptivos não são precisamente delimitáveis e, ainda que seja desejável que sejam considerados, não há porque pressupor que eles devam condicionar os horizontes composicionais. A noção de que o âmbito de uma composição musical deve se restringir ao que seria comprovadamente perceptível tem sido confrontada há tempos pela própria composição musical. Perguntamos se Johann Sebastian Bach previa que suas complexas estruturas canônicas fossem totalmente apreensíveis pela escuta, ou se Franz Liszt supunha que a inusitada indicação de *crescendo* no final de sua *Sonata em Si menor* – sobre um acorde em semibreve, recurso inexequível ao piano – fosse acusticamente realizável e portanto perceptível.

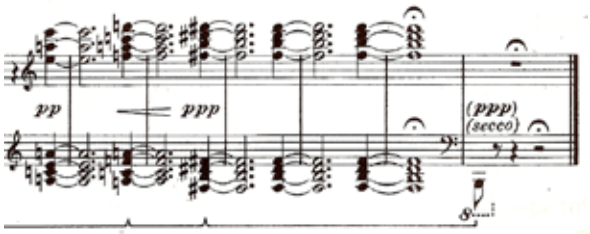


Figura 1: F. Liszt: *Sonata em Si menor*, compassos finais.

Um suposto condicionamento das intenções composicionais às possibilidades físicas também foi confrontado por Robert Schumann ao indicar, em sua *Humoreske Op.20* para piano, uma voz interior (*Innere Stimme*) inaudível, sem qualquer indicação de que deva ser tocada ou cantada. Segundo Charles Rosen (2000, p. 35), trata-se de "uma voz situada entre o soprano e o baixo, mas que representa, igualmente, uma voz interna jamais exteriorizada. Ela tem o seu ser em nossa mente e sua existência apenas enquanto eco".

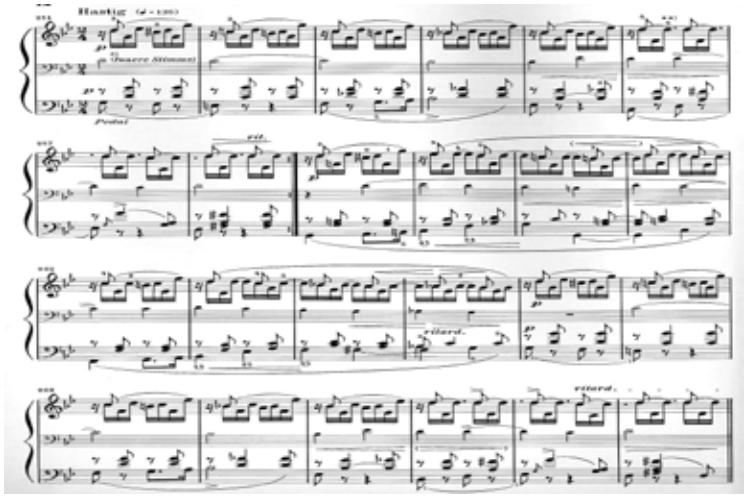


Figura 2: R. Schumann: *Humoreske Op.* 20, compassos 251-274.

Uma segunda consideração que reafirma o ouvinte na previsão de campos temporais diz respeito aos reais resultados musicais previstos por Stockhausen, os quais seriam não a percepção dos desvios interpretativos em si, mas sim de um tempo contínuo e imensurável. Portanto, entende-se que as imprecisões de performance foram previstas não como um produto final e claramente detectável, mas como um meio tácito de se atingir este novo senso de tempo musical absolutamente imensurável.

Estas considerações nos revelam as dimensões dos fatores de performance no planejamento composicional de *Klavierstück XI*: pois, se as imprevisíveis ações e reações do intérprete foram amplamente consideradas na multiplicidade formal e no desenvolvimento da noção de campos temporais, reconhece-se também o ouvinte plenamente inserido neste recurso composicional correlato à busca por uma nova concepção de tempo musical.

Uma forma que considera a performance

O projeto formal de *Klavierstück XI* foi sem dúvida impactante à sua época por ter confrontado um dos pressupostos mais sedimentados na composição musical tradicional: o entendimento de forma como sucessão pré-estabelecida de eventos.

Entretanto, a proposta formal de *Klavierstück XI* evidencia que o projeto composicional se fundamentou em expectativas musicais distintas das de obras de propostas correlatas, tais como a *Troisième Sonate* de Pierre Boulez. Aos recorrentes argumentos de que as formas abertas seriam inconsistentes, e até mesmo aristocráticas, por serem apreensíveis apenas pelo compositor e pelos seus intérpretes (cf. Berio, 2006, p.81), Boulez (Boulez, Deliège, 1976, p.83) declarou não considerar importante a percepção imediata da mobilidade formal pelo ouvinte. Postura distinta da de Stockhausen, que intencionava sim favorecer a percepção da multiplicidade formal, como denota sua sugestão de que a obra seja apresentada sucessivamente duas vezes ou mais em um mesmo programa.

Crítica a tais projetos de abertura formal foi lançada também por György Ligeti (2001, p.146), para quem tais formas seriam reflexos de uma ânsia exacerbada pela constante inovação, de uma "aversão em vista de toda repetição [...] que tende a estender-se de relações estruturais internas às obras no seu todo, e a entravar a reaparição intacta delas". Entretanto, sabemos ser a irrepetibilidade atributo de toda obra submetida à performance, e portanto tais formas não denotam uma ânsia pelo novo, mas sim uma expansão do dinamismo da obra ao âmbito da forma, cujo resultado nada mais é do que uma concepção formal que abarca os fatores de performance já manifestos em outros âmbitos musicais.

Uma notação que considera a performance

À primeira vista, o enunciado *uma notação que considera a performance* parece ingenuamente tautológico diante da obviedade de que é da essência de toda notação musical considerar a performance. Entretanto, o aparente pleonasmo sugere justamente a existência de uma singular previsão dos fatores de performance na notação de *Klavierstück XI.*

O método notacional em grande parte tradicional acatado em *Klavierstück XI* não envolve grandes inovações. Entretanto, o estudo mais aprofundado revela no processo notacional da obra uma extraordinária, embora não tão evidente, consideração de performance intimamente vinculada à noção de campos temporais. Trata-se de algo que pode se apresentar como um grande paradoxo, mas que por fim revela extrema coerência e eficácia: a adoção de uma notação duracional tradicional, mensurada e discretizante, como estímulo a uma interpretação cujo resultado é exatamente o oposto – um tempo contínuo, sensório e liberto de escalonamentos. Este mecanismo confronta a noção, atualmente já superada, de que quanto mais complexa e minuciosa a notação, mais a interpretação musical é determinável e direcionável em busca de uma suposta fidelidade[2]. Além disso, reforça a concepção de que, se há descontinuidades e escalonamentos na música ocidental, elas são de ordem conceitual e residem apenas na notação, posto que são anuladas pela performance e suas nuances – tanto de natureza expressiva como resultantes das imprecisões inerentes à execução musical – manifestas nos diversos parâmetros sonoros.

Entretanto, acerca do procedimento notacional em *Klavierstück XI*, pode-se argumentar se não seriam obtidos os mesmos resultados temporais valendo-se de outros métodos notacionais, tais como a notação espacial empregada por John Cage. Porém, declarações de Stockhausen (1959, p. 33) sugerem que tais métodos – ainda que explorem o indeterminável na realização temporal – trariam o prejuízo de não proporcionar variadas magnitudes de campo:

> Aqui [na notação espacial], o começo e o fim de cada duração são tocados com muito menos certeza do que antes. Ao invés de 'contar' – dividindo as durações em *quanta* – o olho mede as proporções temporais (...) Cada evento no tempo de fato recebe um tamanho de campo que é psicologicamente determinado, mas este tamanho de campo é o mesmo para todas as proporções temporais.

É bastante interessante esta constatação de Stockhausen. Ainda assim, podemos contestá-la, diante da pertinente suposição de que variados graus de complexidade nas proporções espaciais poderiam também gerar variados graus de desvios na performance. Isto nos induz a supor que os interesses de Stockhausen estavam claramente direcionados não a uma deliberada indeterminação duracional, mas ao embate entre o escalonável na notação e o inquantificável na execução. Para o compositor, a previsão dos desvios, criações, limitações e ajustes inerentes à interpretação musical pela concepção composicional e pela postura notacional demonstra que tanto as atividades criativas como as limitações do intérprete – outrora rechaçadas[3] – passam a ser anistiadas e positivamente consideradas como um fator criativo e provedor de valiosos desdobramentos.

Portanto, podemos reconhecer como grande contributo de obras como *Klavierstück XI* às reflexões acerca da performance e do papel da notação na composição musical a proposta de uma nova concepção de notação e partitura, entendidas agora como estabelecedoras de imensos campos estatísticos[4] nos quais as obras, abarcando positivamente as atividades do intérprete, se desenvolvem e revelam seu dinamismo em performance.

Uma interpretação que considera a performance: porque não?

A concepção de obra como um campo de possibilidades nos induz a um questionamento: se o planejamento composicional considerou amplamente os fatores indeterminàveis de performance, porque não a postura interpretativa fazer o mesmo? Trata-se de um questionamento que confronta tanto a tendência ao congelamento da interpretação em abordagens rigorosamente objetivistas do texto notado como o estabelecimento de um *corpus* idiomático que se torna dominante e se cristaliza em constrangedora tradição interpretativa.

A performance de *Klavierstück XI* propõe às práticas interpretativas uma postura que busque justamente a multiplicidade de resultados, contra o fechamento dos horizontes interpretativos em cenários restritos e ideologicamente delimitados. Pois se toda obra instrumental é um campo estatístico que se manifesta em aspectos como os *tempi*, as agógicas, as nuances dinâmicas e as sutis oscilações de frequências e timbres, isto só é verdadeiro por conta dos fatores dinâmicos e imprevisíveis de performance.

O estudo técnico-interpretativo demandado por *Klavierstück XI* escancara este aspecto: coloca o intérprete face a face às variáveis de performance e o induz a estratégias de estudo que, ao invés de fecharem

uma interpretação, proporcionam a desenvoltura do instrumentista diante da multiplicidade proposta por *Klavierstück XI* e, em última instância, por toda e qualquer obra instrumental.

Reconhecemos ao menos três principais multiplicidades de performance em *Klavierstück XI*: a livre ordenação dos grupos, as variadas qualidades que estes podem assumir nas inúmeras conexões com as triplas instruções e a lida do intérprete com um tempo sensório e imensurável. A partir disso, é importante observar que, se a primeira é característica de *Klavierstück XI* e das formas ditas abertas, as duas últimas são potencializações de atributos de toda e qualquer obra instrumental, posto que o substrato de toda interpretação musical é feito de aspectos qualitativos variáveis e inquantificáveis.

Diante destas questões, *Klavierstück XI* nos instiga a uma prática interpretativa que reconheça e explore o aspecto múltiplo da interpretação musical e da performance. Mas – e nisto reconhecemos o legado desta obra às práticas interpretativas – o faz sugerindo um rigoroso respeito ao texto notado enquanto normatividade e enquanto estabelecedor do que há de identidade na obra. Com isso, propõe a exploração das multiplicidades que não implique no desrespeito ao texto, mas na exploração de seu dinamismo quando submetido à performance e na inserção de tudo aquilo que, ausente na notação, preenche o tecido musical.

O grande benefício de uma visão interpretativa que aborde a partitura como um solo fértil a variados florescimentos é a amenização das generalizações que caracterizam as tradições e buscam legislar sobre a interpretação. Muitas aulas de instrumento são típicas: o aluno é submetido a toda uma legislação sobre, por exemplo, "como se toca Chopin", ao invés de ser motivado a explorar o compositor e a obra em sua pluralidade, a abordar a partitura e seu conjunto de signos dinâmicos em fricção com sua singularidade enquanto intérprete.

Instigados por *Klavierstück XI,* interessamo-nos por uma prática interpretativa imune ao que Glenn Gould (apud Nattiez, 2005, p. 108) classificou de "falaciosas tradições interpretativas" e aberta a seu convite a "ler uma partitura de Brahms não como a culminância de uma história ou a manifestação de um estilo de época, mas como promessa de futuros desenvolvimentos".

Notas

1 É pertinente estabelecermos nossa distinção entre interpretação musical e performance. Em nosso entendimento, interpretação musical (e por conseguinte práticas interpretativas) alude às atividades do intérprete musical (sua execução musical, seus estudos, suas análises, suas reflexões e concepções musicais) que concorrem para uma realização sonora particular a partir do proposto por um texto musical. Fundamentados no pensamento de Paul Zumthor, entendemos performance como "momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido" (Zumthor, 2007, p. 50), ato presente e imediato de comunicação poética que requer a presença tanto de um intérprete quanto de um ouvinte, voz e ouvido, envolvidos em um contexto situacional no qual todos os elementos – visuais, auditivos e táteis – se lançam à percepção sensorial.

2 Um exemplo de confronto a essa noção é a obra de Bryan Ferneyhough, que muitas vezes acata uma notação excessivamente saturada e minuciosa para impor um teor de indeterminação ao delegar ao intérprete a decisão sobre o que seria realmente exequível.

3 Acerca da concepção de que as atividades do intérprete se impõem como barreiras à livre expressão musical, é inevitável nos reportarmos aqui ao desprezo de Charles Ives (apud Griffths, 1998, p. 52) pelas limitações de executantes e instrumentos: "Porque não poderia a música sair de um homem como chega a ele, sem ter de escalar uma barreira de sons, tóraxes, categutes, cordas, madeiras e metais? (...) É culpa do compositor se o homem só tem dez dedos?"

4 Ainda que o adjetivo 'estatístico' remeta diretamente à estatística enquanto ciência fundamentada na coleta, análise e interpretação de dados, valendo-se de campos amostrais, aqui utilizamos o termo no sentido empregado por Stockhausen: o de conferir a um certo parâmetro ou grandeza a qualidade de não ser precisamente mensurável, com a possibilidade de margens de erro, desvios e variâncias.

Referências

BERIO, Luciano. *Remembering the future.* Cambridge: Harvard University Press, 2006.

BOULEZ, Pierre; DELIÈGE, Cèlestin. *Conversations with Célestin Deliège.* London: Ernst Eulenberg, 1976.

GRIFFTHS, Paul. *A Música Moderna:* uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Jorge Zahar Ed: Rio de Janeiro. 1998.

LIGETI, Gÿorgy. Évolution de la forma musicale. *Neuf essais sur la musique,* Gèneve: Contrachamps, 2001, p.127-146.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O Combate entre cronos e orfeu*: ensaios de semiologia musical aplicada. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.

ROSEN, Charles. *A Geração Romântica.* São Paulo: Edusp: 2000.

STOCKHAUSEN, Karlheinz....how time passes...*Die Reihe*: a periodical devoted to developments in contemporary music. Pensilvania: Theodore Presser Company, 1959.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Partituras

LISZT, Franz. *Sonata em Si menor.* Milão: Edicioni Curci - Millano, 1853.

SCHUMANN, Robert. *Humoreske Op. 20.* Munique: G. Henle Verlag, 1839.

A POLIRRITMIA PRESENTE NAS MODINHAS E CANÇÕES – ÁLBUM N°2 DE HEITOR VILLA-LOBOS: UMA PROPOSTA ANALÍTICA E INTERPRETATIVA

Amarilis Rebuá de Mattos (UFPB)
amarilisderebua@ig.com.br

Resumo: pesquisa apresenta uma análise da polirritmia presente nas *Modinhas e Canções – Álbum n° 2* do compositor Heitor Villa-Lobos. O trabalho baseia-se numa análise da estrutura harmônica tradicional de canções tonais e das configurações sonoras das canções descritivas caracterizadas por texturas específicas, sua formação rítmica, aspectos texturais, harmônicos e melódicos. Os resultados desta pesquisa sugerem a necessidade em aprofundar os estudos sobre a música vocal de Heitor Villa-Lobos para que se obtenha a compreensão de sua obra proporcionando uma melhor interpretação.
Palavras-chave: Modinhas e canções, Villa-Lobos, Nacionalismo musical brasileiro, polirritmia.

The polirritmie inside in the Modinhas and Songs – Book N°2 by Heitor Villa-Lobos

Abstract: This paper proposes an analysis of the *Modinhas and Songs – Book n° 2* by Heitor Villa-Lobos. This work is based on an analysis of the traditional harmonic structure, for the tonal songs and in sounding configuration of descriptive songs characterized by specific textures, this rhythmical formation, texture aspects, harmonic and melodious. The results of this research suggest the need to deepen the studies about the vocal music of Heitor Villa-Lobos so a comprehension of his work could provide a better interpretation.
Keywords: Modinhas and Songs, Villa-Lobos, Brazilian musical Nationalism, polyrhythm.

1. Introdução

O ciclo das *Modinhas e Canções – Álbum n° 2* pode ser considerado como um marco do período nacionalista, sendo o único ciclo deste período em que todas as melodias e poesias são de natureza infantil, retiradas do imaginário popular, de caráter anônimo, tornando-o característico deste momento histórico. Nele, há uma unidade de linguagem musical, caracterizada pela harmonia tradicional e acrescida de ritmos tipicamente brasileiros, através dos quais o pensamento infantil é revelado de acordo com diversas formas do amor, suas brincadeiras, situações momentâneas e descritivas. Com a elaboração estrutural destas canções, Villa-Lobos elevou este ciclo de simples melodias infantis ao patamar de verdadeiras canções que deveriam fazer parte do repertório de todo cantor lírico brasileiro.

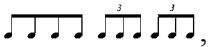
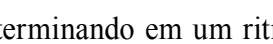
Das seis canções que compõem este ciclo, apenas três apresentam polirritmia. Por esta razão concentraremos nossa análise em *Vida Formosa*, *Nesta Rua* e *Manda tiro, tiro lá*.

2. Vida Formosa

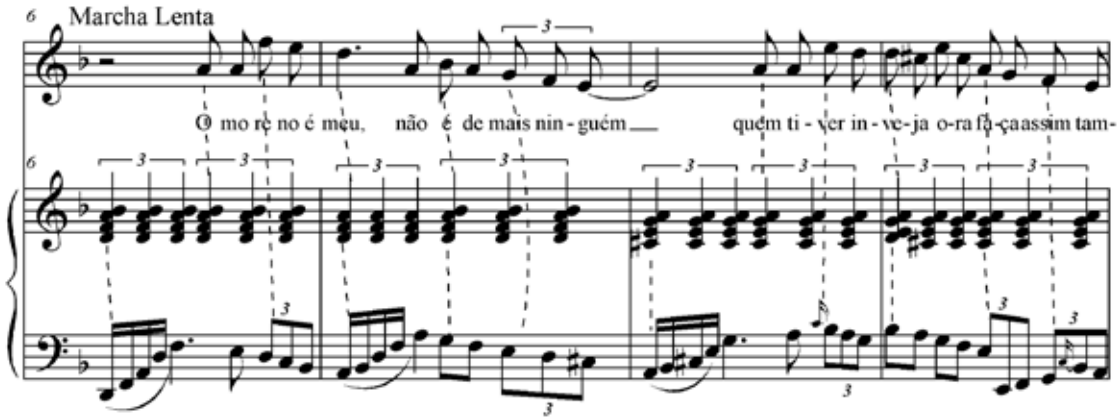
O moreno é meu, não é de mais ninguém
Quem tiver inveja ora faça assim também
Menina, minha menina, entre dentro desta roda,
diga em verso bem bonito, diga adeus e vá se embora.
Ai, ai, Juquinha, Juquinha meu bem,
a vida é formosa para quem amôres (sic) tem.
Um, dois, três, quatro, cinco, seis!
sete, oito, nove para doze faltam três. Ah! Ah! Ah...

Esta canção foi escrita utilizando elementos característicos a seresta brasileira, com suas melodias e ritmos próprios, sugerindo também seus instrumentos, como os conjuntos de violões acompanhados de percussão com chocalhos ou pandeiros. Nela, aparecem dois personagens que brincam envolvidos em muita sensualidade e determinação. A menina diz - "O moreno é meu!" - e o menino responde pedindo que ela entre na roda, diga apenas um bonito verso e se vá. Então, brejeiramente ela responde: Mas "Juquinha, meu bem!" A vida é formosa só para quem tem muitos amores, passando então a fazer as contas dos amores que já teve.

Esta canção apresenta um trabalho de polirritmia complexa, acompanhado de um contracanto que incide em vários momentos desta canção. Ela possui ao todo 49 compassos, e apresenta uma forma com Introdução do piano em andamento *Poco Allegro* com 5 compassos, seguida de uma *Marcha Lenta* de 24 compassos com a melodia do canto, um *Più Mosso* com 10 compassos vocalizados que inclui uma pequena Coda nos 4 últimos compassos. O tema do contracanto se manifesta pela primeira vez na Introdução com uma melodia em uníssono separada por intervalos de duas oitavas no piano.

A Introdução, na tonalidade de Ré menor, exibe um ritmo pouco habitual, mas típica dos seresteiros com uma a seqüência de quatro figuras rítmicas diferentes que se repetem nos três primeiros compassos. No compasso seguinte, os dois primeiros tempos são em colcheias regulares seguidos de quiálteras de colcheias  , terminando em um ritmo contra métrico  , numa seqüência cromática descendente, preparando a entrada da melodia do canto.

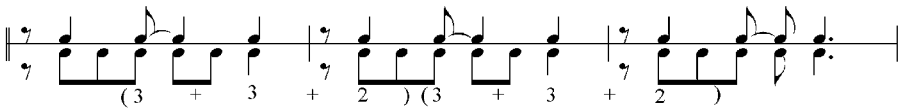
Ao entrar a voz, o tema da Introdução continua na mão esquerda, enquanto os acordes da mão direita passam a comandar o ritmo da *Marcha Lenta*. Neste momento começa a polirritmia, pois os acordes da mão direita, embora estejam escritos como duas quiálteras de três semínimas, são equivalentes ao compasso 6/4, enquanto que as melodias da mão esquerda e da voz são em compasso 4/4. Os violões seresteiros costumam tocar em grupos fazendo melodias e ritmos diferentes para acompanhar os cantores. Neste momento desta canção, a melodia do contracanto, na mão esquerda do piano, é livre e com rubatos, como os violões seresteiros, enquanto que os acordes da mão direita permanecem num tempo exato junto com a voz, embora estes permaneçam sempre em quiáltera entre si. Na parte do piano, observa-se que apenas a primeira nota do 1° e do 3° tempo são executadas juntas em alguns momentos pelas duas mãos do pianista, enquanto que todas as outras são desencontradas, assinalado no exemplo abaixo.



Exemplo 1: Polirritmia complexa, c. 6 a 9.

Na segunda estrofe da poesia, na frase "Ai, Juquinha", há uma mudança para a tonalidade de sol menor e o ritmo torna-se mais regular. Ele é caracterizado pela presença do "*tresillo*",[1] que contando pela

subdivisão das colcheias apresenta a acentuação rítmica de (3+3+2). O ritmo do *tresillo* aparece de forma sutil na mão direita do piano, constando de duas vozes na sua formação rítmica, sendo colcheias nas notas inferiores e semínimas nas notas agudas. Os acordes das semínimas transformam a ritmo tônico do compasso 4/4, deslocado de sua acentuação natural de (2+2+2+2) para (1+2+3+2). Ao executar os compassos 15 a 17 seguidos, a acentuação rítmica se desloca de um compasso para outro, passando a formar o ritmo (3+3+2) que vem a ser o próprio *tresillo*, conforme o exemplo 2.



Exemplo 2: Ritmo utilizado na mão direita do piano nos compassos 15 a 17.

Novamente, no compasso 22, há o retorno à tonalidade de Ré menor e uma mudança caracterizada por um ritmo contra métrico na mão esquerda e um desenho constante de colcheia e duas semicolcheias na mão direita, sugerindo uma configuração rítmica de um instrumento de percussão, como um chocalho. Sobrepondo a este ritmo animado, a menina passa a fazer uma contagem numérica "um, dois, três...", contando quantos amores já teve.

Para terminar, o acompanhamento do piano da pequena Coda, se depara com uma seqüência cromática em movimento contrário ascendente na mão direita e descendente na mão esquerda, em ritmo contra métrico. Em contraste, a melodia da voz faz um vocalize em "Ah!" numa progressão ascendente, antecipando o acorde final com uma nota aguda sustentada (Lá4). Para executar o acorde final do piano com as duas mãos, é necessário sustentar antecipadamente, com o pedal, a oitava da mão esquerda (Ré-*1*- Ré1).

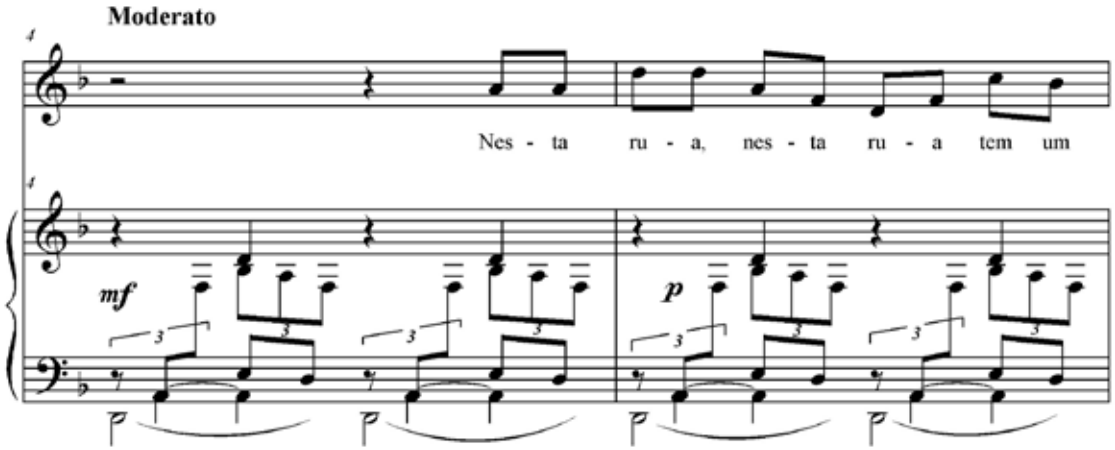
Para executar *Vida Formosa* existe a dificuldade em juntar as três melodias existentes, pois muitas vezes o encaixe dos acordes do piano é desencontrado da voz. Esta canção possui dois personagens infantis: uma menina e um menino, chamado por ela de Juquinha e devem-se procurar dois timbres vocais para diferenciar os personagens. A menina é faceira e provoca outras meninas quando canta a primeira estrofe: "O moreno é meu, não é de mais ninguém, quem tiver inveja ora faça assim também". A resposta do menino, convidando-a para entrar na roda, deve ser mais delicada e gentil. Para diferenciar os personagens, o timbre de voz da menina deve ser mais estridente, sem vibrato e alegre; já para o menino, o timbre da voz deve ser mais cheio e melodioso.

3. Nesta Rua

Nesta rua, nesta rua tem um bosque
que se chama, que se chama solidão...
Dentro dele, dentro dele mora um anjo
Que roubou, que roubou meu coração!
Se eu roubei, se eu roubei teu coração,
é porque tu roubaste o meu também;
Se eu roubei, se eu roubei teu coração,
É porque, é porque te quero bem! Ah...

Nesta canção existe na poesia a presença de dois personagens, nos quais uma menina conta primeiro as suas desditas, e um menino lhe explica, em resposta, as suas atitudes amorosas. Ao todo ela possui 33 compassos, sendo 3 na Introdução com anacruse e 30 no desenvolvimento das duas estrofes em andamento Moderato, incluindo os 5 compassos finais da Coda. Ela foi composta na tonalidade de ré menor na forma estrófica iniciando com uma Introdução em andamento *Poco Moderato* com acordes descendentes seguidos em cadência suspensiva no V grau, anunciando a melodia do canto.

Após a introdução, em andamento *Moderato* a melodia do canto apresenta uma particularidade no que concerne ao acompanhamento do piano. Este foi escrito em quiálteras, transformando o compasso 4/4 em 12/8, modificando o caráter desta canção tornando-o denso e calmo. Quando o ritmo desta melodia infantil é acompanhado por colcheias e semicolcheias, subdividindo cada tempo em quatro, a melodia torna-se mais leve e alegre, muito mais próxima da canção infantil. A presença das quiálteras no piano, acompanhando o ritmo quaternário do canto, a relação entre piano e canto se transforma numa polirritmia que perdura por toda a canção. Com este ritmo denso e mais elaborado, a poesia deixa de ter um significado infantil e passa a ser uma canção amorosa e sensual, demonstrada no exemplo 3.



Exemplo 3: Polirritmia no piano e em relação ao canto, c. 4 a 5.

Para terminar, no compasso 29, uma Coda indica um retorno à Introdução do piano, acompanhada de uma melodia descendente em forma de vocalize em "Ah!" na melodia do canto. Na parte do piano, há uma modificação nos dois primeiros tempos, permanecendo com o movimento de quiálteras ternárias ainda neste momento para dar, então, continuidade à seqüência de acordes descendentes.

A melodia da Introdução que conduz à pequena Coda possui apenas dois compassos. No penúltimo compasso, o piano relembra o acompanhamento da parte estrófica, encerrando a canção na nota ré, com um salto de duas oitavas abaixo na mão direita e três na mão esquerda em mínimas, reafirmando esta tonalidade de ré menor

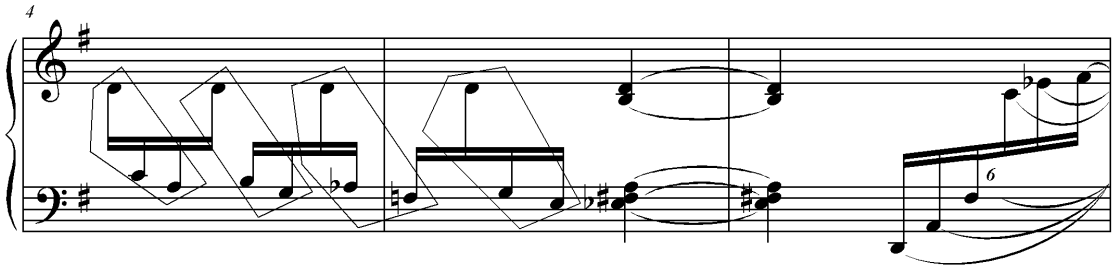
Como na canção anterior, *Nesta Rua* também possui dois personagens distintos que apresentam sentimentos quase erotizados. Com forte apelo sensual, na primeira estrofe o timbre da voz deve soar enlevado, sinuoso e sem estridência. Na segunda estrofe, a voz deve possuir um timbre grave mais latente.[2]

4. Manda Tiro, Tiro lá

Bom dia vossa Senhoria,
manda tiro, tiro, lá!
Bom dia vossa Senhoria,
manda tiro, tiro, lá! Lá!
Lá, lá, lá...

Esta canção foi composta em andamento *Alegretto*, na tonalidade de Sol Maior e sua poesia integra apenas uma estrofe com dois versos repetidos. O autor desenvolve o final do 2° verso, na parte vocalizada em "lá", dividindo a canção em duas partes, tornando-a mais brejeira e elaborada. O acompanhamento do piano se assemelha muito às composições próprias para violão em toda a sua estrutura musical. Ao todo ela possui 49 compassos divididos em 8 compassos de Introdução, 16 compassos em cada estrofe e 9 compassos da Coda.

A Introdução inicia com dois acordes seguidos de uma escala em movimento contrário em *staccato*. O movimento rítmico que incidem nos compassos 4 e 5, apresenta a primeira nota executada pela mão direita, seguida de duas pela mão esquerda. Esta troca das mãos, repetida sucessivamente, modifica a acentuação tônica natural, transformando o ritmo quaternário para ternário através da hemíola, conforme o exemplo abaixo.[3]

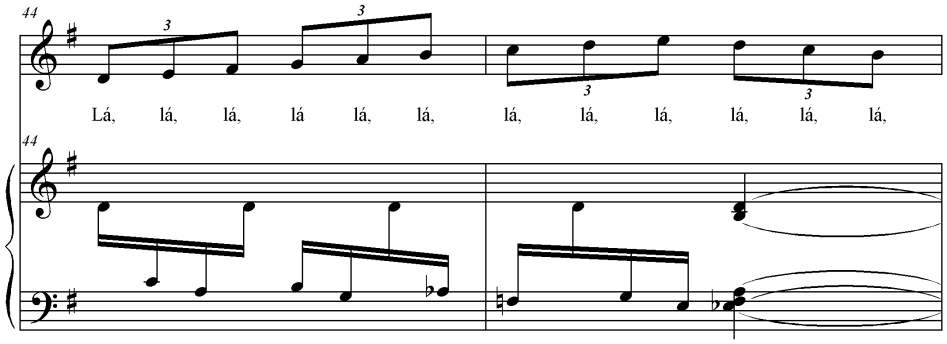


Exemplo 4: Introdução do piano com presença da hemíola, c. 4 e 5.

Um acorde arpejado e sustentado no V grau na Introdução, em andamento calmo, prepara a 1ª parte da canção iniciando com a melodia do canto com os versos "Bom dia..." que é acompanhada por dois acordes secos, em *staccato*, reiterados sempre no primeiro tempo de cada compasso.

Para dar seqüência ao desenvolvimento do final do 2° verso, a palavra "lá" na nota sol4, uma oitava acima sustentada por uma fermata, prepara a 2ª parte da canção. A formação rítmica da melodia do canto consiste de duas colcheias e quatro semicolcheias por compasso, divididas em duas partes.

A canção termina com uma Coda que é formada pela melodia do canto numa seqüência vocalizada em "lá" constituída por uma escala ascendente em quiálteras ternárias acompanhada pela Introdução. Esta junção de melodias resulta numa polirritmia do piano com a melodia do canto constituída por um movimento rítmico de quatro semicolcheias para três colcheias, além da hemíola presente na parte do piano, mostrado a seguir.



Exemplo 5: Polirritmia do piano em relação ao canto, c. 44 e 45.

Para executar *Manda tiro, tiro lá*, é preciso cuidando para não respirar após a primeira fermata, para não alterar o ritmo e a sonoridade vocal, e também na última melodia vocalizada na sílaba "lá" em quiálteras com o piano. Vocalmente, é necessário buscar um timbre mais claro e sem vibrato, pois assim é possível controlar a expiração e executar as frases mais longas. Ao analisar a interpretação desta canção, concluiu-se que para a existência de uma coerência musical mais elaborada era necessário ligar a estrofe nos vocalizes em "lá". Para isto tornar-se possível, é preciso respirar somente antes do compasso 16 e depois do compasso 20, sendo que ambos possuem uma fermata na nota aguda Sol 4.

5. Considerações finais

Depois de realizada a análise e a discussão dos dados da pesquisa, pode-se concluir que é necessário estudar profundamente a música vocal de Heitor Villa-Lobos para que se tenha uma melhor compreensão e conseqüentemente uma melhor interpretação destas obras. Dificilmente uma só peça representa plenamente seu autor, porém sempre evidencia elementos de seu estilo, principalmente em se tratando deste compositor, que passou por um processo de modificações constantes, característico da música no século XX.

Um padrão de linguagem harmônica musical pode ser encontrado no ciclo das *Modinhas e Canções – Álbum N°2* que são as melodias acompanhadas por elementos rítmicos da música popular brasileira ou de temas folclóricos. Assim, podemos citar as *Serestas*, que possuem uma forma musical típica de melodias acompanhadas por grupos de violões e que ainda subsistem no interior do Brasil e a forma rítmica do samba utilizada por ele em outras canções como no acompanhamento do *Samba Clássico* de 1950, de *Sete Vezes* de 1958, da *Melodia Sentimental* e da *Canção do Amor* de 1959.

Ainda dentro deste ciclo, pode-se encontrar mais um padrão de linguagem musical, que é a ambientação de uma melodia, mantendo-a na íntegra e realizando um arranjo, na terminologia atual. Das melodias recolhidas tanto do imaginário popular quanto das pesquisas de Roquette Pinto com os temas indígenas, tendo como exemplo as *Canções Típicas Brasileiras* de 1919, os *Três Poemas Indígenas* de 1926 e as *Canções Indígenas* de 1930, Villa-Lobos utilizou elementos da harmonia tradicional, elementos rítmicos indígenas e da música popular como parte do acompanhamento do piano dessas canções.

Notas

1 O samba e a música brasileira são caracterizados pela síncope que é uma alteração deliberada do pulso ou métrica, em contradição entre o pulso subjacente (*normal*) e o ritmo real (*anormal*). A. M. Jones afirmou que a rítmica ocidental é *divisiva*, pois se trata de uma divisão de uma duração em valores iguais, já a rítmica africana é *aditiva*, pois atinge uma dada duração através da soma de unidades menores e podem não possuir um divisor comum (como 2 e 3). A fórmula rítmica assimétrica obedece ao princípio da subdivisão, ou decomposição em valores menores, sempre a partir de agrupamentos principais da fórmula rítmica, como por exemplo, 3+3+2 podendo ser subdividido em (2+1)+(2+1)+(2) ou em (1+2)+(1+2)+(2). Os cubanos chamam de *tresillo*, o padrão rítmico de 8 semicolcheias (3+3+2) que aparece na música de diversos lugares das Américas, inclusive na música brasileira de tradição oral. O *tresillo* possui algumas variantes ou subdivisões se caracterizando pela escrita usando a figura 16 (semicolcheia) como de menor valor e mantendo o compasso 2/4 ocidental, que Mário de Andrade chamou de "síncope característica", diferenciando do *tresillo* cujo grupo ternário pode ser subdividido em 1+2, muito comum na música brasileira. SANDRONI, Carlos. *O Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 131-217, 2001.

2 Esta forma de interpretação de diferenciação de personagens é bem conhecida em Franz Schubert no *Lied Erlkönig* – O Rei do Elfos – quando aparecem quatro personagens: o narrador, o pai, a criança e o elfo. Geralmente o intérprete diferencia os personagens modificando o timbre da voz apresentando quatro timbres diferentes na mesma música.

3 Villa-Lobos utilizou em 1908, no *Estudo n°12* para violão, esta mesma fórmula rítmica na qual o instrumentista deve ter a máxima atenção para não executar as notas de três em três, mas sim respeitar o movimento de quatro semicolcheias. PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musi Med, p. 61, 1984.

Referências:

CÁRCERES, German. *Heitor Villa-Lobos vida y obra*. Rio de Janeiro: Presença de Villa-Lobos, Museu Villa-Lobos, 12° vol., 1981, p. 83-94.

CASTRO, Enio de Freitas. *Aspectos da harmonia e forma em Villa-Lobos.* Rio de Janeiro: Presença de Villa-Lobos, vol 7, 1972.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *A evolução de Villa-Lobos na música de câmara.* Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1976.

MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos, o Homem e a Obra.* Rio de Janeiro: Francisco Alves/ABM, 12ª, 2005, p. 33; 213; 251; 256 e 257.

_____. *A Canção Brasileira de Câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos.* Rio de Janeiro: Arte Moderna Ltda, 12º volume, 1981.

_____. *Villa-Lobos Sua Obra*. Rio de Janeiro: 1ª edição, 1965, p. 212.

ELIS REGINA INTERPRETANDO *LADEIRA DA PREGUIÇA* DE GILBERTO GIL E *ATRÁS DA PORTA* DE CHICO BUARQUE: UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES TEXTO-MÚSICA-CORPO

Ana Paula Taglianetti (UFMG/Casa de Artes OperÁria - SP)
anatag@yahoo.com

Fausto Borém (UFMG)
fborem@ufmg.br

Sumário: Estudo analítico sobre as performances de Elis Regina nas canções *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil e *Atrás da porta* de Chico Buarque. São observados os elementos musicais e cênicos (DEER e DAL VERA, 2008; FERNANDINO, 2008; BERTHERAT e BERNSTEIN, 1977) a partir dos quais a cantora constrói e consolida seu gestual no palco em três gravações de video históricas (REGINA, 2006; REGINA, 1973) nas quais se contrapõem ou se reforçam diversos universos emocionais.
Palavras-chave: Elis Regina, relação texto-música-corpo, performance musical, corporalidade, música popular brasileira.

Elis Regina performing *Ladeira da Preguiça* by Gilberto Gil and *Atrás da porta* by Chico Buarque: an analysis of the text-music-body relations

Abstract: Analytical study about the performances of Brazilian singer Elis Regina in Gilberto Gil's song *Ladeira da Preguiça* and Chico Buarque's song *Atrás da porta*. Musical and stage performatic elements (DEER e DAL VERA, 2008; FERNANDINO, 2008; BERTHERAT e BERNSTEIN, 1977) are observed from which this singer builds and consolidates her body gestures in three historical videotapes (REGINA, 2006; REGINA, 1973) revealing an array of complementary or contrasting emotions.
Keywords: Elis Regina, text-music-body relationship, musical performance, body gesture, Brazilian popular music.

1 – Introdução:

Elis Regina tem sido considerada como o epíteto da canção popular brasileira, "sua maior porta-bandeira" (ECHEVERRIA, 1985, p.267), não apenas pela maestria com que integra técnica e expressão vocal, mas também por se revelar uma performer de palco completa. Sua corporalidade sublinhava os conteúdos emocionais das canções, explicitando as nuanças dos textos do repertório que escolhia. Sublinhava o que estava explícito, antecipava com expressões faciais e corporais o que estava para ser revelado nas entrelinhas da letra, respondia com gestos o que acabava de dizer. No começo de sua carreira, o gestual de Elis chegou a ser considerado exagerado. Caetano Veloso, citado por ECHEVERRIA (1985, p.27) diz: "...aquela dança marcadinha...me pareceu cafona, mas cheia de talento"; Ronaldo Bôscoli criticava seus braços girando, "... aquela natação um tanto ridícula..." ECHEVERRIA (1985, p.31), o que lhe valeu o apelido Eliscóptero. Mas, enfim, veio a maturidade musical e da maneira como utilizava o corpo na música.

Embora os termos interpretação e performance ainda tenham uma conceituação e utilização polêmica (KUEHN, 2011; KAPP, 2002; MONTEIRO, 2010), parece haver uma concordância de que o último é mais abrangente por incluir diversos aspectos da realização musical além da técnica e da expressão musicais, a exemplo da gestualidade do intérprete (MONTEIRO, 2010; BERTHERAT e BERNSTEIN, 1977) e sua integração à música (DEER e DAL VERA, 2008; FERNANDINO, 2008).

Como uma das principais vertentes da recente musicologia, a análise de música gravada (COOK e CHAN, 2007) tem permitido uma compreensão dos objetos musicais no momento da sua realização,

ultrapassando a visão limitada de se observá-la apenas dentro de seu suporte tradicional e estanque que é a partitura. Partituras trazem símbolos que sintetizam as idéias do compositor, mas não as colaborações do intérprete, implícitas na sua realização: as ênfases, as conduções melódicas e harmônicas, as gradações sutis de timbre, de dinâmicas e de ritmos, o maior ou o menor grau de improvisação a partir dos símbolos da notação no papel, a disposição corporal em função da história que se quer contar para o público. Dentro desta última perspectiva, e expandindo a idéia de análise de gravação de áudio para as gravações em video, a corporalidade que o intérprete expressa em uma realização musical no palco é o que diferencia o instrumentista, cantor ou maestro tradicional do performer integral que pode tornar a música uma experiência emocional mais completa para o público.

Este estudo aborda a relação texto-música-corpo da cantora Elis Regina em duas canções: *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil e *Atrás da porta*, de Chico Buarque de Hollanda, diametralmente opostas nos sentimentos retratados por suas temáticas: as diversas nuanças emocionais que permeiam a alegria e a tristeza. As fontes primárias utilizadas são as *leadsheets* dos compositores (Gilberto Gil, Chico Buarque) e, principalmente, os videos da cantora nessas canções em gravações históricas de 1973 (REGINA, 1973a; REGINA, 2006), sendo que, na primeira, ela é entrevistada antes de cantar cada canção.

2- A relação música-texto-corpo de Elis Regina em *A Ladeira da Preguiça*

Elis Regina saiu de Porto Alegre para tentar a vida de artista no Rio de Janeiro em 1964 (ECHEVERRIA, 1985, p.21). Entre os muitos outros brasileiros que também haviam migrado para o mesmo destino em busca de uma afirmação profissional, estava o baiano Gilberto Gil, por quem Elis tinha grande admiração: "... [no último disco] gravei quatro músicas do Gil, mas poderia ter gravado umas dez ou as doze...". Ela encomendou e recebeu *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil como um presente cujo viés é um tanto biográfico, falando do filho(a) que saiu de casa, recebe ajuda para "...pagar as contas...", mas se esquece de "...mandar notícias para a família...", gravando-a pela primeira vez em áudio em 1973 (KFOURI, 1985, p.327). A atmosfera da interpretação de Elis, fiel ao que diz a letra de Gil, é de alegria e deslumbramento. De fato, no video, observa-se um permanente sorriso no rosto iluminado da cantora, ora mais, ora menos, mas culminando com uma gargalhada ao final, lembrando do ditado dos tempos ingênuos em que "se amarrava cachorro com lingüiça".

Do tempo total de 2'52'' (dois minutos e cinquenta e dois segundos) que dura a música, destaco primeiro dois momentos em que o mesmo trecho da letra é cantado com duas realizações gestuais diferentes, mas progressivas no sentido de ampliação de gestos e de reforço de solução cênica que Elis Regina propõe. Ao cantar "...preguiça que eu tive sempre de escrever para a família..." em 00:09:45 (aos 9 minutos e 45 segundos do video) pela primeira vez, ela põe a mão esquerda no rosto sorridente como quem pensa "é, eu não tenho jeito, mesmo!", para, em seguida, lançar essa mão à frente, sublinhando os dizeres "... que esse mundo é uma maravilha..." em 00:09:52 (Ex.1)

Ex.1 – Gestual de Elis Regina na sua interpretação do trecho "...Preguiça que eu tive sempre de escrever para a família... que esse mundo é uma maravilha..." em *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil.

Mais à frente, em 00:10:49, no trecho paralelo que tem a mesma letra, ela coloca não uma, mas as duas mãos no rosto/ouvido, como quem "é, realmente, não tenho jeito" ou como quem finge tapar os ouvidos à verdade de "filha ingrata, que não escreve" e, após colocar as duas mãos sob o queixo, as lança à frente (em 00:40:57), com mais energia que da primeira vez (o que é tão rápido a ponto de não ser possível ver com nitidez suas mãos saindo do enquadramento da tela), como que mandando notícias pra família ou a confirmar que este "...mundo é uma maravilha..." (Ex.2).

Ex.2 – Ampliação do gestual de Elis Regina na repetição do trecho do Ex.1 em *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil.

Ainda em *Ladeira da Preguiça*, Elis recorre a uma rotação de cabeça e tronco com olhos cerrados, que se torna cada vez mais malemolente ao cantar, a partir de 00:11:37, "...que ladeira é essa? Essa é a Ladeira da Preguiça..." (Ex.3).

Ex.3 - Gestual de Elis Regina com rotação de cabeça e tronco na sua interpretação do trecho "...Que ladeira é essa? Essa é a Ladeira da Preguiça..." em *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil.

3- A relação música-texto-corpo de Elis Regina em *Atrás da porta*

Elis REGINA (1973, 00:56:09) fala sobre seu primeiro encontro com Chico Buarque: "Conheci o Chico da forma mais esquisita possível...entrou, sentou... olhava pra mim, olhava pro pé...15 minutos de mal-estar...". Esse encontro foi arranjado pelo agenciador João Evangelista Leão para que a cantora escolhesse algumas músicas, advertindo-a que ele era assim mesmo, tímido. Ela não engoliu a cara, segundo ela, de "quiabo mal-feito", e se lamentando ao final: "...e aí perdi a oportunidade de lançar 12 músicas do Chico; e a Nara [Leão], é claro, lançou antes de mim..." (REGINA, 1973, 00:58:00). Após este difícil começo, Elis se tornou uma das grandes intérpretes de Chico Buarque, cujo cancioneiro se consolidou não só pela sofisticação das melodias e harmonias, mas também pelo forte conteúdo literário de suas letras.

Em *Atrás da porta*, o universo emocional é mais denso e complexo do que em *A Ladeira da Preguiça*. A letra de Chico Buarque trata da separação de um casal a partir do ponto de vista da mulher submissa. Embora a atmosfera predominante seja de tristeza, sua interpretação pode, potencialmente, conter um coquetel emocional com muitas nuanças, dependendo do envolvimento do(a) cantor(a). É o que ocorre com Elis Regina. Podemos observar como, mesmo já sendo experiente e tocando com uma banda que João Marcelo BÔSCOLI (2006, 00:01:23) chama de "Quarteto Mágico" (César Camargo Mariano, teclados; Hélio Delmiro, guitarra; Luizão Maia, contrabaixo elétrico; Paulinho Braga, bateria), Elis Regina amplia suas vivências na mesma música, quando revisitada. Isto configura um processo aberto de interpretação, no qual são acrescentadas e refinadas sutilezas típicas do processo de amadurecimento de uma performance no palco. *Atrás da porta* foi gravada por Elis em áudio pela primeira vez em 1972 (KFOURI, 1985, p.327); depois, recebeu dela pelo menos duas gravações em videotape em 1973: a primeira, gravada em um especial da TV Bandeirantes (ECHEVERRIA, 1985, p.141) e, depois, incluída no video em preto e branco *Toda a rebeldia de Elis* (REGINA, 1973) que dura 4'12''e a segunda, gravada no teatro Maria Della Costa (ECHEVERRIA, 1985, p.141) e incluída no video colorido *Na Batucada da vida* (REGINA, 2006) dura 3'50''.

Na primeira gravação de *Atrás da porta*, já se observa a utilização de recursos de iluminação para momentos mais intensos ou menos intensos da letra e a utilização de objetos de cena, a exemplo do microfone que serve de apoio para seu braço (Ex.4a), como um apoio para a insegurança da personagem da canção, que diz "... me debrucei sobre o teu corpo e duvidei..." em 00:59:22, o que sublinha a atmosfera já grave no início da canção. Junto com o *crescendo* instrumental e com as notas cada vez mais agudas da melodia, Elis parte de "... e me arrastei..." (00:59:40), gradualmente levanta a cabeça e a voz até pronunciar "...nos teus pés...", quando faz um *pianissimo subito* (01:00:03), voltando a abaixar a cabeça e atrasando o *timing* ao balbuciar "...ao pé da cama..." (01:00:07).

Ex.4a e 4b - Elis Regina utilizando a iluminação (sombra no rosto) e apoio do braço no microfone no início de *Atrás da porta* de Chico Buarque; e realizando um *pianissimo subito* em um dos clímax da música.

Na segunda gravação de *Atrás da porta*, os gestuais da performance de Elis se mostram mais ricos em nuanças de sentimentos típicos das relações humanas complicadas. Na introdução instrumental, Elis começa com a mão fechada sobre a boca (00:44:50), como que prenunciando uma compreensível dificuldade de falar sobre o tema da separação. O que vem em seguida é um complexo de sentimentos que se entrelaçam, mas que são explicitados com clareza e fluência pela enorme teatralidade da cantora. Os movimentos do corpo como um todo são em arco, ascendentes e descendentes, coincidentes com expressões associadas à inferioridade (depressão, desprezo, humilhação) e superioridade (raiva, arrogância, autoritarismo) nas relações humanas. Em 00:45:57 ("...e duvidei..."), ela emite um vibrato misturado com um soluço. O semblante triste e contraído (Ex.5a) de "...me arrastei..." (00:46:03) progride para a raiva de "...te arranhei..." (00:46:10), expressa pela boca aberta e crispada (Ex.5b) seguida do lábio superior contraído sobre a boca semicerrada (Ex.5c).

Ex.5a, 5b e 5c – Expressões faciais de Elis Regina, transitando entre os sentimentos de tristeza e raiva em *Atrás da porta* de Chico Buarque.

Após o clímax deste trecho, semelhante ao que ocorre na gravação anterior, Elis se contrai, abaixando a cabeça (Ex.6a) em "...aos pés da cama" (00:46:38) para iniciar outra subida, também repleta de sentimentos contraditórios, como a contração no rosto em arrependimento (Ex.6b) depois de dizer "..dei pra maldizer o nosso lar, sujar seu nome..." (00:47:03) para, em seguida, abaixar as comisuras da boca (ex.6c) em "...te humilhar..." (00:47:20) e assumir uma postura arrogante com o nariz empinado e boca impassível (Ex.6d) em "...e me vingar a qualquer preço..." (00:47:26).

Ex.6a, 6b, 6c e 6d – Expressões faciais de Elis Regina, transitando entre os sentimentos de anulação, arrependimento e arrogância em *Atrás da porta* de Chico Buarque.

4- Conclusão

A performance musical inclui diversos níveis de comprometimento do artista com sua atuação no palco. Tradicionalmente, busca-se um equilíbrio e complementaridade entre a proficiência técnica e a expressão do conteúdo musical anotado pelo compositor na partitura. No seu sentido mais amplo, a performance musical abarcaria também a corporalidade do intérprete para ampliar, sublinhar, ilustrar ou antecipar a expressão artística a que se propõe.

Elis Regina, aqui exemplificada com trechos dos videos das músicas *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil e *Atrás da porta* de Chico Buarque, personifica, com maestria, esse ideal do performer, para o qual a expressão facial e outros movimentos corporais se integram à relação música-texto como um todo, unitário.

5- Referências

BERTHERAT, T.; BERNSTEIN, C. *The Body Has Its Reasons***.** New York: Phantom Books, 1977.

BÔSCOLI, João Marcelo. Depoimento João Marcelo. In: *Na batucada da vida*. Com César Camargo Mariano (piano); Hélio Delmiro (guitarra); Luizão Maia (contrabaixo); Paulinho Braga (bateria); Tom Jobim (voz); Marcelo Bôscoli, depoimento (2006, DVD).

BUARQUE DE HOLLANDA, Chico. Atrás da porta. In: *Soongbook: Chico Buarque*. Idealização, produção e edição de Almir Chediak. v.4, 8ªed. Rio de janeiro: Lumiar Ed., 1999. p.96-97.p.35-36.

DEER, J.; DAL VERA, R. *Acting In Musical Theatre: A Comprehensive Course*. New York, Routledge, 2008

ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. Cronologia e discografia de Maria Luiza Kfouri. Apresentação de Hamilton Almeida Filho. 7ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985.

FERNANDINO, J. R. *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. 151f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GIL, Gilberto. Ladeira da preguiça. In: *Soongbook: Gilberto Gil*. Idealização, produção e edição de Almir Chediak. v.2. Rio de janeiro: Lumiar Ed., 1992. p.35-36.

KAPP, Reinhard. *Performance" bei Arnold Schönberg und John Cage*, 2002. In: GRASSL, Markus; KAPP, Reinhard (eds.). *Aufführungslehre der Wiener Schule*. Viena: Böhlau, 2002, p.455-468.

KFOURI, Maria Luiza. Discografia. In: *Furacão Elis*. Livro de Regina Echeverria. Apresentação de Hamilton Almeida Filho. 7ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985.

KUEHN, F. M. C. *Interpretação, Reprodução Musical, Teoria da Performance: reunindo-se os elementos para uma revisão conceitual do modelo recorrente das práticas interpretativas***.** *Per Musi*. Belo Horizonte: UFMG, 2011 (no prelo).

MONTEIRO, K.M.S. *Corpo e Performance na Poesia Cantada***.** Belém do Pará: Universidade Federal do Pará, 2010

REGINA, Elis; GIL, Gilberto. Ladeira da preguiça. In: *Toda rebeldia de Elis*. Com César Camargo Mariano (piano); Hélio Delmiro (guitarra); Luizão Maia (contrabaixo); Paulinho Braga (bateria) (1973, DVD).

REGINA, Elis; BUARQUE DE HOLLANDA, Chico. Atrás da porta. In: *Toda rebeldia de Elis*. Com César Camargo Mariano (piano); Hélio Delmiro (guitarra); Luizão Maia (contrabaixo); Paulinho Braga (bateria) (1973, DVD).

_____. Atrás da porta. In: *Na batucada da vida*. Com César Camargo Mariano (piano); Hélio Delmiro (guitarra); Luizão Maia (contrabaixo); Paulinho Braga (bateria); Tom Jobim (voz); Marcelo Bôscoli, depoimento (2006, DVD).

COOK, Nicholas; CHAN, Carol. *Anais do CHARM RMA Annual Conference: Musicology and Recordings*. Egham, inbglaterra: Royal Holloway, University of London: CHARM, 2007.

GESTOS IMPRESSIONISTAS: COMENTÁRIOS SOBRE A TRANSCRIÇÃO DE UMA PEÇA DE DEBUSSY PARA VIOLÃO BRAHMS

André Ferreira Rocha (UFMG)
andrefrocha@gmail.com

Resumo: Através de comentários analíticos a respeito da transcrição feita por Paul Galbraith da peça "Children's Corner" de Claude Debussy, este trabalho busca demonstrar procedimentos práticos de adaptação que, numa transcrição musical, são necessários para manter o sentido original da obra.
Palavras-chave: transcrição musical, Debussy, violão Brahms, traduções de gestos.

Impressionistic Gestures: comments on the Brahms guitar transcription of a Debussy work

Abstract: Through analytical comments on Paul Galbraith's transcription of the piece "Children's Corner" by Claude Debussy, this work aims to demonstrate practical adaption procedures that, in a musical transcription, are necessary to maintain the work's original sense or meaning.
Keywords: musical transcription, Debussy, Brahms guitar, gesture translations.

Em trabalho publicado anteriormente, sugeri uma visão da prática de transcrição musical, enquanto ato interpretativo, a partir do entendimento do conceito de traduções de gestos, defendendo a ideia de que o autor/executante de uma transcrição musical "traduz" a linguagem dos gestos musicais do "idioma" original para o seu próprio, criando de fato uma tradução criativa. Afim de melhor avaliar como se dá essa "tradução de gestos" numa transcrição musical, comentarei aqui alguns aspectos dos procedimentos utilizados por Paul Galbraith em sua interpretação da suíte "Children's Corner", de Debussy, transcrita para o violão Brahms de oito cordas. Este peculiar instrumento foi concebido com o objetivo de ampliar a tessitura em relação ao violão tradicional de 6 cordas, adicionando uma corda mais aguda e outra mais grave, ampliando o âmbito de notas possíveis ao instrumento em ambos os extremos. As cordas extras são capazes de ampliar a tessitura total do instrumento em uma oitava. Além disso a tessitura simultaneamente utilizável[1] é ampliada para três oitavas e uma segunda maior, enorme ganho em relação às duas oitavas e terça maior do violão tradicional.

Em termos de possibilidades expressivas, este aumento da tessitura promove duas novas possibilidades: acordes com âmbito intervalar mais extenso, e de diferentes estratos melódicos com maior liberdade do ponto de vista da movimentação de vozes. Esta liberdade de estratos é mais típica da música de piano que dos originais de violão, representando um dos maiores entraves encontrados pelos violonistas que desejam transcrevê-las.

A peça "Children's Corner" foi concebida como evocação do espírito infantil, e ao retratar cenas características, apresenta texturas que não possuem polifonia intricada. Tal simplicidade textural faz com que obra se preste à transcrição ao idioma violonístico, e esta é uma característica comum das peças que possuem transcrições já consagradas. A clareza na textura aliada às possibilidades oferecidas pelas cordas extras do violão Brahms tornam a obra ideal para a transcrição.

Para realizar a análise, parto da gravação de Galbraith no disco "French Impressions". Até o momento nenhuma das transcrições do músico foram editadas em forma impressa. Não faz parte, inclusive, de seu método de trabalho a anotação em partitura do que foi escrito: o músico apenas lê diretamente da partitura de piano para aprender as músicas e, ao executa-las, o faz sempre de memória. Partir de uma gravação e não

de uma partitura para analisar uma transcrição musical reforça a ideia de que cada transcrição é, em si, uma proposta interpretativa, e que inclui as decisões do intérprete durante a execução do ponto de vista agógico e dinâmico. Referindo-me ao conceito de "traduções de gestos", o intérprete é um tradutor de signos em sons, leitor de um texto musical apresentado por Debussy, e tradutor também de dialetos, fazendo a ponte entre o anotado pelo compositor em "pianismo" e o realizado em "violonismo".

A seguir, enumero algumas das alterações mais significativas feitas na transcrição de "Children's Corner" e que suportam essa ideia. Os exemplos musicais citados não são transcritos aqui em forma de partitura. Acredito ser mais recomendável que o leitor ouça os trechos citados, pois diversos aspectos sonoros se perdem na pobre representação gráfica – como defendo em trabalho anterior (ROCHA, 2010) os signos notados não "são" o som, e sim sua representação. É o intérprete que necessita dar-lhes vida. Se o que está em questão aqui é o trabalho de um intérprete específico, é melhor que os exemplos sejam fruídos de forma direta.

O primeiro aspecto a se considerar em uma transcrição para violão diz respeito à tonalidade. O piano também é um instrumento de cordas, mas possui uma diferença crucial se comparado com o violão: cada uma das 88 teclas corresponde a uma ou mais cordas, e estas e podem ressoar livremente sem interferir nas demais. Já no violão, apenas 6 (ou 8) cordas estão disponíveis. Apesar de alcançar todo o total cromático, as possibilidades de ressonância disponíveis são muito limitadas. Cada uma das cordas produz potencialmente harmônicos por vibração simpática, e é essa vibração que vai produzir uma sonoridade mais "cheia", se este for o desejo do executante. Assim, enquanto que no piano esse fenômeno está disponível, em teoria, para qualquer tonalidade, no violão estamos limitados àquelas que se utilizam mais cordas soltas - principalmente as graves: nominalmente, Lá, Ré, Mi, Sol. Nestes tons, sempre teremos algumas cordas que, se não forem digitadas, poderão atuar como cordas de ressonância.[2] No violão de 8 cordas, Si também passa a ser uma tonalidade importante devido ao bordão extra. Compor ou arranjar música que utilize estas tonalidades (ou estas notas como centros modais/tonais) é a melhor alternativa para que o instrumento soe rico em harmônicos, trazendo de uma forma geral uma sonoridade mais encorpada e consistente. Além disso, a dificuldade técnica diminui consideravelmente se tivermos mais cordas soltas à disposição.

Na suíte de Debussy, então, "Jimbo's Lullaby" e "Golliwoog's Cakewalk" tiveram suas tonalidades alteradas por Galbraith em meio tom respectivamente, de Sib para Si e de Mib para Ré. No Lullaby há também o uso de uma scordatura[3] bastante utilizada ao se interpretar música renascentista, com a corda sol afinada em Fá#. O principal motivo disso é dispor de uma corda solta afinada na quinta do modo de Si (maior ou menor). Com a oitava corda afinada em Si (o que segue a lógica do padrão de afinação por quartas) o resultado é um acorde de Si menor aberto, análogo ao acorde de Mi menor aberto que se consegue no violão de 6 cordas.

As outras peças da suíte mantém seu tom original, com exceção de "Little Shepherd", que é alterado em uma quinta, passando de Ré para Sol, trazendo a peça para uma região mais sonora do instrumento. Se não fosse assim, todo o movimento seria executado em uma região muito aguda, o que dificultaria a sua execução e minimizaria a ressonância. Outra solução possível (e mais comum) seria executar toda a peça uma oitava abaixo (como o exemplo abaixo) mas esta solução certamente traria um caráter indesejável de peso e gravidade para a peça, contrastando com a delicadeza que o título "Pequeno Pastor" parece evocar. Trata-se de um exemplo de "tradução" que busca, ao alterar a tonalidade, manter a fluência e a atmosfera que o trecho evoca.

Gestos físicos necessários para a execução de certo trecho também podem sofrer adaptações. A peça "The Snow is Dancing" utiliza-se, no original, de uma alternância constante entre os dedos da mão direita

e esquerda, em padrões rítmicos e melodias complementares. A tradução lógica desse gesto no violão é a alternância entre o dedo *p* e o grupo *ima*[4] da mão direita. Essa alternância gera, no entanto, uma particularidade: as notas feridas com o dedo *p* costumam ter um timbre diferente devido ao seu ângulo de ataque, além de estar quase sempre tocando nos bordões, naturalmente mais ressoantes. Assim, todo o material originalmente atribuído à mão esquerda do piano tende a destacar-se. O músico poderia ter buscado um equilíbrio entre as vozes mas, talvez escolhendo aceitar a natureza daquele tipo de movimento, decidiu, em sua interpretação, manter o contraste entre as vozes, criando uma sonoridade distinta do original.

Já "Doctor Gradus ad Parnasum" é uma peça com característica textural bem definida, fortemente idiomática. Ela foi concebida a partir de uma textura bastante típica do violão, a dos arpejos, e está numa tonalidade favorável ao violão – Dó maior. Pianistas que interpretam o movimento normalmente buscam uma interpretação com bastante ênfase no legato, que normalmente é conseguido sobrepondo-se, por um momento bastante curto, a nota anterior sobre a próxima. No violão um efeito análogo de sobreposição pode ser conseguido se as notas forem digitadas em cordas diferentes, de tal forma que quando a próxima nota é atacada, a anterior ainda pode estar soando. Devido à afinação padrão do instrumento, isso normalmente acontece em arpejos por terças ou quartas. Esta é a figuração que aparece na maior parte da peça, exceto no motivo do compasso 7, de natureza escalar. Ao ser interpretado no violão, obrigatoriamente este motivo soará menos legato que os arpejos – tocar duas notas numa mesma corda obrigatoriamente causa o abafamento de uma delas para que a próxima possa soar. Tal alteração acaba por criar um elemento de diferenciação que assume um papel estrutural na interpretação da peça, e que o músico explorará durante toda a sua duração. A tradução do gesto escalar do piano para o violão, que obrigatoriamente muda o sentido (pela ausência de pedal ou legato de sobreposição), é aproveitada aqui pelo intérprete como elemento estrutural da interpretação.

No mesmo trecho, mais especificamente na quarta semicolcheia do compasso 7, há um cruzamento de mão esquerda na nota mais aguda. Esta nota, no violão, é tocada numa corda solta. A diferenciação tímbrica que provavelmente ocorrerá no piano devido ao cruzamento de mãos aqui é garantida pela diferença entre cordas presas e soltas. Também, o gesto de "buscar" a corda solta, ligeiramente mais para o agudo do instrumento, executado com intenção similar, poderia lembrar o do pianista. O gesto físico original, portanto, ao ser traduzido em análogo, ganha aqui sentido correlato.

Em "Jimbo's Lullaby" há um uso bastante interessante da scordatura. No original o intervalo Fá-Sol, sempre simultâneo, tem seu uso recorrente. Na transcrição, realizada meio tom acima, o intervalo torna-se Fá#-Sol#. Com a corda sol afinada em Fá# este intervalo torna-se bastante fácil de ser executado, com uma corda solta e a outra digitada na corda Ré. De outra forma, intervalos de segunda simultâneos no violão com duas cordas presas só podem ser executados pelos dedos extremos da mão direita (1 e 4), o que torna a execução bastante pouco fluente. Utilizando a afinação diferenciada, Galbraith torna fácil a execução desse intervalo que, no original pianístico, quase sempre soa bastante leve. Ora, algo de intenção musical suave não pode ser executado com grandes esforços por parte do instrumentista, pois isso resultaria em um grau de tensão que provavelmente seria notado também sonoramente como algo "pesado". É curioso notar então, que o arranjador elimina quase que por completo os outros intervalos de segunda que aparecem na peça, mantendo apenas o Fá#-Sol# inicial. Com isso, a fluência de execução e a intenção leve de todo o trecho é preservada. Aqui a transcrição/tradução retira elementos que, em primeira análise, seriam importantes – afinal, uma 2ª maior simultânea possui uma cor sonora bastante distinta e que é característica da peça. Mantendo apenas o intervalo base, a cor inicial é preservada e ao mesmo tempo, toda a fluência do trecho é garantida.

O exemplo acima demonstra muito bem como as características do instrumento podem influenciar na forma de executar certa combinação de notas, chegando ao ponto da recriação. Outro exemplo desse tipo de influência, dessa vez na figuração melódica, pode ser encontrado nas fusas do antepenúltimo compasso de "Golliwoog's Cakewalk". Ambas as figuras utilizam a oitava corda do instrumento, bastante grave. Essa corda, no violão Brahms, é bem menor que o comprimento ideal para que os graves soem com clareza – trata-se de uma limitação da construção do instrumento – e ritmos muito rápidos executados nela tendem a soar sem a clareza de articulação necessária e própria do piano. Uma passagem deste tipo soaria obscura ou "embolada". A passagem em questão tem andamento bastante rápido. Na solução de Galbraith, a figura é substituída por um glissando – de certa forma assumindo a dificuldade de se fazer algo bem preciso ali, e partindo para o que o movimento tem de mais essencial: um deslocamento cromático ascendente no plano melódico. Vale lembrar que, pela natureza do violão (braço divido em semitons temperados através de trastes), os glissandi nele executados tendem a soar como uma sequência cromática de notas. O sentido original se mantém, através de um gesto análogo, já que o original se encontrava inacessível – ou pelo menos bastante difícil.

Diversas outras formas de adaptação, como a orquestração de notas emharmônicos, omissão de notas, mudança de andamentos, etc., foram utilizadas na transcrição da suíte analisada. Uma descrição extensiva de tais procedimentos não é possível neste espaço, mas com estes exemplos acredito ter tornado possível a compreensão do *modus operandi* desse músico que, ao transcrever, busca através de diversos artifícios *traduzir* a música do piano para o violão. Muitas vezes o sentido localmente é alterado. Mas no todo, no "gesto global" adorniano, a obra reaparece vivificada. O anotado ganha vida em som através de uma deturpação do que originalmente estava escrito. A essência da obra tende a, através da própria recriação, ser preservada.

Notas

1 Por *tessitura simultaneamente utilizável* entendo todas as notas acessíveis numa mesma posição, que engloba quatro casas. Sem extensões de abertura da mão, este é o âmbito possível para ataques simultâneos.
2 Cordas afinadas em graus da escala fundamentais para estas tonalidades, principalmente I, IV e V. Instrumentos como o violao de 10 cordas concebido por Narciso Yepes buscaram preencher esta lacuna, adicionando cordas soltas extras em notas "fracas" da ressonancia do violao tradicional, como C#, F#, G# e A#.
3 Afinação especial, que foge aos padrões estabelecidos para o instrumento.
4 p = polegar; ima = indicador, médio, anular.

Referências:

ROCHA, André Ferreira. *Traduções de gestos: considerações sobre a transcrição musical como prática interpretativa.* In: Congresso da ANPPOM, XX, 2010, Florianópolis.

GALBRAITH, Paul. *French Impressions.* Gravação comercial. Delos, 2006

DEBUSSY, Claude. *Children's Corner.* Domínio público. Disponível em www.imslp.org. Acessada em 15/03/2011.

CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA E SUA OBRA CORAL AFRO-BRASILEIRA: ASPECTOS INTERPRETATIVOS

Angelo José Fernandes (UNESP)
angelojfernandes@uol.com.br

Carlos Fiorini (UNESP)
fiorini.carlos@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta o resultado parcial de nossa pesquisa de Pós-Doutorado sobre a obra coral afro-brasileira a cappella do maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca. São apresentados dados sobre a atividade do maestro como compositor, sua relação com a cultura afro-brasileira e dados obtidos na análise do repertório abordado.
Palavras-chave: Carlos Alberto Pinto Fonseca, música afro-brasileira, música coral, regência coral.

Carlos Alberto Pinto Fonseca and his Afro-Brazilian choral work: interpretative aspects

Abstract: This work presents the partial result of our Post-doctoral research about Carlos Alberto Pinto Fonseca's Afro-Brazilian a cappella choral work. It is presented data about the conductor's activity as a composer, his relationship with the Afro-Brazilian culture and the obtained data from the analysis of the approached repertoire.
Keywords: Carlos Alberto Pinto Fonseca, Afro-Brazilian music, choral music, choral conducting.

O presente trabalho tem por objetivo comunicar parte de nossa pesquisa sobre a obra coral a cappella de Carlos Alberto Pinto Fonseca[1] inspirada pela cultura afro-brasileira. Tal investigação foi realizada em nível de Pós-Doutorado, com financiamento do CNPq –Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, junto ao grupo de pesquisa Regência – Arte e Técnica do Instituto de Artes da UNICAMP, sob a supervisão do Prof. Dr. Carlos Fiorini. Tendo como meta inicial o levantamento das obras que CAPF compôs inspirado pela cultura afro-brasileira, o objetivo central de nossa pesquisa foi analisar este repertório sob a ótica do regente coral, apontando suas características estruturais, abordando elementos potencialmente dificultadores do processo de montagem e execução, e ainda, buscando caminhos que viabilizassem a realização de tal processo de forma eficaz.

Sendo a obra coral de CAPF muito diversificada, escolhemos a porção dedicada à cultura afro-brasileira por sua importância e destaque no cenário coral internacional. Apesar dessa importância, poucas são as peças editadas. Grande parte da produção do compositor encontra-se manuscrita, principalmente em seu arquivo particular, atualmente administrado pelo ICAPF – Instituto Carlos Alberto Pinto Fonseca. Felizmente, os responsáveis pelo citado arquivo estão dispostos a disponibilizá-lo para a realização de trabalhos que divulguem e preservem esta obra. O texto que segue descreve, de forma resumida, dados importantes que coletamos ao longo de nossa investigação sobre a atividade de CAPF como compositor, sua relação com a cultura afro-brasileira e as principais peculiaridades do repertório analisado.

1. CAPF, sua prática como compositor e a cultura afro-brasileira

O compositor mineiro CAPF nasceu em Belo Horizonte em 11 de junho de 1933 e faleceu aos 72 anos em 28 de maio de 2006, deixando uma enorme obra escrita e arranjada para coro. Seu nome se tornou uma

referência na música coral brasileira não somente por sua contribuição como compositor, mas também, por sua atividade como regente coral à frente do *Ars Nova* – Coral da UFMG, grupo coral brasileiro mais premiado nacional e internacionalmente. Sob sua regência, este coral conquistou um reconhecimento significativo em todos os países nos quais se apresentou, por seu alto nível técnico e artístico e, principalmente, por sua preocupação constante em divulgar os vários estilos da música coral brasileira do período colonial aos arranjos de música popular e folclórica. De 1961 a 2006, CAPF fez de sua prática à frente do *Ars Nova* sua atividade profissional mais constante e sua mais fértil fonte de inspiração para composição. Em entrevista concedida a este autor[2], o maestro revelou que "o *Ars Nova* lhe proporcionava uma satisfação pessoal e estética pela alta qualidade que ele transmitia" (Fernandes, 2004: p. 08). Em de sua atividade como regente, CAPF se tornou um dos mais importantes compositores brasileiros para a música coral *a cappella*. "Essa ininterrupta atividade junto a este corpo coral proporcionou ao compositor oportunidades singulares de criação e experimentação na escrita musical destinada a obras vocais" (Santos, 2001: p.30).

Sua formação como compositor começou na sua juventude. Preparado por Pedro de Castro[3], CAPF ingressou no Conservatório Mineiro de Música onde foi aluno de Harmonia Superior da classe de Hostílio Soares[4] em 1954, ano em que conheceu o compositor Hans Joachim Koellreuter[5], que veio a ser seu professor de Harmonia e Regência Coral nos Seminários de Música na Bahia[6], estado para o qual se mudou em 1956. De 1956 a 1960, estudou Regência, Harmonia e Contraponto e Fuga na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, tendo se formado em 1960.

Como compositor, CAPF dizia não possuir um estilo definido. Em sua obra, há peças de inspiração nacionalista, peças impressionistas e, até mesmo, dodecafônicas. Em entrevista[7] concedida a este autor, CAPF disse que "não se descreve como um compositor nacionalista, mas sim como um compositor eclético" (Fernandes, 2004: p. 10). Entretanto, sobre a atuação de CAPF como compositor, o maestro Sergio Magnani[8] declarou que:

> Carlos Alberto é fundamentalmente um compositor brasileiro. Um compositor brasileiro que não se afasta das origens da musicalidade brasileira, embora tendo experimentado, e valiosamente, as linguagens contemporâneas. Então, soube dar um cunho altamente brasileiro em uma linguagem que não é mais a linguagem tonal dos pequenos arranjos folclóricos anteriores, mas sim, a linguagem de uma verdadeira composição. (Santos, 2001: p.29)

Na verdade, uma das principais características da obra de CAPF é seu interesse pela cultura afro-brasileira. Desde o período em que viveu na Bahia (1956-1960), essa cultura o influenciou de forma significativa, levando-o a compor inúmeras peças baseadas em textos da umbanda e do candomblé. Segundo Santos, apesar da forte influência da cultura afro-brasileira sobre ele, o maestro "declarou jamais ter ido a algum terreiro de candomblé" e, em entrevista concedida ao citado musicólogo, falou sobre seu interesse por tal cultura:

> Meu interesse em escrever música de inspiração afro-brasileira surgiu depois de ouvir um conjunto chamado Cantores do Céu, com uma sonoridade fascinante, incluindo vozes graves. Depois de ouvir este conjunto, ganhei um livro contendo 400 pontos riscados, cantados e dançados de umbanda. Comecei a partir dos textos deste livro a criar melodias por conta (*Ibid.*, p. 30).

Santos observa que CAPF não compôs obras de inspiração afro-brasileira no período em que morou na Bahia. Entretanto, a influência que esta parte da cultura brasileira exerceu sobre ele marcou

fortemente sua produção como compositor e arranjador desde que deixou o citado estado. Em entrevista concedida ao citado musicólogo, CAPF relatou que no período em que vivera na Bahia, havia uma forte crítica à música de inspiração nacionalista, contudo, a citada influência afro-brasileira foi mais forte, levando-o, por toda a sua vida, a se dedicar à escrita de obras e arranjos que a explorassem, principalmente a sua rítmica.

Dentro do vasto repertório que CAPF compôs para coro, o conjunto de obras inspiradas pela cultura afro-brasileira sempre ocupou um lugar de destaque, dando ao compositor certa visibilidade no cenário coral nacional e internacional. Sua mais importante obra é a *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto),* composta em 1971 para coro misto *a cappella* e solistas, obra que serviu como objeto de pesquisa e tema da dissertação de mestrado deste autor. Premiada em 1976 pela Associação Paulista de Críticos da Arte, como "Melhor obra vocal do ano", a obra reúne temas do folclore afro-brasileiro, intercalando trechos que retratam a força primitiva dos ritmos africanos, com trechos que ressaltam a ternura e a simplicidade do acalanto, além de explorar outras formas populares.

Ao lado da *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* há outras 15 obras de menor porte inspiradas pela cultura afro-brasileira. A partir do acesso ao catálogo de obras de CAPF organizado por Santos (2001) e ao acervo do compositor, nossa pesquisa nos permitiu a elaboração de um novo catálogo formado exclusivamente por essas 16 obras afro-brasileiras: *Jubiabá* (1963); *Ponto de Oxum-Iemanjá* (1965); *Cântico para Iemanjá* (1971); *Estrela d'Alva* (1971); *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* (1971); *Cobra Corá* (1977); *Xirê Ogum* (1977); *Ponto Máximo de Xangô* (1978); *Oxossi Beira-mar* (1978); *Inhãçã* (1988); *Ponto de Oxalá* (1992); *Vam'Saravá* (1994); *Pontos de caboclos da falange de Oxossi* (1997); *Uma Ave Maria afro-brasileira* (2001); *Ogum Megê* (sem data); e *Orixás* (sem data). Na elaboração deste novo catálogo, decidimos manter as informações fornecidas pelo catálogo de Santos (2001) – nome da obra, formação, ano de criação, origem do texto, presença de dedicatória, edição da partitura e presença de solos – e, visando a performance dessas obras, acrescentar novas informações que possam auxiliar o regente-intérprete como: extensão vocal exigida para cada naipe do coro; estrutura da obra (forma, material melódico-harmônico utilizado, principais motivos melódico-rítmicos, principais motivos de acompanhamento, textura e tratamento harmônico); e principais dificuldades de execução.

Embora este novo catálogo já tenha sido elaborado e estruturado, como o processo analítico nos forneceu grande riqueza de informações, a organização desses dados ainda não foi totalmente concluída. Entretanto, acreditamos firmemente que a elaboração deste novo catálogo formado somente pelas obras de CAPF dedicadas à cultura afro-brasileira é a grande conquista da nossa pesquisa por ser uma rica fonte de informações a respeito da obra analisada e por poder, futuramente, servir como base para a produção de trabalhos a serem publicados no Brasil e no exterior, onde esta obra é altamente reconhecida e apreciada.

2. Peculiaridades do repertório analisado

A primeira etapa de nossa pesquisa foi o levantamento das obras dedicadas à cultura afro-brasileira a partir do catálogo de obras de CAPF organizado por Santos (2001) em sua dissertação de mestrado, bem como a investigação sobre a disponibilidade pública dos manuscritos e as condições das partituras disponíveis. A esse respeito, podemos afirmar que todas as obras de inspiração afro-brasileira do compositor encontram-se à disposição de regentes e cantores interessados. O ICAPF disponibiliza este material para os interessados.

Além disso, esse material já foi amplamente divulgado e distribuído informalmente pelo próprio compositor e por muitos dos integrantes dos grupos corais regidos por ele. Essa prática informal de troca e divulgação de partituras é muito comum na atividade coral brasileira, envolvendo regentes e cantores.

Grande parte das partituras ainda se encontra manuscrita. Apenas três delas foram publicadas: *Jubiabá*, *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* e *Pontos dos caboclos da falange de Oxossi*. Entre as demais, há as que possuem um manuscrito único, e outras que possuem uma espécie de "manuscrito oficial", que era a edição utilizada pelo compositor em sua prática como regente, além de várias cópias "não oficiais" feitas a mão ou com a utilização de algum software por copistas diversos. Em nosso catálogo, optamos por informar como "oficial", o manuscrito utilizado pelo compositor. É importante notar que nem sempre este manuscrito é do próprio compositor que, ao longo de sua vida, contou com a colaboração de vários copistas, dos quais destacamos Isolda de Paiva Garcia[9] e Ataulfo Cardoso[10].

Entrando nas questões estruturais do repertório analisado, o primeiro aspecto que analisamos foi a origem do texto utilizado pelo compositor em cada uma das peças e, segundo tal origem, elas podem ser agrupadas nos seguintes grupos:

> 1) peças cujos textos pertencem à Liturgia Católica Romana: *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* (1971), que apresenta todo o texto do ordinário romano em latim e português, e *Uma Ave Maria Afro-Brasileira* (2001) que apresenta o texto tradicional da oração Ave Maria em latim;
> 2) peças cujos textos são tradicionais da Umbanda: *Ponto de Oxum-Iemanjá* (1965), *Estrela d'Alva* (1971), *Cobra Corá* (1977) que é formada por 2 Pontos de Umbanda "João Batuê" e "Caboclo Cobra Corá", *Oxóssi beira-mar* (1978), *Inhãçã* (1988), *Ponto de Oxalá* (1992) e *Ogum Megê* (sem data);
> 3) peças cujos textos foram retirados do livro 400 pontos riscados e cantados na Umbanda e Candomblé de José Ribeiro de Souza: *Ponto Máximo de Xangô* (1968) e *Pontos dos caboclos da falange de Oxóssi* (1997);
> 4) peças cujos textos pertencem à tradição de alguma instituição de Umbanda: *Cântico para Iemanjá* (1971) cujo texto é originário do Axé-opõ Afongá[11] e *Orixás* (sem data) cujo texto é do Centro Buscando a Luz de Berzelius Veloso Figueira;
> 5) peças cujos textos narram o trecho de alguma obra literária: *Jubiabá* (1963), cujo texto foi tirado do livro "Jubiabá" de Jorge Amado;
> 6) peças cujos textos foram criados pelo próprio compositor: *Vam'Saravá* (1994); e
> 7) peças cuja origem do texto não foi encontrada: *Xirê Ogum* (1977).

Baseado na análise musical realizada podemos afirmar que, de forma geral, todas as peças possuem uma estrutura formal bem definida, normalmente dividida em seções caracterizadas pela presença de um motivo melódico predominante ou pela presença de um motivo melódico-rítmico de acompanhamento[12], ou ainda, pelo caráter, às vezes rítmico, às vezes melódico. Com exceção da *Missa Afro-Brasileira* que apresenta uma estrutura mais complexa em função das várias partes do texto do ordinário católico, todas as demais estão estruturadas em duas ou três seções (AB, ABA, ABC). Pode haver, em alguns casos, a existência de uma introdução e, em muitos casos, a existência de uma *coda*.

Em grande parte das peças há a presença de solos, com certa predominância para as vozes femininas. A presença desses solos se justifica pelo grande número de cantores solistas profissionais que CAPF tinha à sua disposição nos naipes do *Ars Nova* – Coral da UFMG e, de certa forma, está intimamente ligada à estrutura das peças. Normalmente as partes solistas aparecem em seções definidas nas quais o coro assume a função de acompanhamento.

A partir de uma observação mais generalizada de todo o repertório analisado, podemos afirmar que o compositor utiliza uma grande variedade de material melódico-harmônico como: escalas modais (eólia, dórica, mixolídia, frigia e lídia), escalas tonais, escalas pentatônicas, escalas octatônicas, linhas melódicas construídas sobre arpejos de acordes de sétima, acordes de quartas e quintas superpostas e também clusters.

Do ponto de vista harmônico, nos chama a atenção em muitas das peças, a alternância entre a harmonia modal e a tonal. Na verdade, há predominância da harmonia modal com a utilização de material melódico tonal intercalado com material melódico modal e uma constante presença de funções harmônicas tradicionais da harmonia tonal (funções de tônica, dominante e subdominante).

Um dos elementos mais explorados por CAPF em toda sua obra afro-brasileira é o ritmo, tratado com certo destaque e de forma bem percussiva. Em muitos casos, o tratamento dado ao ritmo é capaz de criar a atmosfera ritualística da música dos terreiros. Em todo o repertório analisado, o compositor utiliza ritmos pontuados, sincopas, contratempos, acentuações nas partes fracas do tempo ou nos tempos fracos e uma grande quantidade de células rítmicas construídas a partir da subdivisão do tempo em quatro partes.

No tocante à textura, o principal método de composição utilizado é o contraponto. Registramos, em nossa análise, diversos trechos: homofônicos a quatro vozes; homofônicos em uníssono oitavado; contrapontísticos baseados na imitação de determinados motivos; contrapontísticos de melodia acompanhada (a melodia pode ser feita por determinada voz acompanhada pelas demais vozes ou feita por algum dos solistas acompanhado pelo coro); e semicontrapontísticos[13], nos quais há o movimento melódico livre de uma ou mais vozes, sem chegar, entretanto, a ser um trecho contrapontístico.

No tocante ao tipo de coro ideal para a realização dessas obras, devemos ressaltar que, apesar do caráter folclórico peculiar a este repertório, não se trata de peças simples que podem ser realizadas por qualquer coro. Pelo contrário, acreditamos que se trata de um repertório exigente tanto do ponto de vista técnico-vocal quanto do ponto de vista musical. Evidentemente, algumas delas exigem um pouco menos, outras um pouco mais, mas, de forma geral, são peças bastante trabalhosas. Não podemos ignorar o fato de que grande parte delas foi escrita para o *Ars Nova* – Coral da UFMG e, portanto, escrita para os padrões técnicos deste coro que, embora de natureza amadora, era formado por cantores profissionais e amadores que possuíam grandes habilidades musicais e técnicas, uma afinação bastante refinada, extensões vocais amplas e uma qualidade sonora lírica, baseada no timbre *chiaroscuro*[14] caracterizado pelo equilíbrio entre harmônicos agudos e graves. Para a realização deste repertório, o regente precisa considerar pelo menos a sonoridade do citado coral. Quanto ao número de cantores, é recomendável que o coro não tenha menos que 32, em função da grande quantidade de *divisi*, nem mais do que 60, para que a clareza do texto e a precisão dos ritmos não sejam comprometidas.

Além da afinação e da sonoridade adequada para a execução do repertório analisado, acreditamos que um dos principais desafios musicais a ser encontrado por regentes e cantores é a execução rítmica. A fim de se alcançar precisão e clareza rítmicas, o próprio compositor, em vida, sugeria duas práticas no processo de preparação do coro que podem ser utilizadas por regentes e coros. A primeira delas é um exercício de antecipação das consoantes. Este exercício consiste no recitar o texto, sílaba por sílaba, fazendo uma pequena fermata na consoante da próxima sílaba. Na execução, os cantores deviam cantar "como se não houvesse vogais" a fim de explorar as consoantes de forma mais acentuada. A segunda prática recomendada para trechos percussivos consiste no seguinte: nas células rítmicas formadas por colcheia pontuada e semicolcheia deve-se colocar uma pausa de semicolcheia no lugar do ponto. Assim, ter-se-á uma colcheia, uma pausa de

semicolcheia e uma semicolcheia. Da mesma forma, nas sincopas – semicolcheia, colcheia e semicolcheia – coloca-se uma pausa de semicolcheia após a colcheia, transformando-a em uma semicolcheia. Assim, obtêm-se duas semicolcheias, uma pausa de semicolcheia e outra semicolcheia.

De forma bem sucinta, esses foram os principais resultados obtidos em nossa investigação. Apesar de termos concluído nosso Pós-Doutorado, essa pesquisa continua com a organização dos dados obtidos no processo analítico e sua inclusão no catálogo de obras afro-brasileiras de CAPF que foi elaborado, sendo agora desenvolvida junto ao Departamento de Música do Instituto de Artes da UNESP, onde atuamos como docente.

Notas

1 Doravante, nas referências ao nome do compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca usaremos a sigla CAPF.
2 Este autor dedicou sua pesquisa de mestrado à "Missa Afro-Brasileira (de batuque e acalanto)" de CAPF, de agosto de 2001 a junho de 2004 pelo Programa de Pós-graduação em Música da UNICAMP, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Ostergren. Para tal, foram realizadas duas entrevistas com o compositor, ambas em sua residência na cidade de Belo Horizonte, nos dias 22 e 29 de junho de 2002.
3 Pedro de Castro, pianista e compositor natural de Barbacena/MG, foi diretor do Conservatório Mineiro de Música de 1957 a 1962.
4 Hostílio Soares (1898-1988) nasceu em Visconde do Rio Branco/MG. Foi professor catedrático de Contraponto e Fuga do Conservatório Mineiro de Música de Belo Horizonte, e professor designada para as cadeiras de Harmonia Elementar e Superior, Composição e Instrumentação durante 34 anos.
5 Koellreutter nasceu em Freiburg, Alemanha em 1915. Compositor, musicólogo e professor chegou ao Brasil em 1937, tendo sido o mais importante divulgador do dodecafonismo em nosso país.
6 Os Seminários de Música da Bahia foram importantes cursos acontecidos através da UFBA como produto dos vários movimentos acontecidos na composição musical brasileira como o Movimento Música Viva.
7 Entrevista cedida em 22/06/2002, em sua residência na cidade de Belo Horizonte/MG.
8 Nascido em Udine, Itália, no dia 13 de dezembro de 1914, Sergio Magnani fixou-se no Brasil, na década de 1950, contribuindo para a formação de gerações de músicos atuantes em todo o Brasil e também no exterior.
9 Isolda de Paiva Garcia nasceu em Belo Horizonte. Formada pelo Conservatório Mineiro de Música, essa pianista e cantora, trabalhou junto à Fundação Clóvis Salgado por 20 anos, desempenhando as funções de pianista acompanhadora e copista.
10 Ataulfo Nascimento Cardoso, natural de Sete Lagoas, nasceu no ano de 1944, falecendo em Belo Horizonte, no dia 22 de agosto de 1991. Graduado em Canto pela UFMG no ano de 1972, obteve o grau de Mestre após estudos na Boston University, Estados Unidos. Como professor atuante na UFMG, ocupou as cadeiras de Dicção Lírica, Fisiologia da Voz, Técnica Vocal e Técnica Vocal para Licenciatura na Escola de Música e, também, no Teatro Universitário (TU). Foi integrante do *Ars Nova* – Coral da UFMG, sendo, anos mais tarde, professor de técnica vocal desse corpo coral.
11 Terreiro tradicional da nação nagô-queto situado no bairro São Gonçalo do Retiro na cidade de Salvador, atualmente dirigido por Mãe Stela de Oxóssi, Odé Kayodê.
12 "Sendo um dispositivo unificador, o acompanhamento deve estar organizado de maneira similar àquela de um tema, ou seja, utilizar um motivo: o motivo de acompanhamento" (SCHOENBERG, 1996, p.108).
13 "O semicontraponto não se baseia sobre combinações tais como o contraponto múltiplo, as imitações canônicas etc., mas apenas sobre o movimento melódico livre de uma ou mais vozes" (SCHOENBERG, 1996, p.111).
14 Lit.: claro-escuro. Este timbre claro-escuro é um dos fundamentos da escola italiana de canto, sendo ao mesmo tempo, brilhante e "redondo" dentro de uma textura complexa de ressonâncias vocais. O elemento brilhante ou claro deste timbre é alcançado pelo direcionamento frontal da voz, enquanto que o escuro, responsável por arredondar a voz, é alcançado através da exploração dos espaços de ressonância do tracto vocal, principalmente a região faríngea.

Referências bibliográficas:

FERNANDES, Angelo José. *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto) de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos interpretativos*. 2004. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2004. (Dissertação, Mestrado em Música).

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Jubiabá*. USA: Earthsongs, 2001.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto).* USA: Lawson-Gould Publishers, 1978.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Pontos de caboclos da falange de Oxossi*. Porto Alegre: II Concurso de Composição de Canto Coral "João de Souza Ribeiro", 1997.

SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. *Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras.* Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2001. (Dissertação, Mestrado em Música).

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. TRAD. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SOUZA, José Ribeiro de. *400 pontos riscados e cantados de umbanda e candomblé*. 3. ed. Rio de Janeiro: Eco, 1962.

A DISTONIA FOCAL NOS INSTRUMENTISTAS DE METAL

Antonio Marcos Souza Cardoso (UFG)
tonico@cardoso.mus.br

Alexandre Magno Ferreira (UFG - University of Kentucky)
amfe223@uky.edu

Paulo Roberto Alves Rosa (Hospital UNIMED- RJ, Hospital São Lucas, Hosp. Municipal Raul Sertã)
prarosa@terra.com.br

Resumo: A Distonia Focal é uma desordem neurológica que afeta partes isoladas do corpo. Nos instrumentistas de metal afeta a musculatura do sistema que envolve a embocadura, causando a perda do controle muscular, limitando a atividade de tocar um instrumento de bocal. A definição de embocadura, caracterização dos sintomas e aspectos fisiológicos fornecerão aos intérpretes, professores e alunos, informações sobre a moléstia e posterior encaminhamento aos profissionais competentes, aumentando as possibilidades de prosseguimento das atividades musicais.
Palavras-chave: distonia focal, embocadura, instrumentos de metal, desordem neurológica, saúde do músico.

Focal Dystonia in Brass Players

Abstract: Focal dystonia is a neurologic disorder that affects isolated parts of the body. In brass players it occurs in the muscles that involve the embouchure. Because of this, their performance skills are seriously compromised. It is hoped that by providing a definition about the embouchure, and performance related impairments such as focal dystonia, will enable performers, pedagogues and students to how identify, avoid, if necessary, retrain those suffering from it, to return to their musical activities.
Keywords: focal dystonia, embouchure, brass, neurologic disease, health of the musicians.

1. Introdução

Com a recente aprovação da lei que institui o ensino da música nas escolas públicas será de suma importância que os profissionais da música formados em nossas universidades tenham esclarecimentos sobre problemas de saúde e sua relação com a performance. No caso específico das Bandas Marciais e Bandas Musicais escolares, os problemas mais comuns são as lesões decorrentes da atividade cívica da corporação, seja por exposição excessiva à luz solar, desidratação, calos nos pés, entre outros. Todos são problemas em que a comunidade médica e os docentes envolvidos diretamente com a formação de jovens instrumentistas podem contornar facilmente, com um bom gerenciamento da atividade extracurricular. No entanto, problemas de embocadura são mais sérios e requerem conhecimentos básicos sobre funções do corpo e de especialistas que possam recomendar terapias corretivas. A saúde do músico necessita fazer parte do currículo das licenciaturas em música.

2. O Sistema Embocadura

De acordo com Steven Frucht, neurologista americano pioneiro no campo da Distonia Focal, a embocadura é definida como *"conjunto formado pelo perioral (músculo ao redor dos lábios) e pelos músculos da madíbula utilizados para iniciar e controlar a amplitude e força do fluxo de ar no bocal dos instrumentos de metal"*. (FRUCHT, 2001: 899) (Figura 1)

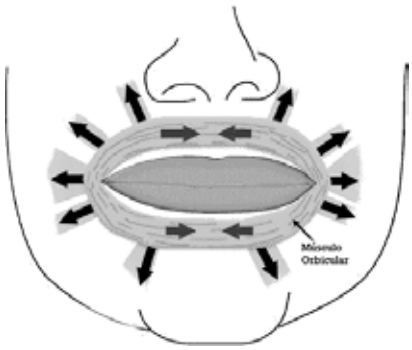


Figura 1 - Músculos formadores da embocadura

A musculatura perioral é constituída por músculo de formatocircular que circunda a boca, proporcionando a capacidade de abertura da cavidade, extensão e protusão dos lábios. Esta musculatura, auxiliada por outros músculos que se ligam a ela, funcionam na embocadura dos músicos de instrumentos de metal gerando tensão por conta da contração desse conjunto de músculos. Esta tensão gerada nesse grupo muscular deve ser com o máximo de simetria possível, proporcionando uma eficácia máxima na execução (LLOBET, 2005).

Para os instrumentistas de metais, embocadura é o ponto de acoplamento do instrumento ao corpo, controlando a vibração do ar dentro do instrumento e, consequentemente, a produção do som do trompete, trompa, trombone e tuba.

Os músculos da embocadura controlam, em uma espécie de ajuste fino, a tensão do lábio ajustando-a para a vibração em uma determinada frequência de acordo com a nota emitida através da passagem do ar. O movimento muscular se resume a tensão e relaxamento. Nos instrumentos de metal, o sistema embocadura, trabalha por longos períodos na tensão. Por mais grave que seja a nota tocada, sempre vai existir uma contração muscular para defini-la.

O sistema embocadura é muitas vezes superdimensionado pelos professores de instrumento de metal, antecedendo à emissão das primeiras notas, uma preleção sobre a musculatura labial e sua vibração, negligenciando, pela própria natureza do instrumento, que a produção do som se realiza através vibração do ar em seu interior. A embocadura isolada não produz som. O mesmo acontece quando o ar é forçado a passar pelos lábios através da pressão interna dos músculos do abdômen e pulmão, pressão diretamente proporcional à frequência dos sons produzidos e à sua intensidade, ou seja, sons mais graves e *piani*, menos tensão labial, menos pressão interna. Ao contrário, sons agudos e *forti*, mais tensão labial e mais pressão interna.

Além dos longos períodos tensionados, o músculo orbicular dos lábios sofre a pressão do bocal. De um lado, o bocal, uma peça em metal com uma área relativamente pequena, e do outro, uma parede rígida, os dentes. Apesar desses fatores de estresse muscular e pressão, o lábio deve vibrar livremente e facilmente dentro das possibilidades técnicas. Quando isso não acontece o instrumentista pode sofrer danos musculares semelhantes aos sofridos pelos atletas. A única diferença é que em música o músico/atleta trabalha intensivamente em uma região muscular que demandam ajustes finos. Portanto o músico é considerado pelo médico como um atleta dos músculos pequenos. (SACKS, 2007)

Esse trabalho chama a atenção para a comunidade dos músicos de metal, sejam estudantes, profissionais, e principalmente professores, para que atentem para a gravidade do assunto em que um diagnóstico equivocado pode comprometer a vida musical do instrumentista de metal. A prática errada no Instrumento

pode ser fator de risco para o desenvolvimento de Distonia. Em uma experiência feita com macacos, criaram dois grupos. No primeiro grupo os macacos realizavam movimentos que exigiam alta complexidade do Córtex Motor. Esses movimentos eram realizados com repetições indiscriminadas por longos períodos sem descanso. O segundo grupo também realizava a mesma tarefa, mas de forma ordenada e com pausas. O resultado foi que no grupo que realizava os movimentos de forma desordenada e indiscriminada começou a desenvolver movimentos distônicos (NANCY, 1997).

3. Distonia da embocadura

A distonia é um tipo de distúrbio do movimento caracterizado por uma dessincronização na contratura de músculos, proporcionando posturas anormais, que ocorrem devido à co-contração, onde músculos que se alternam em ativação e relaxamento passam a ser ativados erroneamente pelo Córtex Motor, simultaneamente, causando assim tremores involuntários ou câimbras. Os músculos trabalham aos pares, ao contrair, seu par oposto, relaxa, e o movimento se realiza. Exemplificando: o bíceps, para subir o antebraço, contrai e o músculo oposto, o tríceps, relaxa. Ao descer o antebraço, o bíceps relaxa e o tríceps contrai. Na distonia focal esse movimento sincronizado deixa de existir. *"É indolor, porém em sua maioria dos casos em música leva a incapacidade funcional"* (ALTENMÜLLER, 2006: 25). O aparecimento de dores se deve ao esforço muscular em corrigir os tremores e movimentos involuntários. Segundo Limonge:

> A principal característica da distonia é a ocorrência de contrações musculares prolongadas que frequentemente deslocam e distorcem segmentos do corpo produzindo posturas anormais. Os espasmos musculares podem ser contínuos (resultando em posturas fixas) ou intermitentes (em que predominam contrações repetitivas, muitas vezes rítmicas). (LIMONGI, 1996. p.138)

A base fisiológica deste distúrbio envolve mecanismos no sistema nervoso central, onde existe o comando e a modulação dos movimentos, a percepção sensorial de um determinado segmento corporal, resultando no surgimento de contrações involuntárias e com isso, alterações posturais no segmento corporal afetado (CHANA, 2003) (HIRATA, 2004).

Segundo a Associação Brasileira dos Portadores de Distonias - ABPD:

> Na maioria das vezes, o início dos sintomas ocorre na idade adulta, geralmente após os 30 anos de idade. As primeiras manifestações são quase imperceptíveis, aparecem apenas em alguns momentos do dia e podem ser desencadeados por algum ato motor específico (ABPD, 2011).

Dentre as diversas classificações, temos a Distonia de Tarefa Específica (DTE) ou distonias ocupacionais, diretamente relacionadas a profissionais que executam movimentos repetitivos por longo tempo (FRUCHT, 2001) (*idem*, 2009). A Distonia que afeta os músicos de metais são denominadas Distonias Focais, por afetar uma região específica do corpo. Dos males que afetam o sistema embocadura, a distonia é grave por afetar a musculatura do lábio e arredores.

Os músicos de metal por conta da necessidade de um aperfeiçoamento constante são, com alguma frequência, afetados pela Distonia de Tarefa Específica (DTE). Ao que parece, a carga horária de estudo, juntamente com ensaios e apresentações favorecem o desenvolvimento da mesma. O diagnóstico tardio

devido aos primeiros sintomas semelhantes ao reflexo da sobrecarga muscular, podem prejudicar uma possível recuperação.

Segundo Frucht, a DTE nos instrumentistas de metal apresenta as seguintes características:

> Ocorre em uma única oitava.
> Em 52% dos pesquisados os sintomas eram ativados em alguns estilos tais como:
> • Notas longas;
> • Músicas com ataques rápidos.
> Alguns padrões podem ser quase 100% ligados a um tipo de instrumento:
> Trompete e Trompa:
> • Elevação involuntária de um ou dos dois lábios;
> • Elevação lateral do lábio superior;
> • Protrusão Proeminente de ambos os lábios superiores e inferiores.
> Trombone e Tuba
> • Contração involuntária do queixo
> • Tremor no queixo
> • Deslocamento anterior do Queixo (FRUCHT, 2001: 903)

O diagnóstico é clínico, ou seja, não são necessários recursos tecnológicos para a confirmação da doença. É necessário somente o histórico clínico da evolução da desordem *"e um exame físico de natureza ortopédica e neurológica durante a tarefa em que os sintomas aparecem"* (FLETCHER, 2008: 47). Vale ressaltar que um professor de instrumento pode ter um papel de importante no diagnóstico precoce ao encaminhar para os profissionais um estudante com suspeita de Distonia. A literatura brasileira sobre performance em música e medicina, não aborda cuidados com a saúde do intérprete, ao contrário do avanço das pesquisas no exterior. As fontes bibliográficas consultadas para a realização desse trabalho confirmam que pesquisas sobre as desordens funcionais decorrentes da prática musical são realizadas por profissionais da saúde, ficando distante do instrumentista, e restrita aos meios acadêmicos.

O tratamento possui algumas limitações. No caso de DTE, medicações utilizadas por via oral podem ajudar. Porém, podem trazer efeitos colaterais como sonolência e desatenção, culminando em prejuízo ao exercício da profissão artística. A Toxina Botulínica tipo A (Botox®) aplicada na musculatura acometida pode trazer algum beneficio, mas os resultados dos estudos não são animadores. A sua aplicação sem associação com um reaprendizado não corrigirá a Distonia, pois trata somente o músculo afetado, não o Cortéx Motor, a estrutura que envia o sinal aos músculos. É certo que a aplicação do Botox® tem duração limitada de tempo e após o efeito terminar os sintomas da distonia reaparecem (REGINALD, 1991).

As técnicas de reeducação sensorial parecem trazer resultados promissores. Com essa forma de tratamento o remapeamento do Córtex Motor é feito através de uma forma puramente musical sem nenhuma forma de menção a conceitos antigos baseados na sensação. A pedagogia dos instrumentos de metal demonstra a confusão transmitida pelo conhecimento, em nosso caso, do funcionamento do corpo, é descrita pelo trombonista Dennis Wick: *"Os instrumentistas/professores fazem o que fazem. Eles dizem aos estudantes o que pensam o que eles fazem. Os estudantes tentam fazer o que pensam que os professores fazem"* (FLETCHER, 2008: 23-30)

Ao sugerir a reeducação sensorial, Fletcher descreve o seu próprio estudo de caso, após passar por vários especialistas na Inglaterra, incluindo o próprio Dennis Wick, que o recomendou para Jan Kagarice nos Estados Unidos. Fletcher, após retreinamento intensivo, voltou à sua atividade artística. O mesmo não se diz curado, mas se reporta como um músico que consegue tocar a níveis altos de performance (FLETCHER, 2008).

A proposta desse trabalho foi apresentar aos instrumentistas de metal, seus professores, alunos e colegas, que a Distonia, apesar da gravidade, quando diagnosticada no início dos sintomas pode ter um impacto reduzido na vida musical do intérprete. A recomendação ainda persiste: procure seu médico ao apresentar os sintomas descritos no texto acima. (Finalmente, esperamos ter contribuído, no âmbito da literatura destinada a instrumentistas de metal, para alertar os professores e alunos sobre a distonia da embocadura, que, como relatamos acima, pode ser causa grave de incapacidade laborativa. Recomendamos que, ao serem percebidas dificuldades inesperadas no sistema de embocadura, uma das primeiras providencias será buscar auxílio de um neurologista com especialização em disturbios do movimento, para um diagnóstico mais preciso.

Referências

ALTENNMÜLLER (ed.) *at al*. *Epidiomology, Phenomenology and Therapy of Musician's Cramp. In Music Motor Control and The Brain*, p. 265-281. New York: Oxford University Press Inc., 2006.

_____. *Focal Dystonia in Musicians: Pathophysiology, Triggering Factors, and Treatment*. *In* Medical Problems of Performing Artists Vol. 25 No.1, 3-10, Março 2010.

CHANA, Pedro; CANALES, *Glenda. Distonías ocupacionales*. Rev. chil. neuro-psiquiatr., Santiago, v. 41, n. 1, 2003. Disponível em <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-92272003000100003&lng=es&nrm=iso>. Acessado em 16 março 2011.

FLETCHER, Seth David. *The Effect of Focal Task Specific Embouchure Dystonia upon Brass Musicians. A Literature Review and Case Study*. Dissertação de Doutorado, Universidade da Carolina do Norte em Greensboro, 2008.

FRUCHT, S *at al*. *The natural history of embouchure dystonia.* Movement Disorders, Vol. 16(5), Pp. 899-906, 2001.

_____. *Embouchure dystonia-Portrait of a task-specific cranial dystonia*. Movement Disorders, Vol. 24(12), Pp. 1752-1762, 2009.

HIRATA, Y *at* al. Sensory *mapping of lip representation in brass musicians with embouchure dystonia*. Vol. 15(5): 815-818, Neuroreport. 2004.

LIMONGI, João Carlos Papaterra. Distonias: conceitos, classificação e fisiopatologia.**Arq. Neuro-Psiquiatr.**, São Paulo, v. 54, n. 1, Mar. 1996. Available from<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0004-282X1996000100024&lng=en&nrm=iso>. access on 16 Mar. 2011. doi: 10.1590/S0004-282X1996000100024.

LLOBET, Jaume. *New Tools for the Assessment of Embouchure Biomechanics*. International Trumpet Guild Journal, 51-53, 2005.

NANCY, Byl *at* al. *"A Primate Model for Studying Focal Dystonia and Repetitive Strain Injury: Effects on the Primary Somatosensory Cortex."* Physical Therapy 77, No. 3, 269-284, Março, 1997.

REGINALD, A. *at al*. *Treatment of Musician's Cramp with Botulinum Toxin Type A. In Medical Problems of Performing Artists* Vol. 6 No. 4, *137-143,* Dezembro, 1991.

SACKS, Oliver. *Athletes of the Small Muscles: Musician's Dystonia*. In *Musicophilia Tales of Music and the Brain,* New York: Alfred A. KNOFF, INC., 2007, 264-275.

SONATINA RUSSA PARA VIOLÃO SOLO, DE MAURÍCIO OROSCO: UMA ABORDAGEM INTERPRETATIVA

Bruno Madeira (UNICAMP)
madeira.bruno@gmail.com

Fabio Scarduelli (UNICAMP)
fabioscarduelli@yahoo.com.br

Resumo: A proposta do presente artigo é elucidar aspectos referentes à técnica violonística na interpretação da *Sonatina Russa* para violão, composta por Maurício Orosco em 1996. No início, foram levantados aspectos que embasam a interpretação numa forma mais geral, e posteriormente, expostas as questões técnicas que mais influenciam a interpretação da peça e soluções para auxiliar o músico na sua preparação.
Palavras-chave: música brasileira, interpretação violonística, Maurício Orosco.

Maurício Orosco's *Sonatina Russa*, for solo guitar: an interpretative approach

Abstract: This article proposes to elucidate aspects related to the classical guitar technique in the interpretation of *Sonatina Russa*, composed by Maurício Orosco in 1996. In the beginning, we raised some aspects that support the performance in a general way, and then, exposed the technical issues that most affect the performance of the piece and solutions to help the musician in its preparation.
Keywords: Brazilian music, classical guitar performance, Maurício Orosco.

Introdução

Maurício Orosco é um compositor paulista nascido em 1973. Sua formação principal é como intérprete, sendo bacharel em violão pela Universidade de São Paulo. Em 2001 obteve o título de mestre na mesma instituição, onde hoje trabalha em seu doutorado.

Embora o enfoque de sua graduação tenha sido a prática do violão, Orosco estudou piano, regência coral e algumas disciplinas exclusivas do curso de composição. As aulas do professor Willy Correia de Oliveira despertaram seu apreço pela música de Claude Debussy, e com o professor Mário Ficarelli conheceu a música russa do século XX, em especial a de Dmitri Shostakovich, Sergei Prokofiev e Igor Stravinsky. À medida que Orosco era fascinado pela música dos compositores citados, percebia uma pequena lacuna no repertório violonístico relativa ao que desejava ouvir e interpretar, e ela potencializou sua inclinação para a composição. Essas influências se tornaram a base do seu estilo composicional, e principalmente a influência da música russa resultou em várias composições nesse período, entre elas a *Sonatina Russa*.

Os compositores russos do século XX foram largamente influenciados pela situação política de seu país, que repreendia a livre criação por sustentar um posicionamento contrário a movimentos artísticos de vanguarda. Algumas características musicais comuns aos compositores russos mais atuantes do período, sejam elas provenientes de ideias originais ou impostas pela censura governamental, são sintetizadas por Orosco:

> Dos russos me marcaram características que eu identificava como vivacidade rítmica, fluidez sem precedentes e uma ironia formidável no trato com elementos musicais diversos: harmonias ácidas, melodias às vezes ingênuas com fundo harmônico cromático, melodias desconcertantes, abruptas, repetições frenéticas e incessantes de fragmentos melódicos ou figuras de acompanhamento, normalmente baixos alternantes, dentre outros procedimentos.

> Tudo se transformou rapidamente em forte influência e se converteu em uma energia extrema nas minhas primeiras composições.[1]

A grande maioria desses aspectos está presente na *Sonatina Russa*, e sua compreensão fornece ao intérprete subsídios para uma interpretação coerente e fundamentada. Neste artigo, os tópicos a seguir serão abordados do ponto de vista do intérprete, tratando daqueles que possuem uma aplicação técnica-interpretativa mais direta.

Aspectos gerais

O tratamento da *forma sonata* empregado pelos compositores do século XX e XXI diverge da acepção tradicional do termo, no qual seções bem delineadas narram a apresentação de dois temas, seus desenvolvimentos e reexposições. Nessa *Sonatina*, mais importantes que os temas são os motivos que os geram, e mais relevante do que a estruturação em seções é a fluidez do discurso.

A obra é construída a partir de três motivos básicos, e seus desenvolvimentos são feitos explorando recursos idiomáticos do violão como harmonias quartais, paralelismos de acordes, uso de cordas soltas em diversas situações (acordes, arpejos, escalas) e de padrões de digitação repetidos sucessivamente numa mesma posição por várias cordas. O primeiro compasso já expõe os motivos: o primeiro é o arpejo de semicolcheias em sextinas; o segundo, a colcheia e semicolcheia em tercinas; e o terceiro, a marcação rítmica de colcheias no baixo. Esses três elementos são expostos durante a peça inteira, estando presentes de uma forma ou de outra em quase todos os compassos.

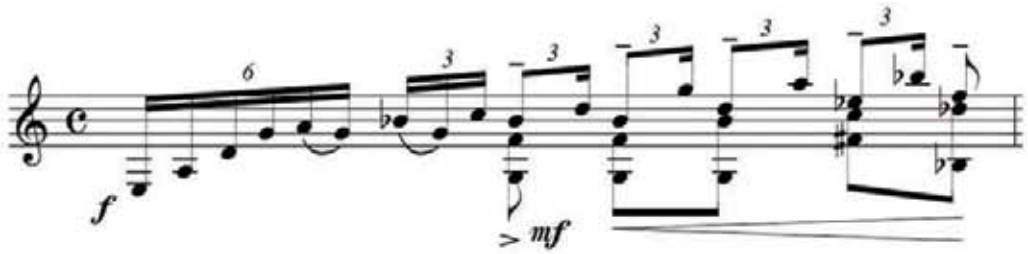


Figura 1 – Motivos (Compasso 1)

A *Sonatina* muda constantemente sua fórmula de compasso, porém sua unidade de tempo nunca deixa de ser a semínima. No século XX, a métrica passa a ser um elemento menos estático do que foi entre os períodos Barroco e Romântico, e mais suscetível a diferentes tratamentos. Nessa obra, a concepção anterior de que a partir da métrica são construídas as frases musicais é invertida: a partir da duração das frases, Orosco define o tamanho de cada compasso. Essas alterações métricas induzem o intérprete a evidenciar cada início e fim de frase, já que ele conseguirá compreender facilmente os pontos de maior e menor importância em termos de acentuação e agógica.

Numa primeira leitura, um intérprete naturalmente tenderia a enfatizar as colcheias como unidade de tempo, por parecerem simbolizar melhor o espírito enérgico pedido pelo compositor. Porém, a energia e fluidez vêm justamente em compreender as semínimas como base rítmica, e transmitir as frases apoiadas em pontos mais distantes temporalmente. Com isso, as frases não se prendem a uma estrutura tão cerrada,

permitindo que o intérprete as tratem de forma mais elástica dependendo da direção que o texto sugere. No compasso 5, por exemplo, onde a métrica é binária e há um arpejo descendente de sextinas de semicolcheias nos seus dois tempos, a marcação rítmica de colcheias interromperia o caminho natural, fluido e ininterrupto da melodia. No compasso 6, os arpejos também em sextinas, porém agora repetindo um padrão de dedilhado *p-i-m-a-m-i*[2] a cada tempo, perderiam seus arcos de dinâmica se a colcheia fosse a estrutura rítmica fundamental.

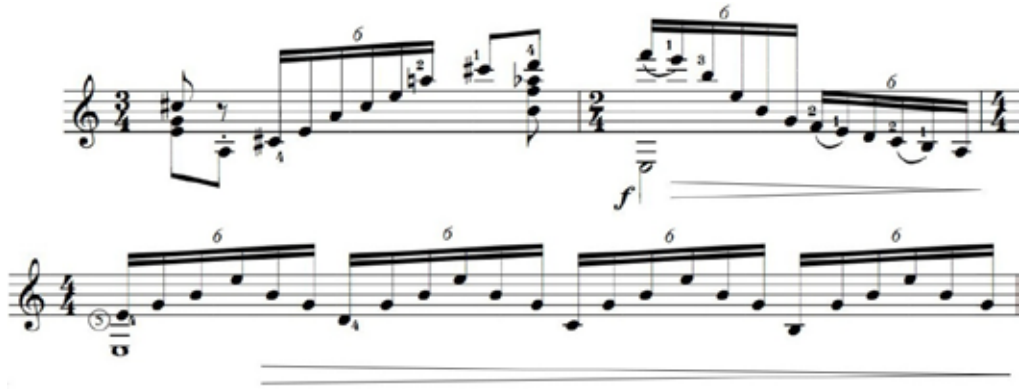


Figura 2 – Compassos 4 a 6

No repertório violonístico em geral, o tipo de sonoridade que o intérprete deseja obter em uma determinada passagem tem relação direta com a posição que seus dedos da mão direita assumem em relação às cordas – podendo ser frontal, lateral e todas as possibilidades intermediárias. Estando fixas outras variáveis como ponto de contato na corda, velocidade e força de ataque, um ataque frontal (com o dedo perpendicular em relação à corda) resulta num som cuja qualidade é mais ríspida e aberta, com definição precisa e mais harmônicos superiores do que inferiores. Comparativamente, no ataque lateral (dedo diagonal em relação à corda), a qualidade sonora é mais aveludada e fechada, a definição não é tão precisa e os harmônicos inferiores estão mais presentes do que os superiores. As várias dissonâncias presentes em acordes e passagens melódicas da *Sonatina* transmitem um efeito sonoro áspero que não é valorizado se for utilizado um ataque mais lateral. Sendo assim, a sonoridade indicada para a maioria dos trechos deverá ser obtida através de um ataque mais frontal, incisivo e pontiagudo. Para contrastar com essa sonoridade e se obter uma interpretação com uma gama maior de recursos expressivos, se sugere que o intérprete use ataques laterais e mudanças de ponto de contato em trechos onde a harmonia seja mais consonante e a ideia musical menos vigorosa, como a do compasso 3:

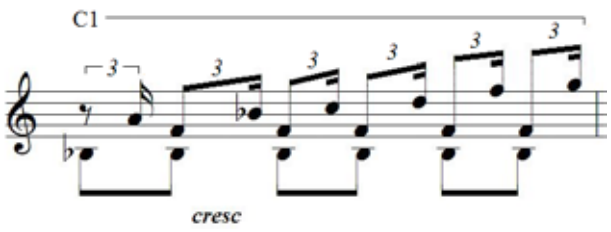


Figura 3 – Compasso 3

Aspectos técnicos

Alguns procedimentos composicionais recorrentes na *Sonatina* envolvem a mecânica do violão como sua base, e a recorrência desses procedimentos permite ao intérprete um estudo direcionado de certos aspectos da técnica violonística.

Arpejos descendentes iniciando perto da casa 12 do instrumento e usando cordas soltas para permitir à mão esquerda a mudança de posição numa passagem rápida são um desses procedimentos – ocorrendo nos compassos 2, 5, 47 e 49. O mesmo procedimento, porém na forma ascendente e usando menos cordas soltas do que nos exemplos descendentes, é encontrado nos compassos 1, 4, 18 e 20. Todos estes arpejos necessitam de um estudo direcionado tanto para a questão dos saltos, quanto para a coordenação entre as duas mãos e digitações escolhidas. Os arpejos descendentes se tornam mais fáceis se for escolhida a mesma digitação de mão direita para todas as suas aparições (exemplo abaixo), entretanto os ascendentes não possuem um padrão que possa ser utilizado para todas as ocasiões.

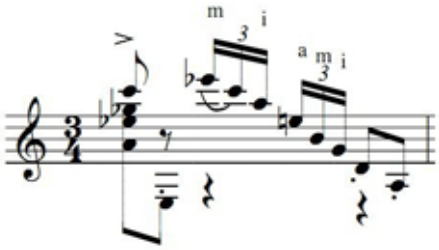


Figura 4 – Compasso 2

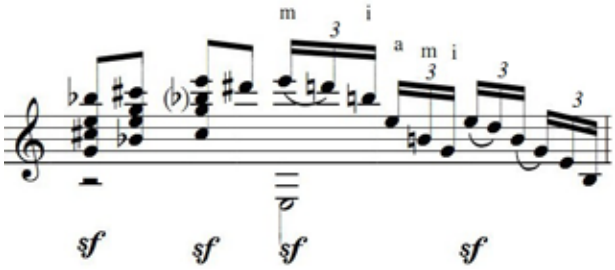


Figura 5 – Compasso 49

A *Sonatina* apresenta em vários compassos a utilização da **pestana**[3], e este recurso é utilizado amplamente por Orosco em diversas outras composições (notavelmente no primeiro movimento de *Prelúdio e Toccata*), por conhecer bem o instrumento e suas possibilidades. Apesar de a pestana ser um elemento facilitador de digitações, sem a qual determinadas passagens seriam impossíveis de serem realizadas, seu uso recorrente pode gerar fadiga muscular, que ocasiona a perda do tônus e consequentemente a não-aplicação da pressão adequada para se conseguir obter um som limpo do instrumento. A ocorrência desse problema se dá principalmente na primeira posição, onde a tensão das cordas é maior, e nas posições mais altas, onde as cordas estão mais distantes dos trastes.

Para resolver essa dificuldade, além do aquecimento e alongamento antes de se iniciar o estudo instrumental, é necessária a plena consciência de quais cordas têm o som efetivamente de responsabilidade da pestana, e determinar pontos de relaxamento quando ela começa a ocorrer com mais frequência.

Em grande parte dos compassos 24, 29, 35 e 37 a pestana é requerida para sustentar as notas de acompanhamento, enquanto a melodia se desenvolve nas cordas mais agudas. Nesses casos, três ou mais notas simultâneas são de responsabilidade do dedo 1[4], devendo o intérprete tomar especial cuidado na sua realização por vários motivos: as posições são altas (sétima e oitava), portanto a distância da corda ao traste é maior, o que exige maior pressão dos dedos; várias notas precisam ser efetuadas pela pestana enquanto ainda há uma melodia para se cuidar, impossibilitando alguns ajustes de posição da mão e braço esquerdos que poderiam ser feitos se apenas a pestana estivesse presente no compasso; o acúmulo da tensão muscular exigida por outras passagens pode gerar cansaço físico, o que impossibilitará a aplicação da pressão adequada para uma sonoridade clara. Os exercícios 16, 17, 18, e especialmente do 19 ao 22, de Carlevaro (1974a, pp. 19-24), apesar de focarem o aspecto do salto por substituição, ajudam o intérprete a conseguir direcionar a pressão da pestana nos pontos necessários e a aprimorar sua resistência muscular. Esses exercícios também podem ser feitos sem os saltos, isolando o aspecto técnico relativo exclusivamente à pestana.

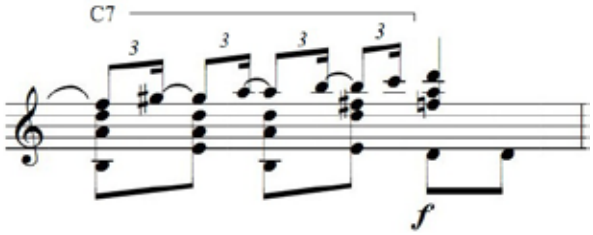


Figura 6 – Compasso 37

No violão, todas as notas de um grupo **ligado** (com exceção da primeira) são executadas sem um novo ataque da mão direita, sendo os dedos da mão esquerda os únicos responsáveis pela sua realização. A técnica da ligadura no violão apresenta dificuldades para a maioria dos intérpretes iniciantes, pois conseguir manter a rítmica precisa e o som da nota ligada audível é um grande desafio a ser superado.

Durante a peça, Orosco usa apenas a ligadura entre duas notas. Elas estão presentes nas primeiras notas de todos os arpejos descendentes citados acima, e sua aplicação confere um impulso inicial que torna o movimento mais ágil. A aplicação do mesmo padrão de articulação para diversas passagens evidencia o motivo e confere aos trechos uma consistente unidade fraseológica.

No compasso 14, onde um novo material temático é inserido, além de tornar a passagem mais leve e *con grazia*, a ligadura ocorre como parte fundamental da ideia musical. Sob forma de bordadura e nota de passagem, nesse compasso a segunda nota de cada ligadura necessita de especial cuidado do intérprete para que seja ritmicamente precisa e seu som equilibrado com a primeira. A indicação do manuscrito é executar as notas ligadas em casas adjacentes com os dedos 2 e 3, porém nossa sugestão é o uso dos dedos 1 e 2, por naturalmente haver mais controle entre estes.

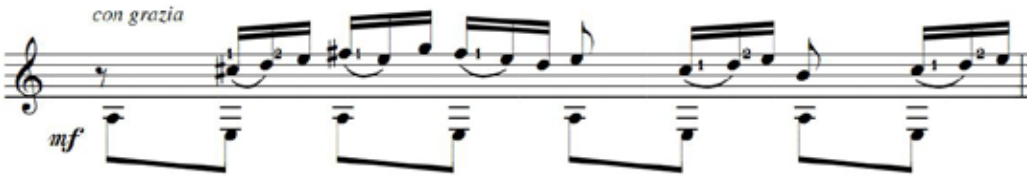


Figura 7 – Compasso 14

Nos compassos 21 e 32 ocorre outro procedimento baseado na mecânica do violão, no qual uma posição é fixa por uma pestana enquanto a melodia atravessa várias cordas num mesmo padrão escalar descendente. O mesmo procedimento também ocorre no compasso 16, porém em menor grau. Mais uma vez, a unidade musical é obtida através da repetição de um padrão de articulação sugerido pelo compositor, no qual as duas primeiras notas são ligadas. Para essas passagens da peça, recomenda-se o estudo isolado dos compassos em questão, e os exercícios 14 e 15 de Carlevaro (1974b, p. 9). Nesses exercícios são trabalhadas ligaduras descendentes sem pestana – o primeiro passo para sua execução correta. Posteriormente o intérprete pode complementá-los adicionando a pestana para maior semelhança com o conteúdo musical da obra.

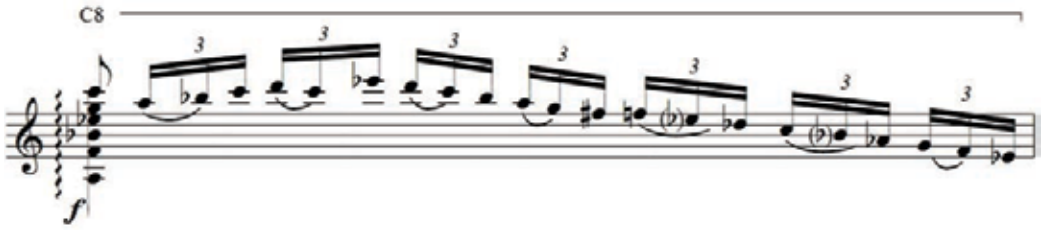


Figura 8 – Compasso 21

As **passagens escalares** na *Sonatina* são apresentadas sempre com ligaduras, que além de colaborarem na questão da manutenção da unidade fraseológica, facilitam sua execução em termos de velocidade. Outro aspecto a ser considerado na execução dessas passagens são os saltos que aparecem nos compassos de número 16 e 39, e precisam ser trabalhados para que não haja pontos que romperiam a frase. No compasso 16, o compositor sugere um salto longitudinal pequeno (de apenas uma casa) para realizar a passagem, porém há o agravante de também haver um salto transversal entre a corda 2 e 3. O salto não coincide com a subdivisão de semínimas do compasso, devendo passar despercebido pelo ouvinte para que os pontos de apoio da frase sejam respeitados. Para que o salto não seja um empecilho à transmissão completa da frase musical, sugere-se a seguinte digitação:

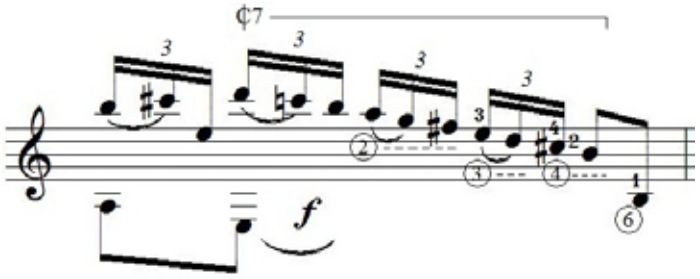


Figura 9 – Sugestão de digitação para o compasso 16

Desse modo, a unidade da frase é respeitada e não há um elemento técnico a mais (salto transversal) para ser levado em consideração, facilitando bastante a passagem. Nessa digitação, também se sugere fazer uma meia-pestana na casa 7, que minimiza os movimentos de mão esquerda.

No caso do compasso 39, o salto indicado pelo compositor está antes do segundo tempo, o que a princípio permitiria uma breve ruptura. Porém, a partir da metade do primeiro tempo se inicia um movimento escalar ascendente que não deveria ser interrompido. Se o compasso seguinte não necessitasse da nota Mi na quinta corda, a digitação ideal dessa escala seria na primeira posição. Não é o que acontece, portanto a

digitação grafada é a musicalmente mais adequada, devendo o intérprete sobrepujar a dificuldade técnica e realizar a escala com o mínimo possível de tempo gasto no salto. O *Cuaderno nº. 1* de Carlevaro (1966) aborda as escalas e esse tipo de salto é trabalhado, porém nossa sugestão é de se estudar a técnica aplicada com a própria digitação de Orosco.

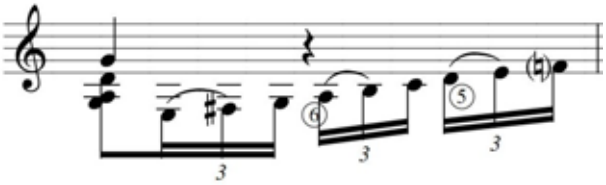


Figura 10 – Compasso 39

Considerações finais

Para uma execução de alto padrão, o estudo de técnica (pura ou aplicada) se faz necessário para que o intérprete consiga transmitir suas ideias sem que a questão física influencie a qualidade de sua interpretação. Nesse artigo foram levantados os pontos nos quais as dificuldades técnicas são mais aparentes, e propostas soluções para superá-las. É importante salientar que a análise e resolução de problemas de ordem técnico-instrumental por si só não garante uma boa interpretação, devendo o intérprete buscar outros tipos de análise (formal, estética, contextual) para adicioná-las ao conjunto de informações referentes a uma determinada obra. Naturalmente, um intérprete pode tomar decisões fundamentadas sem pensar no motivo pelo qual elas foram tomadas, porém quanto mais consciente ele estiver da quantidade e complexidade de fatores que influenciam sua interpretação, mais coerente e embasada ela será.

Notas

1 E-mail enviado por Maurício Orosco ao autor em 20 de março de 2011.
2 A simbologia dos dedos da mão direita é a seguinte: p = polegar, i = indicador, m = médio, a = anular.
3 *Pestana* é a técnica na qual um dedo da mão esquerda (geralmente o indicador) sustenta várias notas de uma só vez, exercendo pressão em diferentes cordas desde sua ponta até a base.
4 No violão, o dedo indicador da mão esquerda é representado pelo número 1, o médio pelo número 2 e assim sucessivamente.

Referências

CARLEVARO, Abel. *Série didática para guitarra – Cuaderno n°. 1*: Escalas diatônicas. Buenos Aires: Barry, 1966.

_____. *Série didática para guitarra – Cuaderno n°. 3*: Técnica de la Mano Izquierda. Buenos Aires: Barry, 1974.

_____. *Série didática para guitarra – Cuaderno n°. 4*: Técnica de la Mano Izquierda (conclusión). Buenos Aires: Barry, 1974.

QUESTÕES DE PERFORMANCE NA SONATA PARA VIBRAFONE E PIANO DE ALMEIDA PRADO

Bruno Santos (UFMG)
brunoperc@gmail.com

Fernando Rocha (UFMG)
fernandorocha@ufmg.br

Resumo: Neste artigo comentamos algumas decisões de performance da parte do vibrafone na obra Sonata para Vibrafone e Piano de Almeida Prado, mostrando como certos recursos técnicos específicos do instrumento podem ser usados para realçar as indicações musicais contidas da partitura.
Palavras-chave: Almeida Prado, música brasileira, vibrafone, performance

Performance Issues on Sonata for Vibraphone and Piano by Almeida Prado

Abstract: In this article we comment on perfomance decisions for the vibraphone part of Almeida Prado`s Sonata for Vibraphone and Piano, thus demonstrating how certain specific technical features of the instrument can be used to enhance the information contained in the musical score.
Keywords: Almeida Prado, Brazilian music, vibraphone, performance.

1. Introdução

A *Sonata para Vibrafone e Piano* de Almeida Prado, composta em 1996 e dedicada ao vibrafonista André Juarez, foi estreada pelo percussionista Fernando Rocha e pela pianista Ana Cláudia de Assis em 2002. A obra possui características claramente ligadas a tendências estéticas da música do século XX, como o uso do tonalismo livre e de uma rítmica complexa mas, por outro lado, ela se baseia na forma clássica sonata de maneira bastante tradicional[1]. Neste artigo discutiremos questões de performance da parte do vibrafone na obra e mostraremos como podemos usar certos recursos técnicos específicos deste instrumento para realçar indicações musicais contidas da partitura, tanto no que concerne questões de articulação e dinâmicas, quanto a indicações de caráter e expressividade.

2. Alguns aspectos técnicos da performance do vibrafone[2]

O vibrafone é um instrumento de percussão de altura definida, possuindo um conjunto de barras de metal afinadas (teclas) e um pedal que controla um abafador de feltro conectado às teclas. A produção do som se dá a partir da percussão destas teclas, feita normalmente através do uso de baquetas com pontas de borracha geralmente revestidas por linha. Em função da dureza da borracha e do tipo de linha, são criadas baquetas de diferentes gradações de dureza. “Como regra geral, as baquetas de ponta dura realçam os harmônicos superiores e as de ponta macia realçam a nota fundamental” (FRUNGILLO, 2003). Isto faz com que as baquetas duras possuam um ataque mais bem definido.

O termo **manulação** na percussão é análogo ao termo digitação no piano. Quando temos uma baqueta em cada mão temos duas opções: mãos direita e esquerda. No entanto quando utilizamos duas

baquetas em cada mão, temos quatro opções. Chamaremos de baquetas 1 e 2 as seguradas pela mão esquerda e baquetas 3 e 4 as da mão direita (Fig. 1).

Fig. 1. Numeração das baquetas.

O pedal do vibrafone funciona como o pedal direito do piano, isto é, como um "agenciador de ressonância" (ASSIS, 1997): ao acioná-lo o material abafador perde o contato com as teclas, liberando assim sua vibração. Como no piano, podemos lançar mão de técnicas como o **meio-pedal**, que consiste em diminuir "a pressão que a barra de feltro exerce sobre as teclas" (TARCHA, 1997), "criando um meio-termo de atrito" (CHAIB, 2007). Uma dificuldade que geralmente ocorre na execução desta técnica é o fato de que nem sempre o feltro abafador está completamente nivelado. Assim as teclas encostam nele de maneira não uniforme e certas notas acabam soando abafadas e outras soltas. Para minimizar este problema pode-se utilizar o chamado '**flutter-pedal',** que consiste em acionar repetitivamente o pedal de maneira suave, isto é, não o bastante para separar o abafador das teclas.

O **abafamento**, *dampening* em inglês, consiste na interrupção da vibração de uma tecla individualmente através do contato de algum material sobre ela. Este material pode ser as próprias baquetas, as mãos ou o próprio corpo.

> "[O abafamento] [...] permite ao vibrafonista ter a mesma capacidade disponível aos pianistas: a habilidade de alterar notas dentro de um acorde sem ter que atacar o acorde inteiro novamente, e a habilidade de tocar uma melodia em movimento sobre uma nota ou acorde soando, ambas oferecem um grande progresso na fluência e variedade" (BURTON, 1973).

Com esta técnica é possível realizar uma articulação mais próxima do *legato*. "Depois que a primeira nota é tocada, ela é abafada com uma baqueta ao mesmo tempo que a próxima nota é tocada por outra baqueta" (FRIEDMAN, 1979).

Apesar de uma frase realmente '*legato'* ser impossível no vibrafone, já que para se tocar uma nova nota há necessidade de um novo ataque, o uso do pedal e das técnicas de abafamento garante um bom controle sobre a articulação ajudando a simular o *legato*. Como afirma Edson Zampronha, o vibrafone possui "[...] um controle de duração e articulação do som impressionantes. A possibilidade do uso do pedal juntamente com a possibilidade de ir abafando as notas permite todo tipo de *legatos*, meio *legatos* e *staccatos*." (CHAIB, 2008)

3. Estudo interpretativo da obra

A forma sonata é utilizada em outras obras de Almeida Prado, como a *Sonata para Flauta e Piano* (1983). A *Sonata para Vibrafone e Piano* segue quase estritamente a forma sonata tradicional (ver Fig. 2), apresentando uma exposição com dois temas contrastantes, um desenvolvimento com forma híbrida entre o rondó e a fuga, recapitulação e coda. A seguir mostraremos vários exemplos de como as indicações musicais

da partitura o entendimento da obra e do seu caráter, incluindo características especificas de suas seções, influenciaram escolhas técnicas sobre uso de baquetas, manulação, pedal e abafamento.

1. **Exposição - compasso 1 ao 48 (p. 2 a 8)**
   - Tema 1 "Enérgico": compasso 1 a 9
   - Transição: 10 a 24
   - Tema 2 "Calmo": compasso 25 a 48
2. **Desenvolvimento, "Rondó" – compasso 49 ao 119 (p. 8 a 18)**
   - Parte A – *Fugato*, Enérgico: 49 a 52
   - Parte B – *Ostinato*: 53 a 65
   - Parte A` – Piano solo: 66
   - Parte C – Preparação: 67 a 73
   - Parte A`` – Quartas: 74
   - Parte D – 3-3-2: 75 a 81
   - Parte A``` – Ponte: 82 a 89
   - Parte E – "Interlúdio-Fantasia", Lento: 90 a 98
   - Parte A```` – Retransição: 99 a 119
3. **Recapitulação – compasso 120 ao 142 (p. 18 a 21)**
   - Tema 1 "Enérgico": 120 a 127
   - Transição: 128 a 131
   - Tema 2 "Calmo": 132 a 142

Coda - compasso 143 ao 230 (p. 21 a 26)
- Scherzo – Fulgurante: 143 a 186
- Lento – Valsa: 187 a 203
- Scherzo – Fulgurante: 204 a 230

Fig. 2. Quadro da forma

3.1. Escolha de baquetas em função do caráter

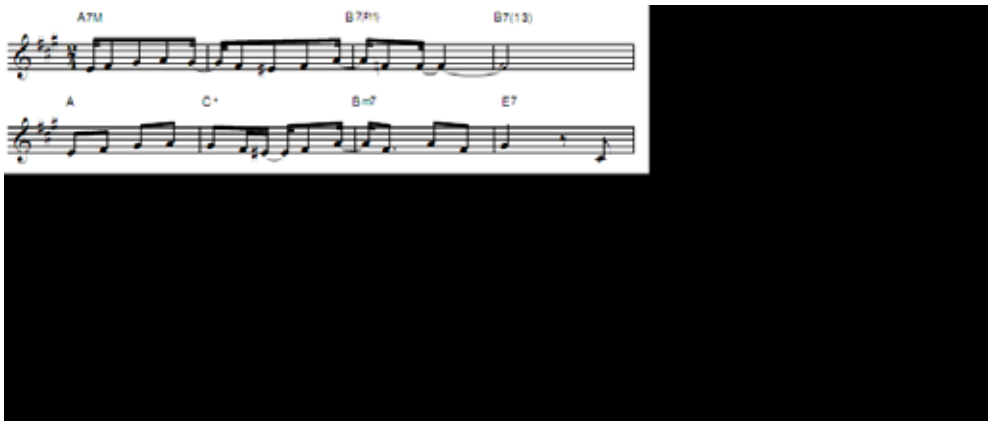


Fig. 3. Início do primeiro tema (feito em dobramento com o piano)

A exposição do primeiro tema se dá em uma textura de dobramento em oitavas: o tema é tocado em 3 oitavas diferentes com o vibrafone executando a oitava do meio. (Fig. 3) A indicação é de 'enérgico, rítmico, solar' e a dinâmica é forte. Dentro deste contexto a melodia deve ser ouvida com uma articulação muita clara. Para isto, escolhemos usar baquetas médias (ou entre médias e duras) que proporcionassem não só um ataque forte e bem definido, mas também um ataque semelhante ao do martelo do piano e que fizesse as três oitavas soarem equilibradas. Por outro lado, como em muitas sonatas tradicionais, o segundo tema tem caráter mais lírico (Fig. 4). Há, inclusive, a indicação de 'cantante'. Como há tempo suficiente para a troca de baquetas, pode-se se utilizar baquetas mais macias que ajudam a obter um som mais *legato* e com menos ataque.

Outro exemplo interessante do uso de baquetas para se conseguir o efeito musical desejado é a interpretação dos últimos *glissandi* do 'Interlúdio-Fantasia' (Fig. 5), na seção do desenvolvimento**.** A ressonância é o material mais importante desta parte. Ao citar a obra de Almeida Prado para piano a pianista Ana Cláudia de Assis afirma: "é notória a importância dada às ressonâncias do instrumento" (ASSIS, 1997). De fato, o uso de muita ressonância é uma característica tão forte na música de Almeida Prado que ele criou um sistema de organização próprio da percepção das ressonâncias, chamado por ele de 'Sistema Organizado de Ressonância'" (ASSIS, 1997). Neste trecho da Sonata, Almeida Prado utilizou o que ele chama de "Zona de Ressonância Múltipla":

> "[Ela acontece] quando o uso de acordes simultâneos ou seqüenciais, constituídos de ressonâncias misturadas, criam um turbilhão de ressonâncias, tornando quase impossível a distinção pelo ouvido. Este acumulativo de notas é de incrível poder sonoro, devido ao batimento desordenado das vibrações estranhas" (PRADO, 1985).

Para realmente se extrair o *fortissimo* dos dois *glissandi* finais da seção (FIG. 5), que marcam o ápice desta seção de ressonâncias, devem ser usadas baquetas extremamente duras ou até mesmo baquetas de xilofone.

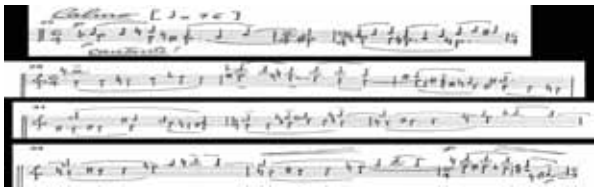


Fig. 4. Início do segundo tema (compassos 25 a 27)

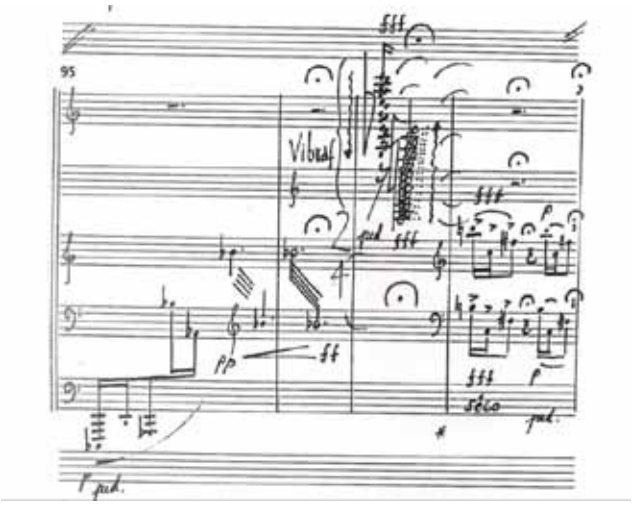


Fig. 5. Fim do 'Interlúdio-Fantasia' (compassos 95 a 98)

3.2. Uso do pedal

No intuito de evidenciar o ritmo, duração das notas e fraseado presentes na partitura na exposição do primeiro tema, decidimos usar três possibilidades de pedal: com pedal (máxima ressonância), meio pedal, sem pedal (notas abafadas). Algumas vezes, optamos por interpretar o meio pedal de acordo com a técnica do 'flutter pedal'. A figura 6 demonstra a maneira que foi utilizado o pedal nos primeiros compassos da peça[3]. O símbolo "V" refere-se a momentos nos quais o pedal é pressionado suavemente, utilizando o meio-pedal. O símbolo "*Ped*" refere-se aos movimentos onde o pedal é pressionado de forma a liberar as teclas totalmente. No final da exposição do primeiro tema (Fig. 7), deixamos o pedal todo abaixado para permitir que o acúmulo de ressonâncias facilite a idéia de crescendo no fim desta frase.

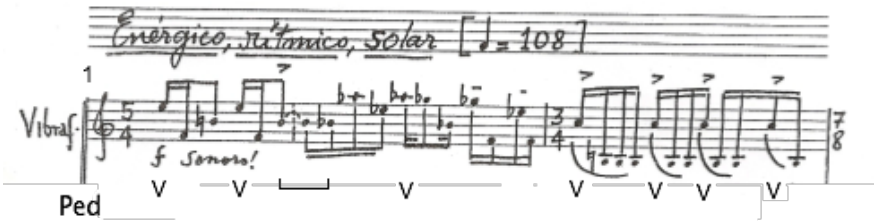


Fig. 6. Marcação de pedal nos primeiros compassos da exposição do primeiro tema (primeiros 2 compassos da peça).

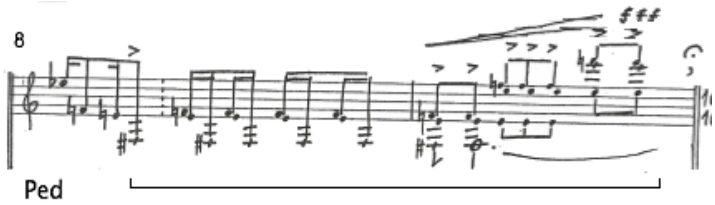


Fig. 7. Marcação do pedal nos últimos compassos da exposição do primeiro tema (compassos 8 e 9).

3.3. Pedal e acentuação para gerar idéia de articulação de frase

Na transição para o segundo tema, a melodia do primeiro tema aparece com ritmo e caráter diferentes. Neste momento, o uso do pedal pode ajudar a evidenciar este contraste e fazer esta passagem soar mais *legato* (Fig. 8).

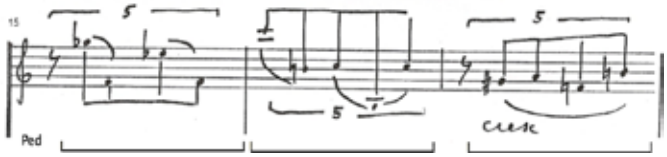


Fig. 8. Marcação do pedal na transição (compassos 15 ao 17).

Na performance dos teclados de percussão, há também artifícios dos quais podemos lançar mão para simular um som *legato* sem utilizar o pedal (o que é essencial, por exemplo, na marimba que não possui pedal). Como afirma Stevens (1979), uma ligadura entre duas notas pode ser simulada ao regular a força do ataque da nota seguinte à vibração da nota anterior. Essa é a maneira que utilizamos para interpretar as ligaduras de frase da transição. No compasso 15 as notas Sol♭ e Mi♯ (ligadas cada uma a um Fá) são tocadas com um leve acento (Fig. 8) dando a ilusão de articulação '*legato*'.

3.4. Uso de abafamento

A exposição do segundo tema tem uma escrita que se assemelha a escritas encontradas em métodos de vibrafone (Fig. 9). Para que duração das notas de cada uma das duas vozes sejam bem claras, sugere-se que o pedal seja usado quando as notas das duas vozes mudam juntas. Quando apenas uma voz muda enquanto a outra continua soando, abafa-se a nota que está mudando (o 'x' depois da nota significa que ela será abafada quando a nota seguinte for tocada).

Fig. 9. Trecho do exercício número 7 do livro *Vibraphone Technique-Dampening and Pedaling* (1973) de David Friedman.

Na exposição do segundo tema (Fig. 10), no que se refere a abafamento e pedal, pode-se usar uma abordagem semelhante a do exemplo acima, o que dá ao vibrafonista a possibilidade de gerenciar a ressonância de cada nota individualmente. Em algumas frases do segundo tema, contudo, optamos por não abafar as notas, visto que a partitura indica uma textura de maior ressonância tanto no vibrafone quanto no piano, como entre os compassos 44 e 46 (Fig. 11), onde há uma das únicas marcações de pedal para o vibrafone na peça.

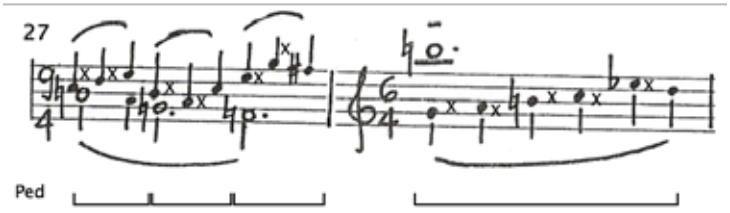


Fig. 10. Pedalização e abafamento na exposição do segundo tema

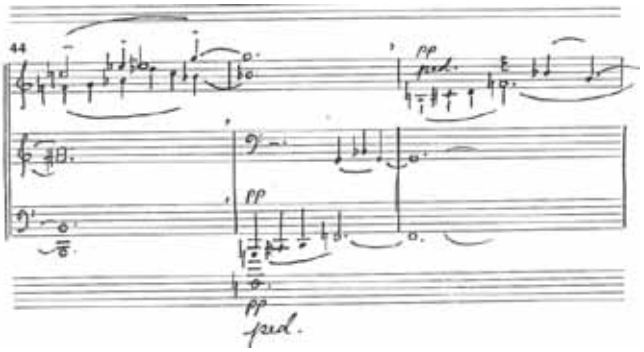


Fig. 11. Fim da apresentação do segundo tema (comp. 44 a 46)

3.5. Uso do pedal em trechos de duas vozes

O *fugato* do desenvolvimento apresenta um sujeito e três contrasujeitos. Em vários momentos o vibrafone toca duas destas vozes simultaneamente. A decisão de como usar o pedal nestes casos tem que ser feita com cuidado. No compasso 52 (Fig. 12), por exemplo, apesar da voz de baixo (contrasujeito 1) ter a dinâmica menos forte, o vibrafonista deve prioriza-la no que se refere ao uso do pedal, para conseguir executar suas notas longas com a duração correta.

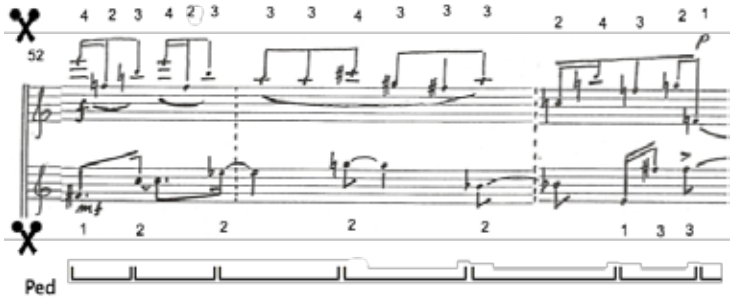


Fig. 12. Marcação de pedal e manulação no compasso 52.

3.6. Escolha de manulações

Em trechos de duas vozes, normalmente tenta-se tocar cada uma com uma mão diferente, o que facilita a independência no controle de dinâmica e articulação. Há alguns casos, entretanto, onde esta divisão entre mão direita e esquerda não é possível ou aconselhável. No compasso 85 (fig. 13) o vibrafone executa duas vozes (contrasujeito 3 na voz superior e uma segunda voz baseada no contrasujeito 1), porém, em função do andamento a voz mais aguda pode ser rápida demais para se fazer apenas com uma mão. Uma alternativa é fazer a mão esquerda tocar a voz de baixo e algumas notas da voz de cima, sempre com a consciência da voz da qual cada nota faz parte. A Fig. 13 mostra duas possibilidades de manulação para o trecho.

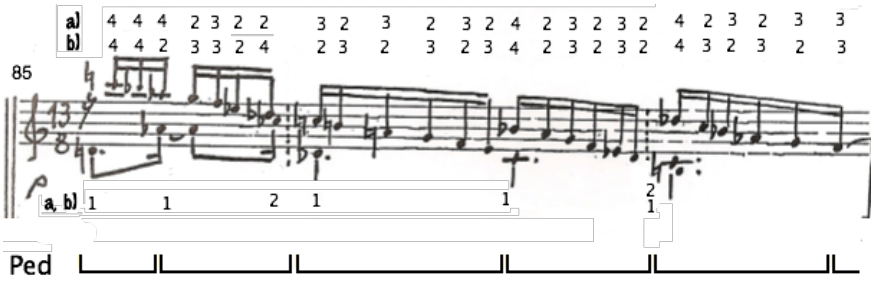


Fig. 13. Marcação de duas manulações alternativas para o compasso 85.

4. Considerações finais

Apesar de não haver indicações relativas a escolha de baquetas, pedal ou uso de abafamento, as indicações de fraseado, ligadura, dinâmicas e o entendimento da forma e das relações e funções de cada instrumento em cada seção, dão material suficiente para o percussionista fazer decisões coerentes com a obra. De fato, a partitura da *Sonata para Vibrafone e Piano* consegue transmitir uma quantidade suficiente de informações para o intérprete. É esperado, então, que o percussionista treinado e conhecedor da técnica do vibrafone tenha a propriedade e as ferramentas para resolver todos os aspectos relativos à técnica do instrumento. Também é provável que decisões diferentes (e ainda assim coerentes) sejam tomadas por diferentes intérpretes. De fato, é através de suas decisões que o músico manifesta sua identidade. O próprio Almeida Prado reconheceu essa abertura de possibilidades interpretativas ao comentar sobre diferentes formas do uso de pedal em certa parte da sua obra *Noites no Deserto* para piano solo: "[...] é perfeitamente possível eu

gostar de mais de uma maneira. Quando eu o toco, é tão meu, que eu não posso dizer 'põe pedal, porque é assim'. Você tem que encontrar a sua ressonância." (PRADO, 2005).

Notas

1 Segundo o próprio compositor, esta obra apresenta idéias inspiradas na *Sonata para piano número 29* em *Si♭* (opus 106) de Beethoven, especialmente na seção de desenvolvimento que apresenta um *fugato* a quatro partes.
2 Os aspectos comentados neste seção são apenas aqueles que serão usados na seção seguinte deste trabalho. Uma visão mais ampla do instrumento pode ser encontrada em SANTOS (2010).
3 As marcações de pedal, abafamento e manulação em todas as figuras deste artigo foram inseridas por Bruno Santos.

Referências

ASSIS, Ana Cláudia de. *O Timbre em Ilhas e Savanas de Almeida Prado: Uma Contribuição as Práticas Interpretativas*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1997.

BURTON, Gary. *Evolution of Mallet Techniques*. Percussionist Vol. X, p.74-82. PAS, 1973.

CHAIB, Fernando Martins de Castro. *Let vibrate: Um breve panorama sobre o vibrafone na música do século XX*. Opus, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 50-64, jun. 2008.

_____. *Exploração Tímbrica no Vibrafone: Análise Interpretativa da obra Cálculo Secreto, de José Manuel López López*. Dissertação de Mestrado. Aveiro (Portugal): Universidade de Aveiro, 2007.

FRIEDMAN, David. *Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling*. Steve Weiss Publications, 1973.

FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

PRADO, José Antônio de Rezende Almeida. *Cartas Celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. 2 vol. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 1985.

_____. *Sonata para Vibrafone e Piano*. Partitura. Cópia de manuscrito. 1996.

_____. Entrevistado por Júnia Canton Rocha na revista *Per Musi – Revista Acadêmica de Música* – n.11, 136 p., jan - jun, 2005.

SANTOS, Bruno. *Duos para Vibrafone e Piano: estudo interpretativo das peças Sonata para Vibrafone e Piano de Almeida Prado e Domus Aurea de Edmund Campion*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STEVENS, Leigh Howard. *Method of Movement for Marimba*, Keyboard Percussion Publications, 1979.

TARCHA, Carlos. *Técnica de Duas Baquetas para Teclados de Percussão*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes USP. 1997.

ALMEIDA PRADO – ESTUDO Nº 14 PARA PIANO "À MANEIRA DE UMA SICILIANA". ANÁLISE COMO SUBSÍDIO PARA UMA INTERPRETAÇÃO

Carlos Alberto Silva Yansen (EMBAP)
cyansen@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho tem como objetivo realizar uma análise do Estudo nº 14 para piano, "À Maneira de uma Siciliana", do compositor Almeida Prado, buscando subsídios para uma interpretação. Justifica-se por contribuir à análise musical e à divulgação da música contemporânea brasileira e tem como base teórica as propostas de John White e Arnold Schoenberg. A metodologia constou da leitura da peça, da análise e da procura de soluções que são sugeridas para resolução de problemas de execução técnico-musicais encontrados. A conclusão aponta como a análise contribuiu para a compreensão e consequente concepção da peça.
Palavras-chave: Almeida Prado, Estudo nº 14 para piano, "À Maneira de uma Siciliana", Interpretação Musical.

Abstract: This paper aimed to analyze the Almeida Prado *14 Etude* named: "À Maneira de uma Siciliana", focusing on directions for a proper performance. The main motivation is contributing to the musical analysis and to the spread of Brazilian contemporary music, using John White comprehensive musical analysis as theoretical basis. The methodology involved reading the piece, analyzing it and searching for performance solutions to some technical-musical problems. The conclusion points at the contribution of analysis on proper comprehension and consequent conception of the piece.
Keyworks: Almeida Prado, Estudo nº 14 para piano, "À Maneira de uma Siciliana", Musical interpretation.

Introdução

Almeida Prado (1943-2010) foi um dos mais importantes compositores brasileiros do século XX. Sua obra, de grande envergadura, foi objeto de vários estudos acadêmicos, em especial no campo da análise e da interpretação musical. Compositor profícuo, possui em seu catálogo peças de variadas formações, em especial grande quantidade de obras para piano. Seus Estudos[1] para piano foram catalogados em 2005 e são em número de 14. Observa-se nesse Estudo uma especial atenção à questão musical antes de mesmo de serem considerados os aspectos técnicos, como seria de se esperar, em se tratando de Estudo. De andamento moderado, mas sem indicação de caráter, apenas de metronômica, tem como objetivo principal o estudo das mudanças harmônicas, que o compositor chama de "harmonia de acordes cambiantes".

> Qual o objetivo desse estudo? É a mudança das harmonias que eu chamo de harmonia de acordes cambiantes alterados, ou como diz Maria Lúcia Pascoal, harmonia peregrina que possui um eixo de Mi maior, mas que pode ser Mi menor, Si bemol menor, o quarto grau pode ser Lá menor, Lá maior, Lá bemol, Lá sustenido. Eu altero ao meu "bel" prazer tudo o que tem em Mi maior, então ele acaba sendo cromático, mas não é um cromático explícito, é andarilho. (Yansen, 2005:47)[2]

Esta comunicação tem como objetivo principal demonstrar como através da análise será possível encontrar subsídios para uma interpretação. Para a realização do trabalho foi utilizado um modelo de referencial teórico que ajudasse a estruturar os dados observados. Dessa forma foi empregado como base teórica *Comprehensive musical analysis* (White, 1994) que segmenta a análise em três níveis: Macro Análise, Média Análise e Micro Análise. Para a Micro Análise foram utilizados também os conceitos de Arnold Schoenberg em *Fundamentos da Composição Musical* (Schoenberg, 1996). Após a análise encontram-se sugestões para uma interpretação que possam facilitar a execução da obra tanto no aspecto técnico como no interpretativo. A

conclusão busca demonstrar a interação da análise à interpretação, através do material encontrado e como ele pode influenciar na concepção do intérprete.

Análise

Como introdução à análise, foi necessário demonstrar sucintamente todos os dados encontrados na peça. De forma concisa optou-se por concentrar esses dados em uma tabela onde pudéssemos observá-los e compreende-los da melhor forma possível. Nela constam as etapas da análise, bem como os aspectos abordados por essa em cada uma das etapas. Podemos observar que a tabela demonstra todos esses dados resumidamente facilitando a compreensão da análise que a segue.

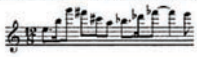
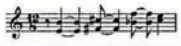
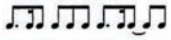
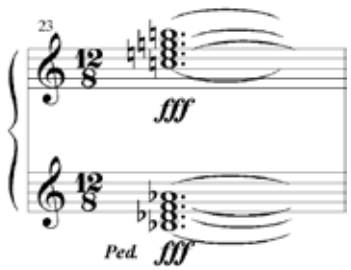
Macro Análise	Seções	A	B	Coda
	Compassos	1 - 14	15 – 23	24 - 28
Média Análise	Frases (voz superior)	Linha melódica no c. 2. Variações desta linha nos c. 3 a 9.	Segue o agrupamento c. 15 – 19 com redução rítmica: 6 – 4 – 3	Linha melódica c. 1 do baixo no soprano. 
	(voz inferior)	Linha melódica c. 1 Transposta e variada c. 3 a 9		Linha melódica c. 1 expandida 
	Altura	Escala cromática		
	Ritmo	Voz inferior em *ostinato* 	*Ostinato* alternando entre as vozes	Acordes intercalados por compassos com o *ostinato* da seção A
	Métrica	Irregular 11/8 13/8 – 12/8	Irregular 9/16 – 12/8 – 15/8	Regular 12/8
	Andamento	♪ = 116	Pouco mais rápido, indicação metronômica não definida	Tempo primo ♪ = 116
	Articulação	Legato	Agrupamentos de	
	Intensidade	*pp – p*	*p p - f - ff*	*p p – p - fff*
	Textura	Homofônica – Linha melódica com *ostinato*	Polifônica – movimento paralelo de intervalos harmônicos	Alternância - Homofônica/ Acordes
Micro Análise		*Ostinato* rítmico com alterações melódicas.	Intervalos harmônicos de 3ª, 4ª, 5ª 6ª 7ª e 8ª. Célula rítmica motívica	c. 23 - Motivo do *ostinato* da Seção A, com policorde – si b m 7 + doM 7 c.26 - Utilização da tríade de Mi Maior c. 28 – 4ª J e 5ª J

Tabela 1 - Almeida Prado - Estudo nº 14 - "A maneira de uma Siciliana" - Gráfico da Estrutura.

Macro Análise

O Estudo nº 4 possui 62 compassos e está dividido em 2 seções e uma *coda*. A duas primeiras seções diferem bastante quanto ao material utilizado. A seção **A** possui uma linha melódica acompanhada por tríades que se alteram a cada tempo. Estas tríades são formadas por terças maiores e menores sem contexto tonal. O ritmo é um *ostinato.* O material da seção **B** contrasta com o da seção anterior. Ele é formado por um *ostinato* de figuras curtas alternadas entre as vozes. A *coda* possui o material da seção **A**. São inseridos acordes pela primeira vez de terças sobrepostas em tonalidades diferentes, politonais[3], como pode ser visto no exemplo1.



Ex. 1 - Almeida Prado - Exemplo dos acordes politonais da coda.

A seção termina com o acorde de **Mi** sem a terça, apenas com a fundamental e a quinta.

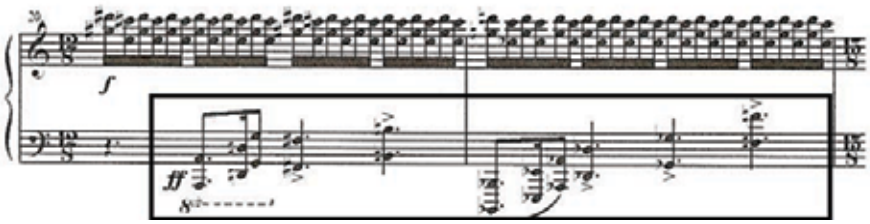
Média Análise

As frases do Estudo nº 14 estão analisadas separadamente, tratando de soprano e baixo. A linha melódica da seção **A** do soprano inicia-se no c. 2 e possui variações entre os c. 3 a 9. A linha do baixo encontra-se no c. 1. Ela está transposta e variada nos c. 3 a 9. A seção **B** possui frases a cada agrupamento, com redução rítmica indicada com 6, 4 e 3 figuras, como mostra o exemplo 2.

Ex. 2 - – Almeida Prado – Estudo nº 14 – Ritmo das Frases da seção B.

A *Coda* possui, no soprano, a linha melódica do c.1, com diferença de alturas. Na linha do baixo, essa linha é apresentada em forma acordal com ampliação rítmica. O Estudo possui material de altura formada pelas notas da Escala Cromática.

O ritmo da secção **A** é um *ostinato* no baixo, apresentado no c. 1, sendo que a linha melódica do soprano utiliza-se de células deste *ostinato*. Na seção **B** um novo *ostinato*, em figuras curtas, se alterna entre as vozes e a célula rítmica da seção **A** reaparece na voz do baixo nos c. 20 e 21 como mostra o exemplo 3.



Ex. 3 – Almeida Prado – Estudo nº 14 – c. 20 e 21

Há na *Coda* uma interrupção deste *ostinato* em textura acordal que se alterna com linha melódica da seção **A**, c.1 do baixo.

A métrica é irregular com predominância do compasso 11/8 e o pulso é constante, à exceção dos c. 16 a 19. O Andamento utiliza o pulso de colcheia igual a 116, que a partir do c. 15 possui a indicação de "*pouco mais rápido"*, retornando ao "*Tempo primo"* no c. 24.

Todo o Estudo possui articulação em *Legato*. A intensidade na Seção **A** é constante em *pp* e *p.* Ao iniciar a Seção **B**, a indicação de crescendo gradativo e a intensificação da textura culminam com *fff* no c. 23. A *coda*, que utiliza o mesmo material da seção **A**, também faz uso de intensidade *pp* e *p.*

Existe uma alternância nas texturas. A seção **A** é homofônica, a linha melódica é o *ostinato.* Já na seção **B,** polifônica, com a inserção de movimento paralelo de intervalos harmônicos de 7ª. Na *coda* são utilizados acordes e, como reincide o material da seção **A**, é homofônica.

Micro Análise

Considerando-se as seções, há um *ostinato* rítmico com alterações melódicas e transposições, juntamente com a linha melódica, utilizando um motivo principal ornamentado, expandido e variado na seção **A**.

A seção **B** possui intervalos harmônicos de 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª e 8ª em *ostinato*, com célula motívica em figuras curtas de agrupamentos de 6 que, pela alteração de compasso, encontra-se também em 4 e 3.

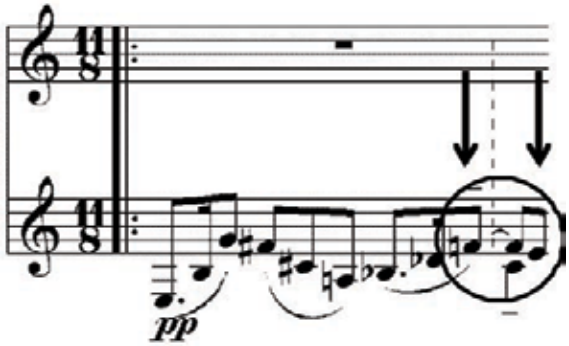
No c. 23, o motivo do *ostinato* da seção **A** se alterna com poliacordes[4] – Si b m7 e Dó M7. Ainda no compasso 26 há a tríade de mi M, com contexto tonal e no compasso 28, a sobreposição de 4ª J e 5ª J.

Sugestões para Interpretação

As dificuldades técnico-interpretativas deste Estudo concentram-se principalmente nos seguintes aspectos:

- Controle de sonoridade;
- Precisão rítmica;
- Trinados;
- Execução de notas duplas.

A maior dificuldade encontrada neste Estudo é o controle de sonoridade. O *ostinato* na voz inferior deve ser tocado com igualdade absoluta e expressividade. Observa-se um acento de *tenuto* no penúltimo tempo do c.1 que deve ser resolvido no tempo seguinte, o que torna mais expressiva a linha melódica, como pode ser visto no exemplo 4.



Ex. 4 – Almeida Prado – Estudo nº 14 – c.1 – resolução

Cada transposição ou nota modificada deve ser demonstrada pelo intérprete como um elemento novo. A voz superior, já no c.2, tem indicação do compositor *Cantabile*. A frase melódica está escrita por compasso. Apesar da indicação de intensidade ser *p*, é importante fraseá-la corretamente com a resolução como mostra o exemplo 5.

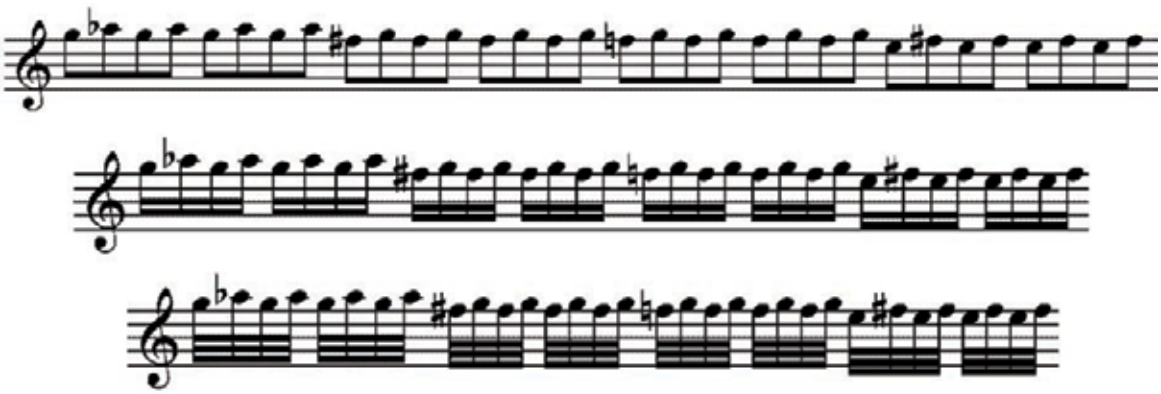
Ex. 5 – Almeida Prado – Estudo nº 14 – c. 2 – indicação de frase.

Isto ocorre durante toda a peça, à exceção das notas onde há a acentuação de *tenuto.*

O c.7 possui a primeira modificação significativa desta frase. Aparecem figuras de menor valor em movimento descendente, divididas em dois grupos. Podem-se executá-las sempre *diminuendo,* a cada grupo, como podemos ver no exemplo 6.

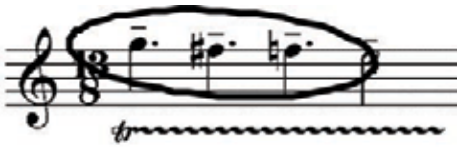
Ex. 6 – Almeida Prado – Estudo nº 14 – c. 7 – indicação de frase.

Tecnicamente, o Estudo possui dois problemas a serem resolvidos. O primeiro se refere aos trinados em legato. Um bom exercício seria a repetição do trinado com figuras de valores diferentes em ordem crescente, até chegar ao trinado propriamente dito, como se observa no exemplo 7.



Ex. 7 – Variações para execução do trinado

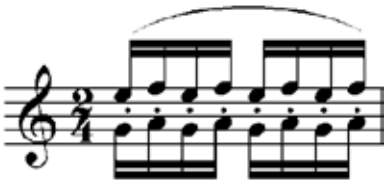
É importante timbrar as notas em que o trinado começa, pois possuem um desenho melódico cromático descendente e depois ascendente. Pode ser executado com dinâmica *diminuendo* e *crescendo,* de acordo com a movimentação da linha, como se vê no exemplo 8.



Ex. 8 – Notas timbradas no trinado.

A segunda dificuldade são as notas duplas. Elas devem ser executadas com bastante igualdade e a troca de mãos não deve ser notada pelo ouvido. O desenho deve parecer ao ouvinte contínuo. Novamente, será importante marcar levemente a nota superior dos intervalos, pois indicam uma linha melódica. As sétimas cromáticas do compasso 17, apesar de estarem escritas em dinâmica *ff*, devem partir de *f* para então chegar a *fff* no c. 23. Certamente, não se deve executar sempre em *ff*, pois ao chegar a este compasso, é possível não haver diferença na graduação de som. Observa-se no c.23 a textura acordal, com indicação de pedal até o c.25. A diferença de intensidade entre os compassos sugere a utilização de ressonâncias, assim como nos c.26 a 28.

Como uma possível solução técnica para as notas duplas, sugere-se o estudo em *non legato* com intensidade *f* e trabalho com variações rítmicas. Para salientar pode-se a linha melódica, exercitar a voz superior em *legato* e a inferior em *staccato*, como podemos ver no exemplo 9.



Ex. 9 – Indicação de como trabalhar as notas duplas.

O Estudo possui a duração aproximada de 3 minutos e 30 segundos.

Conclusão

Pode-se observar, através da análise, todos os aspectos relacionados ao Estudo nº 14, como material temático, ritmo, textura, articulações, dinâmica e estrutura. Com base nisto, podemos concluir que a análise expos com detalhes a organização, disposição e ordem dos elementos essenciais que compõem a obra. Através dessas informações foi possível traçar paralelos com a interpretação. Verificou-se isso no que se refere ao motivo inicial que é reincidente em alguns trechos onde não aparece claramente. Observou-se ainda que, através da análise, que o ritmo na Seção B sofre modificações de acordo com o seu compasso, alterando assim sua acentuação. Tal observação é importante, pois a simples execução contínua não evidencia a alteração de acento.

No âmbito da interpretação, a análise contribuiu para a observação clara das indicações de dinâmica e de alterações de compasso, bem como a textura. Esses elementos, fundamentais a interpretação, foram ressaltados. Observa-se ainda que, a mudança das harmonias de acordes, chamadas de "cambiantes" pelo compositor, requer do intérprete uma sonoridade diferenciada, característica de cada trecho. A afirmação do próprio compositor, que a obra possui o centro em Mi, demonstra a necessidade de estar atento à importância deste centro dentro das transposições durante a execução.

Conclui-se portanto que, a análise é condição *sine qua non* para uma interpretação mais próxima à ideia do compositor. Nela podemos nos basear para estruturar a obra e dessa forma dar a segurança necessária para sua execução. As sugestões para a interpretação contribuem para a resolução das dificuldades técnicas através de possíveis soluções. Desta forma podemos concluir ainda que a análise está intimamente ligada à interpretação e que uma é complemento da outra podendo abrir caminho para novas concepções estéticas.

Notas

1 A palavra Estudo, com inicial em maiúscula, refere-se ao gênero musical destinado a desenvolver a técnica instrumental. SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música: Edição concisa*. RJ: Jorge Zahar, 1994.p. 304.
2 YANSEN, Carlos Alberto Silva. *Almeida Prado: Estudos para piano, aspectos técnico-interpretativos.* Campinas, 2005. 453f. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Capítulo 2, p. 47.
3 PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony, creative aspects and pratice***.** New York : W.W. Norton & Company, 1961. pp. 255 a 260.
4 PERSICHETTI, Vincent. 1961. Op.cit. pp. 255 a 260.

Referências Bibliográficas

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth century harmony, creative aspects and pratice.* New York : W.W. Norton & Company, 1961.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical.* São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música:* Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

WHITE, John. *Comprehensive musical analysis.* New Jersey: Scarecrow, 1994.

YANSEN, Carlos Alberto Silva. *Almeida Prado: Estudos para piano, aspectos técnico-interpretativos.* Campinas, 2005. 453f. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas – Unicamp.

O PIANISTA EXPANDIDO: COMPLEXIDADE TÉCNICA E ESTILÍSTICA NA OBRA *CONFINI* DE PAOLO CAVALLONE

Catarina Leite Domenici (UFRGS)
Catarina@catarinadomenici.com

Resumo: Neste trabalho a complexidade técnica é vista como uma combinação entre a técnica pianística tradicional, técnicas expandidas e outras técnicas que envolvem a produção de efeitos vocais e percussivos a partir do corpo do pianista. Da mesma maneira, a complexidade estilística é examinada a partir das referências a estilos de várias tradições musicais. Com base nos dados coletados a partir da gravação em áudio/vídeo de três encontros com o compositor, a autora discute a importância da colaboração com o compositor para a construção da interpretação da peça, enfocando aspectos relacionados à prática de performance.
Palavras-chave: música contemporânea, colaboração compositor-intérprete, prática de performance da música contemporânea, Paolo Cavallone.

The Pianist Expanded: Technical and Stylistic Complexities in *Confini* by Paolo Cavallone

Abstract: This paper address the question of technical complexity as a combination of traditional, expanded and other novel techniques, which involve the production of vocal and percussive sounds using the pianist's body. In the same way, stylistic complexity is examined with regards to the references to styles from several musical traditions. Based on the data collected in audio/video of three meetings with the composer, the author discusses the importance of collaborating with the composer for creating an interpretation of the piece, focusing on issues of performance practice.
Keywords: contemporary music, composer-performer collaboration, contemporary music performance practice, Paolo Cavallone.

Introdução

Este trabalho integra a pesquisa em andamento "Interações entre compositores e Intérpretes na música Contemporânea", iniciada em 2008-09 na University at Buffalo. Naquele período, fui convidada pelo compositor italiano Paolo Cavallone para gravar a obra título do seu CD *Confini*. O CD, patrocinado pela Rai Trade e pelo Center for 21st Century Music, conta exclusivamente com obras de Cavallone para diversas formações, gravadas por intérpretes renomados da música contemporânea como James Avery, Magnus Anderson, Tony Arnold e Jean Kopperud, entre outros.

Durante o processo de construção da interpretação da peça, o trabalho colaborativo com o compositor provou-se essencial para a compreensão do seu estilo, especialmente no tocante à realização das nuances e à execução dos efeitos sonoros não convencionais. Para Copland, a execução de uma obra no estilo do compositor só é possível através da associação entre compositor e intérprete (COPLAND, 1952: 56). Através dessa associação, o intérprete ganha entrada no universo do compositor, passando a compreender a sua estética, sua história e estilo de performance. De acordo com Bowen, "...as nuances (tudo o que não é absolutamente especificado na partitura) são sujeitas à variações pelo performer."[1] (BOWEN, 1993:148). Em seu artigo "Prescriptive and Descriptive Music-Writing", Charles Seeger vai ainda mais longe ao afirmar que "...ninguém pode fazer (a música) soar como o escritor da notação pretendeu, a menos que além do conhecimento da tradição escrita ele também tenha conhecimento da tradição oral (ou melhor, aural) associada a ela." (SEEGER, 1958: 186)[2] Tais afirmações contrariam a noção tão disseminada na cultura da música de concerto de que esta, por ser tão centrada na partitura, não possui uma tradição oral. Contudo, esta tradição não apenas existe, mas se constitui, sobretudo, em um dos alicerces da prática interpretativa. No repertório

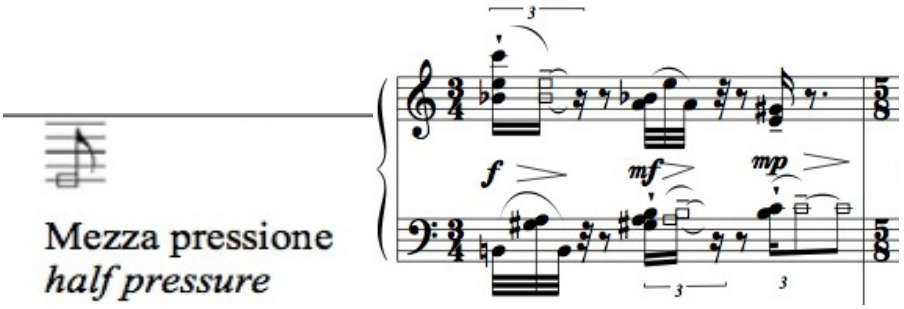
de prática comum, intérpretes fundamentam suas decisões interpretativas no texto musical *e* na tradição oral que acompanha aquele texto (ensinamentos de professores, gravações e performances). No caso da música contemporânea, essa tradição comumente se inicia no contato entre compositor e intérprete no momento de criação das práticas interpretativas de determinada obra (DOMENICI, 2011; 2010). A negação da tradição oral na musica de concerto pode criar notórios mal-entendidos, como no caso das Variações Op. 27 de Anton Webern. A edição de Peter Stadlen (1979), pianista que preparou a peça junto ao compositor e realizou a sua estréia, colocou em xeque a concepção pontilhista da obra de Webern preconizada pela escola de Darmstadt. Em suma, tudo o que escapa à notação musical, mas que igualmente define a identidade de uma obra, pode ser informado pelo contato próximo entre compositor e intérprete.

Metodologia

A metodologia utilizada para este relato de experiência consistiu da gravação em áudio e vídeo de três encontros com o compositor nos dias 16 de Dezembro de 2008, 14 de Janeiro de 2009 e 26 de Janeiro de 2009 na sala 414 da University at Buffalo em Buffalo, NY. As gravações foram posteriormente transcritas e analisadas. A análise dos dados revelou a contribuição do compositor para a realização do caráter, tempo, toques, pedalização, articulação, dinâmicas, rubato e fraseado, além de explicações e demonstrações sobre a execução dos efeitos vocais e percussivos não convencionais. As observações do compositor foram tomadas como indicadores de seu estilo pessoal e catalogadas em duas amplas categorias: técnica e expressão. A categoria "técnica" compreende todos os efeitos sonoros vocais e percussivos não convencionais, cuja técnica teve que ser aprendida com o compositor. Já a categoria "expressão" compreende as suas observações sobre a realização das nuances de acordo com o seu estilo.

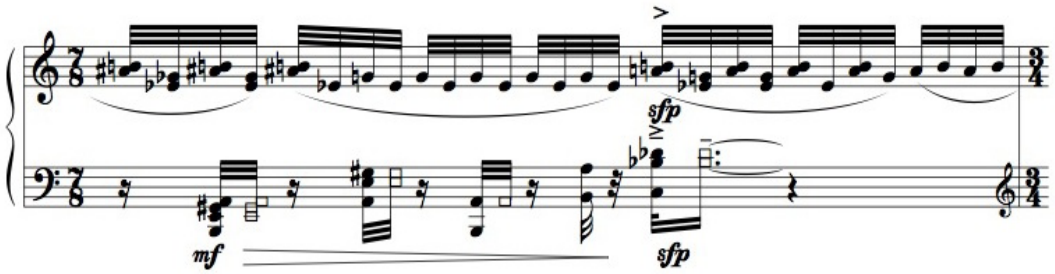
Confini

A peça foi composta em 2005-2006 e é dedicada à Giovanni Carmassi, o último professor de piano de Cavallone. De acordo com o compositor, *Confini* é uma sonata para piano, onde o compositor se propõe a realizar uma releitura do conceito de sonata, levando em consideração todas as implicações históricas e estilísticas que circundam o conceito (CAVALLONE, 2006:iii). A peça é composta em duas partes, acrescidas de uma *cadenza* e uma coda, e contém referências a vários estilos, desde a música ocidental de concerto, até o flamenco, o tango e o blues, refletindo a vivência de Cavallone como um pianista de sólida formação calcada na música de concerto e exímio improvisador de jazz e blues. A primeira parte da peça apresenta uma escrita tradicional, exceto pelo efeito do ataque "meio pressionado" (ex. 1)



Ex. 1 *Confini* (instruções para performance, à esquerda; comp. 12, à direita)

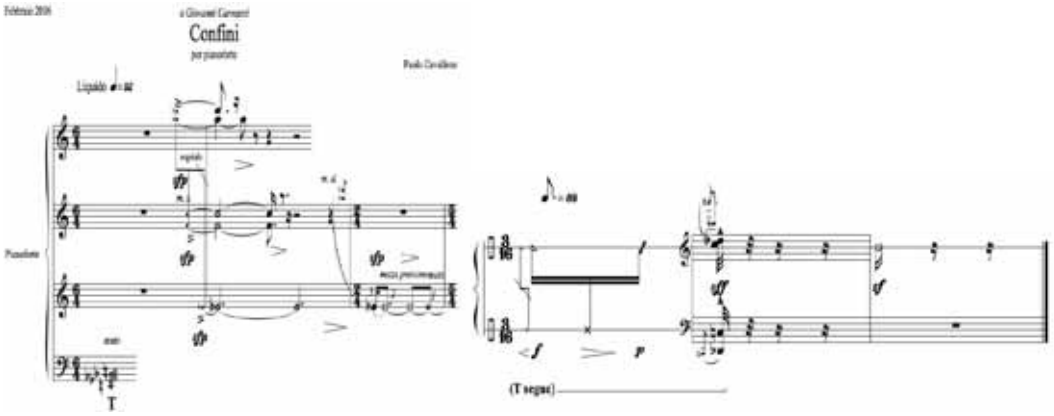
Tal ataque aparece frequentemente na peça como parte de um gesto composto por dois ataques, no qual o ataque meio pressionado é um rebote em relação ao primeiro, produzindo o efeito de um diminuendo drástico. Apesar do efeito resultante de dimuendo, o compositor desejava que a sonoridade resultante do ataque meio pressionado tivesse um certo peso (indicado pelo tenuto) e presença. Explorando o virtuosismo pianístico, a primeira parte contém referências ao pianismo de Liszt e Ravel, onde a complexidade se manifesta na presença do ataque meio pressionado em meio à polirritmias (como ilustrado no ex. 1) e em passagens que requerem grande domínio da técnica tradicional (ex. 2). Em termos da sonoridade geral da primeira seção da peça, o compositor manifestou a sua preferência por um som claro, presente, bem articulado e com uma certa dose de peso, tanto para passagens em fortíssimo quanto para passagens em pianíssimo, sempre fazendo referência a um som cristalino, da maneira como percebe o estilo de Scarlatti, em oposição ao som *sfumato*, da maneira como percebe o estilo de Chopin.



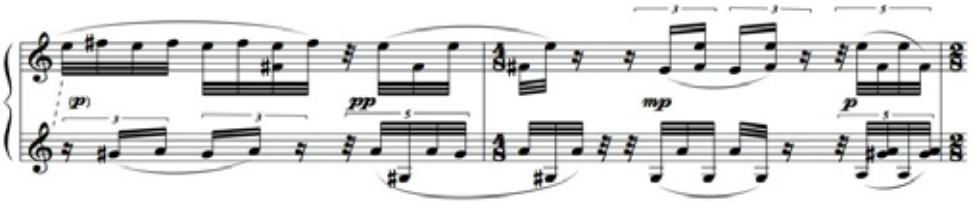
Ex. 2 (*Confini*, comp. 45)

Em várias passagens, a semelhança da escrita musical é puramente ilusória em termos de realização das nuances. Por exemplo, a passagem que compreende os compassos 52-59 consiste de acordes com mãos alternadas em tercinas de semi-colcheias. Para Cavallone, a primeira parte da passagem (comp. 52-55) deve ser realizada com o caráter motório de um trem em movimento, com uma sonoridade que o compositor associa à Béla Bártok. Por outro lado, os compassos 56-59, foram diretamente inspirados na passagem compreendida entre os compassos 240-244 do primeiro movimento do Primeiro Concerto para Piano e Orquestra de Tchaikovsky, e, portanto o compositor pede que seja executada com rubato romântico, apesar de tal indicação não constar na partitura. Da mesma maneira, as passagens compreendidas entre os compassos 33-35 e 60-61 apresentam figurações semelhantes, porém o compositor solicitou que a sonoridade da primeira passagem seja próxima de Debussy, enquanto que a sonoridade dos compassos 60 e 61 seja mais articulada, como Bach tocado com pedal, nas palavras do compositor.

Durante nosso encontros Cavallone sempre privilegiou o ritmo, insistindo para que todas as apoggiaturas fossem articuladas ritmicamente (ex. 3), exceto a apoggiatura do compasso 129, a qual deveria ser realizada no estilo de blues. Ao mesmo tempo, as passagens envolvendo polirritmia deveriam produzir um efeito nebuloso, onde o performer deveria equalizar o nível de dinâmica das duas mãos projetando o som resultante do gesto, ao invés das linhas independentes (ex. 4).



Ex. 3 (*Confini*, apoggiaturas, comp. 1-3 e nos três compassos finais)



.Ex. 4 (*Confini*, comp. 203-204)

Na segunda parte de *Confini*, o compositor explora uma combinação complexa de técnicas expandidas, técnicas tradicionais e efeitos vocais e percussivos não convencionais. Alguns desse efeitos não convencionais carecem de mais detalhes nas instruções para performance (fig. 5). O contato com o compositor foi fundamental para a aquisição da técnica de execução desses efeitos. Através da observação da execução desses efeitos pelo compositor, foi possível compreender e desenvolver a técnica correta e ouvir os sons produzidos exatamente como o compositor os desejava. O efeito "hit the opened mouth" (sic) requer uma certa tensão nos lábios, os quais são percutidos levemente com os dedos. Já no efeito "hit the wood with hand" pude observar que o compositor fechava a mão e percutia na madeira com os ossos dos dedos e que usava as unhas para percutir na madeira nas indicações de "hit the wood with fingers", exceto ao final da *cadenza*, onde o compositor desejava um som mais grave e sombrio.

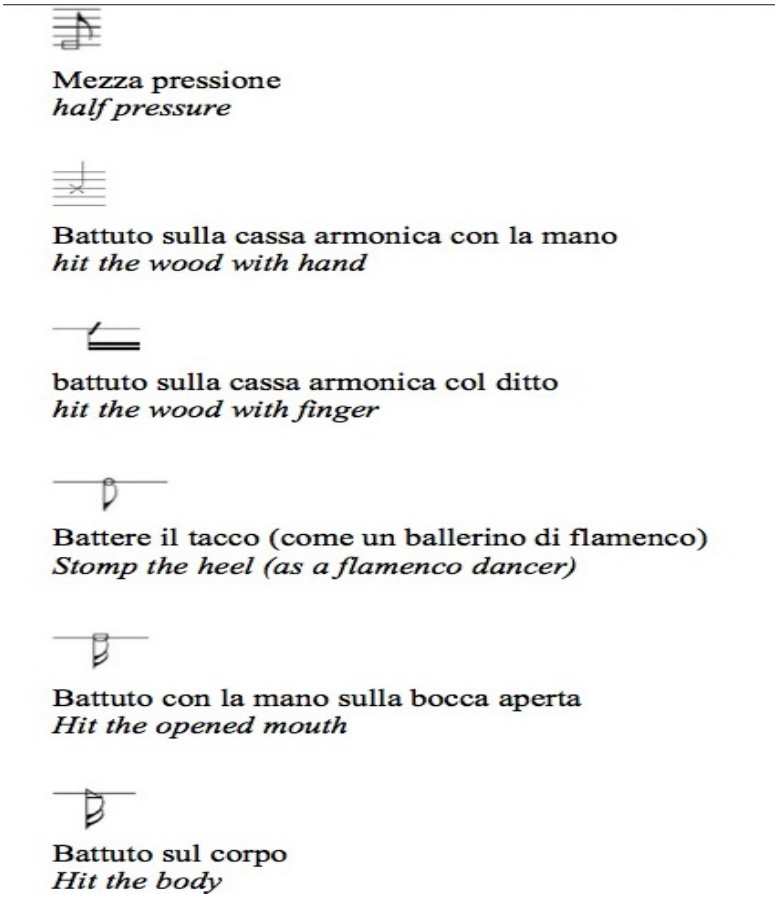


Fig. 5 (*Confini*, instruções para performance)

Os efeitos percussivos que envolvem golpes no corpo e batidas dos pés no chão tem origem na experiência do compositor com o flamenco. Algumas figuras rítmicas designadas para os pés requerem uma grande precisão técnica e expressiva e são muito difíceis de serem bem executadas sem a experiência prévia com a dança. Na *cadenza,* a qual pode ser improvisada ou executada de acordo com a sugestão apresentada na partitura, o compositor convida o intérprete a "ficar em pé durante a improvisação (como um bailarino flamenco) e preparar uma coreografia para toda a improvisação" (CAVALLONE, 2006:iv). A referência ao flamenco e ao tango permeiam a *cadenza* e toda a segunda parte da obra, o *Meditativo*, sendo que o compositor combina os gestos do flamenco aos ritmos do tango.

Conclusão

A complexidade técnica e estilística da obra representa um convite à expansão do intérprete, não apenas no tocante às técnicas que extrapolam o domínio instrumental, mas também no que se refere à diversidade estilística que deve ser considerada na execução das nuances. Cavallone reconhece a alusão a diversos estilos de performance de compositores da música européia, bem como de outras tradições como um gesto intencional de dialogo com a sua própria tradição musical. Ao passo que as primeiras seções da peça aludem, cada uma à sua vez, a estilos de tradições contrastantes, a coda faz uma recapitulação caleidoscópica de toda a obra alternando estilos distintos de uma maneira brusca, como recortes de gestos musicais, sendo a seção que apresenta um desafio maior ao intérprete.

Mesmo que em algumas passagens seja facultada ao intérprete a escolha de improvisar, como na *cadenza*, ou decidir a ordem de determinados gestos, Cavallone me pediu que eu executasse essas passagens da maneira que ele sugeriu na partitura por se tratar da primeira gravação da obra. Cientes do status de uma primeira gravação, tanto eu quanto Cavallone tínhamos como propósito a documentação de uma prática de performance. Ao longo desse processo, busquei conscientemente penetrar no universo do compositor, me impregnando de suas metáforas, imitando a sua técnica e apreendendo os elementos que definem o seu estilo. Essa espécie de renúncia temporária aos meus próprios automatismos de intérprete fez com que eu expandisse as minhas possibilidades e explorasse a obra e o piano por um novo ângulo. Desta maneira a interpretação da obra surgiu dessa zona de contato entre compositor e intérprete. De acordo com Bakhtin,

> O primeiro passo em uma atividade estética é eu me projetar nele e experimentar a vida de dentro dele.... Eu preciso ter empatia ou me projetar nesse outro ser humano, ver o seu mundo axiologicamente de dentro dele como *ele vê* o mundo; eu preciso me colocar no seu lugar e então, depois de retornar ao meu próprio lugar, "completar" o seu horizonte através do excesso da visão, a qual desabrocha disso o meu próprio lugar fora dele. (BAKHTIN, 1990:25).[3]

Notas:

[1] "As with a jazz tune, a composer can establish a *particular* musical work by defining specific restrictions (most often pitch and relative durations) but the nuances – everything that is not absolutely specified by the score – are still varied by the performer." (BOWEN, 1993:148).

[2] "...no one can make it sound as the writer of the notation intended unless in addition to a knowledge of the tradition of writing he has also a knowledge of the oral (or, better, aural) tradition associated with it." (SEEGER 1958: 186).

[3] The first step in aesthetic activity is my projecting myself into him and experiencing his life from within him. ... I must empathize or project myself into this other human being, see his world axiologically from within him as *he* sees this world; I must put myself in his place and then, after returning to my own place, "fill in" his horizon through that excess of seeing which opens out from this, my own place outside him. (BAKHTIN 1990: 25)

Referencias:

BAKHTIN, M.M. *Art and Answerability: early philosophical essays*. Michael Holquist and Vadim Liapunov (eds). Translated by Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1990.

BOWEN, Jose A. "The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances". *The Journal of Musicology*. Berkeley: University of California Press. Vol. 11, n. 2, pp. 139-173, 1993.

CAVALLONE, Paolo. *Confini (per pianoforte)*. RTC 2018, Roma: Edizione Musicali Rai Trade, 2006.

COPLAND, Aaron. *Music and Imagination*. 2ª ed. Cambridge: Harvard University Press, 1952.

DOMENICI, Catarina. "Beyond Notation: the oral memory of *Confini"*. In: Perfoma'11, 2011, Aveiro, Portugal. *Proceedings and abstracts book PERFORMA'11*. Universidade de Aveiro, 2011, pp. 1-14.

_____. "O Intérprete em Colaboração com o Compositor: uma pesquisa autoetnográfica" In: XX Congresso da ANPPOM, 2010. Florianópolis. *Anais do XX Congresso da ANPPOM*.Florianópolis, Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC, 2010, pp.1142-1147.

_____; Paolo Cavallone. Gravações em audio e video de tres encontros com o compositor Paolo Cavallone nos dias 16 de dezembro de 2008, 14 de janeiro de 2009 e 26 de janeiro de 2009. Arquivo pessoal. Buffalo: University at Buffalo, 2008/2009.

SEEGER, Charles "Prescriptive and Descriptive Music-Writing". *The Musical Quarterly*. Oxford: Oxford University Press. Vol 44, n.2, pp.184-195, 1958.

WEBERN, Anton. *Variationen für Klavier*. Peter Stadlen, ed. N. 16845. Vienna: Universal Edition, 1979.

IMPROVISAÇÃO CONTEMPORÂNEA. ONTOLOGIA, RETÓRICA, ÉTICA E A FORMAÇÃO DO INTÉRPRETE

Cesar Marino Villavicencio Grossmann (USP)
cevill@usp.br

Resumo: Este artigo apresenta uma interseção entre diferentes áreas de conhecimento, a prática musical improvisada, a retórica, a ontologia da cognição humana e princípios de estética. Propõe-se que a dinâmica da interação e invenção artística da improvisação contemporânea é benéfica para o desenvolvimento da expressão e técnica do intérprete. No entanto, a estratégia de abordar diversas áreas de conhecimento não pretende alcançar uma teoria definitiva. O objetivo é o de diversificar a discussão para poder analisar o fazer musical coletivo improvisado através do uso destas áreas, oferecendo um universo variável e circunstancial e uma compreensão mais holística desta arte sonora.
Palavras chave: improvisação musical, retórica, ética, expressão musical.

Contemporary Improvisation. Ontology, Rhetoric, Ethics and Upbringing the Interpreter

Abstract: This article presents an intersection between various areas of knowledge, namely the musical practice of contemporary improvisation, rhetoric, the ontology of human cognition and aesthetic principles. The interactive dynamics and the artistic invention of contemporary improvisation are seen as beneficial for the technical and expressive development of the interpreter. However, the objective of mixing different disciplines does not pretend to arrive at any definite theory. The aim is the diversification of the discussion in order to come to a more holistic understanding of the art of making improvised music collectively.
Keywords: music improvisation, rhetoric, ethics, music expression.

1. Introdução

Este artigo parte do princípio de que a arte está intimamente ligada à ideia que afirma que nossa evolução, incomparavelmente mais rápida do que a de outros animais da Terra, ocorre através de descobertas de caráter coletivo. Segundo estudiosos, a evolução coletiva é possível graças a um aspecto aparentemente único do *Homo sapiens*, que é o poder de se identificar mental e emocionalmente com as intenções intrínsecas nas ações de outros.

Albert Hofstadter refere-se à criação artística como "uma articulação fragmentada de algo que nunca poderá ser totalmente articulado, mas que situa-se na base de nossa existência e que necessita de modos de expressão." (HOFSTADTER, 1968:190 tr. do autor). A arte da música, como uma forma de comunicação através de sons, torna possível a transmissão de intenções. De alguma forma, apesar da existência de fatores heterogêneos na recepção por parte dos ouvintes, intenções podem ser percebidas de forma próxima de sua intenção original. Teoricamente, a capacidade humana de compreender e sentir empatia com a situação de outros, é o que torna possível a comunicação através da arte.

A prática musical conhecida como improvisação contemporânea, ou improvisação livre, se destaca de outras atividades coletivas pela falta de material pré-especificado, como por exemplo uma partitura ou algum tipo de roteiro musical. Na improvisação contemporânea, além de ter de combinar o material musical, a atividade do grupo se desdobra à criação do material propriamente dito. Este trabalho apresenta a hipótese de que a improvisação contemporânea é uma prática musical coletiva que apresenta (1) diferentes características ontológicas da invenção e recepção humanas, (2) a ética e retórica como inerente no seu processo sóciogenético de criação artística musical e (3) a possibilidade de ser uma prática musical útil como plataforma para o desenvolvimento expressivo e técnico do intérprete.

2. Ontologia Musical e a Evolução do Homo

Ao redor de seis milhões de anos atrás, em algum lugar da África, um grupo de macacos foi isolado em um processo evolutivo que gerou outras divisões do gênero conhecido como *Australopithecus*. Dois milhões de anos atrás, a evolução continuou seu trajeto, deixando apenas uma espécie sobrevivente: o *Homo*. Assim, por volta de 200 mil anos atrás, uma população de *Homo* se impôs sobre as outras. Conhecida como o *Homo sapiens*, desenvolveu um cérebro maior, habilidades cognitivas e competências únicas na fabricação de uma série de produtos. Toda essa história, nossa história, revela uma grande incógnita. Por que não acompanharam outros seres terrestres uma evolução semelhante à do *Homo sapiens*?

Como nos diz Michael Tomasello, 6 milhões de anos é um tempo curto de evolução para mudanças por meio de variação genética. A única maneira de acelerar o processo de evolução, diz Tomasello, é por meio de um mecanismo biológico que funcione muito mais rápido do que um processo evolutivo orgânico. Este processo, apresentado por Tomasello como "the ratchet effect"[1], é baseado na capacidade de interação social humana, que desencadeia uma evolução cultural cumulativa. Tomasello menciona que uma hipótese razoável seria que a quantidade incrível de competências cognitivas e produtos feitos pelo homem moderno, seja o resultado de algum tipo de transmissão cultural único de nossa espécie (TOMASSELLO, 1999; 5 tr. do autor). O homem tem a capacidade particular cognitiva de compreender e sentir os campos mentais e intencionais de outros. Esta empatia nos permite entender outros seres humanos de modo que não só aprendemos *com* eles, mas também aprendemos *através* deles.

As características humanas de criação em coletividade podem fazer-nos pensar sobre o conceito de resistência apresentado pela teoria de John Dewey. Dewey afirma que para transformar nossos impulsos em expressões, é necessária a intermediação de resistências. Uma manifestação sem resistência significa um simples desabafo (DEWEY, 1934: 62). No caso da performance musical, por exemplo, um instrumento representa um tipo de interface que fornece resistência. Porém, resistências não se limitam ao campo físico. A hipótese é que, ao se tomar consciência do campo fisiológico e intencional do processo criativo musical, constroem-se resistências que eventualmente ajudarão nos processos expressivos de comunicação.

3. Decoro

Uma das razões pela qual existe uma certa dificuldade por parte do público em compreender a música improvisada contemporânea é a prevalência de uma modalidade de avaliação que considera eventos musicais como "obras". Lydia Goehr diz: "... se o conceito de obra surgiu como resultado de uma confluência de condições específicas e complexas estéticas, sociais e históricas, porque quisemos, e como temos feito para estender a utilização desse conceito de obra de uma maneira tão penetrante?" Goehr nos diz que esta abordagem na música é uma estética romântica, que se mantém dominante desde 1800 e que "temos, de fato, um claro caso de *imperialismo conceitual*." (GOEHR, 1991: 245).

Decoro é um termo da retórica, *decorum*, que aponta para as considerações sociais, estéticas e éticas para favorecer a clareza e a eloquência do discurso. Ou seja, o *decorum* leva em conta as diferentes características do meio onde a atividade se realiza. Uma das características da música produzida pela improvisação contemporânea é sua inerente transiência. O *decorum* da improvisação contemporânea se baseia nas diferenças,

no pluralismo e na diversidade, informado pelas características do momento. Estas peculiaridades fazem com que o decoro deste estilo musical esteja embebido nas características transientes e circunstanciais da realidade do momento, isoladas da ideia permanente da "criação" para o futuro, ou do conceito de "obra".

4. Retórica e a Eloquência do Discurso Musical

Retórica, conforme a descrição de Aristóteles, refere-se à capacidade de descobrir todas as formas de persuasão para um determinado caso. No entanto, a retórica se manifesta como intrínseca nas formas procuradas por seres humanos para estabelecer qualquer tipo de comunicação, seja esta através de palavras, sons, imagens ou gestos. No congresso da NDPR (National Developmental Project on Rhetoric, USA) em 1970, seguindo a linha da redescoberta da retórica e seus possíveis campos de ação, sugeriu-se estender a teoria retórica levando em consideração os conceitos e as necessidades do século XX. Especificamente, recomenda-se restaurar a retórica a uma posição central na teoria e na prática (LUCAITES, CONDIT & CAUDILL, 1999: 10).

Se retomarmos o aspecto ontológico da comunicação humana, podemos abordar a idéia de que, como somos informados por Derrida em sua entrevista com Gary A. Olson (OLSON, 1990), retórica depende de condições que não são retórica. Derrida sugere a adoção da pragmática para compreender a situação na qual a retórica é realizada. Esta situação envolve um certo tipo de percepção, provavelmente ontológica, do ambiente, para poder achar as melhores maneiras de se comunicar. Ser retórico, então, deve ser entendido como uma propriedade que faz parte do processo de comunicação humana – com as condições pragmáticas da situação, o público, da finalidade e da capacidade de inventar formas – sem a necessidade de que exista como teoria que prescreva de maneira objetiva as condições para a realização do processo.

Com respeito às figuras da retórica musical do período barroco, Rubén López Cano destaca o poder que estas têm de "expressar, mover, atrair a atenção e colaborar de uma forma fundamental no processo de gestão da comunicação retórica" (CANO, 2008: 3 tr. do autor). É possível que o enfatizado por Cano como "fundamental" tenha um cunho ontológico e que, de fato, existam denominadores comuns no sistema receptivo humano que permitem a transmissão e recepção de intencionalidades através de sons.

Se observarmos a heterogeneidade na definição de conceitos e figuras de retórica entre os diversos autores do Barroco, devemos quiçá considerar essa heterogeneidade como uma característica *sui generis* e não como um reflexo de inconsistência. Cano afirma que "A extensa proliferação de teorias particulares, e às vezes, realmente distintas entre si, tem levado investigadores [...] a considerar que as ideias barrocas como os afetos e as paixões nunca se cristalizaram em uma *affektenlehre* ou doutrina dos afetos bem sistematizada e consistente" (CANO, 2000: 59. tr. do autor). Essas divergências, no lugar de abismar-nos pela sua disparidade, devem-nos informar a respeito da inerente flexibilidade da aplicação da retórica nas artes sonoras.

Assim, procurando um equilíbrio entre a teoria e a prática, para uma compreensão e investigação retórica, devemos também considerar a persuasão. A persuasão, que está conectada à empatia, envolve o desenvolvimento do poder de convencer. Porém, para não corrermos o risco de entrar no campo da manipulação e dos vícios, o processo de convencer alguém necessita ser acompanhado de uma preocupação ética. Não é por acaso que Quintiliano apresenta no seu *Institutio Oratoria* o *vir bonus, dicendi peritus* (o homem bom, falando bem), que propõe como essencial para a formação de um orador perfeito, que este seja um bom homem,

não apenas possuidor de talentos excepcionais de orador, mas também de um caráter da melhor qualidade (QUINTILIANO, Institutio: I.9.).

5. A Ética do Conteúdo e a Forma

A eloquência do discurso musical depende, provavelmente, de uma relação especial entre *res* e *verba* (o conteúdo e a forma)2 para a construção, desenvolvimento e expressão de intencionalidades. *Res* e *verba* é uma perspectiva pedagógica que propõe uma divisão entre a invenção e o estilo. No caso específico da improvisação contemporânea, essa dicotomia nos ajuda a compreender a construção da invenção, que é conduzida através de um processo colaborativo entre os participantes do grupo. Dentro desse processo de sociogênese musical, há uma interpolação entre o conteúdo e a forma na construção do discurso. Este discurso é composto por: *o que* vai se comunicar e *como* vai se comunicar.

Consideremos que o desenvolvimento criativo individual nesta prática integra uma reciprocidade entre *res* e *verba*, onde existe um processo simbiótico durante o qual a invenção influencia a forma e vice-versa. Se agora pensarmos em um *cluster* desses processos individuais, torna-se claro que as invenções e as formas que compõem o processo musical se multiplicam. As características deste tipo de atividade musical fazem necessário criar situações decisivas e dispor das alternativas, não necessariamente nessa ordem. É tomando esta linha de pensamento que Robert L. Scott apresenta uma ideia epistemológica do discurso, que parece ilustrar o que seria uma postura ética construtiva para um conjunto de improvisação contemporânea. Scott diz:

> "*Se as pessoas levam a sério as possibilidades que possam surgir através de um intercâmbio retórico e suas responsabilidades com a realidade da vida social, desenvolver a sensibilidade necessária para incorporar a retórica como uma forma de adquirir conhecimento possibilita, então, tomar uma postura que considere profundamente as responsabilidades geradas pela convivência com os outros* " (SCOTT, 1976: 260).

Uma abordagem retórica depende das circunstâncias na qual a atividade está sendo realizada e das dinâmicas da interação humana. Dentro de um conjunto de improvisação, o *decorum* é dinâmico e dependente das decisões e ações dos músicos. Assim, o conteúdo (*res*) musical é formado considerando os conteúdos já existentes. Isto implica em gerar uma conexão com os outros participantes (*logos*) assim como considerar as ideias dos outros (*ethos*).

Na improvisação contemporânea, o conteúdo e a forma de cada invenção revelam caminhos que podem vir a influenciar, de várias maneiras, a invenção dos outros membros do conjunto. Isto revela outros conteúdos e outras formas que também podem eventualmente vir a se influenciar mutuamente. Do ponto de vista social, a responsabilidade com a comunidade, definida durante o processo de criação coletiva, gera um compromisso. A retórica e o compromisso, de acordo com Scott, têm uma relação de reciprocidade: "[o compromisso] gera retórica e retórica cria o compromisso." (SCOTT, 1976: 262). Se considerarmos a ética como essencial na criação de um ambiente propício para a invenção artística coletiva, devemos pensar também na conexão entre a lógica e a emoção. Embora sejam processos de difícil contextualização, estes dois aspectos são importantes por servirem como ferramentas para ajudar a tornar persuasivo o discurso musical. Lidamos assim com uma prática musical cujos processos sociais de criação coletiva passam a fazer parte da observação estética dos resultados sonoros.

Outra hipótese é considerar a prática da improvisação contemporânea como benéfica para o desenvolvimento do intérprete. Sendo que o estilo desta prática envolve o músico em um processo simultâneo de criação e expressão musical, o intérprete em ação dentro de um grupo de improvisação contemporânea tem a oportunidade de se envolver diretamente com a exploração da técnica instrumental de uma maneira diretamente relacionada às suas capacidades. Desta forma é possível explorar e criar consciência de limitações tanto técnicas quanto expressivas.

Teoricamente, os aspectos sociais inerentes neste processo criativo são similares àqueles intrínsecos na formação de comunidades em geral.[3] Vivemos em uma época na qual observamos o surgimento de novos modelos, novas visões, novos sons e formas, com características pluralistas, multiculturais e cujos resultados artísticos não se aderem a princípios de permanência. Na música, isto representa uma revolução, possivelmente comparável à trazida pelo Humanismo no século XVI, porque abre as portas para o desenvolvimento de estruturas e conteúdos através de um novo procedimento de criação artística: o processo sociogenêtico.

6. Discussão

Raciocinar sobre os processos ativos existentes durante a criação de música através da improvisação contemporânea é uma tarefa difícil se adotamos uma estratégia polarizada entre o foco teórico e o prático. Não nos serve porque na oposição binária de cunho abstrato, entre o subjetivo e o objetivo, existe um movimento de negação pragmático, que gera oposição, e não favorece – como desejado – a adoção de uma linha de pensamento que se baseie na interseção desses dois tipos de pensamento.

Talvez, para obter uma imagem mais clara das dinâmicas do processo criativo desta prática musical, devamos nos aproximar através de um foco de ecologia musical. Observando um grupo de improvisação pela perspectiva sociológica, no qual os seres humanos interagem uns com os outros em um ambiente físico e social, vemos que não há a necessidade de promover o pensamento objetivo separado da perspectiva subjetiva, pois ambos formam parte indivisível neste processo criativo.

Assim, voltamos a entrar na dicotomia entre o foco polarizado – que divide o pensamento entre objetivo e subjetivo – e a estratégia de se focar na sinergia entre esses dois campos. No entanto, do ponto de vista estético, continua a realidade da observação do indivíduo e de sua relação com um campo criativo musical de características muito particulares. Encontramos então um sistema sinérgico no qual os agentes que compõem o campo interativo provêm não somente da observação estética, mas da ética intrínseca nas relações sociais de uma comunidade. Esta comunidade, se supõe, tenha como objetivo comum obter maior clareza e eloquência na comunicação através de sons.

Também, se considerarmos o público como parte integrante, e potencialmente ativo na sinergia da criação musical da improvisação contemporânea, ganhamos uma visão mais completa do campo criativo no qual esta prática está imersa. Através deste ângulo de observação é que se faz possível o uso da retórica como ferramenta de análise, pois reúne a apreciação estética do resultado sonoro com uma crítica ética – ética esta que derivar do processo de construção coletiva da música e sua projeção para um público.

Finalmente, o fazer música sem materiais pré-estabelecidos não implica necessariamente na ausência de parâmetros pré-existentes. Teoricamente, as características de nosso próprio processo de evolução se firmam como parâmetros nesta atividade musical humana. Assim, se pensa que uma conscientização e

incorporação das ideias aqui expostas possam dar, tanto ao observador quanto ao participante deste processo musical, ângulos de apreciação mais adequados para a improvisação contemporânea.

7. Agradecimentos

Gostaria de agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP proc. nº 2008/09633-8) e ao projeto temático MOBILE (FAPESP proc. nº 2008/08632-8FAPESP) pelo apoio a esta pesquisa.

Notas

1 Ou "efeito catraca". A catraca é uma roda com dentes inclinados, nos quais engata uma garra com o fim de rodá-la para um dos lados, evitando a rotação em sentido contrário. Analogicamente, Tomasello menciona que nossas descobertas não retrocedem, pois são passadas de mão em mão em um constante processo de melhorias.

2 Também definido por Aristóteles como *logos* e *lexis*, *res* e *verba* representa a divisão retórica entre *o que* é comunicado e *como* é comunicado. (http://humanities.byu.edu/rhetoric/silva.htm, under Content/Form, acesso 26/04/2011)

3 Veja o projeto "Improvisation, Community and Social Practice" da Universidade de Guelph, Canadá, que apresenta a improvisação na música como um modelo crucial para o diálogo e ação de ordem política, cultural e ética. http://www.improvcommunity.ca/about/research/areas#TextMedia.

8. Referências

CANO, Rubén Lopez. *Música y Retórica, Encuentro y Desencuentros de la Música y el Lenguaje. Eufonia, Didáctica de la Música 43* (Número especial sobre música y lenguaje), 87-99. 2008. Disponível em:www.lopezcano.net. Acesso em 5/09/2010.

- *Música y Retórica en el Barroco*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

DEWEY, John. *Art as Experience*. Perigee Books, New York, 1934.

HOFSTADTER, Albert. *Truth and Art*. Columbia University Press, 1968.

LUCAITES, J. L.M CONDIT, C. M., CAUDILL, S. *Contemporary Rhetorical Theory. A Reader.*The Guilford Press, New York, 1999.

OLSON, Gary A. Entrevista de Jacques Derrida. *Jacques Derrida on Rhetoric and Composition: A Conversation*. Journal for Advanced Composition, volume 10, issue 1, 1990.

QUITILIAN, Marcus Fabius. *Instituto Oratoria*. tr. H. E. Butler, Harvard, 1920.

SCOTT, Robert L. *On Viewing Rhetoric as Epistemic: Ten Years Later.* The Central States Speech Journal, volume XXVII, number 4, 1976.

TOMASELLO, Michael. *The Cultural Origins of Human Cognition*. Harvard University Press, 1999.

ESTRATÉGIAS DE ESTUDO E PERFORMANCE DO PROCESSO DE PHASE-SHIFTING UTILIZADO POR STEVE REICH NA OBRA "PIANO PHASE"

Cleber da Silveira Campos (UNICAMP/UFRN)
cleberdasilveiracampos@yahoo.com.br

Cesar Adriano Traldi (UFU)
ctraldi@hotmail.com

Jônatas Manzolli (UNICAMP)
jotamanzo@hotmail.com

Resumo: Este artigo apresenta as estratégias utilizadas pelos autores no estudo e performance da obra "Piano Phase" (1967) (versão para marimba) escrita por Steve Reich. Esta obra baseia-se no processo denominado mudança de fase (phase-shifting) que ocorre quando um padrão rítmico-melódico realizado em uníssono entre dois instrumentos sofre um deslocamento temporal por parte de um dos intérpretes através de um acelerando, gerando uma nova configuração rítmica a cada novo deslocamento. O artigo apresenta também, na sua conclusão, estudos composicionais para instrumentos de percussão e dispositivos eletrônicos em tempo real que utilizam o processo de mudança de fase como suporte do processo criativo.
Palavras-chave: Steve Reich, Repertório para Marimba, Phase-Shifting, Interatividade na Música, Preparação para a Performance Musical.

Study strategies and performance in the interpretation process of Phase-Shifting used by Steve Reich's work "Piano Phase"

Abstract: This paper presents an approach to study and perform the version for two Marimbas of the Steve Reich's "Piano Phase" (1967). This piece is based on a process named phase-shifting that occurs when a rhythm-melodic pattern, initially played in unison between two instruments, is changed gradually by one of the players that performs an accelerating. The phase-shifting generates new rhythmic configuration each time it is applied during the performance of the piece. In the conclusion of this article, there are also studies for percussion and live electronics that are created using the phase-shifting process as support for the creative process.
Keywords: Steve Reich, Marimba repertoire, Phase-Shifting, Interactivity in Music, Preparation for Musical Performance.

1. Introdução

O processo de mudança de fase (phase-shifting) foi criado acidentalmente por Steve Reich em 1965. A descoberta se deu quando realizava experimentos de *loop em uníssono* entre dois fragmentos de gravações de frases vocais tocadas simultaneamente em gravadores idênticos. Durante o experimento, Reich percebeu que havia uma pequena defasagem entre as vozes causada pela imprecisão das velocidades de rotação dos dois gravadores (Mertens, 1983: pp. 48). Este processo de defasagem temporal, manipulando duas frases idênticas com pequenas variações de andamento, tornou-se uma importante técnica composicional utilizada por Reich em grande parte de suas obras entre os anos 60 e começo dos anos 70, tais como: *It's Gonna Rain* (1965), *Come out* (1966), *Piano Phase* (1967), *Violin Phase* (1967).

Outro processo utilizado por Reich para a mudança de fase rítmica foi desenvolvido posteriormente. Em 1972, ele compôs a obra *Clapping Music* a qual utiliza a mudança de fase através do deslocamento de uma nota para outra em durações inteiras, eliminando o processo de deslocamento por defasagem temporal gradual utilizado em *Piano Phase* e nas obras anteriores. Ou seja, o mecanismo baseia-se no deslocamento de uma figura rítmica e não mais através de um processo gradual de transformação através da sobreposição de dois andamentos ligeiramente diferentes.

"Clapping Music" é uma obra para dois ou mais intérpretes (sempre em números pares) tocando palmas. No início da obra, há uma frase rítmica escrita em compasso 12/8 a qual é executada em uníssono. Após um número fixo de repetições, um dos intérpretes desloca a primeira nota do compasso, transportando-a para o último tempo do compasso, ou seja, realiza um deslocamento de toda a frase para a esquerda, fazendo com que sua frase fique exatamente uma colcheia deslocada em relação ao outro intérprete (vide figura 01). Esse processo de deslocamento de fase é realizado para as doze notas (notas e pausas) que compõe a frase inicial (tema), até que os intérpretes executem novamente a frase rítmica inicial em uníssono.

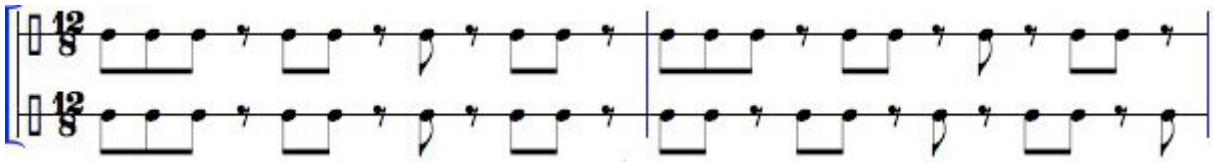


Figura 01: Trecho inicial de Clapping Music (1972). O primeiro compasso apresenta a frase sendo realizada em uníssono entre os dois intérpretes. Logo após, realiza-se o deslocamento da primeira colcheia à esquerda (apresentada no segundo compasso pelo intérprete II).

Mais recentemente, outros compositores passaram a utilizar essa técnica em suas composições como o norte-americano Michael Udow na obra "Toyama: for two or more Percussionists" (1993). Nessa obra, enquanto o primeiro intérprete realiza a frase completa durante todo o tempo, o segundo intérprete antecipa a frase em uma semicolcheia a cada quatro repetições.

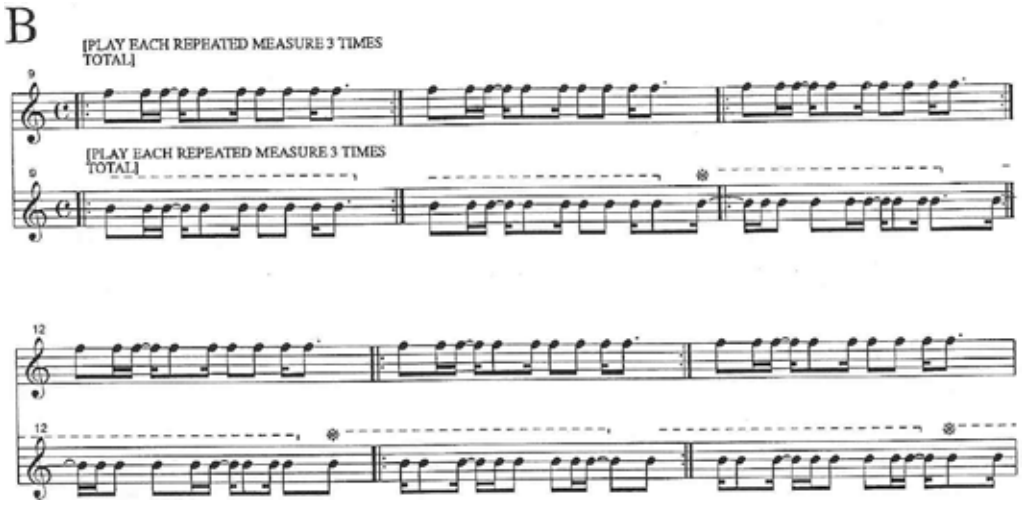


Figura 02. Trecho da obra Toyama (1993), do compositor Michael Udow.

No Brasil, existem experiências recentes como a obra para percussão solista e orquestra de cordas do compositor Jônatas Manzolli "Cadência Textural I". Nessa obra o compositor utiliza uma aproximação gradual do padrão rítmico da obra "Clapping Music" (1972) de Steve Reich. A interação de padrões é utilizada para produzir convergências ou cadências texturais. Nessa obra um percussionista toca um par de bongôs e outro toca um par de congas realizando o processo de mudança de fase variando as duas alturas de tambor.

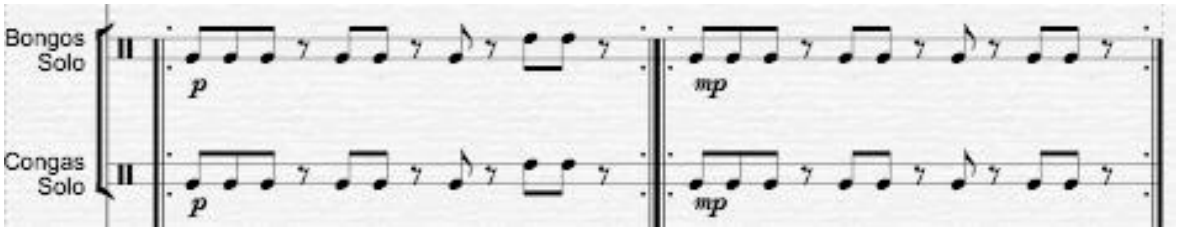


Figura 03: Excerto da parte solo da obra Cadência Textural I de Jôntas Manzolli.

O processo de mudança de fase pode ser realizado entre subdivisões inteiras do pulso rítmico como foi utilizado por Reich em "Clapping Music" ou através da sobreposição de dois andamentos ligeiramente diferentes que fazem surgir frases de certa instabilidade rítmica nos momentos de mudança de transição. O processo de mudança de fase utilizado por Reich em "Piano Phase" é gerado através do segundo mecanismo, ou seja, dois andamentos ligeiramente diferentes intercalados com momentos de constância temporal entre os dois intérpretes.

2. Piano Phase

A obra "Piano Phase" foi escrita por Reich em 1967 para dois pianos ou para duas marimbas. Nas instruções da partitura, o compositor solicita que os intérpretes toquem essa obra com os instrumentos voltados um de frente para o outro, de forma que a platéia tenha uma visão lateral da performance.

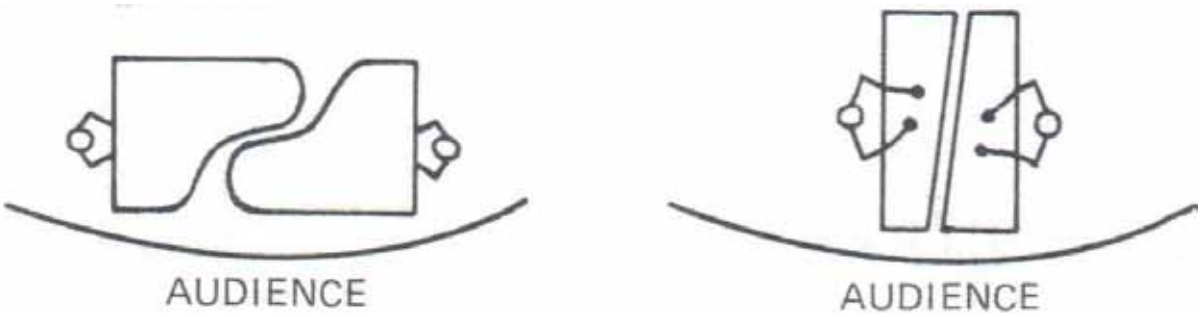


Figura 04: Desenho da montagem da obra Piano Phase na versão para pianos ou para marimbas.

A mudança de fase (phase-shifting) é realizada nessa obra através de um processo em que um dos intérpretes torna seu pulso ligeiramente mais rápido, fazendo com que dois pulsos diferentes coexistam durante determinado tempo. Após determinado tempo ocorre o deslocamento completo de uma semicolcheia entre os dois intérpretes. Assim, o deslocamento de uma nota na frase, que num primeiro momento está sendo realizada pelos dois intérpretes em uníssono (vide compassos II da figura 05), não ocorre de maneira imediata. Esse deslocamento vai ocorrendo de maneira gradual e faz com que surjam momentos de grande complexidade e instabilidade rítmica. O próprio autor permite uma abertura grande no tempo para que ocorra este deslocamento da fase (entre 4 e 16 repetições da frase).

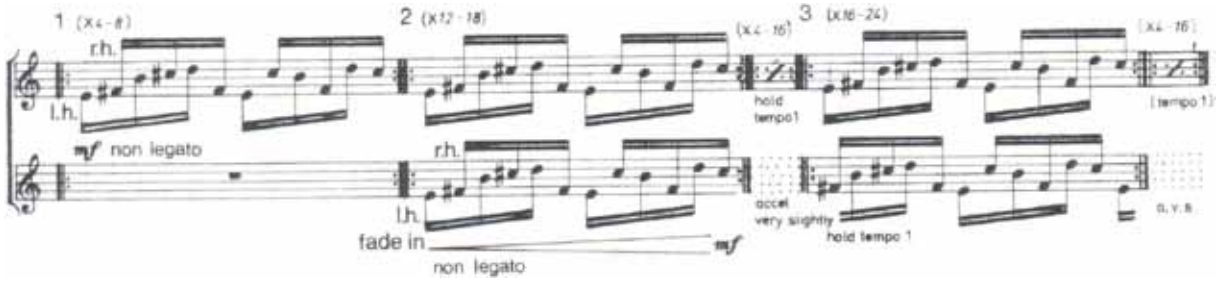


Figura 05: Trecho inicial da obra Piano Phase.

A figura 05 apresenta o trecho inicial da obra. O primeiro compasso é realizado de 4 a 8 vezes apenas pelo intérprete 1. Após a exposição desse tema inicial (composto por 12 notas), o intérprete 2 inicia a mesma frase em *fade in* no segundo compasso, tocando em uníssono com o intérprete 1 e repete esse compasso de 12 a 18 vezes. Entre o II e III compasso se da o momento em que ocorre a mudança de fase, através de uma ligeira mudança de andamento por parte do intérprete 2 da seguinte maneira: o intérprete 1 deve manter o andamento inicial da obra e a repetição da mesma frase enquanto o intérprete 2 deve acelerar um pouco fazendo com que dois andamento diferentes ocorram ao mesmo tempo. Quando o deslocamento for exatamente de um semicolcheia completa o intérprete 2 deve retornar ao andamento anterior voltando a sincronizar com o intérprete 1 (vide compasso 3 da figura 05). Este momento de coexistência de dois andamento deve ocorrer entre 4 e 16 compassos. No compasso 3 vemos que o processo de mudança de fase está completo, ou seja, existe o deslocamento de uma semicolcheia entre o intérprete 1 e o intérprete 2, gerando assim um novo material melódico e harmônico.

Este processo irá ocorrer 12 vezes (referente as 12 notas que compõem a melodia inicial) até que os dois intérpretes se juntem novamente na frase em uníssono. As mesmas etapas serão realizadas em mais duas frases, uma formada por 8 semicolcheias e outra formada por 4 semicolcheias. Após ocorrerem todas as fases, na última frase os dois intérpretes tocam a frase em uníssono de 24 a 48 vezes e terminam a obra de maneira súbita na última nota.

3. Estratégias de Estudo e Performance

Entre as estratégias de estudo utilizadas pelos autores para melhor compreensão e execução do processo de mudança de fase, foi criado um programa no software na linguagem *Pure Data,* para simular o processo de fase com precisão. A programação dessa patch auxiliou na perfeita compreensão de como o processo ocorre em cada momento de aceleração e mudança de fase e possibilitou aos dois intérpretes ouvir com clareza como soam os processos de aceleração de maneira muito precisa.

O objetivo da utilização desta ferramenta não foi conseguir realizar os acelerandos com a mesma precisão matemática que um computador, mas sim o de ouvir atentamente as complexas frases que surgem em cada mudança de fase, além de conseguir incorporá-las auxiliando assim na realização de performances mais musicais e precisas.

Outra importante estratégia utilizada pelos autores no estudo e performance da obra foi utilizar uma nota como referência para verificar os momentos em que as fases ocorriam e para verificar se elas estariam defasadas de maneira correta. Se tomarmos a primeira nota da primeira frase da obra (Mi) como referência, notaremos que

após ocorrer a primeira mudança de fase, iremos ouvir uma duração de uma semicolcheia entre elas; na segunda mudança um intervalo de colcheia; na terceira mudança um intervalo de colcheia pontuada e assim por diante.

É importante salientar também que existem alguns momentos durante a obra em que a execução de algumas frases são mais estáveis do que em outros. Ao iniciar o processo de mudança de fases (ou ao terminar) nota-se os dois pontos de maior instabilidade e que, por consequência, exigem maior atenção e mais estudo. Isso ocorre justamente porque as frases que estão sendo tocadas pelos dois intérpretes serem exatamente a mesma. Assim, quando executa-se o primeiro deslocamento ou o último, as frases estão deslocadas apenas uma semicolcheia. De maneira quase que inconscientes, somos levados a executar as frases em uníssono, estabelecendo uma duração relativamente curta para esses dois momentos, ou seja, torna-se extremamente difícil manter a precisão num "deslocamento temporal" tão curto. No segundo padrão da obra, onde as frases realizadas têm um número menor de notas (08 semicolcheias), notamos que se torna mais fácil realizar e manter a primeira e a última mudança de fase, pois os intervalos realizados pela simultaneidade das melodias e harmonias formadas tendem a soar mais consonantes que o padrão anterior.

Assim, é necessário dar maior atenção a esses trechos iniciais e finais, principalmente em relação à melodia e harmonia formada assim como a precisão rítmica.

4. Improvisação e Mudança de fase

Tanto na preparação e como na execução da obra, assim como no trabalho de programação da patch como ferramenta de estudo, selecionamos alguns parâmetros de manipulação sonora a partir do trabalho de Reich o qual relacionam-se ao conceito de música como processo gradual.

Reich discute em seu ensaio "Music as a Gradual Process - 1968", o conceito de que a composição musical parte literalmente da exploração detalhada dos processos utilizados, ou seja, das minúcias existentes em cada nota, ou ainda, em cada som. Descreve ainda que seu maior interesse é "perceber os processos", ou seja, "ouvir os processos acontecendo" (Reich, 1968: pp. 1).

Segundo Cervo (2005) apud Reich (1974), a música minimalista não deve ser apenas definida pelo fato de utilizar a repetição como matéria prima composicional, mas sim "por processos sistemáticos de repetição" (Cervo, 2005: pp. 48).

Em linha com o estudo interpretativo, os próximos passos do nosso estudo tem como meta desenvolver e extrapolar modelos vinculados aos conceitos de repetição e mudança de fase. Queremos também estabelecer parâmetros para improvisação com live electronics através da utilização de modelos composicionais e técnicas interpretativas vinculadas à manipulação de processos recursivos. A motivação para a pesquisa é que o processo de repetição de fragmentos musicais (frases melódicas, blocos rítmicos, harmônicos, entre outros) pode ser manipulada e servir de base para improvisação (ou processos musicais) em tempo real.

Os desdobramentos desta pesquisa apontam para a criação de bases para improvisação. Reich apud Saltini (2009, pp. 1) comenta sobre a interação dos processos graduais com improvisação:

a) "Em nenhum momento caberia a algum tipo de improvisação sob o processo, pois defende que os critérios utilizados para a improvisação não podem ser mensuráveis neste contexto";

b) "Alguns eventos inesperados deverão acontecer como padrões resultantes, independentemente de quanto o processo seja controlado".

A diferença fundamental entre nossa proposta e o ponto de vista de Reich se dá na possibilidade de manipular os processos (uma vez pré-estabelecidos) através da improvisação, ou seja, manipular os processos a partir de uma espécie de suporte "modulatório" e transformá-lo e (re)transformá-lo em tempo-real, utilizando os mesmos parâmetros de nota após nota, ou som após som, mas manipulando-os através da improvisação. Buscamos assim, utilizar técnicas interpretativas intrínsecas ao percussionista como um processo de seleção ou filtragem onde as projeções do trabalho levam a formalização de modelos gerais para improvisação.

Ainda segundo Reich, "O que distingue os processos musicais é que eles determinam todos os detalhes nota-a-nota e a forma global simultaneamente. Não se pode improvisar em um processo musical – os conceitos são mutuamente exclusivos" (Reich, 1968: pp. 2). O que nossa pesquisa propõem é justamente extrapolar a barreira colocada por Reich em relação aos processos musicais. Através da utilização de processos recursivos aliados a ferramentas tecnológicas (como manipulação do Delay em tempo real, por exemplo), almejamos manipular os processos musicais, levando-os a novas sonoridades.

5. Discussões e Conclusões

O processo de *Phase-Shifting* é uma importante ferramenta composicional do século XX e XXI. Apesar de muitas vezes parecer um processo fácil de ser realizado, trata-se de um processo extremamente complexo que faz com que uma performance nunca soe igual a anterior. Nas experiências realizadas pelos autores, notou-se que em cada nova performance as sonoridades filtradas pela escuta são diferentes e que principalmente os processos de sobreposição de andamentos diferentes, que levam às mudanças de fase, nunca ocorrem e nunca soam da mesma maneira.

A simulação da obra através de um patch em Pure Data mostrou-se uma importante ferramenta no estudo e compreensão da obra e do processo de mudança de fase, utilizado por Steve Reich na obra *Piano Phase*.

6. Referências:

CERVO, Dimitri. O Minimalismo e suas Técnicas Composicionais. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música,* Belo Horizonte, n. 11, pp. 44-59, 2005.

MERTENS, Win. *American Minimal Music*. New York: Pro/Am Music Resources Inc., 1988.

REICH, Steve. *Writings on Music, 1965-2000.* New York: Oxford University Press, 2002.

_____. *Steve Reich: Music as a Gradual Process, Part. II.* Autumn: Perspectives of New Music, Vol. 20, 1981: pp. 225-286.

SALTINI, Roberto. *Simetria Inversional e Níveis Estruturais na Música de Steve Reich*. In: Seminário de Ensino e Matemática, 2009, SEMA/FEUSP. pp. 1-11.

SCHWARZ, K. Robert. *Steve Reich: Music as a Gradual Process, Part. I.* Autumn: Perspectives of New Music, Vol. 19, 1980: pp. 373-392.

O ESTRO ARMONICO DE EDINO KRIEGER: UMA LEITURA POR AYLTON ESCOBAR

Daniel Paes de Barros (USP)
danielpbarros@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta e discute algumas das principais sugestões de Aylton Escobar à orquestração e interpretação do *Estro Armonico* de Edino Krieger. Os apontamentos de Escobar foram observados em suas cópias manuscritas das diferentes partes de orquestra da obra, contendo significativas sugestões de interpretação e reorquestrações de alguns trechos. O trabalho se baseou na cópia manuscrita, da partitura de orquestra, assinada F. Paes de Oliveira e foi acompanhado por Aylton Escobar, atualmente professor da Universidade de São Paulo.
Palavras-chave: Música Brasileira do século XX, Aylton Escobar, Edino Krieger, Estro Armonico.

***Edino Krieger's Estro Armonico*: a reading by Aylton Escobar**

Abstract: This work presents and comments some of the major suggestions made by Dr. Aylton Escobar to the orchestration and interpretation of Edino Krieger's *Estro Armonico*. The observations made by Dr. Escobar were collected in his manuscript copies of the orchestral parts. On those copies, one can read important suggestions related to interpretation and even re-orchestrations of some extracts. This work is based upon a manuscript copy of the full score, attributed to F. Paes de Oliveira, and it was developed under the supervision of Dr. Escobar, actually professor at University of São Paulo.
Keywords: Brazilian Music of the Twentieth-Century, Aylton Escobar, Edino Krieger, Estro Armonico.

O compositor catarinense Edino Krieger (n. 1928) escreveu a obra orquestral *Estro Armonico* em 1975, em resposta a encomenda feita por organizadores do VIII Festival de Música do Paraná. A peça foi estreada pela orquestra do Festival, sob a regência de Roberto Schnorrenberg, e corresponde à parte final de uma trilogia que compreende ainda *Ludus Symphonicus*, de 1965 e *Canticum Naturale,* de 1972 (Tacuchian. In: Coelho 2006: 18). Aylton Escobar (n. 1943), regente e compositor paulista de intensa atividade, demonstrou grande interesse na obra de Krieger, especialmente no início da década de 80. Para a *Sonatina* para piano (1957), escreveu uma prestigiada orquestração (estreada pelo próprio Escobar à frente da Orquestra Sinfônica Brasileira, em 1981), e para o *Choro para flauta e Orquestra de Cordas* (1952), elaborou apontamentos relativos à interpretação, escrita e orquestração da obra, exatamente da forma como se dedicou ao *Estro Armonico*.

A obra, das mais difundidas e admiradas de Edino Krieger, apresenta uma forma AB com introdução, transição e *coda*. O principal material musical trabalhado pelo compositor é o contraste timbrístico obtido através da manipulação de intervalos sobrepostos. *Clusters* que compreendem todas as doze alturas da gama cromática temperada sendo transformados através da aproximação ou distanciamento de seus componentes, por exemplo, são a principal característica das duas primeiras seções da peça (Introdução e Parte A). As seções finais empregam igualmente este recurso, mas a ele são adicionados elementos motívicos rítmicos e melódicos, que possibilitam o contraste com as seções iniciais ao mesmo tempo em que preservam a unidade da obra, através das relações intervalares entre as vozes. As sugestões de Aylton Escobar observadas em seus manuscritos relacionam-se à escrita ou edição da partitura, modificações na instrumentação e orquestração de alguns trechos escolhidos e, por fim, acréscimos de elementos musicais. O próprio efetivo orquestral do *Estro Armonico* foi modificado, ainda que não de forma incisiva: à instrumentação prevista, formada por Madeiras aos pares, 2 Trompas em Fá, 2 Trompetes em Si bemol e 1 Trombone, Piano, Percussão múltipla e Cordas, foi acrescentado apenas um Trombone e um Trombone baixo (ou Tuba). Tal sugestão

aparece porque, apesar do manuscrito se iniciar apresentando um único Trombone, surgem nos compassos 32 a 34, por exemplo, a escrita da segunda voz do instrumento (Fig. 1):

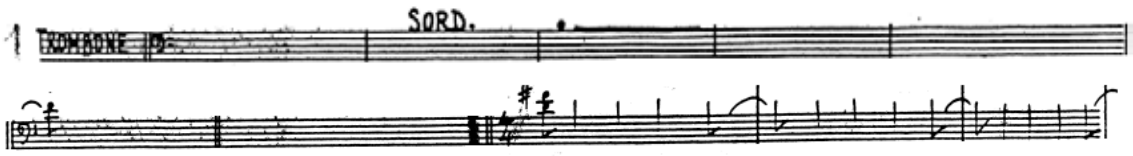


Fig. 1 – Compassos iniciais do Trombone e situação na qual o manuscrito apontou o emprego de um segundo instrumento (comp. 1-5, 30–34 e 39–41, respectivamente).

Além desta pequena mudança, o naipe de percussão ganhou novas sonoridades com o acréscimo de uma enxada e um tam-tam. Enquanto este último surge apenas no último compasso da obra, o primeiro destes instrumentos aparece ocasionalmente em substituição ao triângulo. Confere-se assim, nestas passagens, um importante elemento dramático característico da sonoridade das enxadas[1]. Um exemplo desta substituição pode ser observado a partir do compasso 28 (Fig. 2):

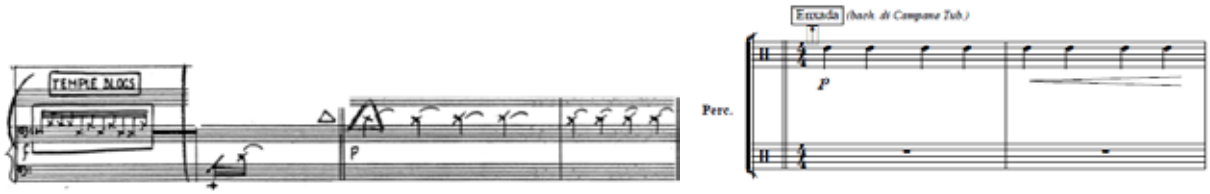


Fig. 2 – Percussão nos comp. 26–29 e a alteração proposta – substituição do triângulo pela enxada.

Modificações na escrita da obra são observadas, por exemplo, na caixa de indeterminação das madeiras, nos compassos 19, 21, 31 e 34. Nestes momentos Krieger estabelece alturas e sugere uma atuação rítmica livre. A sugestão de Escobar esclarece estas intenções ao dispensar os sinais rítmicos enquanto informações didáticas e convencionais (Fig. 3):

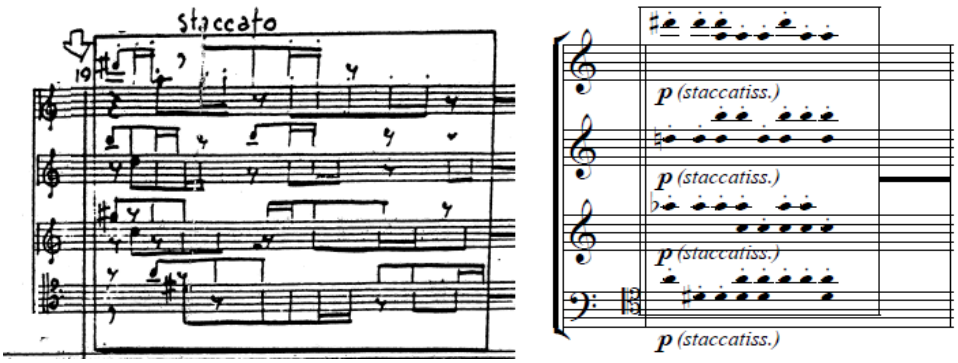


Fig. 3 – Escrita indeterminada empregada no manuscrito e escrita sugerida por Escobar.

Transformações significativas ocorrem através das sugestões postas à instrumentação e orquestração da obra. A mais importante delas acontece no compasso 42. Neste momento da peça, a escrita verificada no manuscrito parece prever um efeito de espacialização e oferece grande desafio à direção e aos intérpretes na orquestra. Inicialmente, sopros e piano apresentam (Fig. 4):

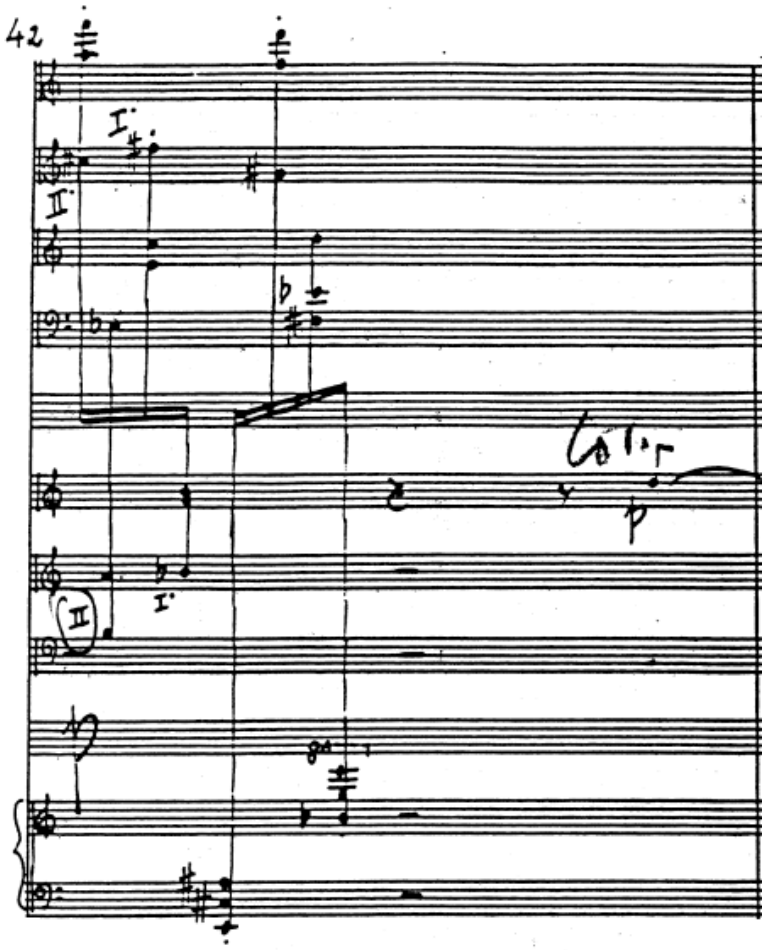


Fig. 4 – Sopros e piano no comp. 42.

Compreendendo a atuação rítmica de todo o complexo sonoro, Escobar estabelece uma interessante grafia musical. Nas madeiras, a passagem da figura acima é assim reorquestrada (Fig. 5):

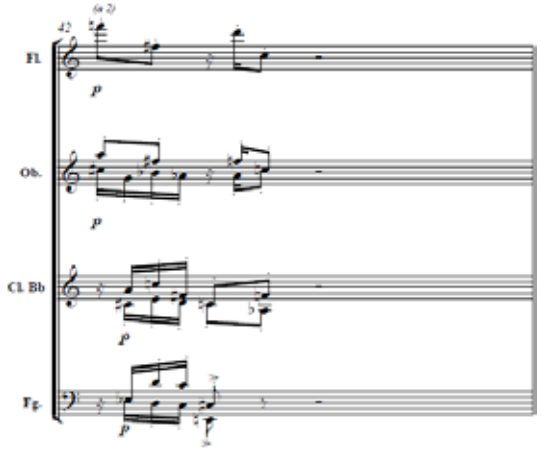


Fig. 5 – Madeiras no comp. 42, sugeridas por Escobar.

Uma clara estrutura fraseológica permeia esta reorquestração, examinada abaixo:

1 - Fagotes iniciam por sua nota original (*Mi bemol*), indicada no manuscrito, e depois reforçam as alturas apresentada pelo segundo clarinete e segunda trompa, respectivamente *Ré* e *Dó*, encerrando sua frase com o intervalo de sexta maior relativo à mão esquerda do piano, na situação original.

2 - O primeiro clarinete inicia com a altura originalmente apresentada pelo trompete (*Sol*), e após sua altura original (*Si bemol*), apresenta a altura originalmente confiada à primeira trompa (*Mi*), finalizando sua frase após o *unissono* com o segundo clarinete, com a voz intermediária do acorde que no manuscrito aparece também com os fagotes.

3 - O segundo clarinete lança sua frase através do dobramento da altura originalmente confiada ao trombone (*Si*), e apresenta ainda, além da sua nota original (*Ré*), um dobramento do fagote e em seguida, por enarmonia, a compleição junto dos fagotes do acorde antes apresentado pelo piano.

4 - O primeiro oboé mostra estreita relação com as flautas, por se constituir em seu dobramento à oitava inferior.

5 - O segundo oboé inicia sua frase com a altura que lhe era própria (*Dó sustenido*), em seguida reforça o primeiro clarinete (*Sol* e *Si bemol*) e apresenta a nota que, no manuscrito, compete ao trompete (*Lá bemol*). Sua frase encerra-se com o *Dó natural*, original do primeiro clarinete, precedido por um *Lá bemol*, da sua própria linha original, por enarmonia.

Uma representação de caráter mais esquemático se traduz de acordo com as tabelas abaixo. A coluna à esquerda apresenta a altura sugerida por Escobar, enquanto a coluna oposta esclarece o instrumento originalmente responsável por ela. A abreviação *Or.* indica que não houve alteração na sugestão da altura (Tab. 1-4):

Fagotes	
Eb	Or.
D	Cl. II
C	Cor. II
C#/ E	Pno.

Clarinetes	
G/ B	Tpt/ Tbn.
Bb/ D	Or.
E/ C	Cor.
Bb	Pno.
Eb/ Gb	Fg.

Oboés	
A/ C#	Fl. / Or.
G	Tpt.
F#/ Bb	Fl. / Cl. I
Ab	Tpt.
F/ A	Fl. / Or.
C	Cl.

Flautas	
F	Or.
F#	Ob.
D	Or.
C	Cl.

Tab. 1-4: Relações entre as alturas sugeridas por Escobar e suas origens, para os sopros no comp. 42.

Ao piano, o primeiro dos acordes foi suprimido e orquestrado através de fagotes, clarinetes, trombones e trompas, e o segundo recebeu o colorido timbrístico oferecido pelo xilofone (Fig. 6):

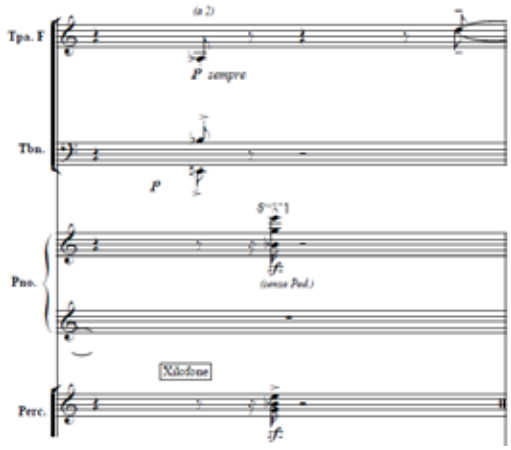


Fig. 6 – Sugestão de orquestração do primeiro acorde pianístico nos trombones e trompas, e o segundo acorde mantido ao piano, com a participação do xilofone (compasso 42).

Conforme se observa na figura acima, o apoio ao acorde do piano realizado pelo xilofone se dá através de uma das inversões possíveis da mesma estrutura harmônica.

Na segunda metade do compasso, a idéia é transferida para as cordas – o manuscrito apresenta a seguinte situação (Fig. 7):

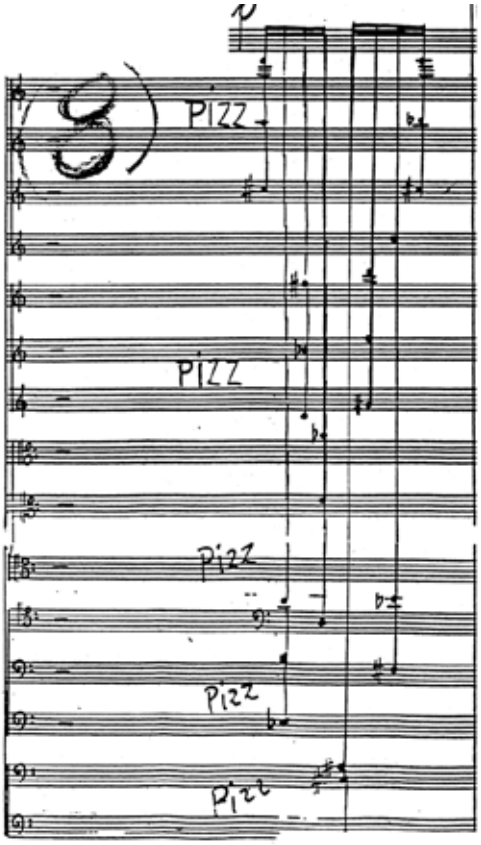


Fig. 7 – Atuação das cordas na segunda metade do comp. 42.

A distribuição rítmica e melódica, segundo a leitura de Escobar, apresenta-se da seguinte maneira (Fig. 8):

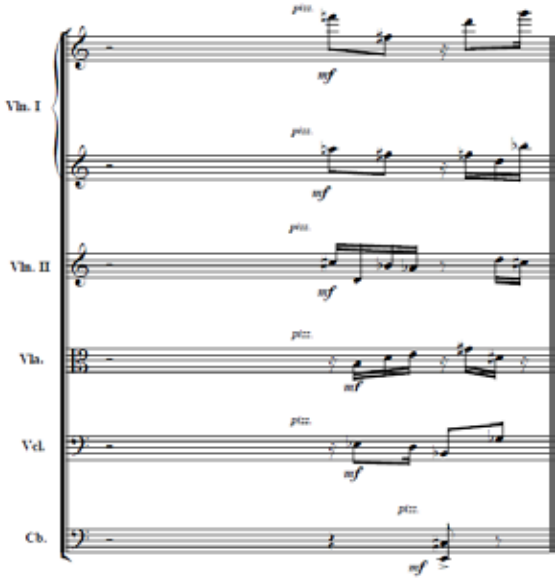


Fig. 8 – Modificações propostas segundo a leitura de Escobar, nas cordas do compasso 42.

O original *divisi a 4* dos primeiros violinos foi substituído por um *divisi a 2*, no qual o primeiro grupo de colcheias corresponde às alturas originais das estantes dianteiras dos Violinos I, além do *Fá sustenido* próprio da estante principal dos Violinos II. No segundo tempo do compasso surge o intervalo de sexta originário das primeiras estantes dos Violinos II, seguido pelo *Ré natural* e pelo intervalo de sexta maior, respectivamente lidos originalmente na última e nas primeiras duas estantes dos Violinos I.

Os Violinos II, por sua vez, originalmente divididos em três grupos, uniram-se. Iniciam sua frase pelo *Dó sustenido* verificado na terceira estante dos Violinos I seguidos pela nota *Ré* originária dos primeiros viloncelos, *Si bemol* da prória segunda estante dos Violinos II e *Lá bemol* proveniente das primeiras violas. Terminam a frase com o intervalo de segunda menor cuja origem é observada nas últimas duas estantes dos primeiros violinos.

Também as violas e violoncelos, originalmente divididos em três grupos, bem como os contrabaixos, em outros dois, uniram-se. As violas, nesta releitura, apresentam um agrupamento de três semicolcheias cujas alturas se originam na estante dianteira dos violoncelos (*Si*), na última estante dos Violinos II (*Ré*) e segunda estante das próprias violas *(Mi*). Por fim, uma altura proveniente da última estante dos Violinos II (*Sol sustenido*) e da primeira estante dos violoncelos (*Ré sustenido*, em relação enarmônica). Os violoncelos iniciam sua frase através das alturas originais do naipe, na última e primeira estantes (*Mi bemol* e *Ré*); finalizam através do grupo de duas colcheias, com alturas antes lidas nos primeiros contrabaixos (*Si bemol*) e de sua própria segunda estante (*Sol bemol*), ambas em relações enarmônicas. Finalmente, os contrabaixos, em sua única colcheia, se responsabilizam por um intervalo de sexta original (*Mi-Dó sustenido*). Por sua vez, as cordas tomam nova força uma vez que não são mais divididas excessivamente.

De maneira análoga ao caso precedente, apresentamos as tabelas esquemáticas (Tab. 5-8):

Violoncelos	
Eb	Vcl. [3]
D	Vcl. [1]
Bb	Cb. [1]
Gb	Vcl. [2]

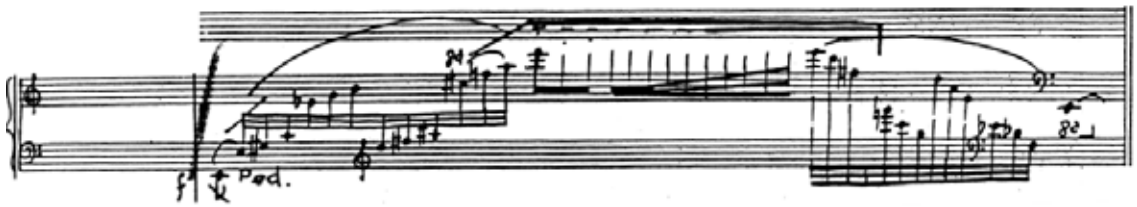
Violas	
B	Vcl. [1]
D	Vln. II [3]
E	Vla. [2]
G#	Vln. II [3]
D#	Vcl. [1]

Violinos II	
C#	Vln. I [3]
D	Vcl. [1]
Bb	Vln. II [2]
Ab	Vla. [1]
D	Vln. I [3]
C#	Vln. I [4]

Violinos I	
F/ A	Vln. I [1,2]
F#	Vln. II [1]
D/ F	Vln. II [1,2]
D	Vln. I [4]
G/ Bb	Vln. I [1,2]

Tab. 5-8: Relações entre as alturas sugeridas por Escobar e suas origens, para as cordas no comp. 42.

Elementos musicais foram adicionados no compasso 22, onde acontece uma cadência pianística: ao grande arpejo ascendente que caracteriza o início desta cadência de bravura, Escobar acrescenta uma tríade constituída de duas quintas justas correspondentes à primeira estrutura do arpejo na forma descendente do trecho (Fig. 9):



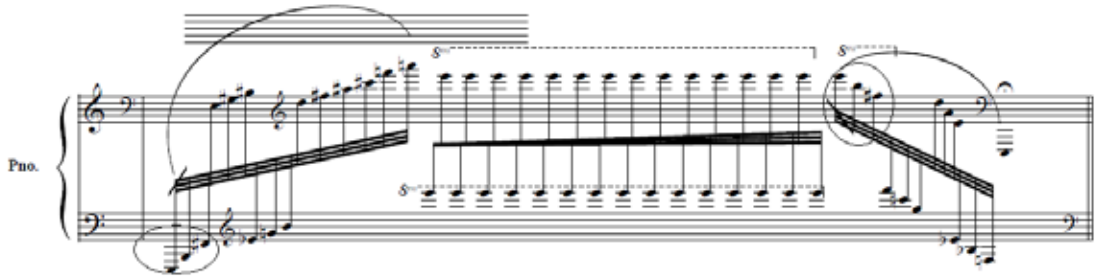


Fig. 9 – Sugestões adicionadas à cadência do piano no compasso 22. Os círculos apontam a tríade acrescentada à passagem e aquela que lhe corresponde ao final da passagem.

Os comentários acima se referem a poucas das principais alterações sugeridas à obra. Muitas outras foram realizadas, e os comentários estão longe de esgotar-se. A leitura deste manuscrito do *Estro Armonico* comparada à leitura das partes de orquestra (também em manuscritos de Aylton Escobar) constitui uma aula de orquestração de inestimável valor.

Através deste trabalho procuramos estabelecer um texto musical que servisse de auxílio aos interessados em estudar as possibilidades de interpretação e orquestração em uma das obras sinfônicas mais queridas do repertório brasileiro do Século XX.

Notas

1 Este mesmo efeito dramático pode ser observado na música de Escobar. Como exemplo, citamos *Salmos Elegíacos para Miguel de Unamuno* (2009), na qual as enxadas, segundo o próprio compositor, evocam o som de antigos, desgastados e particularmente dramáticos sinos de igreja.

Referências

TACUCHIAN, Ricardo. *Datas referenciais*. In Coelho, Francisco Carlos. Coord. *Música Contemporânea Brasileira; v. 2*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo. Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

KRIEGER, Edino. *Estro Armonico*. Cópia manuscrita de F. Paes Oliveira, 1975.

SILVA, Aylton Escobar. *Partituras de orquestra do Estro Armonico, de Edino Krieger*. Cópia manuscrita do autor, s/d.

PARA A APROPRIAÇÃO POÉTICA NA *PERFORMANCE* MUSICAL: UMA LIÇÃO QUE APRENDI COM FOUCAULT

Daniel Vieira (UFRGS)
zharbo@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta uma discussão de como a filosofia pode colaborar para o amadurecimento, ético e estético de um *perfomer*. Apresento o conceito de apropriação poética e uma possível aplicação para a performance musical, enfatizando a condição humana que decorre desse processo. Disso é remetido a uma reflexão filosófica oriunda de Michel Foucault. O saber e o poder são brevemente discorridos apontando para o conhecimento do "cuidado de si". Traço um corte transversal em que esses ensinamentos são coligados com a busca pela apropriação poética de Harold Bloom, além de apresentarem valor pleno no amadurecimento artístico de um *performer* musical.
Palavras-chave: Apropriação musical, poética na performance musical, filosofia, Harold Bloom, Michel Foucault.

Toward the appropriation poetic in the musical performance: a lesson that I learned with Foucault

Abstract: This paper presents a discussion of how philosophy can contribute to mature, ethical and aesthetic, of a performer. It discusses the concept of poetic appropriation and a possible application for music performance, emphasizing the human condition that emerges this process. This is referred to a philosophical coming from Michel Foucault. The knowledge and power are briefly elaborated leading to the knowledge of "self care". I trace a cross section in which these teachings are related to the search for poetic appropriation of Harold Bloom, in addition to presenting the full artistic maturity value of a musical performer.
Keywords: Musical appropriation, poetic in the musical performance, philosophy, Harold Bloom, Michel Foucault.

> *"Pois a filosofia foi determinada na sua história como reflexão da inauguração poética"* (DERRIDA, 2009, p. 38).

Os construtos dessa comunicação permeiam um limiar onde a filosofia é abordada como meio pelo qual o refinamento-aprimoramento para uma *performance expert* pode ser conduzido. Entendo como, numa mesma reflexão derridiana, a arte pode ser oriunda de uma determinação filosófica e que a filosofia pode, dessa maneira, determinar uma reflexão para a música, para a arte da *performance* musical.

A expressão apropriação poética é tomada em minha compreensão, neste trabalho, como aquela definida pelo crítico literário Harold Bloom em A Angústia da Influência[1]: uma leitura distorcida ou mesmo apropriada, significando um desvio. Aparece tal qual um movimento corretivo na produção individual de um artista que desvia-se de um precursor de modo a converter-se a ele, seguindo-se um novo teor poético, uma nova influência, uma nova arte (BLOOM, 2002, p. 64). Numa abordagem transversal, da literatura para a música, destaco, a partir de H. Bloom (2002), três categorias ou etapas para um processo de apropriação na concepção de uma obra de arte, mesmo na arte da performance musical: uma angústia capaz de conferir um *pathos* humano ao ato realizado; uma crítica de natureza antitética quando realizada a inversão entre passado e presente; e um ato hermenêutico quando tal concepção exige a criação de uma própria tradição.

A vinculação com o conceito de angústia, próprio da Teoria da Influência[2], confere um *pathos* humano ao processo de apropriação. Aquela angústia própria da razão do sentimento humano. Nesse delinear de ideias, é possível, também, perceber a musicalidade como uma apropriação das possíveis influências denotadas no trabalho da prática musical. Quanto mais humana a realização, mais musical ela pode se apresentar. Desse *pathos* humano procede, ainda, um ato crítico, também de natureza humana, caracterizando uma não existência de performances isoladas, mas relações entre performances apropriadas antiteticamente

entre si. A resposta crítica a uma *performance* só pode ser uma outra *performance*. A crítica antitética gera-se na inversão do relacionamento de apropriação em que diferentes *performances* criarão para si mesmas a partir do seu sujeito criador uma tradição própria do pretexto humano. A angariação desse *pathos* humano pode ser resultado do próprio conhecimento da prática, apontando para a máxima: *O passado está sempre presente no presente*[3]. Tal máxima constitui a instauração da rejeição de uma tradição imposta e a novidade de uma tradição criada por si, para si.

O aspecto humano aparente dessa conceituação, conduziu-me linearmente para a filosofia, que, como exposto, é determinada como reflexão poética. Desse modo, a presença de um pensamento em que a natureza do discurso sobre o homem conduziu-me até as ideias de Michel Foucault[4], com a sua metodologia da arqueologia nas ciências da humanidade[5]: as relações entre saber e poder e a concepção de uma existência duvidosa do homem.

Deleuze aponta que, segundo Foucault, todo o saber desdobra-se em um "espaço" característico: a representação dos indivíduos da natureza, mesmo a natureza humana, é representada remetendo-se à Natureza, impedindo a existência do homem, como tal. O homem só pode constituir-se como sujeito para um ato reflexivo quando a representação, quer da natureza, queria de sua natureza, ruir e abrir espaço para "as palavras, no devir da linguagem" (DELEUZE, 1966, s/p).

Nesse contexto, então, a produção de discursos é intimamente ligada a condição de poder. O saber, para Foucault, "não existe fora ou sem poder. (...) A verdade é este mundo, ela é produzida nele graças as múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder" (FOUCAULT, 1979, p. 12). O homem como sujeito é desde sua "produção" mantido por relações de poder. Essas relações convertem os indivíduos em sujeitos, e imprimem neles a sua identidade, caracterizadas por um conjunto de práticas discursivas e não discursivas dadas num certo ambiente social (NASCIMENTO, 2009, p. 89).

Talvez seja possível compreender que só existe poder onde há liberdade e tal compreensão não se mostrando paradoxal. As relações de poder, nesse sentido, são estabelecidas entre subjetividades, tornando-se livres para exercer uma tal liberdade dentro do "círculo" do poder. Desse modo, as relações de poder são instauradas no plano onde torna-se possível "estruturar o eventual campo de ação dos outros" (DREYFUS & RABINOW, 1995, p. 244), mas também os outros estruturam o campo de nossas ações, por exemplo, a formação, criação e valorização de uma determinada tradição. Assim,

> não existe nenhum atrito entre liberdade e relações de poder; pelo contrário... a liberdade é uma *conditio sine qua non* para o exercício do poder. (...) poder estruturar diversas condutas, ações e acontecimentos, e que de algum modo possa inaugurar um futuro diferente – mesmo que de esse futuro inclua a decisão de não mais fazer parte dessa específica relação de poder (NASCIMENTO, 2009, p. 90).

A lição aprendida aqui é condizente ao entendimento de que não podemos viver fora das relações de poder, mas isso de maneira alguma aniquila com a nossa liberdade, considerando, a nossa natureza humana que naturalmente interage em um meio social.

Para Sousa Filho (2008), quando Foucault tratava do poder, de maneira implícita em seu pensamento já podia ser conotado um teor de liberdade que dava sinais nas experiências, nos "modos-de-vida-outros", como coisas pouco teorizadas, mas nunca ausente. De maneira que a ética do "cuidado de si mesmo" (*epiméleia heautoû*) como prática de liberdade (no passado e no presente) tornando-se inevitável

no pensamento foucaultiano. A arte do cuidado de si conduz a uma reconstrução do sujeito subjetivado, anunciando-se, coerentemente como prática de liberdade – uma subjetivação (SOUSA FILHO, 2008, s/p).

Acredito que dessa compreensão de que a relação de poder, que naturalmente existe na prática de interpretação musical hoje, decorrente de uma imposição da própria história estética da música possa ser neutralizada de um estado de "domínio fascista" para uma relação que conduza a uma relação aberta de liberdade a partir da arte do cuidado de si, como sugerida por Foucault. Importante ter em mente que a liberdade advinda do cuidado de si não pode ser confundida como liberação, embora seja necessária a sua condição. A liberdade ao tomar a si próprio como prova permite que a experiência prática seja direcionada para o *seu* próprio destino, sujeita a sua própria eventualidade, sendo o sujeito que toma a si nesse caso responsável pela criação do seu próprio contexto. (FOUCAULT, 2004, p. 264-287; & SOUSA FILHO, 2008, s/p).

Foucault sugere algumas técnicas para o desenvolvimento desse "cuidado de si", que em geral, conduzem a concepção, de um "eu", análoga a uma hermenêutica do sujeito em si, para si, após seu entendimento e colocação dentro de uma sociedade (FOULCAULT, 2010, p. 443-454). Gera, assim, a conceituação de um círculo, caracteristicamente hermenêutico: o sujeito em uma sociedade que exercendo poder sobre si e reagindo com uma liberdade oriunda do seu próprio relacionamento com essa sociedade.

Percebo, deveras, que a questão da apropriação poética para a performance musical pode permear, consistentemente, essa filosofia. Após a compreensão de que o fazer poético – artístico – possui a qualidade própria do ser humano, esse não representado, mas tornado experiência prática, com a sua própria prática, passa a entrar em luta com a própria natureza do saber da comunidade caracterizada como uma instituição. Se o conhecimento musical for admitido como um conhecimento processual, a prática interpretativa, que demonstra parte desse conhecimento gera-se nesse entendimento, inclusive. Dessa maneira, o empreendimento, o relacionamento ao se construir uma nova interpretação, como produção naturalmente humana, impregnada de subjetivação, mas procurando livrar-se de uma subjetividade, pode destacar e demonstrar um relacionamento de poder, principalmente, ao exprimir uma experiência vivida e não uma representação. Evidente que essa representação pode e deve, como condição humana, participar do processo envolvido, mas o embate, angustiante ou agonístico pode caracterizar o *pathos* humano a partir da prática como experiência. É então, no quadro desse processo de prática interpretativa que se produz um espaço de enfrentamento, mesmo auto-enfrentamento, como exercícios agonísticos da liberdade.

Tal liberdade não é atingida sem a manutenção de um ato crítico. Bloom sugere que uma inversão seja realizada promovendo uma atitude antitética, algo como: "não faço parte da tradição, sou a minha tradição". Foucault ensina que a busca por uma hermenêutica para si pode amparar uma liberdade para a prática do "cuidado de si". O cuidado de si vem caracterizar um exercício filosófico, não interessado em riqueza, privilégio ou poder (coerção alheia, atitude fascista), mas é um cuidado ético-moral de si, para consigo mesmo, que orienta uma estilização da vida, uma estética da existência (FOUCAULT, 2010, p. 451; & SOUSA FILHO, 2008, s/p). No processo de apropriação poética na *performance* musical, a liberdade, atingida pelo ato crítico, caracteriza-se com uma nova reação performática: a crítica a uma *performance* só pode ser uma outra *performance*. Existiria maior liberdade nesse processo de apropriação?

A liberdade adquirida com a arte do cuidado de si pode ser experienciada tal como um empreendimento ético-moral do sujeito em sua própria natureza: liberdade de pensamento, liberdade de movimento, liberdade de alma. A busca por tal experiência pode ser agonística – aí a mais uma denotação e correlação com a teoria da influência de Bloom – o sujeito e a sua verdade não estão vinculado por um

exterior que os habilita, mas pela agonizante e perseverante escolha de existência: "o sujeito da verdade de sua liberdade não o é mais no sentido de uma sujeição, mas de uma subjetivação-outra, aquela que ele é seu artífice, e seu mestre" (SOUSA FILHO, 2008, s/p). Independente de qualquer atitude retórica, no momento da performance, só há de existir um único ser presente o "eu" imperioso, que foi construído reflexiva e processualmente em sua própria experiência.

Então, quando o sujeito exercita o pensamento considerando que deve produzir-se a si como seu mestre, vivendo sozinho consigo mesmo, repousa sobre si a natureza do seu próprio governo, a inversão sugerida por Bloom, parece ser convincente, após o próprio processo de prática (quer musical, queria a de si, como seu mestre e instrutor), num exercício de reflexividade e da ação. Aqui cabe salientar a minha própria crença no princípio filosófico, cuja função consiste na construção do meu próprio eu, menos como sujeito de conhecimento, mas mais como sujeito da ação ética. Voltando à filosofia, não há como reconhecer o trabalho do cuidado de si se não houver uma atitude de desideologização – esquecimento e desvalorização de um "ídolo" para o cuidado e manutenção de si próprio como aquele ídolo sem igual.

A inversão sugerida pela crítica antitética pode participar dessa técnica do cuidado de si, pensada para a apropriação poética na performance musical, conduzindo a essa desideologização e ao conhecimento estético, talvez do próprio eu. Isso não sugere um esquecimento, ou abandono do grandes mestre do passado, pelo contrário, sugere e impele o seu conhecimento e a partir daí ser possível entrar na luta pela liberdade, própria da relação do poder.

O ato plausível de criar para si uma tradição a partir do cuidado de si, contudo, não pode gerar uma coerção sobre o seu próprio processo criativo e contra a sua própria subjetividade? Foucault ensina que o cuidado de si é próprio da ética: "Eis o que tentei reconstituir: a formação e o desenvolvimento de uma prática de si que tem como objetivo constituir a si mesmo como o artesão da beleza de sua própria vida" (FOUCAULT, 2004, p. 244). Nascimento (2009) menciona que a questão da auto-educação, nesse caso, relacionada ao processo do cuidado de si, leva ao que Foucault ensinou sobre a problematização do olhar: não se deixar dominar pelo poder, nesse caso, pelo seu próprio poder (NASCIMENTO, 2009, p. 96). Permanecer dentro do seu próprio contexto, da sua própria sociedade, num espírito ético, e mais uma vez: ética para consigo mesmo, manter-se atento à sociedade, conhecer o seu passado – os mestres, a partir daí, angariando meios para participação de um futuro. Desenvolver e requisitar a sua prática eticamente.

Importante, talvez, seria compreender que tal processo de desideologização e, principalmente, do cuidado de si são processos agonísticos, a liberdade, mesmo para a sua auto-produção, é um combate a ser sustentado, uma vitória a ser conquistada, por isso agonística e angústia – natureza da razão humana – individual, natural da atividade de *performance*. Nunca pode ser entregue a outros, é um trabalho que o indivíduo deve exercer sobre si. "É preciso liberdade para existir ética: 'A liberdade é a condição ontológica da ética'" (SOUSA FILHO, 2008, s/p).

Ao se transformar toda essa reflexão em ação, a questão da apropriação poética na *performance* musical passa a ser uma experiência de liberdade, liberdade sempre inventada, como ato de criatividade humana. A luta angustiante que a dota de expressividade, coloca-la-á num *pathos* humano, mesmo dentro de um grupo, ou de uma sociedade. As questões vinculadas ao saber-poder, próprias da natureza humana podem, após isso, ser trocadas por outro questionamento, levantado pelo próprio Foucault:

> De que valeria a obstinação do saber se ela apenas garantisse a aquisição de conhecimentos, e não, de uma certa maneira e tanto quanto possível, o extravio daquele que conhece? (...) [E ainda, outra questão:] "Mas o que é, então, a filosofia hoje – quero dizer, a atividade filosófica – se não o trabalho crítico do pensamento sobre si mesmo?" (FOUCAULT, 2010, p. 196-197).

Sousa Filho (2008) comenta que visto a natureza da filosofia, como destaca Foucault e talvez, por isso mesmo, seja válido dar escuta a saberes singulares, relatos de experiências pessoais (como Foucault o fez), do que insistir em modelos saturados ou projetos sonhadores a que "entregaríamos nossas liberdades" (SOUSA FILHO, 2008, s/p). Ao procurar inventar a sua própria liberdade, advinda do cuidado de si e da crítica de natureza filosófica, que Bloom poderia sugeri-la como antitética, são inventadas, também, formas de ação de existência que impossibilitam a extensão total do poder, assim, se o passado vier a exercer sua ação sobre o presente, na performance musical, eu, após tê-lo apropriado-me de sua própria existência, poderei limitar até que ponto sua ação exercerá seu poder sobre mim. Após o que, o seu relato, do fato acontecido durante o ato de performance, mover-se-á tal qual saber singular apontando para um construto teórico filosófico sugerindo uma nova ação de liberdade, daquele passado, mas fiel a ele em *sua* própria tradição.

Dessa valorização da reflexão filosófica, amparada por Foucault, premune o ato de apropriação poética para a performance musical, com a possibilidade de um amadurecimento do ato performático como ato estético. Com Bloom e Foucault posso antever uma liberdade para a atuação performática sem, contudo, ser dominado de maneira fascista por um passado aterrador, mas relacionar-me, humanamente, com a tradição – uma tradição – que permite exercer a minha liberdade como interprete e performer hoje. Não importa, contudo, se as fontes para essas ideias apontavam preliminarmente para a literatura e se o material de trabalho foram manuais e éticas antigas. Interessa a sugestão de uma reflexão buscadora de ética para a atividade artística a conquistar a angústia da liberdade.

Notas

[1] A Angústia da Influência (1973) é o primeiro livro de uma série onde Harold Bloom desenvolve a sua tese central acerca da influência e teoria poética. Nesse livro o autor traz para o quadro da crítica literária a noção *agon*, de forma que a influência não pode ser vista como transmissão de estilo. A influência em si não é uma transferência de características textuais. Segundo Bloom, o que acontece é um combate intenso e reativo pela preponderância dissimulada entre poetas jovens (efebos) e poetas velhos (precursores). Talvez o que mais caracteriza esse libro seja a subversão de uma tendência da crítica moderna que exige sempre o novo, uma revolução.

[2] A teoria da influência é demarcada na tetralogia da influência de Bloom que é composta pelos seguintes títulos: A angústia da influência (2002/1973); Um mapa da desleitura (2003); Cabala e Crítica (1991) e Poesia e repressão (1994). Nessa teoria, particularmente, a crítica literária precisa construir um engajamento com o passado, como mencionado na nota anterior, num embate encoberto pela própria tradição em que os efebos tornam-se precursores dos grandes poetas da tradição. Para isso, uma inversão e descontinuidade temporal são sugeridas. Bloom conduz um debate a fim de demonstrar como conseguir tal descontinuidade, isso demonstra, como Nestroviski (1996) indica a respeito da tetralogia de Bloom que sua terminologia, ao contrário de sua teoria, envelheceu e o que sobreviverá, de fato, são todas as implicações que a teoria de Bloom gerou para a compreensão artística.

[3] Axioma construído a partir da própria Teoria da Influência após A Angústia da Influência. Se inversão e descontinuidade temporão são os pressupostos para a formação de novos poetas, logo o "passado sempre será requerido no presente" visto que esse presente já fora adquirido no passado (Para maior compreensão: BLOOM, 2002).

[4] Paul-Michel Foucault – Michel Foucault (1926-1984). Foucault foi um leitor impressionado com Nietzsche e Heidegger. Herdou a preocupação com a noção moderna de sujeito. Aponta que poder e saber estão intimamente ligados. Argumentou, com isso, que não existe verdade absoluta, somente diferentes verdades sobre a realidade em diferentes momentos – verdades que atendem às necessidades do poder. Contudo, sua filosofia se tornou original à medida que resolveu antes fazer a história do sujeito que confiar na subjetividade, como fizera a filosofia moderna, como instância de garantia da verdade. (GHIRALDELLI, 2010, p. 83; STRATHERN, 2003).

[5] Ver: FOUCAULT, 2005.

Referências:

BLOOM, Harold. *A angústia da influência* – uma teoria da poesia. Tradução de Marcos Santarrita. Segunda edição. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *Um mapa da desleitura*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Segunda edição. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

_____. *Cabala e crítica*. Tradução de Monique Balbuena. Primeira edição. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Poesia e repressão* – o revisionismo de Blake a Stevens. Tradução de Cillu Maia. Primeira edição. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

DERRIDA, Jacques. Força e significação. In: _____. *A Escritura e a Diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques; Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4ª. Edição. São Paulo: Perspectiva, 2009. Capítulo 1, pp 1-41.

DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. Michel Foucault: uma trajetória filosófica – Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. A Hermenêutica do Sujeito: curso dado no Collége de France (1981-1982).Tradução de Márcio Alves da Fonseca, Salma Annus Muchail. 3ª. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de António Ramos Rosa. Lisboa: Edições 70, 2005.

_____, Michel. *Ética, sexualidade, política* – Ditos e Escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____, Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GHIRALDELLI JUNIOR, Paulo. História Essencial da filosofia. São Paulo: Universo dos Livros, 2010.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Entre o poder e a subjetivação, Foucault: sobre uma educação não fascista. In: *Trilhas Filosóficas*. Caicó/RN. Ano II; número 2 / jul – dez. 2009, p. 86-97.

NESTROVSKI, Arthur R. Influência. In: _____. *Ironias da modernidade*. Primeira edição. São Paulo: Ática, 1996. p. 100-118.

SOUSA FILHO, Alípio. O cuidado de si e a liberdade ou a liberdade é uma agonística. In: ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval de; VEIGA-NETO, Alfredo; SOUSA FILHO, Alípio de. (Org). *Cartografias de Foucault*. 1ª. Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, v. 1. Disponível em: http://redehumanizasus.net/7011-foucault-o-cuidado-de-si-e-a-liberdade-ou-a-liberdade-e-uma-agonistica. Acesso em: 22/03/2011.

STRATHERN, Paul. Foucault (1926-1984) em 90 minutos. Tradução de Cássio Boechat. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PARA A APROPRIAÇÃO POÉTICA NA *PERFORMANCE* MUSICAL: ANGÚSTIA, CRÍTICA, HERMENÊUTICA

Daniel Vieira (UFRGS)
zharbo@gmail.com

Resumo: Esse texto procura dimensionar um espectro teórico-filosófico para a apropriação poética na *performance* musical. São apresentadas ideias oriundas da Teoria da Influência do crítico literário Harold Bloom numa aplicação transversal à prática musical – *performance* musical. A partir dessa reflexão é possível entender como a musicalidade é advinda da apropriação de possíveis influências do próprio trabalho musical. Ainda em decorrência, não existem performances mas sim, relações entre performances apropriadas antiteticamente entre si, sendo que resposta crítica a uma *performance* só pode ser uma outra *performance.* Como resposta a um dos aspectos da teoria, debatidos no trabalho, o texto se estende à compreensão de que uma própria tradição, por parte do *performer*, deve ser desenvolvida ou criada, o que caracteriza um processo hermenêutico requerido e presente no ato da *performance*.
Palavras-chave: Apropriação musical, poética na *performance* musical, teoria da influência.

Toward the poetic appropriation in the musical performance: anxiety, criticism, hermeneutics

Abstract: This text attempts to scale a theoretical-philosophical spectrum to poetic musical appropriation in the musical performance. Ideas presented are derived from the Theory of Influence of the literary critic Harold Bloom in a cross-cut application to practice musical – musical performance. From this discussion it is possible to understand how musicality comes from the appropriation of possible influences of the musical work itself. Also as a result, there are no performances – what exists are relations between performances appropriated antithetically among themselves, and critical response to a performance can only be another performance. In response to one aspect of the theory discussed in this paper, the text extends to a realization that tradition itself, by the performer, should be developed or created, featuring a hermeneutic process required and present in the act of performance.
Keywords: Musical Appropriation, poetic in the musical performance, theory of influence.

O título dessa comunicação designa três possíveis maneiras de se compreender a apropriação poética para a práxis musical, aqui conotada como própria prática interpretativa: angústia, crítica e hermenêutica. Admitindo preliminarmente que a pesquisa em Práticas Interpretativas, no âmbito das ciências na pós-modernidade, pode e deve estar vinculada ao trabalho de *performance* (práxis profissional) do próprio pesquisador, esta comunicação assumirá um contexto de crítica antitética hermenêutica, potencializando a possíveis sujeitos sociais uma subjetividade decorrente da própria cientificidade (SANTOS, 2002; BARRENECHEA, 2003; AQUINO, 2003), e argumentaremos como possíveis objetos teóricos podem corroborar nesse sentido, a fim de converter o ato do *performer* num escopo dessa natureza.

Para introduzir essas ponderações, talvez fosse conveniente esclarecer que, num certo sentido, por apropriação somos partidários daquele conceito desenvolvido pelo crítico literário Harold Bloom[1], em que vem a tornar-se o próprio *clinamem*[2], ou em outras palavras: uma leitura distorcida ou mesmo apropriada, significando um desvio. Aparece tal qual um movimento corretivo na produção individual de um artista que desvia-se de um precursor de modo a converter-se a ele seguindo-se um novo teor poético, uma nova influência, uma nova arte (BLOOM, 2002, p. 64). Nesse sentido, as ideias de influência do crítico norte-americano são tomadas como um significado expressivo em sua transversalidade para com a música e para com a prática musical.

A crítica sistemática proposta por Bloom, desenvolvida como teoria da influência[3], preocupa-se com diversidade da produção artístico-literária, questões de criatividade e a hermenêutica do texto. Bloom sempre recusou a ideia da obra de arte autossuficiente, redireciona tal ideia, contudo, às ideias da psicologia

da imaginação (LENTRICCHIA, 1983, p. 332). Assim, o significado de um texto para Bloom não é imanente, mas percebido na relação entre textos que colaboraram para a composição daquele texto tomado em análise.

A tese de Harold Bloom prevê que um poeta ou escritor – um artista – age sempre em função de um modelo literário que lhe é anterior que ele tem que "enfrentar". Para resolver a angústia dessa influência, exige igualmente a substituição de tal modelo. Desta forma, também não existem interpretações desubjectivadas, mas sim, interpretações construídas/forçadas ou *desleituras* de leituras anteriores. Com isso, Paul de Man (1983) descreve que no pensamento de Bloom tal articulação de ideias segue igualmente a desconstrução[4] como uma hermenêutica negativa que procura abalar ou criticar qualquer sentido imputado.

A linguagem para a desconstrução é a dos tropos retóricos. Com isso, é uma ilusão crer que haja uma linguagem realmente literal, visto que todo signo é a representação de um dado da realidade, configurando assim uma representação. Nessa articulação, em que a desconstrução se apresenta contraditória, o que se diz e o que se quer dizer é, e sempre será, característica da tentativa de qualquer forma de comunicação. Tudo não passa de retórica. O espírito crítico torna-se uma luta perpétua – um "agon" – que recupera para o próprio fazer artístico nada menos que o *pathos* humano. O que é necessário ressaltar em relação à teoria da influência de Bloom, é que, como afirma Nestrovski, não se trata de uma teoria da alusão ou de busca de fontes: o que interessa é o que o poeta consegue deixar de fora, e não aquilo que incorporou do precursor (NESTROVSKI, 1992, p. 203).

Ao aproximar a teoria da influência a um estreitamento do tipo *angustiae* é possível denotar que esse *pathos* em música torna-se a própria musicalidade como valor expressivo e aspecto de humanidade. Não angústia agonizante, mas a própria razão do sentimento humano. Nesse delinear de ideias, é possível, também, perceber a musicalidade como uma apropriação das possíveis influências denotadas no trabalho da prática musical.

As "razões revisionárias"[5] da teoria da influência de Bloom são desenvolvidas de maneira bastante hermética. No ensaio *The Breaking of Form* (1979), Bloom afirma que os seus pressupostos sobre influência não constituem uma poética, mas sim, reflexões filosóficas sobre a formação do poeta e a sua criação poética. Paul de Man (1983) afirma que as categorias de influência, "razões revisionárias", de Bloom não operam apenas entre autores, mas entre vários textos de um mesmo autor, inclusive, associando-as a uma defesa psicológica e uma imagem propriamente dita, tornando-se tropos retóricos. Contudo, Nestrovski (1996) corrobora a respeito da tetralogia de Bloom que sua terminologia, ao contrário de sua teoria, envelheceu e o que sobreviverá, de fato, são todas as implicações que a teoria de Bloom gerou para a compreensão artística.

Importante salientar, nesse meio, que retórica para Bloom não é o objeto de análise, mas sim um modo pelo qual é possível analisar a formação intelectual e imaginativa de um poeta, afirmando-se como entusiasta da imaginação humana. Se o caráter do tipo de análise proposto por Bloom assume um teor retórico-hermenêutico, direciona o alicerce epistemológico para uma investigação que tende a seguir tais parâmetros como base para possíveis discussões.

Para completar um círculo hermenêutico, numa abordagem transversal, o interpretar musical factual pode ser considerado a partir da teoria da influência de Harold Bloom fora do sentido tradicional "da passagem de imagens e de ideias". A influência, como a concebemos, "significa que não existem [*performances*], apenas relações entre [*performances*]" [6] e essas vem a ser apropriadas antiteticamente entre si. A resposta crítica a uma *performance* só pode ser uma outra *performance*. A crítica antitética gera-se na inversão de relacionamento de apropriação em que essas diferentes *performances* criarão para si mesmas a partir do seu sujeito criador.

Em decorrência disso, a influência poética dependente desse ato crítico, dessa desapropriação, que um tal ato como ato artístico vem a exercer sobre o outro. Desse outro vem a tradição: não há influência, nem escrita, nem ensino, nem pensamento e em leitura sem o senso de uma tradição. Cria-se para si, nisso, uma tradição: compreender tal conceito de influência apropriada é considerá-lo como um tropo substituto de tradição. Essa substituição provoca uma sensação de perda, uma vez que "influência", ao contrário de "tradição", não é um termo "daemonizado":

> Ninguém fica contente ao ser influenciado: os poetas não o suportam, os críticos ficam nervosos com isso, e todos nós, enquanto estudiosos, sentimos forçosamente que estamos sendo ou que já fomos influenciados em excesso. Ser influenciado é ser ensinado [...] (BLOOM, 1991, p. 112-113).

Ao substituir a tradição a influência a desidealiza, não por parecer como uma distorção, mas por mostrar que não é possível distinguir a tradição do ato de cometer erros sobre a anterioridade: a influência demonstra que não é possível perceber o que é original e o que é tradição. A influência torna-se um tropo problemático com o qual realizamos contínuas substituições.

O raciocínio apresentado possibilita uma expansão para a performance musical ao considerá-la como uma atividade de produção artística: sinaliza para uma atividade de apropriação, tornando a *performance* tão ou mais poética da qual a própria música, como ato criativo, vem ser dependente. Tal apontamento é pertinente à desconstrução, da qual a teoria da influência é herdeira.

Ao estender esse pensamento vale prezar por uma meditação sobre os princípios de prioridade e de autoridade que apontam para uma das características mais presentes da Teoria da Influência: da "auto-morte"[7] da arte em seu estado latente. Essa auto-morte acontece devido a sua própria força artística (BLOOM, 2002, 60). Desse modo, se a Música for entendida como arte temporal, quer numa *performance* ao vivo ou mesmo numa gravação, já acontece tendo desfalecido. Cada nota tocada, cada nova frase articulada já suplanta a anterior aniquilando a sua existência ou da última performance realizada. Sua vitalidade já é "auto-assassinada" em seu próprio momento de concepção, suplantando qualquer traço de origem, tradição ou influência. Para isso, um suplemento é denotado a partir de uma aparente intuição como gerador do ato artístico. Contudo, a isso está atrelada a uma angústia, o *pathos* humano, onde o passado sempre está presente no presente, e sua memória se tornaria a origem da angústia, do desafio de cada nova *performance*. Tornar-se-ia o próprio valor da prática musical em si, o seu próprio contexto, o seu próprio meio, a sua própria origem e a justificativa para a criação da sua própria tradição.

Essa reflexão, tomada como ponto de partida, permite que se atinjam os mais baixos de todos os níveis poéticos e se crie os seus próprios meios, sua apropriação: a consciência vem a ser impactante e causará impacto em toda a criação. *"O passado torna-se presente no presente"*. Se isso for classificado como retórica, fica o questionamento: por que não? Aquele momento de "entrega", pertinente à *performance*, não constitui um ato de retórica? Aliás, transforma a *performance* como um ato abrangente e profundamente imaginativo.

O que há de hermenêutico nessa construção? Ora, remete-se a um presente que tenha sido presentificado em atos anteriores a ele mesmo. Em outras palavras, um passado camuflado por uma metafísica de preparação e mesmo de construção.

Em música pode existir uma fronteira entre o preparo individual do *performer*, os limites do texto do compositor e a novidade criativa de cada momento como paradoxos a serem suplantados em si mesmos.

Tal pragmatismo permite um enlace perspicaz carregado de um certo humanismo que perde sua inocência em termos de desconstrução, torna-se condição de comunicabilidade (NESTROVSKI, 1996, p, 114). Assim sendo, a própria leitura do texto musical, a leitura da partitura não seria condição de fidelidade, ou manutenção de uma tradição para a performance, visto que tal preocupação caracteriza um aspecto de linguagem em música, mas a busca pela comunicabilidade de um sentido em particular seria a força denotativa mais coerente e consistente num criar apropriado artístico.

Dessa forma, o ato reflexivo, portanto, ensina a linguagem natural dos artistas, aquela que não foi aprendida por eles: influência apropriada da tradição envolvida e construída sobre e para si mesmo. Como se encarna o caráter poético nesse ato? Essa pergunta, apesar de possuír uma gama retórica natural, está plenamente contextualizada. E assim, o contexto parece ser a chave para esse entendimento, quer de tradição, influência, como de performance e até mesmo de reflexão.

A busca de contextualização faz da obra de arte um documento, um exemplo num processo e, se a história da arte pode, por um lado, detectar influências não pode, por outro, ouvir a angústia que as determina (MOLINA, 2003, p. 26). Para atingir concretamente o artístico em uma exposição artístico-musical – isto é, numa performance musical – é possível considerar uma relação com a tradição constituída em termos de natureza – mesmo com a habilidade e o domínio técnico; existência em si – implicações circunstanciais, algo a mais do que uma lembrança ou memória do ato realizado, algo como uma meditação cotidiana; a própria apropriação – já que a tradição é concebível, então o conhecimento efetivo à obra é fundamental, a escuta de outros, que geraram a sua tradição, a sua própria escuta e o registro dessa, voltam-se para si, como possibilidade de exame das riquezas ali depositadas a serem relidas de tempos em tempos para reatualizar o que continham. Dessa forma a influência poética, a encarnação poética é em si mesma um oxímoro. Disso, toda a inovação de cada performance musical transforma-se paradoxalmente numa virtude imaginativa: a tradição que frutifica inovação, ou seja: uma absoluta consciência do eu num constante dualismo, consolidando uma autoridade prioritária.

Isso não se depara com uma hermenêutica? O conhecimento e consciência de possíveis influências, entender que se está em meio a uma tradição de performances musicais pode dotar qualquer sujeito de uma verdade que ele (a princípio) desconhecia e que de certa forma, não residia nele. Trata-se de fazer essa verdade aprendida, progressivamente aplicada, um quase-anterior-posterior que governa a própria natureza comum artística. A prática musical, vista nesses termos, transcende o próprio praticar musical a fim de tornar-se um praticar artístico.

A apropriação, nesse sentido é a passagem de um estado de absorção para outro, processualmente vital e particularizado em conjunção com cada momento em que houve certa autoridade prioritária requerida. Nesse processo de influência apropriada, paradoxalmente, não há como ter crises criativas, pois a própria concepção surge de um processo de absorção já absorvido em si, assim, a consciência de tal busca só gerará cada vez maior criatividade natural e original. A identidade do passado presente é a mesma coisa que a identidade essencial de todos os objetivos. A inversão de significados ou de entendimentos aparentemente distorcidos dará vigor e gerará o fluxo espontâneo na realização do ato pré-concebido. Em termos de pesquisa, tal interesse carrega em si outra gama de significado para o próprio autoconhecimento, tornando a pesquisa, com os devidos métodos, parte da práxis profissional.

Notas

Harold Bloom (1930), crítico literário. Formou-se em Cornell (1951), Ph.D. em Yale (1955). É professor dessa universidade desde então. Autor de ensaios que renovaram os estudos poético-literários, o mais conhecido é A Angústia da Influência (1973).

[2] A primeira das razões revisionárias desenvolvidas por Harold Bloom em A angústia da influência (2002).

[3] A teoria da influência é demarcada na tetralogia da influência de Bloom que é composta pelos seguintes títulos: A angústia da influência (2002/1973); Um mapa da desleitura (2003); Cabala e Crítica (1991) e Poesia e repressão (1994).

[4]Desconstrução é o termo proposto pelo filósofo francês Jacques Derrida nos anos sessenta para um processo de análise crítico-filosófica que tem como objetivo imediato a crítica da metafísica ocidental e da sua tendência para o que tal tradição havia imposto como estáveis. Do ponto de vista da análise textual, a desconstrução (termo que deve traduzir o original francês "déconstruction", evitando a tradução por "desconstrucionismo", porque não representa nenhuma proposta de escola de pensamento, movimento ou estética literária em particular e marcando-se, assim, a diferença com o movimento a que se chama *desconstrutivismo* na arquitetura contemporânea), tornou-se sinônimo de leitura cerrada de um texto (literário, filosófico, psicanalítico, linguístico ou antropológico) de forma a revelar as suas incompatibilidades e ambigüidades retóricas, demonstrando que é o próprio texto que as assimila e dissimula [disfarça]. A desconstrução começa por ser uma crítica do estruturalismo, tornada pública numa célebre conferência de Derrida na Universidade de Johns Hopkins, nos Estados Unidos, em 1967, com o título "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines". Se o estruturalismo pretendia *construir* um sistema lógico de relações que governaria todos os elementos de um texto, a desconstrução pretendia ser uma crítica do estruturalismo, que não passava apenas de um dos episódios da tradição metafísica ocidental que merecia ser revisto. Partindo do método especulativo de Nietzsche, da fenomenologia de Husserl e da ontologia de Heidegger, Derrida apresenta a tese inicialmente nas obras *A escritura e a diferença* (1967) e *Gramatologia* (1967), e tem rejeitado desde então qualquer definição estável ou dicionarizável para aquilo que se entende por desconstrução. A própria compreensão da desconstrução como *método* crítico ou *modelo* de análise textual nunca foi reconhecida por Derrida. A divulgação das ideias de Derrida nas Universidades de Johns Hopkins e de Yale, nos Estados Unidos, onde o filósofo francês conferenciou, contribuiu para o alargamento da discussão aos estudos literários, impondo-se internacionalmente como um método de análise textual, apesar das reservas de Derrida. A obra coletiva *Deconstruction and Criticism* (1979) assegurou referência que faltava para divulgação internacional das ideias da desconstrução. Inclui ensaios programáticos de Jacques Derrida, J. Hillis Miller, Harold Bloom e Geoffrey Hartman.

[5] *Clinamen*, *Tessera*, *Kenosis*, *Daemonização*, *Askesis*, *Apophrades* (BLOOM, 2002, p. 64-65).

[6] (BLOOM, 2002, p. 55).

[7] Busca por uma nova origem. Ver: CONTINENTINO, 2008, p. 59-87.

Referências

BLOOM, Harold. *A angústia da influência* – uma teoria da poesia. Tradução de Marcos Santarrita. Segunda edição. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *Um mapa da desleitura*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Segunda edição. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

_____. *Cabala e crítica*. Tradução de Monique Balbuena. Primeira edição. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Poesia e repressão* – o revisionismo de Blake a Stevens. Tradução de Cillu Maia. Primeira edição. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. The Breaking of Form. In:_____. *Descontruction and Criticism*. New York: Seabury Press, 1979. p. 1 – 38.

CONTINENTINO, Ana Maria. O luto impossível da desconstrução. In: Duque-Estrada, Paulo Cesar (org). *Espectros de Derrida*. Rio de Janeiro: Nau Editora: Ed. PUC-Rio, 2008. p. 59-87.

LENTRICCHIA, Frank. *After the New Criticism*. Paperback edition. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

MAN, Paul de. Review of Harold Bloom's Axiety of Influence. In: _____. *Blindness and Insight*: essays in the rhetoric of contemporary Criticism. Second edition. Padstow: Methuen & Co. Ltd., 1983. p. 267-276.

MOLINA, Sidney. *Mahler em Schoenberg*: a andústia da influência na Sinfonia de Câmara nº. 1. Primeira edição. São Paulo: Rondó, 2003.

NESTROVSKI, Arthur R. Influência. In: _____. *Ironias da modernidade*. Primeira edição. São Paulo: Ática, 1996. p. 100-118

SANTOS, Boaventura de S. *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*. 6ª Edição. Porto: Afrontamento, 2002.

A *MUSICA RESERVATA* HOJE: UMA ANÁLISE SOBRE A FUNCIONALIDADE DA OBRA *LAGRIME DI SAN PIETRO*, DE ORLANDO DI LASSO

Daniela Francine Lino (UNICAMP)
dani_linop@yahoo.com.br

Carlos Fernando Fiorini (UNICAMP)
fiorinic@unicamp.br

Resumo: Este artigo tem a proposta de discutir temas relevantes no processo de entendimento da obra *Lagrime di San Pietro* de Orlando di Lasso sob o ponto de vista de sua funcionalidade. Sua abordagem fundamenta-se na prática da época, buscando meios de sustentar a composição como *musica reservata* em oposição à música para o serviço religioso, além de apresentar propostas de execução da obra. Este artigo é fundamentado na Tese de Doutorado da autora ainda em processo de conclusão, intitulado "Lagrime di San Pietro de Orlando di Lasso: um estudo de Preparação e Execução sob a ótica do Regente".
Palavras-chave: *Musica Reservata*, Orlando di Lasso, Música Vocal, *Lagrime di San Pietro*.

The *Musica Reservata* today: an analysis of the functionality of the work *Lagrime di San Pietro*, by Orlando di Lasso

Abstract: The purpose of this paper is to discuss relevant issues to the process of understanding the work *Lagrime di San Pietro* by Orlando di Lasso from the viewpoint of its functionality. Their approach is based on the practice of the period, searching for ways to sustain this composition as *musica reservata*, face to the music for religious services, and present proposals for the performance of the work. This article is based on the PhD thesis of the author still in process of completion, entitled "Lagrime di San Pietro Orlando di Lasso: a study of preparation and performance from the perspective of the Conductor".
Keywords: *Musica Reservata*, Orlando di Lasso, Vocal Music, *Lagrime di San Pietro.*

Conceito de *Musica Reservata*

Antes de darmos início à discussão da obra propriamente dita faz-se aqui necessário uma abordagem do termo *musica reservata*, bem como de sua origem e uso ao longo da história da música. O termo *musica reservata* surgiu na segunda metade do Século XVI na Itália como uma nova prática de música vocal *a cappella,* influenciado diretamente pela prática dos madrigais, em que o compositor busca um refinamento na escrita e na execução. Através do uso de figuras retóricas como principal recurso de composição, a escrita musical deveria transparecer o texto, com toda a sua expressão. Como relata Samuel Quickelberg, humanista holandês da corte de Munique, contemporâneo e primeiro biógrafo de Orlando di Lasso, a *musica reservata* é como se estivesse "vestindo a música para o significado das palavras, expressando o poder de cada emoção diferente, tornando as coisas do texto tão vivas que parecem estar realmente diante de nossos olhos..." [1]

Para os compositores deste estilo, todo este refinamento musical seria melhor apreciado e melhor compreendido se levado a uma plateia seleta e reduzida, daí o nome *musica reservata*, segundo Allan Atlas:

> Mas nós podemos entender o termo [*musica reservata*] como uma referência à música do final do século XVI, que expressou o significado, a emoção e as imagens do texto com uma intensidade (pelo menos aos ouvidos contemporâneos) desconhecido para as gerações anteriores; que era, aliás, música destinada a uma elite, o público cultivado. [2] (ATLAS, 1998: p. 629).

Para atingir todo esse refinamento musical era necessário o uso de determinados recursos musicais, que colaborassem para o transparecer do texto. Dentre eles destacam-se o elevado uso de dissonâncias,

principalmente no que se refere ao emprego de cromatismos, harmonias mais rebuscadas com uso de progressões não usuais para a época e uso de figuras retóricas para expressar sentimentos ou ações: melodias ascendentes ou descendentes como antíteses, acentuação ou alargamento da escrita rítmica de determinadas palavras, dentre outras.

Compositores e obras

A *musica reservata* iria, com o tempo, atrair uma nova gama de compositores cada vez mais interessados nessa prática de música rebuscada, como cita Nan C. Carpenter em seu artigo sobre o escritor Sir Thomas More:

> Todos concordam, porém, que *musica reservata* refere-se a uma nova relação entre palavras e música, uma nova arte de expressão e simbolismo, com os consequentes efeitos sobre os ouvintes, como prática de Adrian Willaert, Josquin de Prez, Orlando di Lasso, e alguns alunos seus. [3] (CARPENTER, 1981: p. 113).

Embora o maior número de registros de *musica reservata* estejam centrados na segunda metade do século XVI, é possível verificar a existência deste estilo já no final do século XV com Josquin des Prez. Um exemplo é o moteto *Absalon fili mi*[4], baseado no texto bíblico que relata o lamento de Davi pela morte de seu filho. Neste moteto, Josquin faz uso de figuras retóricas que expressam todo o sofrimento do texto:

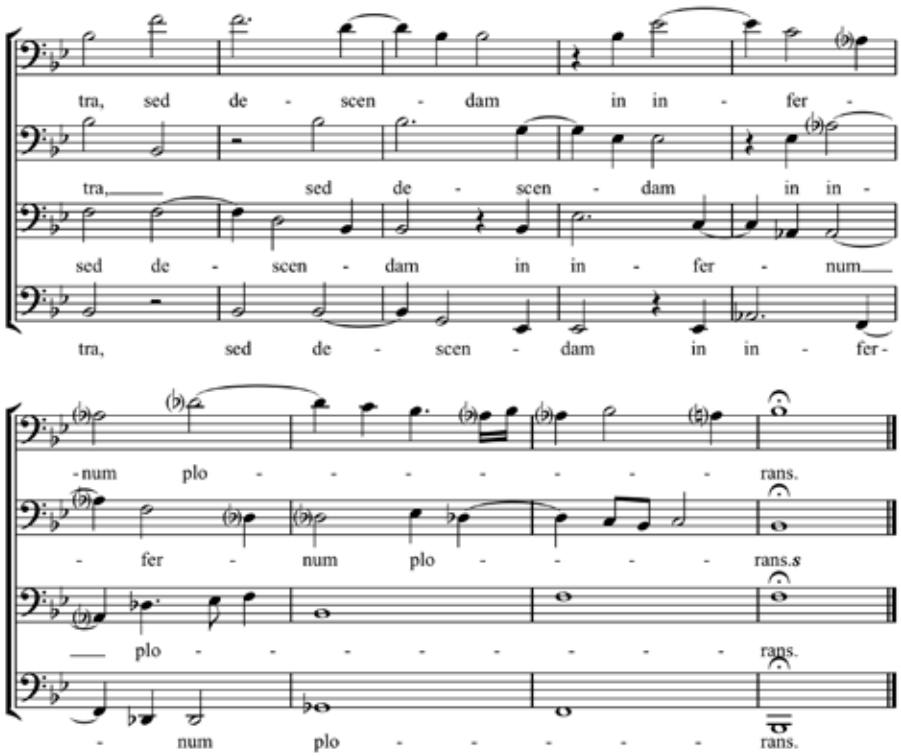


Fig. 1 (*Absalon Fili mi*)

No exemplo acima (Fig. 1) tirado do final do moteto, podemos perceber o uso da relação texto-música na frase *sed descendam in infernum plorans* (mas descendo ao inferno, chorando) em que Josquin se

utiliza dos intervalos de terças descendentes e depois progressões em quintas descendentes, iniciando em Sib e que segue em Mib, Láb, Réb e Solb, retratando assim "a descida ao inferno" para chegar aos registros mais graves e aumentar ainda mais a expressividade do texto.

Sabe-se que Orlando di Lasso ficou conhecido pela técnica de transparecer o significado do texto em suas composições. A utilização de figuras retóricas em sua obra é vasta, podendo ser visualizada em diversas peças vocais, como cita Dietrich Bartel em seu livro sobre a retórica em música: "Para ilustrar a aplicação destas figuras [ornamentos], Burmeister cita vários exemplos de compositores como Papa non Clemens e Orlando di Lasso, culminando em uma análise completa do moteto de Lasso, *In me transierunt*." (BARTEL, 1997: p. 95) [5].

Dentro de sua obra podemos citar inúmeros exemplos de *musica reservata*, dentre eles as peças *Prophetiae Sibyllarum*[6] e *In me transierunt irae tuae*[7].

Prophetiae Sibyllarum é um dos melhores exemplos da utilização do cromatismo na música de Lasso, como afirma Howard M. Brown em "Music in the Renaissance": "Lasso nunca mais foi tão longe na exploração espacial da musical cromática; estas obras de sua juventude permaneceram como experimentos isolados." [8] (1999). Nesta peça, o compositor se utiliza dos cromatismos como desencadeadores de progressões incomuns para a época. Logo nos primeiros compassos da peça é possível verificar a presença dos 12 semitons, gerando a seguinte progressão de acordes:

C – G – B – C#m – E – F#m – D – G – F – C – Bb

Outro moteto de Lasso, *In me transierunt irae tuae,* é escrito a 5 vozes e, apesar de não fazer uso dos cromatismos, é inteiramente baseado em figuras retóricas, outro fator relevante da *musica reservata*. Já no início do moteto é possível encontrar a figura *metalepsis* em que as vozes são escritas em uma espécie de fuga dupla, conforme a definição de Burmeister: "*Metalepsis* é aquele tipo de fuga onde duas melodias são intercambiáveis... na polifonia e tratadas fugalmente..." (BURMEISTER, [1606] 1993: p.163)[9].

Além de Willaert, Lasso e Josquin, outros compositores também ficaram famosos pela composição de *musica reservata*, a citar Luca Marenzio, Claudio Monteverdi e Carlos Gesualdo, este último que atingiu o ápice do cromatismo na música vocal deste período.

O uso de figuras retóricas na música foi de tal modo trabalhado e desenvolvido que, no final do Renascimento, a partir da experiência e prática da Camerata Fiorentina[10], toma novo rumo com o desuso da técnica da polifonia vocal, uma vez que tal prática prejudicava o entendimento do texto em toda sua extensão. Este e outros pensamentos deram início ao que mais tarde seria chamado de *Teoria dos Afetos* e ajudaria no processo de transformação da audição musical, mudando o conceito de música ligada ao serviço e dando espaço à apreciação com fins estéticos.

A obra *Lagrime di San Pietro*

Situar a obra *Lagrime di San Pietro* neste contexto torna-se um pouco complexo, uma vez que Lasso não faz o uso exacerbado de cromatismos nem se utiliza de harmonias e progressões tão rebuscadas como nas peças citadas anteriormente. Apesar disto, as *Lagrime* são inteiramente escritas sobre figuras

retóricas e simbolismo numérico. Estes elementos são tão presentes na obra que podem ser percebidos já na escolha feita pelo compositor sobre o número de peças e de vozes para compor a obra: 21 peças a 7 vozes. Aqui há a referência aos números bíblicos 3 e 7, além da resultante da multiplicação dos mesmos, o número 21.

Também é possível verificar em *Lagrime di San Pietro a* existência de vários elementos retóricos, uma vez que, sendo sua última composição, incorpora ainda mais a sua técnica. Um bom exemplo é tirado do madrigal XI, *E no fu il pianto suo* (E não foram suas lágrimas) em que Lasso se utiliza das três repetições da expressão: *Udendo il gallo a dir* (Ouvindo o galo proclamar) para fazer alusão às três vezes que Pedro negou Cristo.

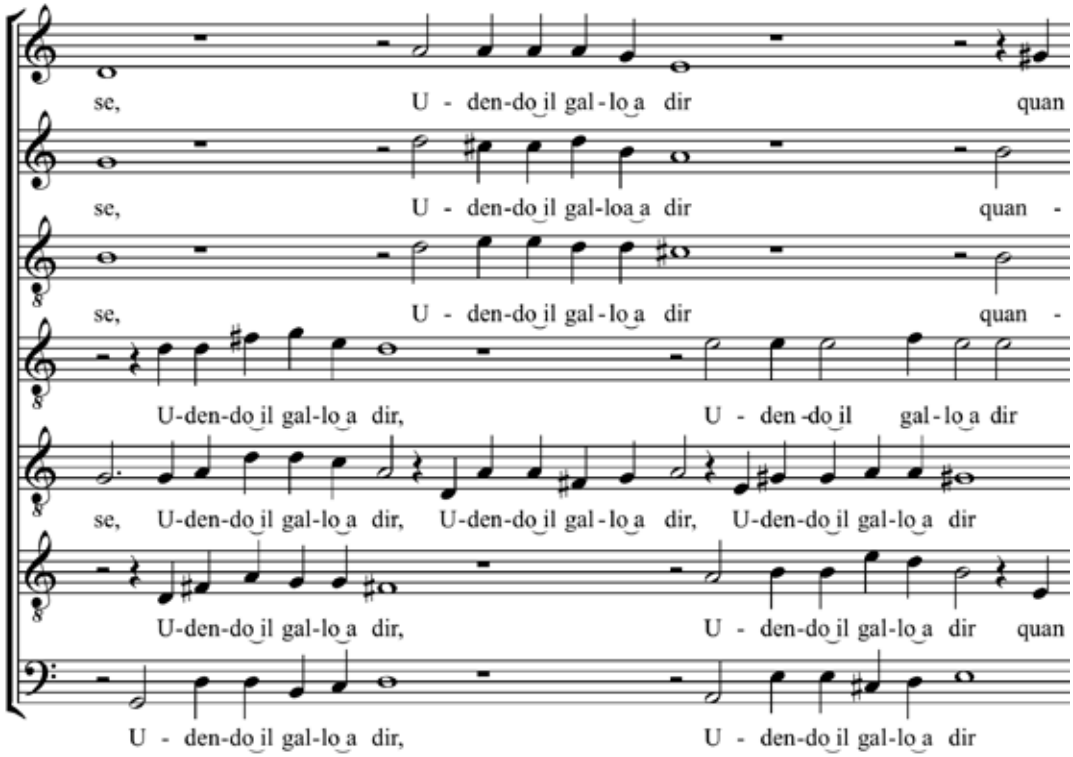


Fig. 2 (Madrigal XI – *E non fu il pianto suo*)

Além desta constatação, é possível recorrer a outra importante característica desta peça. *Lagrime di San Pietro* é uma peça funcional? Possui fins religiosos?

Embora se baseiem nos poemas de Luigi Tansilo, poeta italiano renascentista, que tratam da passagem da negação de Pedro a Cristo, as *Lagrime* não possuem texto bíblico e estão escritas em italiano, não em latim, como era prática na época. A obra também não é pertinente a nenhuma parte fixa do serviço religioso, o que exclui a possibilidade de ter sido composta para este fim. Segundo Brown, há indícios de que Lasso a teria composto como uma forma de retratar-se consigo mesmo e com Deus, como um arrependimento de seus atos no final de sua vida, uma vez que foi sua última composição:

> Lasso foi um homem de temperamento forte, rápido e inteligente, e com um senso de humor por vezes obscurecido pelo mau humor. Durante os últimos anos de sua vida, este mau humor deu lugar a uma profunda depressão em sua última coleção de madrigais espirituais. (BROWN, 1999: p. 299). [11]

Com exceção da última peça, escrita na forma de moteto, todas as demais são escritas como madrigais, neste caso madrigais espirituais, uma vez que a temática é sacra.

Excluída a possibilidade de música para o serviço religioso, poderíamos pensá-la hoje tal como uma música para fins estéticos, embora saiba-se que na época não existia tal preocupação. A junção de todos os fatores – o uso das 7 vozes, a complexidade da polifonia, exacerbada pela independência vocal, o amplo uso de figuras retóricas, a dramaticidade do texto e a escrita em forma de madrigal espiritual – torna a obra bem densa e de difícil assimilação, colaborando para dar à peça um caráter de música mais rebuscada.

Assim, este estudo defende que a obra possui as características da *musica reservata*, não apenas pela exclusão das demais atribuições e sim pelas fortes particularidades que a apontam para este gênero.

A execução da obra

Discutidas as questões que envolvem a funcionalidade da obra, o estudo propõe aqui uma adequação da sua execução aos dias atuais. Hoje não se faz mais necessária a existência de uma funcionalidade para as obras executadas, como no Renascimento. Apesar disto, é importante salientar que as *Lagrime*, em um sentido mais amplo, têm o propósito de trazer a temática sacra do sofrimento de Pedro, mesmo que não de forma litúrgica ou dentro do ofício, conjugado ao sentimento humano perante Deus, aqui retratado pela remissão do próprio compositor.

Assim a obra passa a ter o objetivo mais profundo de atingir o ouvinte e fazê-lo refletir sobre o texto e a música. Entende-se que esta reflexão será ainda mais ampla se a audição for feita em um local adequado e propício a ela, e que apresente boa ressonância e espaço físico delimitado, como por exemplo, em igrejas ou pequenas salas de concerto.

É válido também lembrar que, se a obra tinha o caráter de *musica reservata,* também era pertinente que fosse executada por um grupo de câmara, geralmente com um cantor por voz. Ainda hoje esta prática também deve ser considerada e o grupo aconselhado aqui é de dois cantores por voz, totalizando 14 cantores, o que dificultaria uma boa execução em ambientes muito grandes, como defendido pela própria autora no artigo sobre a execução da obra:

> Quando se opta pela escolha de um grupo solista sabe-se que muitas frases poderão ser interrompidas devido à necessidade da respiração. Esta questão poderia ser facilmente resolvida com um grupo de dois cantores por parte, o que não difere tanto da prática com solistas e seria o mais satisfatório quanto à qualidade timbrística entre os naipes, além de resolver a questão das manutenções das frases.[12]

Outra reflexão se faz na forma como a obra deve ser executada. Inteira ou em partes? Com intervalo ou intercalada por outras peças?

Como citado anteriormente, a obra é de grande complexidade, não apenas pela escrita musical, mas também por sua duração, cerca de 60 minutos. Sabemos que nossas plateias nem sempre estão prontas ou acostumadas a este tipo de repertório, tanto que, mesmo durante o Renascimento, estas obras eram executadas para um público seleto e preparado.

Dessa forma, uma sugestão é a execução da obra em sete partes, separando-a conforme a divisão feita pelo próprio compositor quanto ao agrupamento da temática e a escolha dos modos das peças:

I – IV; V – VIII; IX – XII; XIII – XV; XVI – XVIII; XIX – XX; XXI.

Entende-se que há várias possibilidades de execução, por exemplo, sendo apresentada peça por peça, com a inserção das traduções de cada um dos madrigais, mas crê-se que esta possibilidade seja desfavorável, pois deixa o concerto ainda mais longo; outra forma seria executá-la com apenas um intervalo depois da 12ª peça, mas desta forma teríamos duas partes de menos de 30 minutos quebrada por um intervalo de, no mínimo 10 minutos, podendo-se perder a continuidade da obra. Outra sugestão seria incluir outras peças entre a obra, mas poderia cansar os cantores, uma vez que a obra em si já é vocalmente exaustiva.

Sendo assim, este artigo propõem que a melhor alternativa seria a divisão da obra em 7 partes. Utilizando esta divisão, sugere-se que sejam inseridos entre os grupos, tal como acima apresentados, pequenos textos que comentem a temática de cada um deles ou um resumo de suas traduções, o que facilitaria a audição e favoreceria a apreciação do público, leigo ou não, além de proporcionar também pequenas pausas para os cantores.

Conclusão

Um dos maiores desafios para os interpretes de música antiga se faz na questão do resgate da prática da época adequada aos parâmetros atuais. As *Lagrime* inserem-se no contexto de uma obra complexa em termos de interpretação e execução, devendo ser estudadas as questões pertinentes à sua execução, como a escolha do grupo executante, a forma de apresentação e a funcionalidade da concepção da obra como um todo, bem como as condições do espaço físico.

Este artigo defende a obra como *musica reservata* e todas as suas peculiaridades, conferindo a ela o objetivo maior de uma apreciação estética.

Desta forma, conclui-se que se faz indispensável a adequação do grupo vocal ao espaço físico, aliando condições de ressonância e logística que permitam a melhor audição da obra, assim como a distribuição das peças intercaladas por textos e traduções, facilitando a compreensão da mesma.

Notas

1 "Suiting the music to the meaning of the words, expressing the power of each different emotion, making the things of the text so vivid that they seem to stand actually before our eyes..."

2 "But we can generally understand the term as referring to late-sixteenth-century music that expressed the meaning, emotion, and imagery of the text with an intensity (at least to contemporary ears) unknown to previous generations; it was, moreover, music intended for an elite, cultivated audience."

3 "All agree, however, that musica reservata refers to a new relationship between words and music, a new art of expression and simbolism, with resulting effects upon the listeners, as practice by Adrian Willaert, Josquin, Orlando di Lassus, and some theirs pupils."

4 Absalão, filho meu. Moteto a 4 vozes, escrito no ano de 1497.

5 "To illustrate the application of these figures [ornamenta], Burmeister cites numerous examples from composers such Clemens non Papa and Orlando Lassus, culminating in a complete analysis of Lassus's motet, *In me transierunt*." (BARTEL, 1997: p. 95).

6 Profecias de Sibila – Conjunto de 12 motetos e um prólogo que tratam das Profecias do Nascimento de Cristo.
7 Tua ira vem sobre mim – Moteto.
8 "Lasso never again went so far in exploring chromatic musical space; these works of his youth remained isolated experiments."
9 AMBIEL, Área H. J. "LAMENTATIONES JEREMIAE PROPHETAE" DE ORLANDO DI LASSO: a aplicação da quinta categoria analítica de Joachim Burmeister. 2010: 436 pp.
10 Grupo formado por músicos, intelectuais e poetas humanistas que se reuniam sob o patrocínio da corte para estudar e discutir as tendências nas artes, em especial na música e no teatro.
11 "Lasso to have been a man of strong temperament, quick and witty, and with a lively sense of humor occasionally darkened by moodiness. During the last several years of his life, this moodiness gave way to a deep depression in his final collection of spiritual madrigals."
12 "XXXX". *Lagrime di San Pietro* de Orlando di Lasso: Uma análise sobre sua execução**.**

Referências Bibliográficas:

AMBIEL, Áurea H. J. *Lamentationes Jeremiae Prophetae de Orlando di Lasso: a aplicação da quinta categoria analítica de Joachim Burmeister.* Campinas, 2010. 436 pp. Tese de Doutorado em Música. UNICAMP.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica:* Musical Rhetorical figures in German Baroque music. EUA: University of Nebraska Press, 1997, 471 pp. BROWN, Howard Mayer. & STEIN, Louise K. *Music in the Renaissance.* 2nd. Ed. New Jersey: Prentice Hall, 1999, 396 pp.

CARPENTER, Nan C. A Song for All Seasons: Sir Thomas More and Music. *Comparative Literature,* Vol. 33, No. 2, pp. 113-136, Spring, 1981.

"XXXX". *Lagrime di San Pietro* de Orlando di Lasso: Uma análise sobre sua execução. In: ANPPOM, XX., 2010, Florianópolis. pp. 1177-1182.

A MÚSICA DE CÂMARA COM PIANO DE LIDUÍNO PITOMBEIRA: ASPECTOS GERAIS DA ESCRITA PIANÍSTICA

Danilo Jatobá Beserra (UNIRIO)
danilojatoba@yahoo.com.br

Resumo: A música de câmara de Liduíno Pitombeira constitui a sua maior produção composicional e o piano exerce um papel relevante nessa produção. Das 105[1] obras camerísticas em sua listagem atual, 39 possuem piano compondo a formação instrumental. A importância do emprego desse instrumento está no papel unificador de elementos idiomáticos peculiares à escrita pianística de Pitombeira e elementos nacionalistas. Este artigo objetiva mostrar elementos mais frequentemente identificados na parte do piano em algumas das obras camerísticas de Liduíno Pitombeira e tem como referencial teórico principal a tese de doutorado da pianista Karina Praxedes[2].
Palavras-chave: Liduíno Pitombeira, música brasileira para piano, música de câmara com piano, idiomatismo pianístico.

Liduino Pitombeira's chamber music with piano: general aspects of the piano writing

Abstract: The chamber music of Liduino Pitombeira reveals his greatest compositional output and the piano plays a relevant role in this production. From 105 chamber works in his current listing, 39 of them have the piano as part of their instrumental formation. The importance of using this instrument is on the unifying role of idiomatic elements peculiar to the Pitombeira's piano writing and nationalist elements. This article aims to show elements more frequently identified in the piano part in some of the chamber works of Liduino Pitombeira and its main theoretical reference is the doctorate thesis of the pianist Karina Praxedes.
Keywords: Liduino Pitombeira, Brazilian music for piano, chamber music with piano, piano idiomatic.

1. O compositor

Liduíno José Pitombeira de Oliveira nasceu em Russas, Ceará, em 1962. É licenciado em Música pela Universidade Estadual do Ceará (UECE) em 1996. Estudou composição e harmonia com Vanda Ribeiro Costa, Tarcísio José de Lima e José Alberto Kaplan. Residiu na cidade de Baton Rouge, Estados Unidos, entre os anos de 1998 e 2006, obteve os títulos de mestre e doutor pela *Louisiana State University*. Atualmente é professor-colaborador dos cursos de pós-graduação do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e professor adjunto da Unidade Acadêmica de Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG).

Atuou por doze anos como instrumentista e diretor musical do "Syntagma", um grupo dedicado à *performance* e à pesquisa da música antiga e da música nordestina. Foi consultor de música da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, onde elaborou e coordenou projetos como os da Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho e Quinteto de Sopros Alberto Nepomuceno. Foi professor substituto de harmonia, contraponto e análise da UECE. Recebeu diversos prêmios em concursos de composição e suas obras têm sido executadas por orquestras e grupos de câmara como o Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim, Louisiana Sinfonieta, Syntagma, Orquestra Filarmônica de Poznan e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo[3].

Liduíno Pitombeira utiliza vários recursos composicionais já amplamente conhecidos na música moderna e contemporânea, como tonalismo, atonalismo, modalismo, politonalidade, polirritmia, uso de ostinato, entre outros; e insere nesses recursos elementos rítmicos e melódicos da música nordestina (como o baião e o maracatu), bem como *jingles*, suas impressões sobre a música atual e experiências de vida pessoal para compor a obra (GIFONI, 2005). Para ratificar essa afirmação, Praxedes (2009, p. 14) utiliza as palavras do compositor escritas em uma mensagem eletrônica em resposta à autora:

> "Creio que se há uma divisão de fases, ela é um pouco mais complexa no sentido de que não é cronológica e por isso não-linear. Imagino que se possa dividir minha produção composicional em duas linhas de trabalho simultâneas: Nacionalista e Universalista. Na linha nacionalista, eu trabalho com elementos conectados diretamente ao Brasil, como folclore, paisagens, pessoas, atmosferas, etc. Na linha universalista, eu parto de elementos universais como a matemática – 'The Magic Square' – referência à literatura universal – 'That time of Year' – ou referências a outros compositores estrangeiros – 'The Answered Question'" (PRAXEDES, 2009: p.14)[4].

Com mais de 150 obras em seu atual catálogo de composições, Liduíno Pitombeira considera que as transformações em sua produção ao longo dos anos devem-se a fatores práticos e a fatores abstratos[5]. Os fatores práticos são aqueles referentes a notações, clareza de estrutura, agilidade na escrita e na tomada de decisões, entre outros. Os fatores abstratos relacionam-se com aspectos da identidade, linguagem, abordagem, nacionalismo e universalismo, intelectualismo e intuição, e a mistura entre essas tendências opostas entre si. O contato com os intérpretes, a dedicação exclusiva à composição durante sua estada nos Estados Unidos, a distância de seu país de origem, o contato com outras culturas e com outros compositores favoreceram decisivamente uma maior diversidade de aspectos criativos em sua obra.

> "Pitombeira recorre a inúmeras fontes para sua inspiração musical, e a absorção e influência de muitas facetas diferentes podem ser encontradas em sua música. Primeiramente, suas composições mostram a influência de Béla Bartók e Camargo Guarnieri no modo como elementos brasileiros e técnicas modernas do século XX são combinados. Influências do jazz brasileiro[6] também podem ser encontradas na música de Pitombeira" (PRAXEDES, 2009: p.1)[7].

O autor deste artigo tem executado algumas das obras de Pitombeira, para piano solo e música de câmara com piano, o que o levou a aprofundar seus estudos sobre a linguagem pianística deste compositor, que contempla as influências da música contemporânea através de suas linguagens e não se atém apenas a uma linha estética.

2. Obras camerísticas com piano

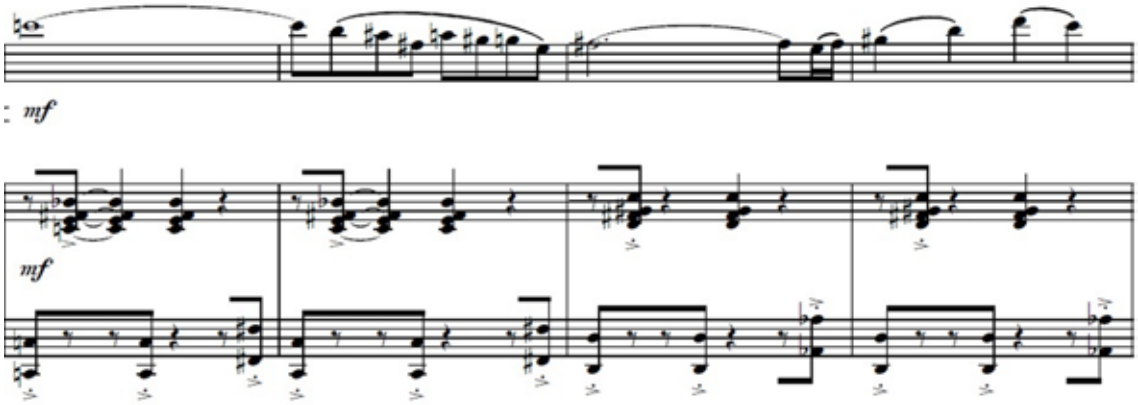
O catálogo de obras de Liduíno Pitombeira contém, atualmente, 39 peças para música de câmara com piano[8]. São peças de duração variável, de 3 a 20 minutos e, em todas as suas obras, Pitombeira apresenta um comentário na folha de rosto das partituras, caracterizando cada peça e as inserindo no contexto em que foram compostas. Para este estudo, foram selecionadas as obras *Sonata para violino e piano n.1, opus 9* (1991); *The Magic Square, opus 34* (1999); *Seresta n.3, opus 60b* (2001); *Sonata para violoncelo e piano n.1, opus 91* (2005); e *Sonhos, opus 129* (2007). Essas obras foram escolhidas por ilustrarem mais claramente os aspectos que serão comentados a seguir.

2.1 O idiomatismo pianístico

De acordo com Praxedes (2009, p.55), elementos importantes do estilo composicional de Pitombeira podem ser encontrados em sua escrita pianística. É na parte do piano que o compositor revela

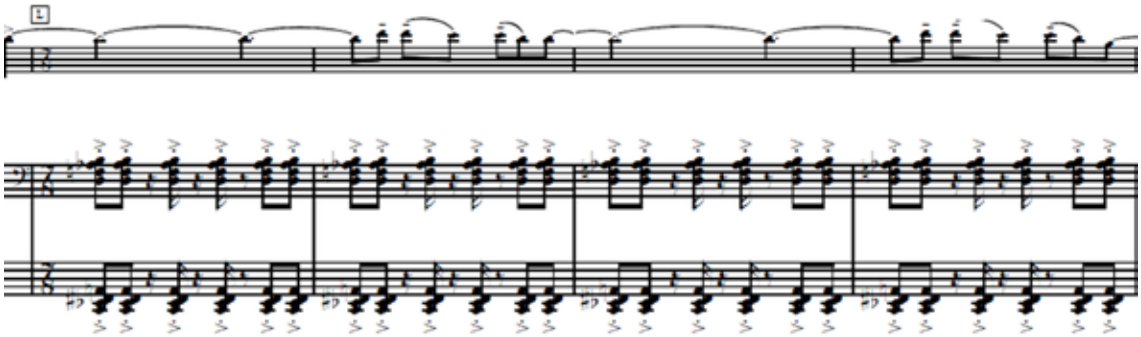
suas preferências e comunica suas ideias musicais, especialmente aquelas que envolvem gêneros e ritmos brasileiros.

Muitos dos recursos técnicos e descritivos que Pitombeira utiliza em suas obras são encontrados na parte do piano e geralmente aparecem como figurações de acompanhamento. Um recurso típico é uso de ostinato, que, no exemplo 1, denota o padrão rítmico de maracatu na parte do piano enquanto o instrumento melódico canta a melodia.



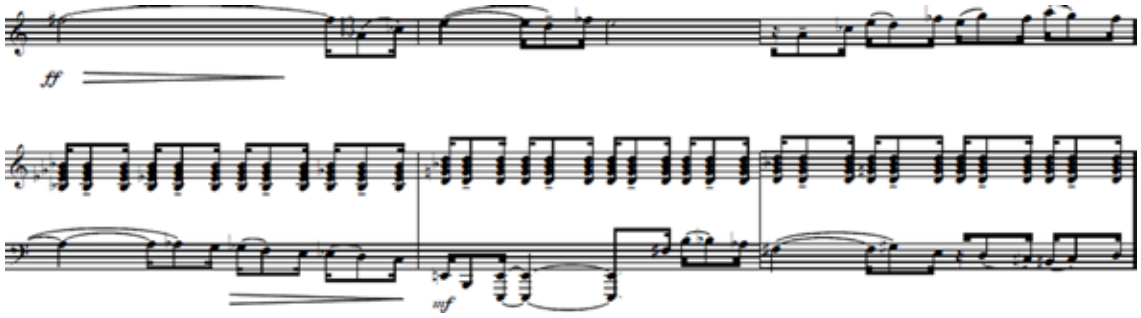
Exemplo 1: Ostinato rítmico presente no 1º movimento da *Sonata para violino e piano n.1, opus 9*, compasso 54 a 57.

Pitombeira também emprega o ostinato por repetição de acordes diminutos. No exemplo 2, o padrão rítmico gerado pelas acentuações nos contratempos assemelha-se ao ritmo de samba.



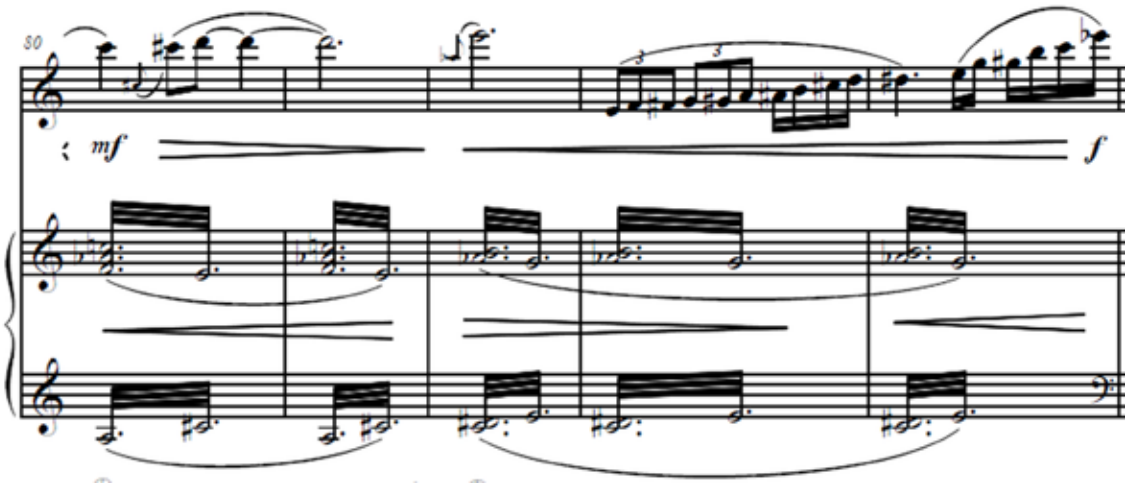
Exemplo 2: Repetição de acordes diminutos no 3º movimento da *Sonata para violoncelo e piano n.1, opus 91*, compasso 107 a 110.

Outra forma de emprego do ostinato na parte do piano são acordes ou arpejos, que aparecem em uma das mãos enquanto a outra mão dobra a linha melódica do outro instrumento ou realiza um contraponto com ela.



Exemplo 3: Ostinato na mão direita em acordes no 2º movimento da *Seresta n.3, opus 60b*, compasso 96 a 98.

Os acordes podem aparecer em *tremolo*, em uma das mãos ou em ambas, servindo de base para a melodia tocada pelo outro instrumento.



Exemplo 4: Acordes em *tremolo* nas mãos direita e esquerda do piano em *Sonhos, opus 129*, compasso 80 a 84.

Um terceiro recurso utilizado por Pitombeira é o movimento contrário entre ambas as mãos.

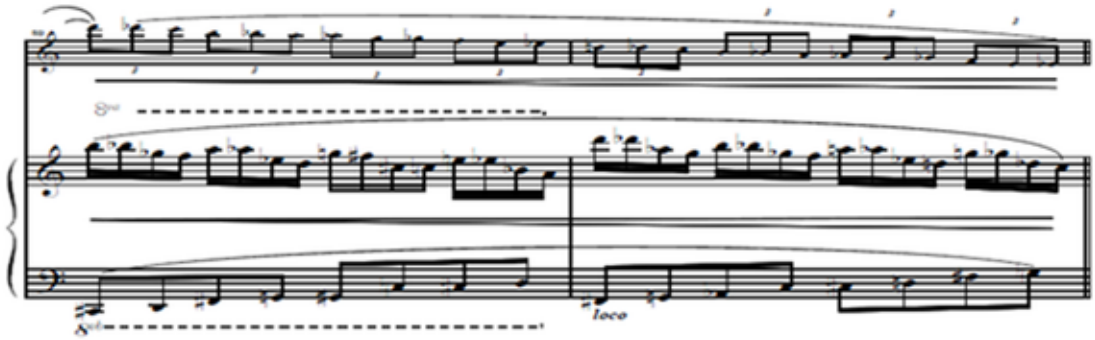
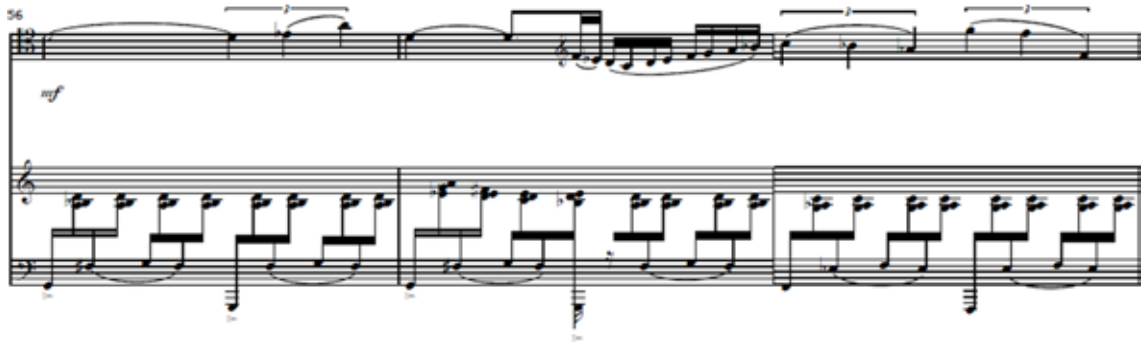


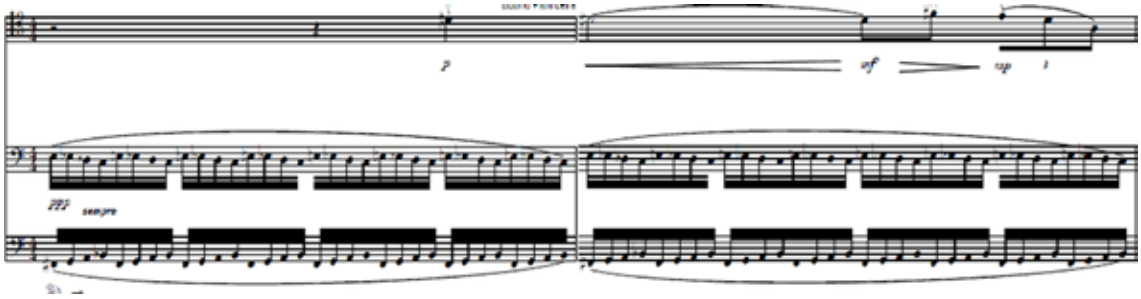
Figura 5: Movimento contrário entre as mãos direita e esquerda em *The Magic Square, opus 34*, compassos 59 e 60.

Uma outra figuração de acompanhamento comumente encontrada é o movimento alternado entre ambas as mãos. Essa técnica, aliada ao uso do pedal, provê um efeito ondulatório à melodia e contribui para o caráter descritivo da passagem.



Exemplo 7: Alternância de notas e acordes entre mãos direita e esquerda no 2º movimento de *Seresta n.3, opus 60b*, compasso 56 a 58.

Além do movimento alternado de mãos, a escrita para piano de Pitombeira também é caracterizada pelo uso de *clusters*, que podem aparecer indicados pelo símbolo ou serem executados pela sucessão de notas aliada ao uso do pedal. No exemplo 8, as notas tocadas em movimento contrário entre as mãos, juntamente ao uso ininterrupto do pedal direito por vários compassos, geram um *cluster* de ressonância.



Exemplo 8: *Cluster* de ressonância no 1º movimento de *Seresta n.3, opus 60b*, compassos 1 e 2.

Conclusão

Este trabalho teve como objeto de estudo a música de câmara com piano do compositor cearense Liduíno Pitombeira. O objetivo foi o de expor os aspectos gerais da escrita pianística mais comumente encontrados na obra camerística desse compositor. Como referenciais teóricos desta pesquisa, foram utilizados o livro de José Maria Neves (2008) para situar a música brasileira nos dias atuais, a entrevista realizada com Liduíno Pitombeira pela jornalista Luciana Gifoni à Revista de Agulha n.48 e dados obtidos da plataforma Lattes para coleta de informações sobre vida e obra do compositor. Para a listagem de obras de música de câmara com piano e pesquisa dos aspectos do idiomatismo pianístico presentes nessas obras, foram utilizadas as informações do sítio eletrônico do compositor e a tese de doutorado da pianista Karina Praxedes.

Alguns artifícios utilizados são continuamente repetidos e podem ser classificados como figurações de acompanhamento. A maior parte desses artifícios tem relação com aspectos rítmicos da música de origem indígena, que imediatamente transmitem as características brasileiras do estilo da música de Pitombeira. O compositor também emprega harmonias dissonantes na figuração de acompanhamento, o que contribui para evocar imagens e sensações fulgurantes. Embora a evocação de emoções seja uma característica do período romântico, a música de Pitombeira não pode ser classificada como puramente romântica, como a música de Chopin ou Liszt. A escrita para piano de Pitombeira é uma síntese de elementos do folclore brasileiro e de técnicas composicionais modernas, revelando uma diversidade peculiar da música contemporânea.

Notas

1 Dados obtidos da página <www.pitombeira.com>. Acesso em 30 mar. 2011

2 PRAXEDES, Karina S. *Liduíno Pitombeira's Chamber Works with Piano:* An Analytical Perspective. Houston, 2009. 101 f. Tese (Doutorado em Música). University of Houston.

3 Dados obtidos da Plataforma Lattes, disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4239665Y1>. Acesso em 8 de jul. de 2010.

4 PRAXEDES, 2009, p.14, mensagem à autora em 14 de novembro de 2007.

5 Palavras do compositor em entrevista à Revista de Cultura Agulha n.48, de novembro de 2005.

6 De acordo com Acácio Piedade (2005, p.2), o termo "jazz brasileiro" é também conhecido como música popular brasileira instrumental.
7 PRAXEDES, 2009, p.1. "Pitombeira draws on myriad sources for his musical inspiration, and the absorption and influence of many different facets can be found in his music. Firstly, his compositions show the influence of Béla Bartók and Camargo Guarnieri in the ways Brazilian elements and modern twentieth-century techniques are combined. Influences of Brazilian jazz can also be found in Pitombeira's music".
8 Dados obtidos da página <www.pitombeira.com>

Referências

GIFONI, Luciana Rodrigues. *Liduíno Pitombeira:* duas russas, entre três américas e um prêmio. [Entrevista]. Nov. de 2005. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag48pitombeira.htm>. Acesso em 20 de jul. de 2010.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2ed. Rio de Janeiro: Contra capa, 2008.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades. In: XV CONGRESSO DA ANPPOM. 15., 2005, Rio de Janeiro. *Anais do décimo quinto congresso*. Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005, 1064 – 1071.

PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata para violino e piano n.1, opus 9.* 1 partitura (41p.). Violino e Piano. Fortaleza: edição do compositor, 1991.

_____. *The Magic Square, opus 34.* 1 partitura (17p.). Clarinete e Piano. Baton Rouge: edição do compositor, 1999.

_____. *Seresta n.3, opus 60b.* 1 partitura (25p.). Violoncelo e Piano. Baton Rouge: 2001.

_____. *Sonata para violoncelo e piano n.1, opus 91.* 1 partitura (19p.). Violoncelo e Piano. Baton Rouge: edição do compositor, 2005.

_____. *Sonhos, opus 129.* 1 partitura. Flauta e Piano. Fortaleza: edição do compositor, 2007.

PRAXEDES, Karina S. *Liduíno Pitombeira's Chamber Works with Piano:* An Analytical Perspective. Houston, 2009. 101 f. Tese (Doutorado em Música). University of Houston.

ESTRATÉGIAS INTERPRETATIVAS NO MOMENTO 38 PARA PIANO DE ALMEIDA PRADO

Dario Rodrigues Silva (USP)
dario.rodrigues.silva@usp.br

Fernando Crespo Corvisier (USP)
corvisier@usp.br

Resumo: Esse artigo visa discutir os aspectos interpretativos da obra pós-moderna *Momento* nº 38, Caderno VII para piano, do compositor Almeida Prado. A análise abordará os principais elementos que constituem o discurso musical da obra, contextualizando-os com a performance, promovendo assim o questionamento de estratégias que melhor articulem a comunicação da obra.
Palavras-chave: Almeida Prado, *Momento* nº 38, Música brasileira para piano.

Interpretative strategies in the Momento 38 for piano by Almeida Prado

Abstract: This paper will discuss interpretative aspects of the postmodern piano work *Momento* nº 38, notebook VII, by Almeida Prado. The analysis will investigate the main elements of the work's musical narrative, in the context of its performance practice. Meanwhile, it will point out musical strategies to help the performer to better communicate with the content of the work.
Keywords: Almeida Prado, *Momento* nº 38, Brazilian piano music.

1. Considerações Iniciais

Os nove cadernos de *Momentos* para piano de Almeida Prado (1943-2010) podem ser vistos como indicadores – além de significativas obras em termos artístico-musicais – de como o compositor rascunhava e estruturava suas idéias. O próprio compositor afirmou: "[...] os cadernos de *Momentos* sempre foram pra mim um manancial de idéias que eu depois desenvolveria com mais vagar e com mais consciência numa [obra maior] [...] No fundo são esboços que eu não completo e ficam em aberto" (GUIGUE & PINHEIRO, 2002: 63). Essas obras evidenciam as diversas fases composicionais pelas quais o compositor transitou entre o período que vai desde 1965, com a composição do primeiro caderno e já demonstrando um desejo de ruptura com a escola de Camargo Guarnieri, até 1983, com a conclusão do ciclo e sua forte adesão às questões pós-modernas.

O caderno VII abrange os *Momentos* 38, que aqui será abordado a fim de discutir alguns aspectos interpretativos, até o de número 43, todos compostos entre maio e junho de 1983. Os cadernos da década de 80, ou mais especificamente os de números VI, VII, VIII e IX, demonstram o envolvimento do compositor com algumas das características mais pertinentes do pós-modernismo, como as revisitações, colagens, citações, intertextualidade, múltiplos estilos dialogando entre si, enfim, aspectos que colaboraram para uma maior liberdade em relação à capacidade inventiva do compositor, pois se trata de uma época em que Almeida Prado estava constantemente redefinindo seu estilo (LACERDA, 2006), explorando, realizando experimentações composicionais e ampliando seu vocabulário musical.

2. Breve contexto histórico: O *Momento* como gênero no século XX

Sabemos que o século XX é marcado por uma reação contra a suntuosidade em demasia representada, por exemplo, nas grandes obras do Romantismo, resultando em uma época que privilegia a síntese não só na música, mas em muitas outras expressões artísticas. Tal reação já transparecia em Schöenberg (1874 – 1951) quando o próprio compositor, em uma carta endereçada ao também compositor e pianista Ferrucio Busoni em agosto de 1909, dizia que sua "[...] música devia ser *breve*. Concisa! Em duas notas: não construída, mas *expressada*"[1] (AUNER, 2003: 70), o que podemos constatar ao observarmos algumas de suas obras como as "Seis pequenas peças para piano", Op. 19 de 1911. Adiante, no pós-modernismo, a predileção dos compositores por gêneros musicais de curta duração e demais estruturas similares, corrobora com o conceito de síntese do século XX; de expressar muito em pouco espaço ou tempo. É ao que Jameson se refere ao falar não só sobre

> [...] a poesia de John Ashbery, mas também a poesia falada e muito mais simples que proveio da reação contra a complexa e irônica poesia modernista acadêmica da década de 1960; a reação contra a arquitetura moderna e em particular contra os prédios monumentais do estilo internacional, [...] na música, o peso de John Cage, mas também a síntese posterior de estilos clássicos e "populares" encontradas em compositores como Philip Glass e Terry Riley [...] (1993: 25)

No período da década de 80 no qual se insere o caderno VII dos Momentos de Almeida Prado, além da possibilidade de um texto musical de teor mais eclético, temos também a questão das revisitações e releituras das obras do passado. No próprio caderno VII de *Momentos* de Almeida Prado podemos observar várias dessas revisitações, como no Momento nº 40 – "Metamorfose de fragmentos de '*Tristan und Isolde*' de Richard Wagner" – onde o compositor faz releituras e transformações sobre os motivos de Wagner; no Momento nº 41 – "Metamorfose de um fragmento roubado da sarabanda de Johann Sebastian Bach – onde trechos de uma obra de Bach são citados e incorporados à linguagem do compositor, ou no Momento nº 43 com o título de "*Passacaglia*", onde temos novamente referências à Bach e à Rachmaninnoff. Conseqüentemente, houve interesse por parte dos compositores em reviver e explorar gêneros musicais do passado, como a *Toccata*, Noturnos, Estudos, Baladas, *Passacaglia* e os Momentos.

O *Momento* como gênero começa a aparecer mais freqüentemente a partir do período Romântico, tendo como principal representante Franz Schubert (1797 – 1828) e seus "*6 Moments Musicaux*" (D.780, Op. 94). Mais tarde o romantismo tardio de Sergei Rachmaninoff (1873 - 1943) nos contempla com seus "*6 Moments Musicaux*" (Op. 16) e poderemos também citar outros compositores não tão conhecidos na literatura pianística como Felix Blumenfeld (1863 – 1931) e seus "*Moments de Desespoir*" (Op. 21/1), "*Moment Lyrique*" (Op. 27), "*Deux Moments Dramatiques*" (Op. 50), Leo Ornstein (1893 - 2002), e Xavier Scharwenka (1850 – 1924).

Compositores brasileiros como Almeida Prado, Camargo Guarnieri (1907 - 1993) e seus "*10 Momentos para piano*" e Calimério Soares (1944) com seus "*Dois Momentos Nordestinos*", também exploraram o gênero. Embora o próprio Almeida Prado afirme que o termo *Momentos* "[...] está relacionado com os *Moments Musicaux* (D.789) Op. 94, compostos por volta de 1827, por Franz Schubert (1797 – 1828), que consagrou esse título em uma coleção de peças breves, miniaturas musicais [...]" (COSTA, 1998: 6), muito da concepção poética de seus *Momentos* possuem estreita afinidade com o conceito de "*Momentform*" de Stockhausen. Segundo Jonathan D. Kramer, para Stockhausen, os "Momentos são entidades autônomas, capazes de se sustentarem por si próprias, mesmo que em certo sentido, pertençam ao contexto [geral] da composição" (KRAMER, 1978: 181)[2].

Todo esse quadro corrobora para que entendamos algumas características que justifiquem a escolha do gênero por compositores do século XX: a livre estrutura, a espontaneidade, a experimentação, o ato da composição quase que instantânea atingindo assim uma grande coesão das idéias na obra, o texto musical resultante da conexão de todos os *Momentos*, e tantas outras significações poéticas comportadas pelo gênero.

3. Momento 38

De um modo geral, o *Momento* 38 tem o seu discurso estruturado sob as diversas transformações pelas quais o motivo principal – que será abordado adiante – é constantemente submetido, criando várias ambientações no decorrer da obra, resultando em um caráter livre e improvisatório, mas com uma coesão muito grande. Neste aspecto cabe mencionar a descrição de motivo feita por Schoenberg, o qual diz que toda figura encontrada no decorrer da peça, de algum modo se relaciona com o motivo principal, considerado o germe da idéia, e que a impressão final da peça dependerá do seu tratamento e desenvolvimento (1967: 8). Almeida Prado parece seguir essa linha, porém, explora ao máximo as possibilidades de transformação que o motivo oferece, não só referente ao seu perfil rítmico e melódico, mas submetendo-o à várias mudanças de ambiências sonoras e de caráter, deslocando constantemente o referencial do ouvinte sobre o motivo e o seu comportamento no tempo e espaço. Observemos então, o primeiro compasso:

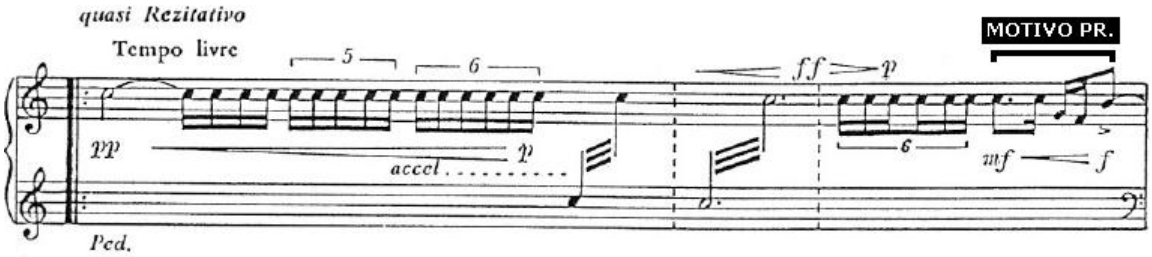


Figura 1: Almeida Prado – (Momento 38, c. 1) Motivo Principal

Vários pontos podem ser descritos à primeira vista nesse trecho. As notas repetidas no começo são responsáveis pela inserção do ouvinte em um ambiente quase ritualístico, recriando a atmosfera de um recitativo medieval entoado no interior de uma catedral, onde as reverberações provenientes do pedal, o qual perdura durante todo o trecho, correspondem aos ecos característicos desse ambiente. Podemos perceber nesse tipo de ambientação, traços marcantes da linguagem de Almeida Prado, como o misticismo e a intensa religiosidade que o compositor constantemente deixava transparecer em suas composições. Para a criação desse efeito, é necessário que o intérprete saiba controlar ambas as graduações – temporal e dinâmica – que são expressas respectivamente pelo acelerando e o crescendo que se abrem de um "*pp*" para um "*p*", e segue se expandindo para um "*ff*", regressando posteriormente para um "*p*". Tais graduações devem ocorrer de forma natural, o que pode não acontecer se o pianista articular excessivamente as quiálteras, com demasiada precisão metronômica, embora o compositor as tenha anotado na partitura. Essa anotação indica mais uma vontade de expansão métrica do que uma preocupação com a exatidão dos tempos, tanto é que nesse sentido, o compositor complementa com a indicação de "*tempo livre*". A qualidade do toque irá implicar diretamente na questão da pedalização e das ressonâncias. Se for demasiadamente percutido, haverá uma perturbação excessiva dos

espectros sonoros, e ao invés dos sons se fundirem eles irão se chocar, tornando a ambiência sonora mais agressiva do que a pretendida. É aconselhável a utilização de um dedilhado sem digitação alternada (ex: 1-2 ou 3-4), ou seja, recomenda-se que as notas repetidas sejam tocadas com o mesmo dedo, controlando a volta do escapamento do instrumento no intuito de evitar que haja percussão excessiva dos martelos, como se a tecla fosse pressionada consecutivamente sem que a mesma tivesse retornado totalmente à sua posição normal. Em seguida temos o motivo principal (figura 1), aqui considerado o fragmento motor de toda obra. Não só o perfil rítmico é importante, mas também o intervalar. Vemos que o motivo principal (figura 1) é formado por dois intervalos quartais; o primeiro de Dó à Sol (descendente) e o segundo de Fá à Si (ascendente), o que resulta naturalmente em uma intervenção misteriosa e de inconclusividade, dada a instabilidade dos intervalos. No compasso 2 (figura 2), já podemos abordar a mudança de ambiência causada pela transformação motívica:

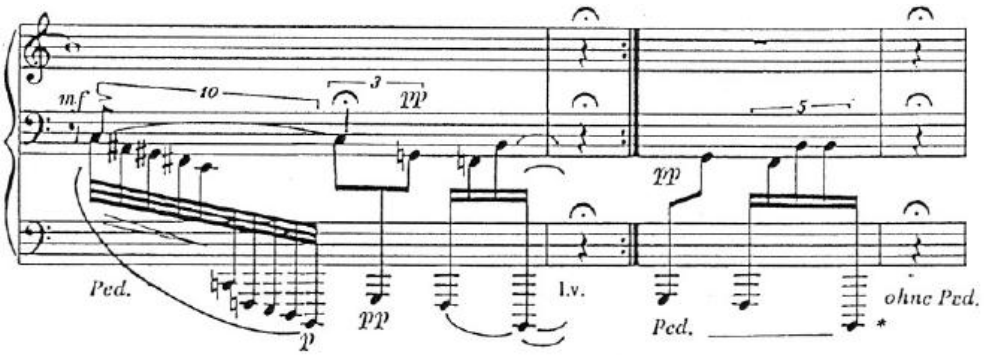


Figura 2: Almeida Prado – (Momento 38, c. 2 - 5) Metamorfose motívica

Temos um Dó, com o qual se inicia uma escala descendente agrupada em quiáltera de 10 notas, ligado a outro Dó do agrupamento seguinte, com tercina. O Dó inicial corresponde à primeira nota do motivo, porém sucedido por notas descendentes. Para que não haja a descaracterização do perfil motívico, o intérprete deve estar atento aos planos sonoros; o Dó deve soar com mais intensidade do que as notas descendentes, as quais possuem a função de criar um fundo harmônico que servirá como base para o surgimento do motivo modificado. Vemos que o Dó está acentuado (figura 2), o que demanda um toque mais timbrado, e as notas descendentes possuem graduação dinâmica de diminuição da intensidade sonora, e o trecho está mantido com o pedal de sustentação. Devido ao timbre percutido, um toque demasiadamente articulado na escala descendente encobriria a sensação de impulso do Dó inicial, o qual é de suma importância para a identidade do perfil motívico. Recomenda-se então, um toque superficial para a escala descendente, sem muita perturbação. Metaforicamente poderíamos dizer que, as ressonâncias provenientes do acúmulo sonoro no pedal no trecho da escala descendente, corresponderia à reverberação sonora de um gongo, como aqueles utilizados em cerimônias religiosas, o que novamente nos envolve em uma atmosfera ritualística. Logo após a escala, temos a continuação do motivo com as notas Sol, Fá e Si (figura 2) distribuídas em registros diferentes do piano, mas mantendo a mesma identidade sonora do motivo principal (figura 1).

Dentro do discurso musical, a pausa desempenha funções similares como a interrupção, a descontinuidade ou a ruptura dos eventos musicais, porém, cada qual possui uma retórica bem peculiar. É desejável que o intérprete entenda a intenção de cada uma dessas funções, e saiba como realizá-las expressivamente. No terceiro compasso (figura 2) temos uma pausa prolongada por fermata, mas o mais importante reside na anotação "*l.v*" abaixo do compasso; uma expressão alemã – *lassen vibrieren* – que

significa “deixe vibrar”. O intuito de deixar as ressonâncias vibrarem e adentrarem ao espaço do compasso 3, não sugere uma ruptura total do evento antecedente, mas uma suspensão, como algo que ainda vai acontecer. No compasso 4, temos a reiteração do motivo transformado de maneira mais ou menos análoga à do compasso 2 (figura 2), como se fosse um eco, com exceção da escala descendente, e no compasso 5 temos a total interrupção sonora através da indicação “*ohne ped*.”, outra expressão alemã que significa “sem pedal”. Em resposta à esse suspense causado pela ruptura, surge o canto, com forte caráter introspectivo, cerimonioso:

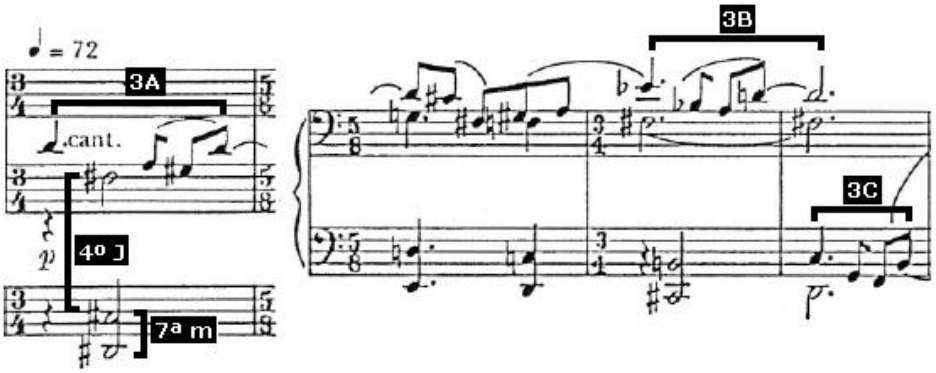


Figura 3: Almeida Prado – (Momento 38, c. 6 - 9) Utilização do perfil motívico no canto

As marcações 3A, 3B e 3C na figura 3, mostram a utilização do perfil do motivo principal (figura 1). Podemos facilmente notar a utilização dos intervalos quartais que tanto identificam esse motivo: (3A) de Ré à Lá e de Sol# à Dó# – se considerarmos o Ré sendo uma *apoggiatura*; (3B) Mib à Síb e de Lá à Ré; (3C) de Dó à Sol e de Fá à Sí. Percebemos também que Almeida Prado amplia os valores das notas, porém sem descaracterizar a identidade do motivo. A sensação de instabilidade desse trecho se dá pela utilização de intervalos que não causam interpolação tonal com os demais adjacentes, como os de quarta nas vozes intermediárias e os de 7ª menores nas vozes graves. A mudança da métrica, através da expansão ou diminuição dos valores das notas, é de extrema importância no campo cognitivo. O pesquisador David Temperley chama a atenção para esse fenômeno, pois “[...] percebe-se em muitos experimentos que mudando o contexto métrico de uma melodia, pode-se alterar imensamente a maneira como ela é percebida.”[3] (2001: 333). Almeida Prado intensifica essa sensação através de timbres, ressonâncias e figurações. Exemplo disso está na figura 4:

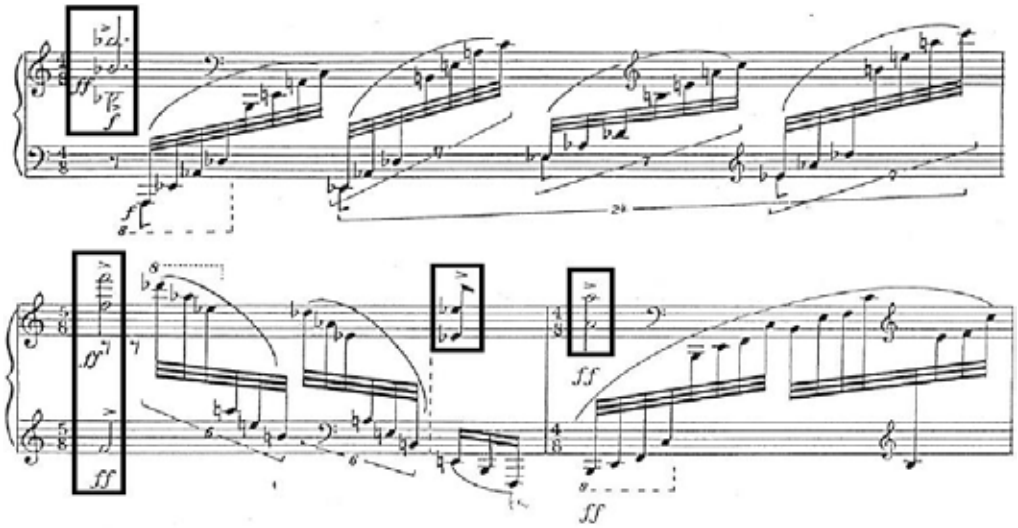


Figura 4: Almeida Prado – (Momento 38, c. 14 - 16) Expansão motívica intercalada com escalas

Na imagem acima, marcado com retângulos, temos o motivo principal ampliado, preenchido com escalas. Assim como o motivo principal, as escalas também são constituídas majoritariamente por intervalos de quartas, o que demonstra a importância desse intervalo não só na unidade e identidade sonora da obra, mas também à serviço da descentralização ou não afirmação tonal desses instantes.

Há aqui também, a necessidade de dois planos sonoros e agrupamentos de idéias melódicas distintas: um plano que faça com que as notas do motivo se sobressaiam sem se desconectarem em ocasião das escalas, e outro plano onde as escalas devem transitar de maneira fluente entre as notas do motivo, resultando em um caráter de intensa movimentação e inquietude dentro obra, alterando assim, como previsto pelos preceitos da cognição de Temperley, associados aos recursos sonoros utilizados pelo compositor, a noção de espacialidade e temporalidade do ouvinte sobre o motivo.

4. Conclusão

Pôde-se confirmar que, a mera identificação dos elementos que estruturam o discurso musical da obra, não garante uma boa interpretação do texto musical. No campo da linguagem, para que uma sentença lógica possa ser mais bem interpretada e compreendida, ela deve se situar em um contexto ou enredo. Na música, de forma análoga, o intérprete deve criar ambientes sonoros para que a recepção do texto musical seja mais bem aproveitada pelos ouvintes, e como a peça é de curta duração, esses ambientes variados desvirtuam nossa sensação de tempo linear, nos dando uma experiência temporal diferenciada. Os timbres, ressonâncias, variação de toques, o emprego dos pedais, dinâmicas e demais aspectos do instrumento, são primordiais para a construção de uma imagem sonora que melhor se relacione com o discurso da obra e com o texto do compositor, o que também implica entender e contextualizar as características de sua época e linguagem com a *performance*, assimilando a prática com a pesquisa de maneira plenamente produtiva e coerente.

Notas

1 Excerto original: “My music must be *brief*. Concise! In two notes: not built, but *expressed*” (AUNER, 2003: 70).
2 Excerto original: “Moments are defined as self-contained entities, capable of standing on their own yet in some sense belonging to the context of composition” (KRAMER, 1978: 181).
3 Excerto original: “[...] it has been noted by several experimenters that changing the metrical context of a melody can greatly alter the way it is perceived.” (TEMPERLEY, 2001: 333)

Referências

AUNER, Joseph Henry. *A Schoenberg Reader:* documents of a life. Ed. Yale University Press, 2003.

COSTA, Régis Gomide. *Os Momentos de Almeida Prado***:** Laboratório de Experimentos Composicionais. Rio Grande do Sul, 1998. Tese de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

GUIGUE, Didier; PINHEIRO, Fabíola de Oliveira F. Dos Momentos e do Tempo – Estratégias de Articulação formal nos Momentos de Almeida Prado. *Debates* (UNIRIO), Rio de Janeiro, v.6, P. 61-88, 2002.

JAMESON, Frederic. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann. *O Mal-estar no Pós-modernismo:* Teorias e práticas. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1993.

KRAMER, Jonathan D. Moment Form in Twentieth Century Music. *The Musical Quarterly*, Oxford, vol. 64, n. 2, P. 177-194, 1978.

LACERDA, Marcos Branda. Momentos Referenciais. In: *Música Contemporânea Brasileira – Almeida Prado*. São Paulo: Ed. Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006. P.17-26.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber & Faber, 1967.

TEMPERLEY, David. *The Cognition of Basic Musical Structures*. Massachusetts: Ed. The MIT Press, 2001.

A EXECUÇÃO DA PARTE SOLO NA OBRA *RAPSÓDIA PARA PERCUSSÃO SOLO E ORQUESTRA* DO COMPOSITOR E PERCUSSIONISTA NEY ROSAURO

Eduardo Fraga Tullio (UFU e Univ. de Aveiro, Portugal)
edutullio@hotmail.com

Resumo: Este artigo faz uma descrição da execução na parte solo da obra *Rapsódia para Percussão Solo e Orquestra* do compositor e percussionista brasileiro Ney Rosauro. Aborda a questão da escrita idiomática contida na obra, a forma de execução da parte solo e o gestual envolvido na *performance*. Constata-se que a linguagem utilizada na obra tem elementos de música brasileira e do jazz americano. Rosauro se destaca como uns dos principais compositores de obras para percussão e como professor de percussão em vários níveis de docência.
Palavras chave: percussão erudita, performance musical, Ney Rosauro, música brasileira para percussão.

The performance in the work *Rhapsody for Percussion and Orchestra* by composer and percussionist Ney Rosauro

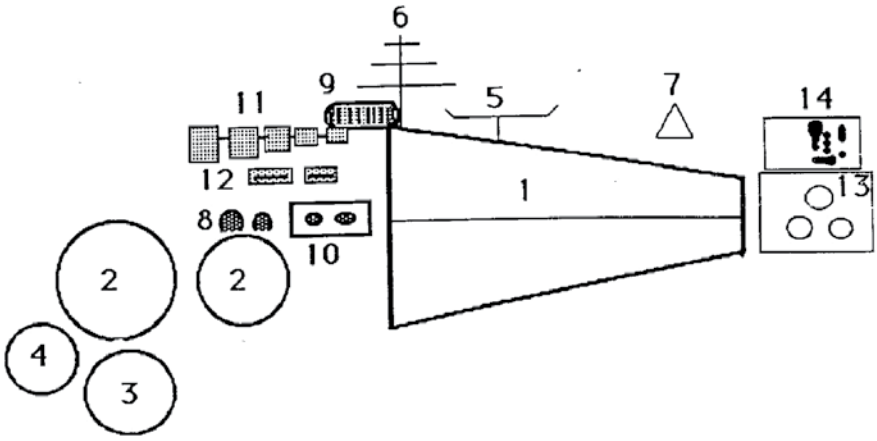
Abstract: This article is a description of the *performance* at work *Rhapsody for Solo Percussion and Orchestra* by composer and percussionist Ney Rosauro. Addresses the issue of idiomatic writing contained in the work, how to play the solo part and involved in gestural *performance*. It appears that the language used at work has elements of Brazilian music and American jazz. Rosauro stands out as one of the leading composers of works for percussion and as professor of percussion at various levels of teaching.
Keywords: classic percussion, musical performance, Ney Rosauro, Brazilian music for percussion.

1- Introdução

Este artigo pretende descrever a execução da parte solo na obra *Rapsódia para Percussão Solo e Orquestra* do compositor e percussionista brasileiro Ney Rosauro, demonstrando as diversas seções e a escrita idiomática utilizada pelo compositor. As pesquisas feitas por instrumentistas sobre aspectos da *performance* se tornam uma grande ferramenta para auxiliar na análise, estilo e questões sobre a interpretação em obras musicais. *No Brasil, os resultados de pesquisas conduzidas por performeres musicais – instrumentistas, cantores e maestros, já representam a maioria dos trabalhos em nível de mestrado e doutorado* (Borém, apud Lage, Menezes, et al, 2002:14)

Rosauro é natural do Rio de Janeiro e concluiu os cursos de Composição e Regência, Mestrado em Percussão e Doutorado em performance. Seu *Concerto para Marimba e Orquestra* é o concerto para percussão mais tocado no mundo, já tendo mais de 1500 apresentações executadas.

A obra *Rapsódia para Percussão Solo e Orquestra* foi composta em Miami entre os anos de 1991 e 1992 e fez parte do seu trabalho de doutorado. Esta obra pode ser considerada de nível avançado para o solista por diversos fatores que descreverei no decorrer deste artigo. Para o solo de percussão é requerido um *set-up* de percussão múltipla com os instrumentos descritos no desenho abaixo.



Exemplo nº 1: Disposição dos instrumentos para execução. 1. vibrafone, 2. tom-tons, 3. caixa-clara, 4. repinique, 5. prato *china*, 6. três pratos suspensos, 7. triângulo, 8. cowbells, 9. reco-reco, 10. castanholas, 11. temple blocks, 12. wood blocks, 13. copos de cristal e 14. apitos de pássaros.

A combinação dos diversos timbres dos instrumentos de madeiras, metais, peles e o vibrafone estão muito bem equilibrados em toda obra. O uso simultâneo de instrumentos de peles, teclados (marimba, xilofone, vibrafone e glockenspiel), de metal, madeira e efeitos é denominado como percussão múltipla. O uso da percussão múltipla surgiu nas obras do século XX, sendo uma das peças pioneiras a obra *História do soldado* de Stravinsky (1918) e estabeleceu-se a partir dos anos 60. Na percussão múltipla os instrumentos são descritos através da uma legenda no início da música e/ou através de símbolos que aparecem diretamente na partitura.

É comum em obras para teclados de percussão, mais especificamente marimba e vibrafone, o uso simultâneo de acessórios como blocos sonoros, pandeiros, triângulos, pratos e cowbells. No uso da percussão múltipla tem-se como referência: Goldenberg (1971), Rosauro (1984), Whaley (1982), Hougthon (2001) e Brindle (1970).

Sobre a obra *Rapsódia* o próprio Rosauro (1994:2) descreve:

> A introdução é aleatória e o som de copos friccionados se mistura com diferentes apitos de pássaros e glissandos nas cordas do piano criando um clima místico e mágico. O tema principal será apresentado primeiramente pela orquestra seguido de uma pequena cadência do vibrafone, que após irá reafirmar este tema junto com a orquestra. Após uma pequena ponte onde o andamento *allegro* é estabelecido, o segundo tema é apresentado pelo vibrafone alternando compassos de 4/4 e 7/8. Um interlúdio em 9/8 será repetido antes de cada uma das variantes desenvolvidas a seguir. A primeira variante será quase um improviso dentro do mesmo esquema rítmico anterior e a segunda apresentada em 4/4 possui um forte estilo jazzístico. Modulando para a tonalidade maior e num andamento mais rápido, as duas próximas variações em 5/4 serão alternadas por uma parte contrastante e linear em 12/8. O solista toca repinique e vários outros instrumentos de percussão, que irão acrescentar cor e ritmo no decorrer deste desenvolvimento, no qual o tema cíclico será sempre relembrado (ROSAURO, 1994: 2).

Na execução da parte do vibrafone é necessário se tocar com quatro baquetas. A parte do vibrafone não apresenta indicação em relação ao uso do pedal em algumas seções, o que se espera do intérprete uma experiência musical no instrumento sabendo utilizar o pedal e o recurso do *dampening*[1] da melhor forma. Segundo Goulart (2010) o *dampening* embora não muito difundido entre os compositores, também aparece em outros instrumentos: marimba, tambores, até triângulo[2].

O uso do pedal no vibrafone e o recurso do *dampening* são fundamentais na técnica do vibrafone, devido à sustentação sonora das teclas. Existem obras que descrevem de uma forma bem específica o uso do pedal, como: sem pedal, meio pedal e pedal inteiro. Na obra *Rapsódia* podemos usar destes vários tipos de pedal fazendo com que as passagens melódicas e o fraseado musical fiquem claros, evitando a vibração simultânea de notas melódicas com funções harmônicas diferentes.

Como são tocados vários instrumentos o uso da memória física nesta obra é fundamental. O intérprete poderá ter uma *performance* melhor se tiver fisicamente memorizado: o gestual de tocar copos de vidro e apitos de pássaros, executar os diversos acordes, intervalos e passagens melódicas no vibrafone, e a coordenação motora requerida na parte dos instrumentos de percussão de sons indefinido.

Na redução para piano o compositor indica na partitura na seção inicial da obra o uso do improviso e glissandos nas cordas do piano. O solista ao executar a *performance* com redução para piano, realiza um papel intenso de música de câmara, pois o papel do pianista deixa de ser somente um acompanhador para exigir um intenso entrosamento de música de câmara. Existe dentro da peça variações de andamentos bem distintas, respirações e fermatas, em que os intérpretes precisam estar seguro quanto aos andamentos a serem tocados.

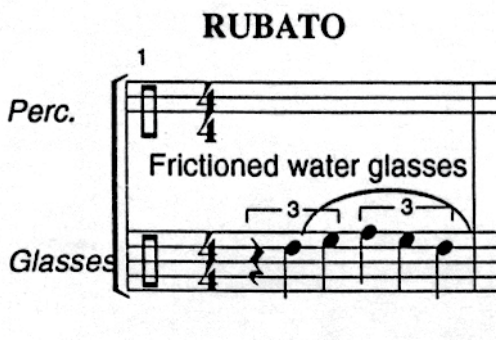
1- A execução da parte solo

Um ponto interessante na execução da obra é que se trata de um concerto para solista e orquestra com a tradição da música de concerto, mas que coloca um solista à frente de uma orquestra sinfônica com a *performance* de instrumentos típicos de música brasileira como o repinique[3], usado nas escolas de samba, e o berimbau, usado em rodas de capoeira.

O uso de técnicas completamente diferentes entre os instrumentos de percussão na peça é que a faz se tornar de nível avançado. O percussionista deve ter a habilidade de tocar nos copos de vidros, emitindo as notas escritas e realizando efeitos com os apitos de pássaros. Na parte seguinte, o vibrafone é utilizado em toda a sua extensão e nenhum *dampening* está indicado na partitura. Na seqüência é tocado o repinique, seguido pelo set-up de percussão múltitpla, finalizando esta seção com o solo de berimbau.

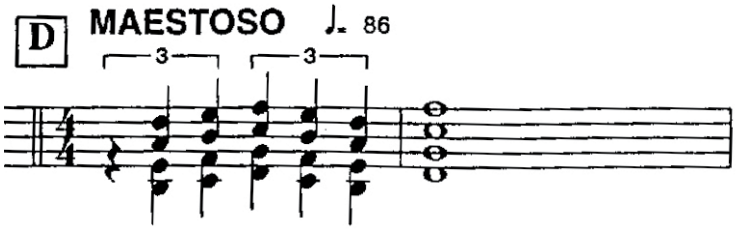
Na seqüência da execução da parte solo temos: 1- melodia tema da obra executada nos copos de vidro somada ao som de apitos de pássaros, 2- parte tocada no vibrafone solo, 3- parte tocada no repinique, 4- parte tocada nos instrumentos de percussão de altura indefinida (tambores, blocos sonoros, pratos e castanholas), 5- parte tocada na caixa clara, 6- segunda parte tocada nos instrumentos de percussão de altura indefinida, 7- parte tocada no berimbau, 8- cadência solo de percussão, 9- parte tocada no vibrafone juntamente com pratos, triângulos e tambores, 10- parte final tocada nos copos de vidro e apitos de pássaros como no início da obra.

Na parte nº 1, o percussionista extrai o som de copos de vidro friccionando a borda do copo com a ponta dos dedos umedecidos para emitir a nota solicitada. O som dos copos gera um som contínuo e distante criando um efeito aural.



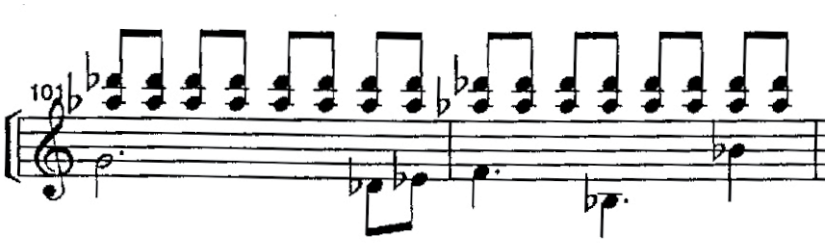
Exemplo nº 2 - Rosauro, Ney. *Rapsódia para Percussão Solo e Orquestra,* comp. 1.

A parte nº 2, executada no vibrafone é tocada com 4 baquetas e exigi tecnicamente com acordes, apogiaturas simples e duplas. No próximo exemplo, os acordes apresentam a melodia tema da obra, na nota superior do acorde.



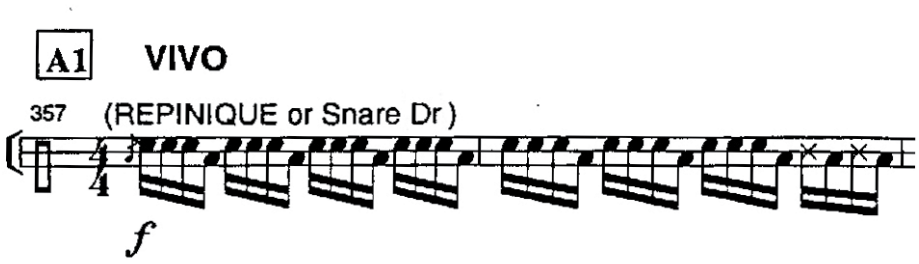
Exemplo nº 3 - Rosauro, Ney. *Rapsódia para Percussão Solo e Orquestra*, comp. 80.

Uma pequena seção apresenta o uso do vibrafone de forma incomum, que é o acompanhamento na região aguda e a melodia na região grave do instrumento.



Exemplo nº 4 - Rosauro, Ney. *Rapsódia para Percussão Solo e Orquestra*, comp. 99 a 101.

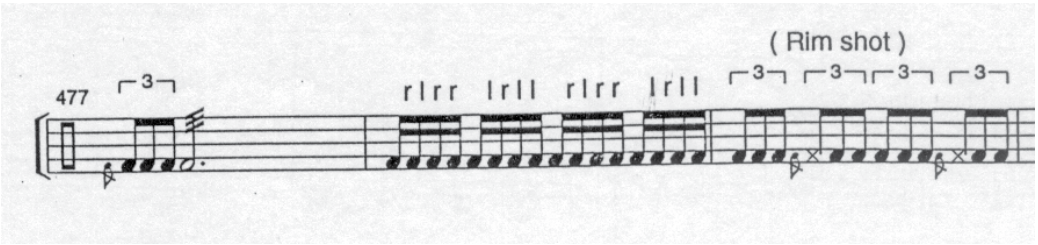
Na parte nº 3, tocada no repinique é usado a técnica tradicional do instrumento e alguns acentos no aro para dialogar com o fraseado da orquestração. Como o ritmo neste instrumento é de andamento muito rápido, uma técnica apurada é necessária para a execução. O primeiro espaço na pauta representa três notas tocadas com a mão direita e o segundo espaço representa a mão esquerda.



Exemplo nº 5 - Rosauro, Ney. *Rapsódia para Percussão Solo e Orquestra*, comp. 357 e 358.

Na parte nº 4, tocada nos instrumentos de percussão de altura indefinida temos como dificuldade técnica a coordenação motora de se raspar o *guiro*[4] com a mão direita realizando um ostinato rítmico e tocar com a mão esquerda figuras rítmicas nos outros instrumentos dispostos no set-up de múltipla percussão.

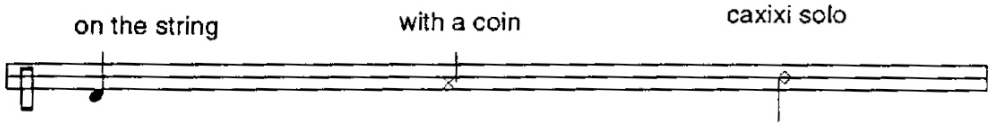
Na parte nº 5, tocada na caixa clara são utilizados elementos que compõe a técnica de caixa clara com origem militar dos rudimentos e efeito de timbre como o *rim shot*[5]. No próximo exemplo observamos o uso de apogiatura simples, rulo, *paradiddle* (combinação da ordem das mãos, descrita na língua inglesa por "R" (right – direita) e "L" (left – esquerda) e o *rim-shot*.



Exemplo nº 6 - Rosauro, Ney. *Rapsódia para Percussão Solo e Orquestra*, comp. 477 a 479.

Na parte nº 6, segunda parte tocada nos instrumentos de percussão de altura indefinida, é tocada nos blocos sonoros, wood blocks, castanholas, cowbells, caixa clara. Esse trecho trata-se de um cânone com a orquestra e demonstra a sutileza do uso dos diversos timbres: madeiras, metais e tambores.

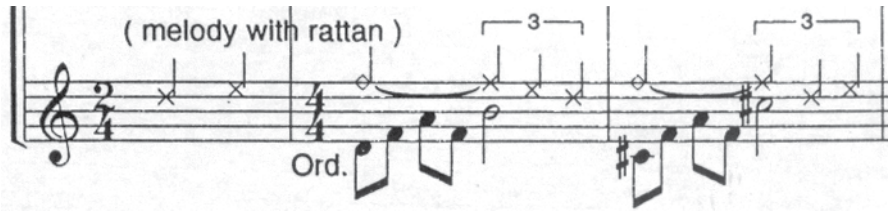
Na parte nº 7, tocada no berimbau é utilizada a técnica tradicional do instrumento. Rosauro apresenta uma legenda no início da obra descrevendo uma escrita simplificada para o berimbau, visando uma correta execução no instrumento. Nesta seção, o berimbau ganha destaque com uma cadência e é um grande momento da obra. Nesta seção sugere-se que intérprete tenha um bom conhecimento de ritmos para berimbau e dos sons que se pode extrair deste instrumento.



Exemplo nº 7 - Rosauro, Ney. *Rapsódia para Percussão Solo e Orquestra*, pág 5.

Na parte nº 8, cadência do solo de percussão, deve-se tocar o vibrafone com o motor ligado. Este efeito produz um vibrato nas notas através de discos metálicos que se movem dentro dos tubos e que dá o nome ao instrumento. É requerido tocar com o cabo da baqueta na tecla do vibrafone (melody with *rattan*[6]), e esse efeito faz com que a sonoridade do instrumento tenha menos volume ficando com um timbre mais cristalino e metálico.

O tema principal (ré-mi-fá) é tocado com o cabo da baqueta pela mão direita com o acompanhamento na mão esquerda, tocada com a baqueta na posição normal.



Exemplo nº 8 - Rosauro, Ney. *Rapsódia para Percussão Solo e Orquestra*, comp. 600 a 603.

Na parte nº 9, parte tocada no vibrafone juntamente com pratos, triângulos e tambores apresenta a harmonia do início da obra que já foi tocada no vibrafone com a percussão nos finais de frase, dando um colorido novo na conclusão da obra.

Na parte nº 10, parte final tocada nos copos de vidro e apitos de pássaros como no início da obra, finalizando com o clima místico buscando imitar sons da natureza.

2- Considerações finais

Este artigo buscou descrever a *performance* na obra *Rapsódia* do compositor Ney Rosauro exemplificando a forma de execução da parte solo e as dificuldades existentes para a interpretação da obra. Trata-se de uma obra incomum, sendo um concerto para percussão solo e orquestra mesclando instrumentos de percussão de ritmos brasileiros e instrumentos de percussão usados em concertos tradicionais de percussão com tambores, marimba e vibrafone.

Observamos que a interpretação na obra requer um grau de exigência se tratando das partes técnicas envolvidas na execução dos instrumentos de percussão. Constatou-se que o idiomatismo se fez presente na obra através de vários aspectos como a técnica de quatro baquetas, o uso da percussão múltipla, uso de instrumentos brasileiros e rudimentos tradicionais da percussão. Certamente por apresentar o uso destes aspectos idiomáticos as obras de Rosauro têm sido executadas inúmeras vezes em concertos no Brasil e no mundo. Espero que esta análise idiomática da obra *Rapsódia* sirva como referência para futuras performances.

Acredito que somente através da constante prática que o intérprete atinja o nível de execução exigido em algumas obras. Sloboda (1996, apud Lage, Guilherme Menezes, et al., 2002:17) concorda com Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993), quando diz que não é o talento, mas sim a *Prática deliberada* a responsável pelos altos níveis de desempenho. Essa prática é definida como aquela estruturada especificamente para aumentar o nível corrente da *performance*. É o principal ponto crítico para o desenvolvimento da

excelência nos mais diversos domínios, inclusive na música. Ela se constitui de um complexo interativo entre a quantidade e a qualidade da prática ao longo de um período que definirá os níveis expoentes da *performance* a serem adquiridos. (Lage, Menezes, et al., 2002:17)

Notas

1 *Dampening* é uma técnica de abafamento com as baquetas que para a vibração da tecla ao se tocar uma nota posterior para que o som fique claro. Geralmente intervalos de segundas menores e intervalos dissonantes são abafados.
2 O compositor norte-americano Daniel Levitan utiliza esta possibilidade em algumas de suas obras: "*Septet*", "*Conversation Garden*", "*Concerto for Marimba and Percussion Ensemble*".
3 Repinique: instrumento de dupla pele plástica, corpo de metal e com afinação aguda, geralmente de 12'.
4 Guiro: instrumento de som indefinido da família dos idiofones, raspadores, muito usado na música cubana.
5 *Rim-shot*: é o termo utilizado para designar o timbre na caixa clara, produzido ao se tocar com a baqueta simultaneamente na pele e no aro da caixa.
6 *Rattan* – espécie de bambu utilizado para a construção de baquetas de vibrafone e marimba.

3- Referências bibliográficas:

BORÉM, Fausto. Duo Concertant – Danger Man de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo. *Per Musi*, Belo Horizonte, v.2, 2000. p.40-49.

BRINDLE, Reginald S. *Contemporany Percussion*. Londres: Oxford University Press, 1970.

GOLDENBERG, Morris. *Studies in Solo percussion*. New York: Chappell, 1971.

GOULART, Gilmar. Correspondência eletrônica recebida de <scullyxenagg@yahoo.com> no dia 07/12/2010.

HOUGHTON, Steve; NISHIGOMI, George. *Mulitple Percussion*. Flórida: Warner Bros., 1996.

LAGE, Guilherme Menezes, et al., Aprendizagem motora na performance: *reflexões...*, *Per Musi*. Belo Horizonte, v.5/6, 2002. P. 14-37

RANDEL, Don Michael. *The New Harvard Dictionary of Music*. London: Harvard University Press, 1986, p.389.

ROUSAURO, Ney. *Rapsódia*. Cd, Pró Percussão. Santa Maria, 1994.

_____. *Estudos para percussão múltipla*. Santa Maria: Pró-Percussão, 1984.

WHALEY, Garwood. *Audition etudes*. Flórida: Meredith Music, 1982.

ESTUDO SOBRE A INTERPRETAÇÃO DA *SONATA EM SI MENOR* DE LISZT

Eduardo Monteiro (USP)
ehsmonteiro@hotmail.com

Resumo: Comunicação de projeto de pesquisa em andamento na Universidade de São Paulo que visa registrar as escolhas de ordem interpretativa assim como suas razões, motivações e conclusões durante o processo de aprendizado da *Sonata em Si menor* de Liszt. Essas conclusões e escolhas se relacionam tanto a aspectos físico-motores, questões interpretativas em geral (articulação, dinâmica, agógica, pedalização), quanto a argumentos e imagens poéticas. Pretende-se assim correlacionar as atuações como intérprete e pesquisador do autor deste texto.
Palavras-chave: Liszt, Sonata em Si menor, Interpretação pianística.

Study on the interpretation of Liszt's B minor Sonata

Abstract: Research communication of a project in progress at the University of São Paulo that comprises the interpretative choices along with its reasons, motivations and conclusions during the process of learning the Liszt's B minor Sonata. These conclusions and choices are related to physical-motor skills, interpretative issues in general (articulation, dynamics, agogics, and the use of the pedals), or poetical arguments and images. On intend to correlate the author's work as a performer and a researcher.
Keywords: Liszt, B minor Sonata, Piano interpretation.

Esta comunicação informa sobre um projeto de pesquisa em desenvolvimento na Universidade de São Paulo que tem por objetivo estudar a interpretação da *Sonata em Si menor* de Liszt.

Tendo em vista a efeméride de 200 anos de nascimento do autor da *Sinfonia Fausto*, este pesquisador recebeu convites para realizar concertos que incluem a *Sonata* deste compositor durante o ano de 2011. Dessa forma, esta peça se tornará seu principal objeto de estudo durante este período. O processo de aprendizado dessa obra implicará em sucessivas escolhas interpretativas, que ocorrerão ao longo do estudo diário da obra. Este projeto propõe o acompanhamento dessas etapas de aprendizado, o registro das escolhas e conclusões a que se chegará e as razões que levaram a elas.

Essas conclusões e escolhas se relacionam tanto a aspectos físico-motores, questões interpretativas em geral (articulação, dinâmica, agógica, pedalização, etc.) quanto a imagens poéticas[1], e serão sustentadas por argumentação baseada em detalhes de notação encontrados no texto de Liszt, análise musical, práticas interpretativas e estilísticas do período, assim como na literatura disponível sobre a obra.

Naturalmente não se tem a pretensão de se apresentar uma versão "definitiva" da mesma, ou que se pretenda melhor que qualquer outra, mas sim, aquela que acredita-se a mais apropriada para este pesquisador, fruto consciente de suas opções.

Deve-se acrescentar que a interpretação musical é uma atividade em constante mutação e evolução, o que pressupõe o amadurecimento ao longo do tempo. Não seria, portanto, de se espantar que algumas das conclusões alcançadas ao longo dessa pesquisa sejam repensadas e aprimoradas no futuro.

Nas Universidades brasileiras é comum a figura do professor de instrumento que é também intérprete e aborda um repertório em sua prática de concerto – fundamental para seu desenvolvimento artístico – mas no contexto de sua atividade como pesquisador, se dedica a um assunto que não se relaciona com esse mesmo repertório, o que gera uma divisão e uma sobrecarga de trabalho muitas vezes difícil de se lidar e que, por outro lado, pode acabar levando-o a escrever sobre algo que não condiz com sua prática.

Ao aliar a prática interpretativa à acadêmica pretende-se sugerir um tipo de trabalho que reúna as atividades de performance e pesquisa em um formato que seja condizente com a Academia, o que é ainda pouco usual em nossas universidades.

Quando presenciamos uma performance musical, o que testemunhamos é o resultado final de todo um processo de estudo e preparação que nem sempre deixa rastros claros de suas várias etapas. Mesmo porque uma interpretação que pode ser considerada "boa" ou "convincente" muitas vezes tende a soar natural e espontânea.

Certamente, esse processo de estudo e preparação é muito pessoal e difere em cada indivíduo. Há desde os que se ocupam em refletir muito sobre suas escolhas, até aqueles que não o fazem com tanta intensidade; há os que se dedicam mais ou menos às questões motoras; aqueles que estudam em demasia ou menos do que gostariam; os que assumem mais ou menos riscos, etc.

Não obstante, quaisquer que sejam as características de cada um, o resultado final é sempre fruto de escolhas sucessivas. Cada ato presente em uma performance exclui a possibilidade de inúmeros outros, "melhores", "piores" ou apenas "diferentes", mesmo que minimamente distintos.

Outro ponto que dificulta o reconhecimento e compreensão das várias etapas que preparam a interpretação de uma obra durante sua performance reside no fato de que cada indivíduo tende a escutar uma execução segundo seus próprios parâmetros e pontos de vista. E nem sempre é fácil, ou mesmo possível, "aceitar" ou apenas "compreender" a diferença. Ou, citando os versos de Carlos Drummond de Andrade: cada um vê a verdade "conforme seu capricho, sua ilusão, sua miopia"[2].

Certamente a maneira pela qual tradicionalmente se compartilha os conhecimentos relativos à interpretação – a transmissão oral que ocorre nas aulas de instrumento – é em parte responsável pela escassez de estudos nesse campo. Mesmo assim, essa escassez não deixa de ser surpreendente. A maior parte dos trabalhos sobre interpretação abordam aspectos técnicos ou características estilísticas e práticas interpretativas relativas a um período, e mais raramente particularidades de uma única peça.

Outras razões podem ser invocadas para se entender a carência desse tipo de pesquisa. Inicialmente pode-se lembrar a dificuldade em se escrever sobre música. Muitas das imagens que tradicionalmente se usam em uma sala de aula para se estimular uma interpretação musical soariam inapropriadas em uma linguagem acadêmica. Quanto a aspectos técnicos, o que pode se resolver em poucos segundos com uma simples demonstração do movimento pretendido, pode requerer páginas e páginas de explicações, muitas vezes compreensíveis apenas para aqueles que já conhecem aquilo que se pretende descrever.

Por mais que a linguagem escrita seja riquíssima, ela nunca será capaz de substituir a experiência da audição do som e portanto será sempre limitada para descrevê-lo.

Pode-se mencionar também que a entrada da música na academia é relativamente recente, e a conseqüente necessidade de se seguir os critérios de produção bibliográfica aos quais são submetidas outras áreas de conhecimento tropeça na falta de exemplos de trabalhos dessa natureza, tendo em vista a pouca tradição de intérpretes registrarem as etapas de preparação e estudo pelas quais passam durante o aprendizado de uma obra, assim como suas conclusões.

No que pesa ainda o fato de que uma interpretação musical é algo extremamente íntimo e privado. Ao desvelar esse processo, o intérprete acaba se expondo em suas limitações.

Por fim podemos lembrar o fato de que a interpretação musical algumas vezes se baseia mais na persuasão do que em provas. Por mais que aspectos notacionais, analíticos, estilísticos e técnicos possam ser

levantados como justificativa de uma dada escolha interpretativa, esta, muitas vezes, não pode ser classificada como "certa" ou "errada". Quando esse tipo de classificação inequívoca é possível, normalmente trata-se de questões óbvias que não despertariam o interesse do pesquisador ou do leitor.

Dessa forma, o ponto de vista de um intérprete sobre questões interpretativas pode, muitas vezes, ser facilmente contestado, e depende, em grande parte, da simpatia do leitor para que seja totalmente aceito.

Não obstante, sua importância é observada por Bittencourt:

> Do ato interpretativo ao processo que nele resulta, há um vazio pouco preenchido pelos estudos dedicados à atividade interpretativa da música erudita ocidental. É preciso extrair do tecido denso que é esse ato precisamente aquilo que lhe confere densidade.
> Pensamos, então, que uma fonte para o conhecimento do processo formador de uma interpretação musical encontra-se na palavra do intérprete, quando nos fala de seu trabalho, de sua aproximação ao texto musical, de como o transforma em sons reais, audíveis, a partir de sua perspectiva. (Bittencourt 2008: 78)

1. Metodologia

A pesquisa já se iniciou com o estudo paulatino da obra ao piano visando a performance da mesma. Como era de se esperar, essa etapa cobre a leitura da partitura em seus mínimos detalhes, domínio das dificuldades técnicas e memorização. Paralelamente, está sendo realizada a escuta de gravações da *Sonata*. Essa audição se dá por trecho, (aquele que está sendo estudado ao piano) a fim de se realizar uma comparação efetiva entre as diversas versões. Acredita-se que a confrontação das gravações é um poderoso instrumento de refinamento da escuta, fundamental no amadurecimento de uma obra (Monteiro 2007). Das cerca de 130 gravações localizadas, foram selecionadas não apenas aquelas de intérpretes de reconhecida competência, mas também de jovens pianistas postadas no site *youtube*. Esse universo é suficientemente amplo, pois contempla intérpretes de diferentes épocas, incluindo mesmo alunos de Liszt, diferentes nacionalidades e faixas etárias. Algumas dessas versões são excelentes, enquanto outras testemunham momentos de imaturidade musical e de deficiência pianística. No entanto, vale lembrar que a escuta e o reconhecimento de problemas e defeitos podem ser, do ponto de vista pedagógico, igualmente úteis no refinamento da escuta.

Além do estudo da obra ao piano e da escuta das gravações será feita a leitura da bibliografia que versa sobre a *Sonata*, enumerada logo abaixo, assim como sua análise musical. Ambos procedimentos funcionarão igualmente como um estímulo para a compreensão do texto de Liszt.

Uma vez que se atinja um bom nível de performance, se realizará uma troca de experiências com outros intérpretes, através de entrevistas semiestruturadas, e finalmente a gravação da obra.

2. Quadro de referências teóricas

Um quadro de referências teóricas para o presente projeto de pesquisa já foi estabelecido. Dentre os trabalhos encontrados, destaca-se o de Michael Saffle, um dos grandes especialistas em Liszt da atualidade, que publicou em 1986 um artigo onde faz um levantamento completo de livros, artigos e textos sobre o compositor publicados entre 1936 e 1986. Em 2009 essa publicação foi ampliada e atualizada (Saffle 2009), tornando-se assim um instrumento fundamental na pesquisa sobre Liszt.

Por se tratar da maior obra prima para piano do compositor, praticamente todos os livros dedicados a Liszt em sua generalidade abordam a *Sonata* sob vários aspectos. Alguns são: Arnold (2002), Hamilton (2005), Searle (1966) e Walker (1988, 1993, 1997, 2005, 2011).

A *Sonata* tem particularmente fascinado os estudiosos quanto à sua forma, em especial no que diz respeito à chamada "teoria da dupla função" e às transformações motívicas. Nesse sentido cabe destacar: Anderson (1977), Moortele (2009), Newman (1983), Longyear (1973), Rosen (2000), Saffle (1982), Sandresky (1981), Kanski (1979).

Também a suposta existência ou não de um programa subjacente à obra, mas jamais explicitado por Liszt, tem sido fonte de especulação em Brendel (1998), Horowitz (1984), Lawrence (2009), Stella (2001), Szasz (1984, 1986).

Há também publicações inteiramente dedicadas à *Sonata*, que abordam o histórico de sua composição, manuscrito, análises e questões interpretativas em geral: Hamilton (1996), Carter (2004, 2006, 2010), Williams (1991), Brown (2003), Longyear (1974), Ott (1982), Walker (1979), Winklhofer (1980).

Entretanto, apesar de haver publicações que tratam de questões interpretativas referentes a essa obra, até o presente momento não foi possível encontrar nenhum estudo dedicado exclusivamente e de forma sistemática a esse tema.

A publicação, que se tem conhecimento, que chega mais perto do que aqui se pretende é a edição de trabalho de Alfred Cortot (Liszt 1926). Não obstante, os comentários e sugestões de Cortot são restritos ao formato de uma partitura, e dessa forma, não podem ser devidamente desenvolvidos. Este autor também parece não se servir de outras fontes bibliográficas além de suas próprias convicções ou de ferramentas como análise musical. Pelo menos não o faz de forma explícita.

3. Conclusão

A *Sonata* de Liszt é uma das peças mais significativas, difíceis e complexas do repertório, constituindo-se em um desafio para todos os pianistas. A rica literatura disponível sobre a obra deixa claro que ela sempre intrigou os intérpretes e pesquisadores e motivou as mais diversas conclusões.

A importância da peça aqui estudada leva a crer que esse trabalho possa se constituir em uma contribuição para pianistas, professores, estudantes e pesquisadores interessados tanto na execução da *Sonata* de Liszt como em interpretação pianística em geral.

Espera-se que a bibliografia gerada por essa pesquisa ajude outros pianistas que venham a estudar essa obra e que este trabalho estimule outros docentes que também sejam intérpretes a correlacionar suas atuações enquanto executantes e pesquisadores.

Notas

1 Ver, por exemplo, Brendel (1998), Horowitz (1984), Lawrence (2009), Stella (2001), Szasz (1984, 1986).

2 ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Verdade dividida*. 1984. Disponível em <http://www.algumapoesia.com.br/drummond/drummond02.htm> Acessado em 03/04/2011.

Referências:

ANDERSON, Lyle Jack. *Motivic and Thematic Transformation in Selected Works of Liszt.* Ohio, 1977. Doutorado em Teoria. Ohio State University.

ARNOLD, Ben. *The Liszt Companion.* Westport: Greenwood, 2002.

BITTENCOURT, Maria Cristina Futuro. Algumas palavras sobre metáfora e interpretação musical. *Em Pauta*, v. 19, n. 32/33, p. 76-99, janeiro a dezembro de 2008.

BRENDEL, Alfred. *Music Sounded Out.* London: Robson Books, 1998

BROWN, David. The B Minor Sonata Revisited: Deciphering Liszt. *The Musical Times*, Londres, vol. 144, n. 1882, p. 6-15, primavera/2003. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/view/1004702>. Acessado em 14/10/2010.

CARTER, Gerard. *Franz Liszt's Piano Sonata.* Ashfield: Wensleydale Press, 2004.

_____. *The Liszt sonata companion.* Ashfield: Wensleydale Press, 2006.

_____. *Liszt Piano Sonata Monographs*: Arthur Friedheim's Recently Discovered Roll Recording. Ashfield: Wensleydale Press, 2010.

HAMILTON, Kenneth. *Liszt*: Sonata in B minor. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

_____. *The Cambridge Companion to Liszt.* Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

HOROWITZ, Joseph. *Conversations with Arrau.* Reprint. New York: Limelight, 1984.

KANSKI, Joseph. The Problem of Form in Franz Liszt's Sonata in B Minor. *Journal of Amerian Liszt Society*, 5, p. 4-15, 1979.

LAWRENCE, K. Derek. *Paratextual relationships, aesthetic meaning, and phenomenological intelligibility in Franz Liszt's Sonata in B minor.* Oklahoma, 2009. Tese. University of Oklahoma.

LISZT, Franz. *Sonate en Si mineur.* Edition de travail des oeuvres de Liszt. A. Cortot, ed. Paris: Ed. Salabert, 1949.

LONGYEAR, Rey M. The Text of Liszt's B Minor Sonata. *Music Quarterly* 60, p. 435-450, 1974.

_____. Liszt's B Minor Sonata: Some Precedents for a Structural Analysis, *The Music Review*, XXXIV, p. 198-208, 1973.

MONTEIRO, Eduardo. O impacto das novas tecnologias sobre o estudo do piano. In: PERPÉTUO, Irineu Franco, SILVEIRA, Sérgio Amadeu da (Org.). *O Futuro da música depois da morte do CD*. São Paulo: Momento Editorial, 2009, p. 107-115.

MOORTELE, Steven Vande. *Two-Dimensional Sonata Form*: Form and cycle in single-movement instrumental works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky. Leuven: Leuven University Press, 2009.

NEWMAN, William S. *The Sonata since Beethoven.* 3. Ed. New York: Norton, 1983.

OTT, Bertrand. An Interpretation of Liszt's Sonata in B Minor. *Journal of Amerian Liszt Society*, 10 p. 30-38, 1981 e 11 p. 40-41, 1982.

ROSEN, Charles. *A geração romântica*. Trad: Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 2000.

SAFFLE, Michael. Liszt's Sonata in B minor: another look at the double function question. *Journal of the American Liszt Society*, 11, p. 28-39, Junho/1982

_____. Liszt Research Since 1936- A Bibliographic Survey. *Acta Musicologica*, Vol. 58, Fasc. 2, p. 231-281, Jul – Dec/1986. Disponível em <http://www.jstor.org/pss/932816>. Acessado em 14/10/2011.

_____. *Franz Liszt*: A Research and Information Guide. 2. Ed. New York: Routledge, 2009.

SEARLE, Humphrey. *The Music of Liszt*. 2. Ed. New York: Dover, 1966.

SANDRESKY, Margaret. Tonal Design in Liszt's Sonata in B Minor. *Journal of the American Liszt Society*, 10, p. 15-29, 1981.

STELLA, Gaetano. La tradizione narrativa nella Sonata in Si Minore di Franz Liszt: analisi delle fonti e degli approcci interpretative In: II INCONTRO DI STUDIO DI ANALITICA CASTELFRANCO VENETO, 2001. Disponível em <http://www.gatm.it/analitica/convegni/II/abstracts.pdf>. Acessado em 25/01/2011.

SZASZ, Tibor. Liszt's Symbolism and musical structure. Conferência realizada em 26/6/1986 no Pavilhão Whittall da Biblioteca do Congresso, Washington, D.C. Disponível em: <http://www.tiborszasz.de/en/system/files/SzT_LISZT_Sonata_Symbols_Structure_0.pdf>. Acessado em 17/10/2010.

_____. Liszt's Symbols for the Divine and Diabolical: Their Revelation of a Program in the B Minor Sonata, *Journal of Amerian Liszt Society*, 15, p. 39-95, 1984.

WALKER, Alan, et al. Liszt, Franz. In: SADIE, Stanley. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48265pg29>. Acessado em 22/02/2011

_____. *Franz Liszt, Vol. 1*: The Virtuoso Years, 1811-1847. Ithaca: Cornell University Press, 1988

_____. *Franz Liszt, Vol. 2*: The Weimar Years, 1848-1861. Ithaca: Cornell University Press, 1993

_____. *Franz Liszt, Vol. 3*: The Final Years, 1861-1886. Ithaca: Cornell University Press, 1997.

_____. *Reflections On Liszt*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.

_____. Schumann, Liszt, and the C Major Fantasie, Op. 17: A Declining Relationship. *Music & Letters*, vol. 60, n. 2 p. 156-165, Abril/1979. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/734754>. Acessado em 14/10/2010.

WILLIAMS, Graham. *Franz Liszt*: Sonata in B Minor. Leeds: Mayflower Enterprises, 1991.

WINKLHOFER, Sharon. *Liszt's Sonata in B minor*: A study of autograph sources and documents. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.

AS RELAÇÕES TEXTO-MÚSICA E SUAS IMPLICAÇÕES NA PERFORMANCE DA CANÇÃO *ELEGIA* (1980) DE ERNST MAHLE

Eliana Asano Ramos (UNICAMP)
eliana_asano@hotmail.com

Maria José Dias Carrasqueira de Moraes (UNICAMP)
regiamusical@ig.com.br

Resumo: Esta comunicação é parte de uma tese de doutorado em andamento e tem como objetivo principal propor diretrizes interpretativas para a performance da canção *Elegia* (1980) de Ernst Mahle, com especial enfoque no procedimento pianístico. O processo analítico empregado para a compreensão dos procedimentos composicionais e para a elaboração da execução musical engloba o exame do texto poético, da estrutura musical, das relações texto-música, dos aspectos interpretativos e dos procedimentos pianísticos. Os resultados obtidos contribuíram significativamente para a elaboração da performance da canção, cujo registro em áudio consiste no resultado efetivo do trabalho. Apoio FAPESP.
Palavras-chave: Ernst Mahle, Canção de Câmara Brasileira, Música Brasileira para piano.

The text-music relationship and their implications on the performance of the song *Elegia* (1980) by Ernst Mahle

Abstract: This communication is part of a doctored in progress and has as principal objective to propose interpretative guidelines for the performance of the song *Elegia* (1980) by Ernst Mahle, with special focus on the pianistic procedure. To understand the compositional procedures – in particular, to build up a pianistic performance close to what the composer proposed – the following analytical process was undertaken: the study of the lyrics, the musical structure, the inter relationship between lyrics and musical procedures, the interpretation aspects, and the composer´s pianistic approach. The results achieved contributed significantly for the performance of the song, whose audio recording is the actual result of the work. Supported by FAPESP.
Keywords: Ernst Mahle, Brazilian Song, Brazilian Music for Piano.

1. Introdução

Esta comunicação é parte de uma tese de doutorado em andamento e tem como objetivo principal a proposição de diretrizes interpretativas para a performance da canção *Elegia* (1980) de Ernst Mahle, com especial enfoque no procedimento pianístico. Naturalizado brasileiro, Ernst Hans Helmuth Mahle nasceu a 3 de janeiro de 1929 na cidade de Stuttgart, na Alemanha, e está no Brasil desde 1951. Sua vasta obra abrange mais de duas mil composições, incluindo peças escritas para vários instrumentos de orquestra, música de câmara para as mais variadas formações, concertinos e concertos para vários instrumentos solistas e orquestra, obras para canto, coro, orquestra de câmara, orquestra sinfônica, balés e óperas. No gênero canção, são trinta e sete peças escritas para voz solista e piano, sem contar as várias versões de uma mesma canção para diferentes vozes e acompanhamento. A canção selecionada para esta comunicação está escrita sobre poesia homônima do escritor santista Ribeiro Couto (1898-1963), inserida no livro *Poesia do Brasil* (1963), seleção de poesias de autores brasileiros, organizada e editada por Manuel Bandeira. Para efeitos de análise, foi selecionada a versão para tenor e piano, composta em 1980 e dedicada a "Eladio"[1]. No *Catálogo de Obras* (2000), constam ainda versões para coro misto sem acompanhamento e para barítono e piano. O processo analítico empregado para a compreensão dos procedimentos composicionais e para a elaboração da execução musical engloba o exame do texto poético, da estrutura musical, das relações texto-música, dos aspectos interpretativos e dos procedimentos pianísticos. A análise musical encontra fundamento na técnica de análise desenvolvida por Schoenberg (2008) e está apresentada segundo os critérios organizacionais de White (1994). Os demais aspectos são analisados segundo os parâmetros e conceitos propostos por Stein e Spillman (1996).

A recombinação dos dados resultantes das análises ofereceu subsídios significativos para a elaboração da performance da canção e permitiu um exame mais aprofundado da obra de Ernst Mahle. O trabalho contribui para a incipiente pesquisa acadêmica na medida em que colabora para a divulgação da música brasileira e para o alargamento da bibliografia existente, propondo uma reflexão sobre a interpretação da canção de câmara brasileira do século XX. Por tratar-se de um compositor vivo e atuante no cenário musical brasileiro, o trabalho torna-se ainda mais expressivo tendo em vista a colaboração pessoal do próprio compositor, que disponibilizou seu arquivo particular, concedendo entrevistas e aclarando informações.

2. *Elegia* (1980)

> Ululando cromaticamente, o vento aumenta e diminui: o que será que ele conta de outros mundos? Em modo frígio o vento conta das frias noites. Depois de morrer, quero soprar na tua porta, como o vento doce da primavera, em modo maior: acorde, anima-te, alma (Mahle em comunicações pessoais com a autora).

Texto. A seguir, a poesia sobre a qual a canção fora escrita.

Elegia

Que quer o vento?
A cada instante
Este lamento
Passa na porta
Dizendo: abre...

Vento que assusta
Nas horas frias
Da noite feia,
Vindo de longe,
Das ermas praias.

Andam de ronda
Nesse violento,
Longo queixume,
As invisíveis
Bocas dos mortos.

Também um dia,
Estando eu morto,
Virei queixar-me
Na tua porta.

Virei no vento
Mas não de inverno,
Nas horas frias
Das noites feias.

Virei no vento
Da primavera.
Em tua boca
Serei carícia,
Cheiro de flores
Que estão lá fora
Na noite quente.

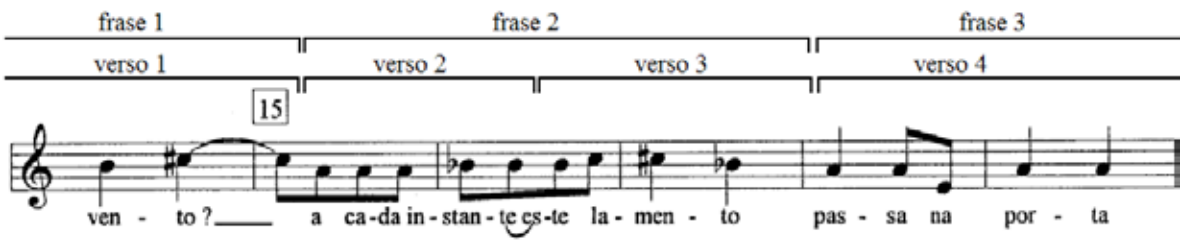
Virei no vento...
Direi: acorda...

(BANDEIRA, 1963, p. 395-396)

A poesia apresenta sete estrofes de tamanhos distintos. A escansão poética revelou versos curtos e regulares, com terminações fracas e predomínio do padrão binário iâmbico (fraco-forte), alguns com relação de "enjambamento"[2]. A musicalidade pode ser verificada nos elementos rítmicos e sonoros, sobretudo na assonância da vogal fechada /e/ e no emprego recorrente de palavras com /an/, /en/, /in/, /on/, /un/. Nas primeiras três estrofes, as vogais fechadas prevalecem; a partir da quarta estrofe, predominam as vogais abertas. As rimas externas não apresentam uma organização fixa. O texto tem uma linguagem formal, escrita na primeira pessoa do singular, no qual o eu-lírico faz uma reflexão poética sobre a morte. Elegia é um tipo de poesia caracterizada não pela forma, mas pelo assunto: "composição destinada a exprimir tristeza ou sentimentos melancólicos" (GOLDSTEIN, 1985, p. 56). No texto, o autor faz associações entre as palavras e os sentidos sensoriais ("horas frias", "vento frio", "vento da primavera", "cheiro de flores", "vento quente") e atribui qualidades humanas ao vento ("passa na porta dizendo: abre"). A recorrente inversão dos membros de frases é um recurso que dificulta a compreensão textual, mas produz uma narração elegante e de efeito surpresa. O sentimento que permeia o texto é o de tristeza pela morte. No início, o sentimento é de medo pelo vento que "passa na porta dizendo: abre..." e "que assusta nas horas frias da noite feia". A partir da quarta estrofe, o vento "de inverno" passa a ser chamado de "vento da primavera" e as "horas frias das noites feias" dão lugar à "noite quente". O temor dá lugar ao consolo e à esperança. Há uma *persona*, representada no eu-lírico, e um modo de endereçamento, representado no leitor. O emprego do sinal de reticências ao final de alguns versos produz o efeito de mistério e continuidade, como algo que permanece.

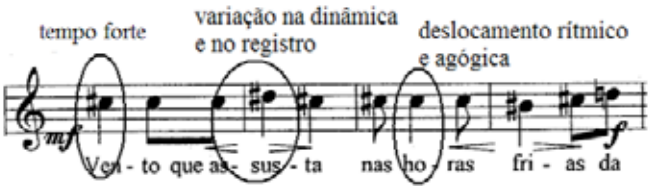
Estrutura musical. Na macro-análise, a canção apresenta três seções principais sem uma repetição formal consistente, podendo ser considerada um exemplo de *through composed*[3]. A ênfase nos elementos motívicos, sistematicamente repetidos ao longo da canção, na linha vocal e na parte do piano, contribui para o fortalecimento da unidade como um todo. Na média-análise, as frases são assimétricas e se caracterizam por um contorno melódico fragmentado e cromático com predomínio de notas da tríade. O ritmo é marcado por síncopas, contratempos, tercinas, apojaturas, trêmulos, polirritmia e indicações de mudança no andamento. A textura é semi-contrapontística, em alguns momentos, imitativa. Ambas as partes, piano e linha vocal, apresentam significativa independência rítmica. A dinâmica e a tessitura vocal são amplas. A harmonia tem o centro em Lá, com passagens cromáticas e modais, especialmente no modo mixolídio.

Relações texto-música. A maior parte das frases abrange mais de dois versos poéticos, como nos c. 14-19 (Ex. 1).



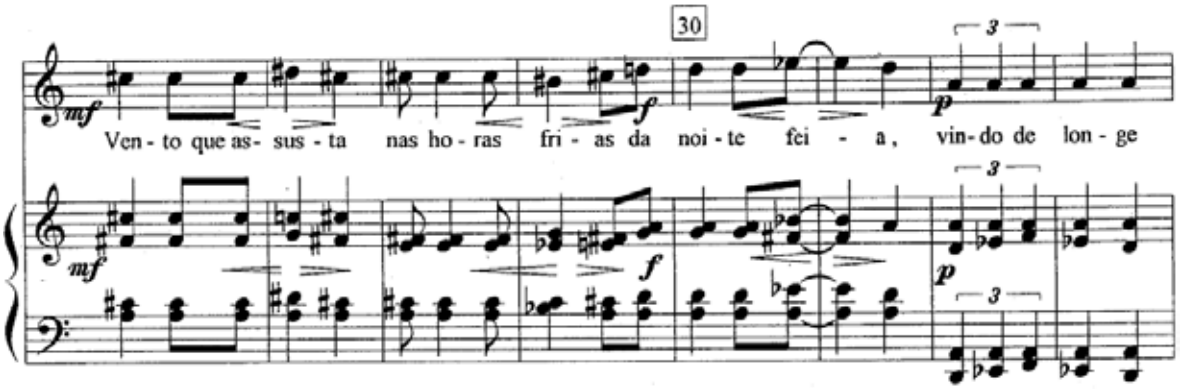
Ex. 1 – Mahle, *Elegia* (1980): c. 14-19, linha vocal.

Em geral, a métrica binária da música corresponde ao padrão binário iâmbico verificado na escansão poética. As sílabas tônicas e as rimas estão realçadas nos tempos fortes dos compassos, nos deslocamentos rítmicos e na agógica, bem como nas variações de dinâmica e de registro (Ex. 2).



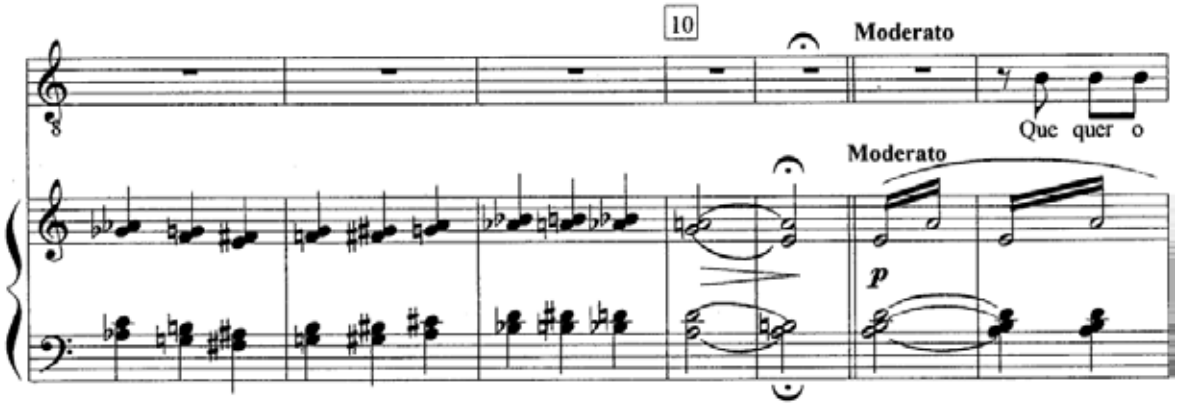
Ex. 2 – Mahle, *Elegia* (1980): c. 26-29, linha vocal.

O contorno harmônico corresponde à progressão poética. As três primeiras estrofes são marcadas pelo sentimento de tristeza e estão elaboradas sobre o modo frígio: o sentimento sombrio é reforçado pelas ornamentações modais da escala menor (segunda abaixada em um semitom). A partir da quarta estrofe, o sentimento de dor se transforma em esperança, momento em que a tonalidade passa a ser maior. O compositor enfatiza sentidos sensoriais por meio da sonoridade musical: "horas frias" e "vento frio", acordes menores ornamentados cromaticamente; "vento da primavera", "cheiro de flores" e "vento quente", acordes maiores ornamentados diatonicamente (Ex. 3).



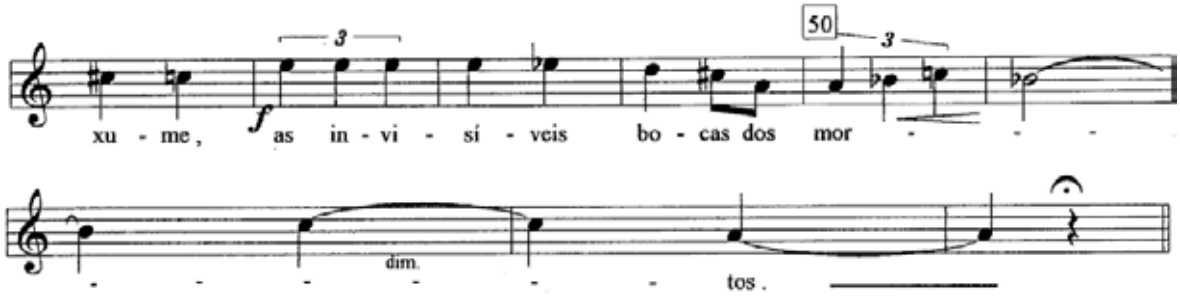
Ex. 3 – Mahle, *Elegia* (1980): c. 26-33.

O movimento das tercinas, dos arpejos e dos trêmulos evoca o movimento do "vento" (Ex. 4).



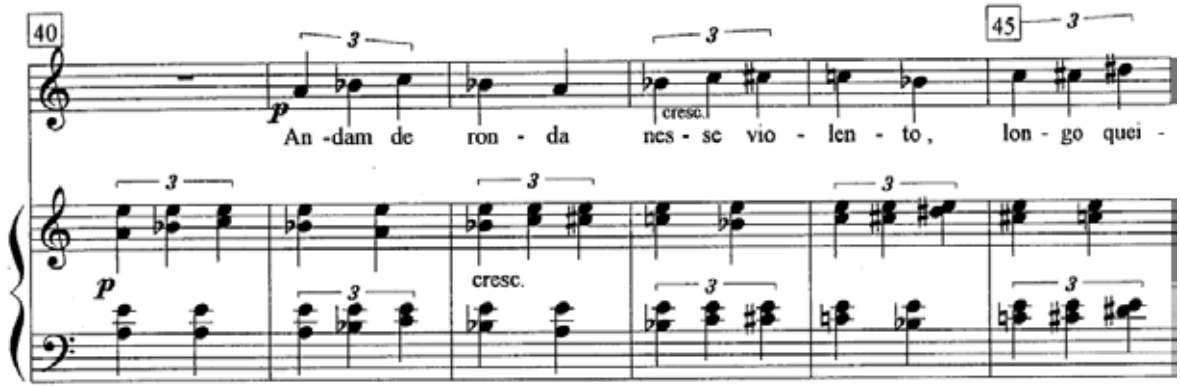
Ex. 4 – Mahle, *Elegia* (1980): c. 7-13.

Aspectos interpretativos. Na textura, a linha vocal é predominantemente silábica e *parlando.* A combinação de ambos os estilos denota uma narrativa clara e de fácil compreensão. A parte do piano é predominantemente semi-contrapontística, em alguns momentos, imitativa. Há três trechos melismáticos. O primeiro deles, c. 21-25, representa a fala do vento: "abre". O segundo, c. 35-39, dá à palavra "praias" impressão assustadora. O terceiro, c. 50-54, realça a palavra "mortos" (Ex. 5).



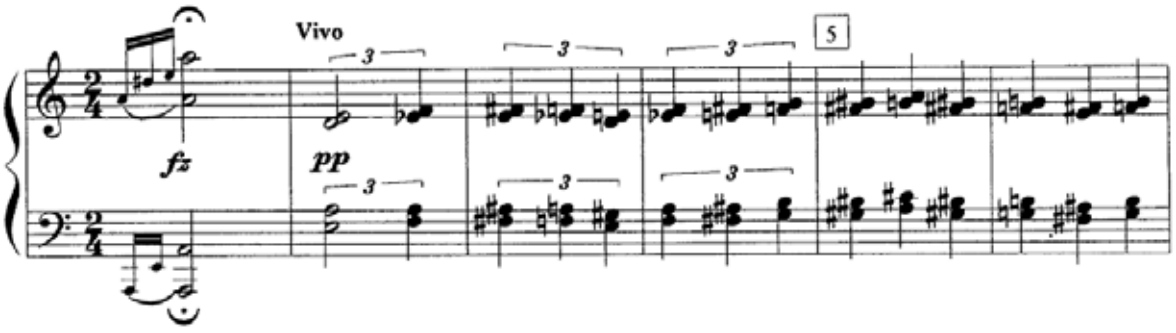
Ex. 5 – Mahle, *Elegia* (1980): c. 46-54, linha vocal.

O realce dos elementos motívicos nos trechos elaborados pelo processo de imitação livre funciona como elemento unificador entre a linha vocal e a parte do piano, como nos c. 40-45 (Ex. 6).



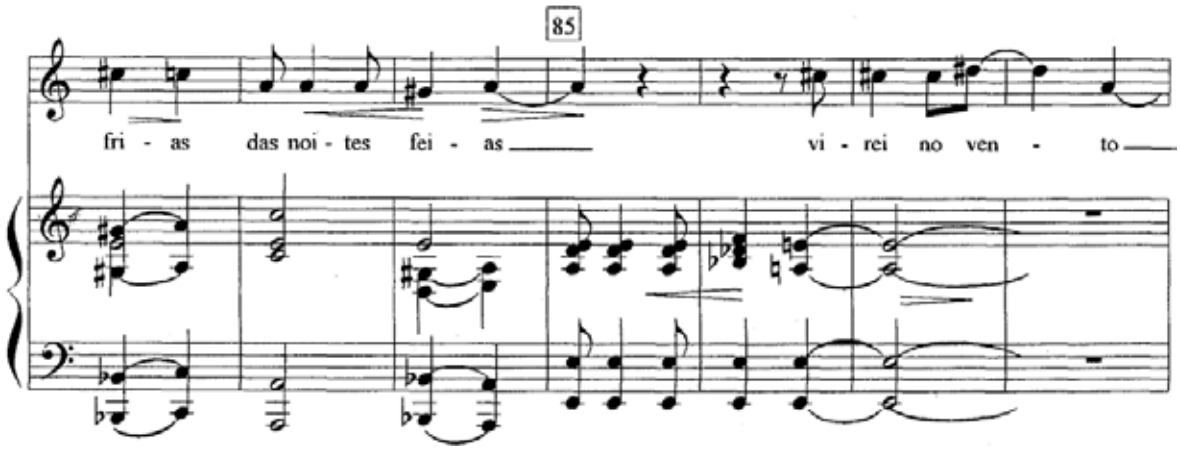
Ex. 6 – Mahle, *Elegia* (1980): c. 40-45.

Na temporalidade, a indicação de andamento inicial é *Vivo.* Em comunicações pessoais, o compositor sugere ♩ = 84. As várias indicações de alterações no andamento ao longo da canção implicam em uma narrativa musical subordinada ao enunciado poético e suas oscilações sugerem alusões ao movimento ondulatório e instável do "vento", como nos c. 1-6 (Ex. 7).



Ex. 7 – Mahle, *Elegia* (1980): c. 1-6.

Nos elementos de interpretação, as variações na dinâmica contribuem para criar o efeito de "vento" e ilustrar palavras que denotam medo, como nos c. 82-88 (Ex. 8).



Ex. 8 – Mahle, *Elegia* (1980): c. 82-88.

As decisões acerca da diversidade timbrística devem levar em conta o movimento da progressão poética e o estado psicológico da *persona*: a canção inicia com um sentimento de medo e caminha para um final de ternura. O pedal é um recurso timbrístico de extrema importância nesta canção para ambientar as cenas e clarificar os gestos que aludem ao "vento".

Procedimentos pianísticos. A escrita pianística é caracterizada pela independência das mãos e pela amplitude tanto da extensão do teclado como da dinâmica, que varia do *p* ao *ff*. A parte do piano apresenta dobramentos sutis da linha vocal. No ritmo, síncopas, tercinas, contratempos, quiálteras, deslocamentos de acentuação, polirritmia e apojaturas são elementos que conferem variedade e contribuem para a ênfase textual. Na articulação, indicação de *legato*, especialmente nos movimentos paralelos de terças. O pedal de reverberação é sugerido pela ligadura. A escrita semi-contrapontística e imitativa é marcada pelos recorrentes pontos pedais, procedimento que indica valorização da condução das vozes.

Conclusões parciais

Embora a análise da canção *Elegia* (1980) constitua versão preliminar, estando sujeita a nova releitura, verificamos que a estrutura musical encontra relação direta com o sentido poético. Os dados resultantes das análises contribuíram significativamente para a elaboração da performance da canção e permitiram a verificação de características peculiares na escrita do compositor, as quais deverão ser comprovadas, enriquecidas e, até mesmo, retificadas ao longo da pesquisa. A performance final da canção está registrada em áudio e consiste em um instrumento de realização sonora das obras estudadas.

Notas

1 Eladio Pérez-González, barítono, antigo professor de canto na Escola de Música de Piracicaba, principal divulgador das canções de Ernst Mahle.
2 Termo empregado pela autora em substituição ao termo francês e*njambment,* usado para definir a relação de complemento entre os versos poéticos (STEIN E SPILLMAN, 1996, p. 326).
3 Algumas canções podem não apresentar uma quantidade significativa de elementos de repetição a ponto de serem consideradas, por exemplo, uma forma binária, ternária, estrófica ou estrófica variada. As canções assim caracterizadas são denominadas *through composed* (em alemão, *durchkomponiert*) porque denotam a descrição de uma jornada psicológica contínua, sem necessidade ou possibilidade de retorno, conceito perfeitamente aplicável à canção analisada (STEIN E SPILLMAN, 1996, p. 203).

Referências

BANDEIRA, Manuel. *Poesia do Brasil.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos.* São Paulo: Editora Ática, 1985.

MAHLE, Ernst. *Catálogo de Obras*. Piracicaba: Instituto Educacional Piracicabano, 2000.

MAHLE, Ernst. *Elegia*. C 137 a. Piracicaba: manuscrito, 1980.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. 3. ed. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2008.

STEIN, Deborah.; SPILLMAN, Robert. *Poetry into Song: Performance and Analysis of Song.* New York: Oxford University Press, 1996.

WHITE, John D. *Comprehensive music analysis.* London: The Scarecrow Press, 1994.

LEVANTAMENTO E REFLEXÕES SOBRE O ESTUDO DA TÉCNICA PURA NOS CURSOS DE BACHARELADO EM VIOLÃO NO BRASIL

Fabio Scarduelli (UNICAMP/FAPESP)
fabioscarduelli@yahoo.com.br

Carlos Fernando Fiorini (UNICAMP)
fiorinic@unicamp.br

Resumo: O estudo da técnica pura tem se mostrado controverso quanto ao seu uso nos cursos de Bacharelado em Violão no Brasil. Embora a grande maioria dos docentes recorra a esta ferramenta de aperfeiçoamento dos mecanismos de execução, muitos são completamente contrários a ela, obtendo resultados tão representativos quanto aqueles que a utilizam de forma ortodoxa. O presente artigo tem o intuito de discutir tal tema, mostrando a porcentagem de utilização, os materiais mais utilizados, bem como realizar uma breve reflexão sobre suas formas de abordagem no ensino superior.
Palavras-chave: Bacharelado em Violão, Técnica Pura, Mecanismos de execução.

Survey and reflections on the study of pure technique in Bachelor's courses degree in classical guitar in Brazil

Abstract: The study of pure technique has proved controversial as to its use in a undergraduate program in classical guitar in Brazil. Although the vast majority of teachers use this tool for improving enforcement mechanisms, many are completely contrary, obtaining results as representative as those using the orthodox manner. This article aims to discuss this theme, showing the percentage of use, the most widely used materials as well as conducting a brief reflection on their approaches to higher education.
Keywords: Bachelor of music in guitar, Pure technique, Playing technique.

1. Introdução

Nossa pesquisa atual, que faz parte de um projeto de Pós-doutorado em andamento, tem como objetivo central o desenvolvimento de um programa de curso para o Bacharelado em Violão da Universidade Estadual de Campinas. A primeira etapa foi constituída pelo levantamento e estudo dos cursos de universidades públicas brasileiras – estaduais e federais – visando conhecer as escolas de técnica e os caminhos estéticos do repertório predominantes nestes centros. Um dos recursos utilizados foi a aplicação de um questionário aos docentes, que contou com a participação quase integral das instituições do país. Em nosso levantamento encontramos 22 instituições com Bacharelado em Violão, das quais 21 participaram, totalizando 95,4%.

Os procedimentos metodológicos utilizados para a elaboração e aplicação do questionário seguiram propostas de Barros e Lehfeld (1990), Laville e Dionne (1999) e Pádua (2003). Em linhas gerais procuramos reduzir a possibilidade de diferentes interpretações nas questões, oferecer uma boa formatação visual, ordem e coerência de raciocínio, além da brevidade no tempo de preenchimento. Objetivamos uma otimização a fim de que levantássemos as informações mais relevantes em um número reduzido de questões, sendo 9 no total. Procuramos extrair dados diretamente relacionadas aos interesses de nosso próprio objeto de pesquisa, enfatizando assim a técnica e o repertório. Os temas abordados foram referentes à existência e utilização do programa de curso na instituição, formação do professor, seu direcionamento técnico e estilístico como artista e como docente, a maneira como aborda técnica e repertório com os alunos e como distribui tais conteúdos nos semestres / anos do curso. Para o presente artigo, mostraremos parte da análise do ítem 4 do questionário, que reflete sobre o estudo da técnica pura na sala de aula e os materiais utilizados para tais fins.

2. Considerações sobre o uso da técnica pura

A princípio, é relevante que conceituemos e contextualizemos o termo. Chamamos de técnica pura o estudo dos mecanismos de execução instrumental, através do trabalho consciente e isolado de cada movimento e sua respectiva musculatura empregada, cuja finalidade é uma execução que inclua o relaxamento, a ampla exploração dos recursos que o instrumento oferece, e a clareza nas ideias musicais que se quer transmitir. Segundo Gloeden (2009), "no estudo do mecanismo deve-se buscar a reflexão sobre como conduzir as ações físicas e estabelecer uma ponte para a aplicação conjunta com o conhecimento da linguagem musical, ou seja, a técnica aplicada".

A história do violão, assim como a de qualquer outro instrumento, é marcada pela presença de didatas que registraram suas concepções de estudo em métodos. Foi principalmente a partir da escola de Francisco Tárrega, violonista e professor espanhol do século XIX, que vimos surgir uma série de métodos que abordam os principais mecanismos de execução, baseados nos desafios técnicos propostos pelo repertório. Assim, a técnica pura surge como uma abordagem pontual desses desafios, em uma espécie de antecipação dos problemas a fim de que o estudo das obras ocorra com fluência. Pujol (1961, p.4), aluno de Tárrega, comenta a didática de seu professor:

> A sua didática consiste na solução antecipada de todos os problemas que podem surgir nos elementos envolvidos na execução de uma obra. [...] ele analisa, resolve e sintetiza progressivamente todos os problemas que derivam da música aplicada ao instrumento. Todas as combinações de escalas, arpejos, ligados e efeitos instrumentais são previstos e tratados de modo que os dedos possam obter com os exercícios a maior independência, vigor e segurança possível.

Desta forma, podemos dizer que os métodos carregam em si o conhecimento da literatura sintetizada em exercícios pontuais, com o intuito de servirem como atalhos técnicos.

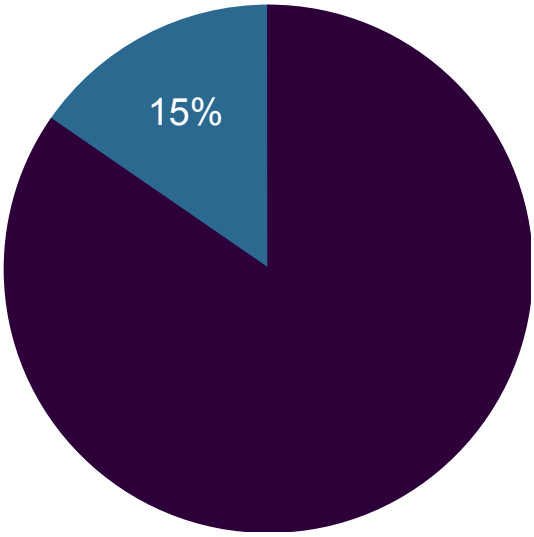
Dentre os principais autores que abordaram os mecanismos podemos citar o uruguaio Abel Carlevaro (1916-2001), um dos mais influentes nos dias atuais, o espanhol Emílio Pujol (1886-1980), citado acima, o uruguaio Isaías Sávio (1900-1977), que desenvolveu sua carreira no Brasil, também de certa forma influenciado por Tárrega, o norte-americano Scott Tennant (1962), o cubano Ricardo Iznaola (1949), dentre tantos outros.

Entretanto, o uso da técnica pura durante um curso de graduação em violão no Brasil não é unanimidade. Há diferentes concepções a este respeito, algumas defendendo, outras contrárias a tais práticas. E isso ocorre porque o repertório do instrumento permite, segundo alguns docentes, a partir de sua abordagem controlada e progressiva, um aperfeiçoamento técnico e musical gradativo que é equivalente em resultados obtidos, com a vantagem da abordagem musical sempre presente. E foi a partir de diálogos com diferentes professores, ao longo de anos, nos quais verificamos distintas formas de abordagem do problema, que resolvemos lançar a questão quanto a aplicação ou não de estudos de técnica pura em sala.

A pergunta feita aos professores no questionário foi:

> *Você trabalha técnica pura com os alunos? Como faz, quais materiais utiliza?*

Dos 26 docentes, 22 revelaram trabalhar técnica pura com seus alunos, resultando na seguinte proporção:



Exemplo 1 – gráfico percentual: uso da técnica pura nos cursos de bacharelado em violão

Com relação aos materiais utilizados, segue abaixo uma lista daqueles que foram citados com o respectivo número de vezes em que aparecem:

Material	Autor	nº vezes citado
Serie Didactica para Guitarra	Abel Carlevaro	16
Escuela Razonada de la Guitarra	Emilio Pujol	6
Studio per la Chitarra Op.1	Mauro Giuliani	5
Pumping Nylon	Scott Tennant	4
Escola Moderna do Violão	Isaías Sávio	2
Técnica de mão direita	Henrique Pinto	2
Escuela de la Guitarra: exposición de la teoria instrumental	Abel Carlevaro	1
Exercícios de Independência e coordenação	Manuel Lopez Ramos	1
Diatonic Major and Minor Scales	Andres Segovia	1
O violão Prático	Eduardo Castañera	1
On practising	Ricardo Iznaola	1
The Natural Classical Guitar: the pinciples of effortless playing	Ryan Lee	1
165 Conselhos	David Russel	1
Técnica, mecanismo, aprendizaje: Una investigación sobre el llegar a ser guitarrista	Eduardo Fernández	1
Método para Guitarra	Dionísio Aguado	1
Classic Guitar Technique (6 volumes)	Aaron Shearer	1

Exemplo 2 – Tabela de materiais de técnica utilizados nos cursos de graduação brasileiros

Destacamos nesta relação Abel Carlevaro (1966, 1967, 1974, 1979), com 16 citações de sua *Serie Didactica para Guitarra* e uma citação de seu livro *Escuela de la Guitarra*. É importante ainda ressaltar resultados levantados do ítem 2 do questionário, em que Abel Carlevaro aparece como um dos professores mais influentes dos didatas brasileiros. Assim, podemos afirmar que o ensino do violão no Brasil tem forte influência de seu pensamento, em parte ligada às proximidades territoriais, mas certamente e, sobretudo, pela grandeza de seu pensamento, a tirar pela quantidade de grandes concertistas que direta ou indiretamente ajudou a formar.

Podemos também destacar dentre os materiais mais utilizados, além daqueles mais tradicionais como Pujol (1961), Giuliani (1812), Sávio (1985, s.d.) e Henrique Pinto (s.d.), a presença de *Pumping Nylon*, do jovem Scott Tennant (1995). Trata-se de um trabalho mais recente e que tem sido largamente adotado por seu potencial sintético em relação aos principais mecanismos de execução, abordando-os de forma prática e direta.

Ainda em relação àqueles docentes que fazem uso da técnica pura, é interessante comentarmos alguns posicionamentos que são recorrentes ou que possuem particularidades que valem a pena serem discutidas. Em primeiro lugar, a postura predominante que percebemos é a combinação de diferentes métodos, com destaque para aqueles apresentados na tabela acima. Isto de certa forma corrobora com nossa análise do ítem 3 do questionário, em que a maioria dos professores declara não pertencer a uma escola específica de técnica, mas aproveitam aquilo que cada uma pode oferecer de mais importante para a boa execução do repertório.

Logo em seguida, outra das respostas mais citadas diz trabalhar de acordo com as necessidades / dificuldades dos alunos. Os mecanismos não são tratados de forma ortodoxa, mas procura-se resolve-los de acordo com a maneira como caminha o repertório e os problemas que este apresenta ao estudante. Ainda assim, alguns docentes trabalham de forma fiel dentro de uma escola de técnica, principalmente a de Abel Carlevaro, passando por todos os mecanismos até que sejam satisfatoriamente resolvidos. Já outros criam seus próprios exercícios, baseados nos princípios de escalas, ligados e arpejos.

Podemos destacar também, em algumas instituições, o trabalho de técnica em aulas coletivas. Além das aulas individuais, que procuram dar atenção específica ao aluno, o ensino coletivo tem o intuito de discutir os mecanismos básicos de execução de forma focada, evitando tirar o tempo da aula individual para tal fim, aproveitando-a mais para o repertório.

Uma outra postura verificada, que acreditamos se originar no pensamento da escola de Tárrega, porém de forma mais adaptada à realidade atual, refere-se a pensar os principais mecanismos de execução em todas as suas variáveis que possam ocorrer no repertório. Assim, durante o curso são trabalhadas diversas variações de toques, sonoridades, ornamentos, escalas, arpejos, ligados, a fim de que o aluno esteja preparado para estas ocorrências na medida em que o repertório venha exigir. Esta não é uma postura muito recorrente, mas demanda um conhecimento grande de detalhes da literatura do instrumento por parte do docente.

Outras declarações também merecem ser citadas. Um docente revelou que, em suas aulas, a carga de estudos de técnica é maior no início do curso, diminuindo gradativamente com o tempo e o aprendizado do aluno. Outro declara que procura resolver os fundamentos até metade do curso, utilizando uma disciplina específica para dar continuidade caso haja necessidade. E, por fim, um docente declara que trabalha técnica desde que o aluno compreenda o porque deste tipo de estudo.

Dentre os que responderam não trabalhar técnica pura, procuram aperfeiçoar a execução de seus alunos através do próprio repertório, seja com técnica aplicada, extraindo trechos e criando pequenos exercícios muito próximos da necessidade, ou trabalhando diretamente no próprio trecho. Um docente revela: “Técnica pura não faz música. Música faz técnica”.

Para concluir, é interessante verificarmos que, se tomamos como exemplo dois importantes docentes do país que trabalham de forma oposta em relação a esta questão, em ambos os casos os resultados são excelentes. De um lado, o trabalho detalhado dos mecanismos. De outro, a negação total a este tipo de postura, a favor do estudo da técnica pelo repertório. Em ambos os casos podemos ver surgir grandes violonistas provenientes destas escolas, com técnica madura e expressividade. Assim, concluímos que a qualidade do trabalho não depende necessariamente da aplicação ou não da técnica pura, mas da maneira como o professor aborda os problemas, fazendo ao seu modo funcionar.

Referências

BARROS, Aidil de Jesus Paes; LEHFELD, Neide Aparecida de Souza. *Projeto de Pesquisa:* propostas metodológicas. Petrópolis: Vozes, 1990.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra*: exposición de la teoría instrumental. Buenos Aires: Barry, 1979.

CARLEVARO, Abel. *Série didática para guitarra – cuaderno n°1*: Escalas diatônicas. Buenos Aires: Barry, 1966.

CARLEVARO, Abel. *Série didática para guitarra – cuaderno n°2*: Técnica de la mano derecha. Buenos Aires: Barry, 1967.

CARLEVARO, Abel. *Série didática para guitarra – cuaderno n°3*: Técnica de la mano izquierda. Buenos Aires: Barry, 1974.

CARLEVARO, Abel. *Série didática para guitarra – cuaderno n°4*: Técnica de la mano izquierda (conclusión). Buenos Aires: Barry, 1974.

GIULIANI, Mauro. *Studio per la Chitarra*. Ed. Fac-simile. Vienna: Artaria,1812.

GLOEDEN, Edelton. *Violão na graduação: fase básica – plano inicial de estudos*. In: XVIII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, Londrina, 2009. Anais... Londrina, p.1260, 2009. CD-ROM.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do saber*: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Trad. Heloísa Monteiro e Francisco Sattineri. Porto Alegre: Artes Médicas Sul; Belo Horizonte: Ed.UFMG, 1999.

PÁDUA, Elisabete Matallo Marchesini de. *Metodologia da Pesquisa*: abordagem teórico-prática. 9ª Ed. Campinas: Papirus, 2000.

PINTO, Henrique. *Técnica de mão direita*. São Paulo: Ricordi, s.d.

PUJOL, Emílio. *Metodo Razionale per Chitarra*. Vol.1. Milão: Ricordi, 1961.

SÁVIO, Isaías. *Escola Moderna do Violão*: técnica do mecanismo. Vol. 1. São Paulo: Ricordi, 1985.

SÁVIO, Isaías. *Escola Moderna do Violão*: técnica do mecanismo. Vol. 2. São Paulo: Ricordi, s.d.

TENANT, Scott. *Pumping Nylon*. USA: Alfred Publishing, 1995.

DEMANDAS TÉCNICAS PARA A MÃO ESQUERDA DO VIOLONCELISTA NA MÚSICA DOS SÉCULOS XX E XXI

Fabio Soren Presgrave (UFRN)
fabiopresgrave@musica.ufrn.br

Resumo: O presente trabalho discorre sobre alguns dos novos desafios impostos à técnica da mão esquerda do violoncelista, pelo repertório contemporâneo. O objetivo da pesquisa foi a criação de exercícios que abordem essas dificuldades. A metodologia consistiu no estudo de dedilhados propostos por violoncelistas como Heinrich Schiff, além de textos sobre técnica de Tortelier, Cherniavsky e Zukofsky.
Palavras-chave: Violoncelo na Música Contemporânea, Técnica do Violoncelo.

Technical Demands on Cellist´s left hand technique by the Repertoire of the XX and XXI Centuries

Abstract: This research deals with some of the challenges presented to cellist´s left hand technique by the contemporary repertoire. The goal of the work was the creation of specific exercises to address those difficulties. The methodological procedures consisted on the study of fingerings proposed by cellists such as Heinrich Schiff, and the analysis of texts about technique by authors such as Tortelier, Cherniavsky and Zukofsky.
Keywords: Violoncello, Contemporary Music, Perfomance.

1. *Introdução*

A música dos Séculos XX e XXI requer novas habilidades para a mão esquerda do violoncelista. Dentre as mudanças técnicas podemos ressaltar aquelas impostas pelo uso de intervalos menores que o de semitom, que não fazem parte das formas de digitação automatizadas pelo treinamento tradicional. Além disso, o uso constante de intervalos como segundas, sétimas e nonas, requer um diferente balanceamento da mão esquerda.

A nova forma de pensar o espelho do violoncelo descende dos séculos de tradição. As formas de estabelecimento da memória muscular são ainda mais importantes na Música Nova, pois a confiabilidade da sensação física é geralmente maior do que a do ouvido não acostumado a certas relações intervalares. Nesse trabalho elencamos duas das novas exigências da Música Atual: a execução dos quartos de tom e as formas de orientação para os intervalos não usuais à Música anterior ao Século XX.

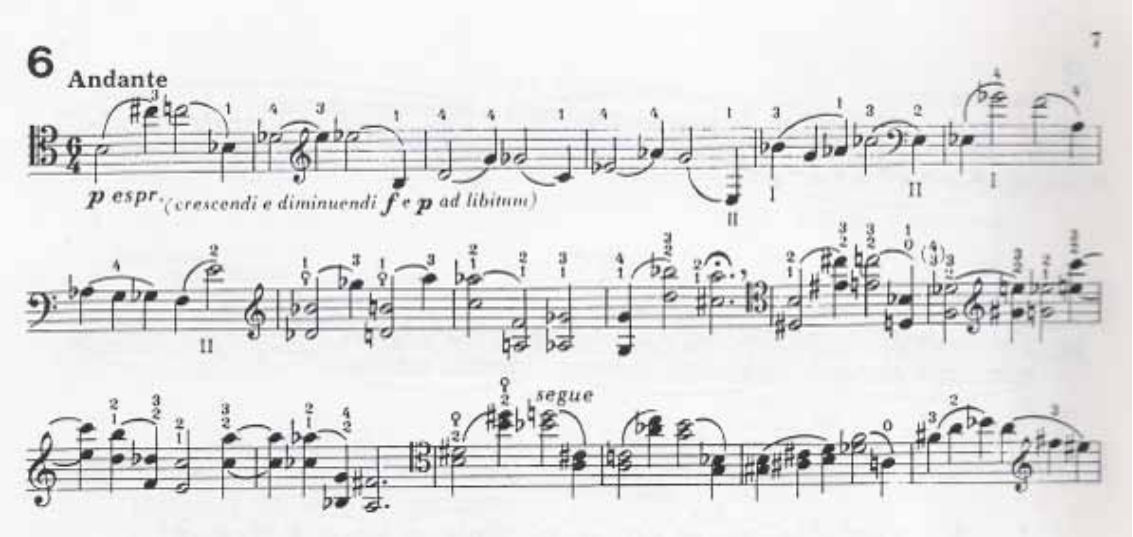
2. *Intervalos não usuais na tradição musical anterior ao Século XX*

Os intervalos usados na música atual apresentam dois problemas básicos para o violoncelista: um auditivo e outro de memória muscular. O auditivo se deve ao treinamento de percepção musical que em geral os músicos recebem. Nesse processo quase nunca alcançamos a audição dos intervalos mais comuns da música moderna. O muscular resulta do fato que esses intervalos não são normalmente inseridos no treinamento técnico básico do violoncelista. Podemos observar que intervalos como terças, sextas e oitavas são exaustivamente estudados nos métodos tradicionais em todas as suas formas e combinações possíveis no espelho do violoncelo, mas raramente são trabalhados saltos como sétimas e nonas.

Segundo o violinista Paul Zukofsky (1992, p. 2), a preocupação com o conhecimento de todos os intervalos já fora exposta há mais de dois séculos:

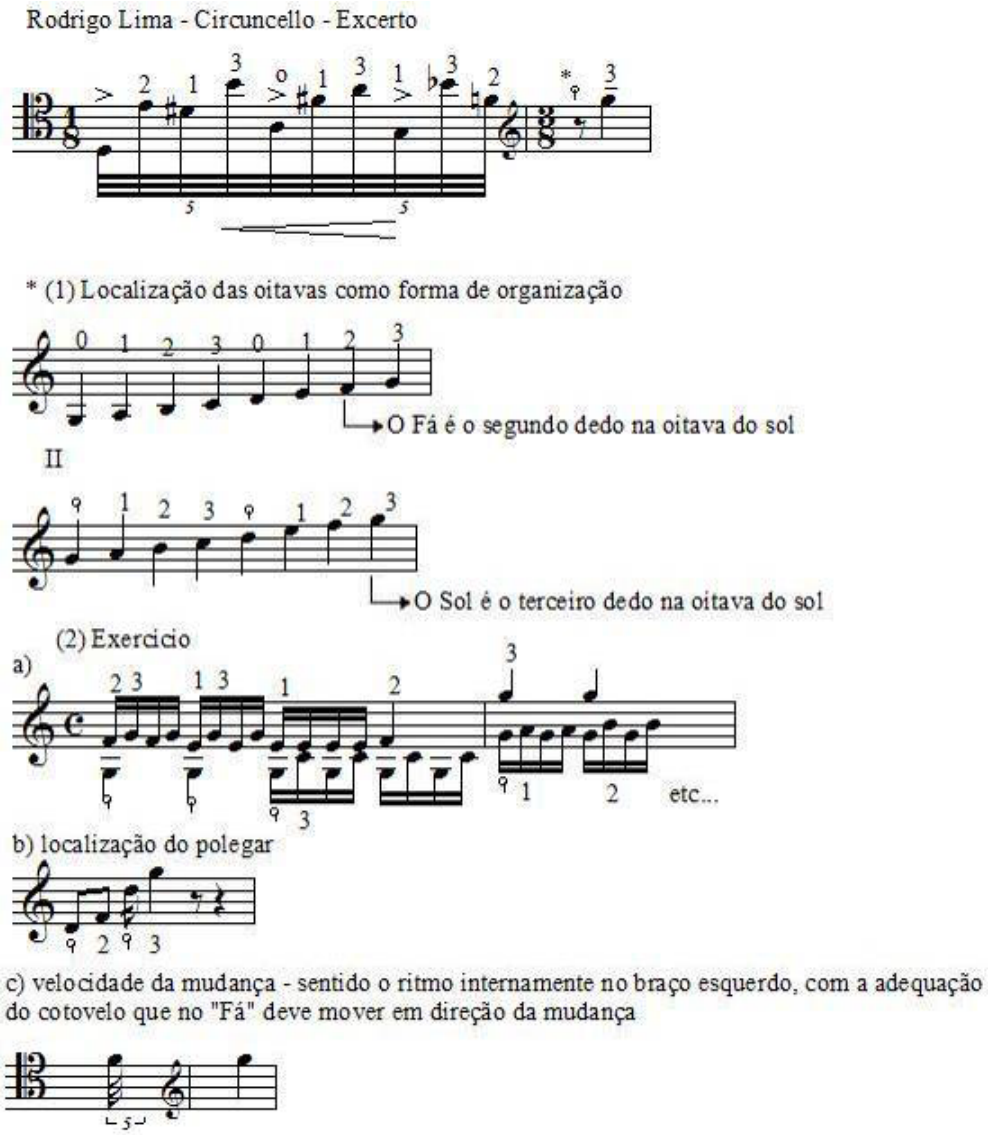
> "No que tange aos problemas da mão e do braço esquerdo, algo básico como a sugestão de Geminiani de estudar todos os intervalos dentro da oitava ainda não foi levada a sério após 239 anos! O estudo de todos os intervalos dentro da oitava é benéfico não só para o ouvido, mas também para 'balancear" a mão, pois fisicamente a inversão de uma oitava (primeiro dedo na corda grave e quarto na nota aguda) é a inversão de uma segunda, o inverso físico de uma terça é uma sétima e de uma sexta é uma quarta. Não podemos esperar que estejamos confortáveis com a afinação e os referenciais intervalares da música atual, quando não temos condições auditivas e físicas que anos de estudo de terças, sextas e oitavas fizeram com a música diatônica. Incorporar todos os intervalos em nossa rotina diária de estudo, seria um grande passo adiante para podermos melhor servir a música atual."[1]

Enrico Mainardi em seus "*21 Studien zur Technik des Violoncellospiels*"[2] abordou inúmeros intervalos em que a formação geral dos violoncelistas é frágil como segundas, sétima e nonas. Como exemplo da tentativa de familiarizar o violoncelista com esses intervalos, transcrevemos aqui parte do seu sexto estudo (p. 7, 1976):



Exemplo 1 – Excerto do sexto estudo de Mainardi

Como exemplo de uma peça do Século XXI que utiliza os intervalos requeridos ao intérprete moderno, podemos citar a obra "*Circuncello*", de Rodrigo Lima. Ela contém diversos intervalos não contemplados no treinamento básico do violoncelista. Demonstraremos aqui um exemplo de um salto de nona e a sua solidificação com base na referência das oitavas, ou seja, com o polegar como orientador do salto:



Exemplo 2– Exercício para "Circuncello", de Rodrigo Lima

3. *Quartos de Tom*

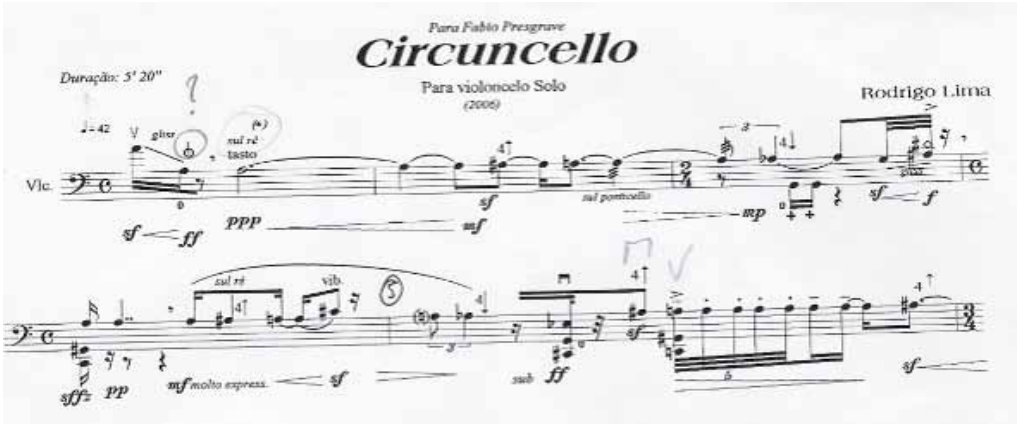
Os quartos de tom podem possuir uma função melódica. Esse fato se deve ao esgotamento do cromatismo, e à influência da música oriental na Música Atual. Para violoncelistas habituados à "afinação expressiva", a audição melódica dos quartos de tom é uma evolução natural dessa técnica. Sobre o conceito de afinação expressiva proposto por Casals, observamos o comentário de Cherniavsky (1952, p. 1):

> "Casals fala da "justesse expressive", ou 'afinação expressiva', o que ele define como uma forma muito mais natural e articulada do que a que é normalmente empregada. Como ele nota, a afinação regular tem sido muito influenciada pela afinação temperada dos instrumentos de teclado, de tal forma que as notas têm sido consideradas quase que entidades independentes de posições fixas ao invés de diferentes passos de uma linha orgânica. Esses passos, ao invés de serem determinados mecanicamente, ou pelo compromisso artificial da afinação temperada, deveriam responder de forma sensível às implicações melódicas e às progressões harmônicas nas quais estão baseadas. Progressões estas que tendem a atrair algumas notas e separar outras."[3]

O violoncelista francês Paul Tortelier, no seu livro "How I Play, How I Teach" (p. 36, 1975) também comenta sobre os usos dos semitons na afinação expressiva:

> "Sabemos que afinação absoluta não existe. O que importa é que um equilíbrio satisfatório seja encontrado na relatividade e atratividade dos sons. A melhor forma de obter isto é ser capaz de distinguir claramente as pequenas diferenças determinantes dos três diferentes tipos de semitom, que caracterizam os intervalos. 1 – O semitom diatônico, entre a sensível e a tônica, que será descrito como VS (muito pequeno), 2 – o outro semitom diatônico, que será descrito como S (pequeno), 3 – o semitom cromático que será descrito como L (grande)."[4]

Uma forma de utilização da função melódica dos quartos de tom pode ser encontrada na peça "Circuncello" de Rodrigo Lima. Nela o autor usa um processo composicional onde a peça que consiste em uma nota central circundada a notas próximas a ela, incluindo os quartos de tom. O nome da peça se deve a esse processo composicional. No início de "*Circuncello*", a nota Lá é o centro gravitacional sobre o qual são atraídas as diversas notas que a circulam, como Si bemol, lá sustenido (acrescido de quarto de tom), Sol sustenido e Lá bemol (abaixado em quarto de tom).

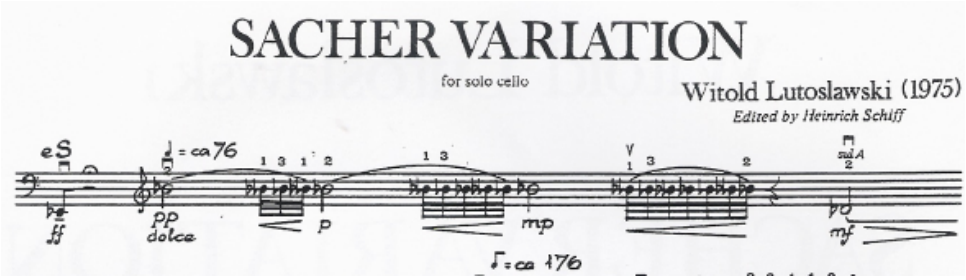


Exemplo 3 – Excerto da peça "Circuncello", de Rodrigo Lima

É importante notar que os quartos de tom devem ser executados pela memória muscular da mão esquerda, e não atingidos através de glissandos, a não ser que isso seja especificado pelo compositor. Para tal propomos os exercícios abaixo, em que a distância do primeiro para o quarto dedo deve ser uma segunda maior e não uma terça menor como na posição tradicional:

Exemplo 4– Exercício para a afinação dos quartos de tom

Podemos notar este mesmo tipo de procedimento na peça "Sacher Variations", de Witold Lutoslawsky (p. 1, 1980). Ao observarmos o dedilhado proposto pelo editor Heinrich Schiff[5] (dedo 1 no si bemol abaixado de quarto de tom, dedo 2 no Si bemol, dedo 3 no si bemol acrescido de um quarto de tom) nós vemos que os quartos de tom precisam ter uma "forma" da mão muito clara, sem que se faça glissandos entre as notas:

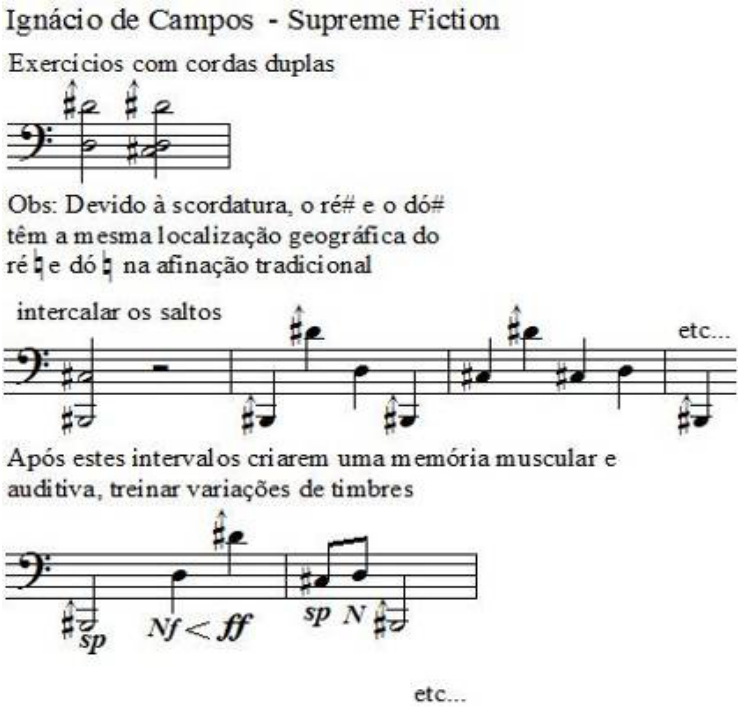


Exemplo 5 – Excerto inicial de "Sacher Variation", de Witold Lutoslawski

Os quartos de tom podem ser utilizados também com uma função harmônica. Um exemplo dessa utilização está na peça "Supreme Fiction" de Ignácio de Campos. O compositor se utiliza da seguinte "scordatura"[6]: Lá quarto de tom acima, Ré, Sol Sustenido e Si Quarto de som acima. Não se trata de uma atração melódica, mas sim, da criação de um novo espectro de harmonias e reverberações no violoncelo. Como exemplo, podemos citar a seguinte passagem:

Exemplo 6 – Excerto da peça "Supreme Fiction", de Ignácio de Campos

Uma forma de abordar o estudo desta peça é utilizar cordas duplas, provenientes dos acordes escritos por Ignácio de Campos, para que seja gerada uma memória auditiva e muscular desta combinação não usual de sons, como no exercício abaixo:



Exemplo 7 – Exercícios para execução da peça "Supreme Fiction", de Ignácio Campos

4. Considerações finais

A música dos Séculos XX e XXI requer do violoncelista um conhecimento ainda mais complexo da "geografia" do espelho do instrumento. Os grandes saltos, a audição e o reconhecimento físico de intervalos, incluindo as divisões menores que o semitom, que não estão presentes no treinamento tradicional do violoncelo, consistem em desafios da técnica de mão esquerda atual. Os desdobramentos são importantíssimos, pois um violoncelista capaz de executar esses intervalos complexos tem a sua percepção aguçada e capacidade física da mão esquerda desenvolvida.

As novas complexidades técnicas têm as suas soluções em procedimentos já estabelecidos por gerações de violoncelistas, as novas técnicas nesse sentido são expansões da técnica tradicional do instrumento.

Notas

1 Texto Original: "As regards left hand/arm problems something as basic as Geminiani's suggestion of practicing *all* the intervals within the octave has still not been taken seriously after only 239 years! The practice of all the intervals is not only beneficial as regards training the ear, but also serves to 'balance' the hand, in that the physical inverse of an octave (first finger on lower string, fourth finger on upper string) is a second (first finger on upper string, fourth finger on lower); the physical inverse of a third is a seventh; and that of a sixth is a fourth. We can hardly expect to feel comfortable with the pitch and intervallic concerns of today's music when we have neither the aural nor physical coziness that the habitual practicing of traditional interval scales (thirds, sixths, octaves and tenths) provides for diatonic music. Incorporating all the other intervals in our daily practice routine would be an enormous step forward in our ability to be of service to today's music".

2 21 Studien zur Technik des Violoncellospiels – Mainardi, E. Ed: Schott, 1976.

3 Texto Original: "Casals speaks of "*la justesse expressive"*, or 'expressive intonation' by which he means a far more natural and articulate than that which is usually employed. As he points out, ordinary intonation has become much too influenced by the equal temperament of keyboard instruments, and in such a way that notes have come to be regarded as almost independent entities of fixed positions rather than as variable stages in an unfolding organic line. Now the stages, instead of being determined mechanically or by the artificial compromise of equal temperament, should respond sensitively to their melodic implications and to the harmonic progressions on which they are based – progressions that tend to draw certain notes together and drive other."

4 Texto Original: "We all know that an absolute intonation does not exist. What matters is that satisfactory equilibrium be found in the relativity and the attractiveness of sounds. The best way to attain this is to be able to distinguish as clearly as possible the minute determining differences between the three kinds of semitones, which caracterise the intervals. 1-The diatonic semitone, between the leading note and the tonic, the smallest of the three, which will be annotated by VS (very small),2- The other diatonic semitone, which will be annotated by S (small), 3- The chromatic semitone which will be annotated by L (large)".

5 Heinrich Schiff – Violoncelista e maestro austríaco, conhecido por sua colaboração com compositores como Berio, Casken, Henze e Penderecki.

6 Afinação das cordas diversa da usual.

Referências

CAMPOS, Ignácio de. *Supreme Fiction***.** São Paulo: Manuscrito, 2006.

CHERNIAVSKY, David. Casals´s Teaching of the Cello. *Musical Times*, Londres, página 1, Setembro,1952.

LIMA, Rodrigo. *Circuncello***.** São Paulo: Manuscrito, 2006.

LUTOSLAWSKY, Witold. *Sacher Variation for Solo Cello*. London: Chester Music, 1980.

TORTELIER, Paul. *How I Play, How I Teach***.** Londres: Chester Music, 1975.

MAINARDI, Enrico. *21 Studien zur Technik des Violoncellospiels***.** Mainz: Schott Music, 1976.

ZUKOFSKY, Paul. Aspects of contemporary technique. In: STOWELL, R. (Ed.). *The Cambridge companion to the violin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

RELAÇÃO MÚSICA-TEXTO-CORPORALIDADE NA OBRA CÊNICO-MUSICAL *NÃO ATIRE O PAU NO GATO!*

Fausto Borém (UFMG)
fborem@ufmg.br

Ana Paula Taglianetti (UFMG / Casa de Artes OperÁria-SP)
anatag@yahoo.com

Sumário: Estudo analítico sobre a integração dos elementos musicais, literários e cênicos em *Não atire o pau no gato!*, uma obra para narrador, contrabaixo solo e orquestra sinfônica de Fausto Borém, encomendada pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Esta obra cômico-educativa objetiva a apreciação e ensino de elementos estilísticos musicais diversos (tonalismo tradicional e expandido, modalismo, atonalismo, técnicas avançadas de performance), partindo de um referencial icônico do repertório musical infantil brasileiro dentro de uma abordagem teatral educativa. Discute repercussões no projeto *Concertos Didáticos* e *Projeto Cariúnas* em Belo Horizonte.
Palavras-chave: relação texto-música, música e teatro, práticas de performance, composição musical, *Não atire o pau no gato!, P*rojeto *Concertos Didáticos, Projeto Cariúnas*.

The music-text-body relations in the theater music *Não atire o pau no gato!* (Don't Hit my Cat with a Bat!)

Abstract: Analytical study about the integration among musical, literary and theatrical elements in *Não atire o pau no gato!* (Don't Hit my Cat with a Bat!), a work for narrator, solo double bass and symphobnic orchestra by Brazilian bassist-composer Fausto Borém, comissioned by Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (Brasil). This comic-educational work aims at teaching music appreciation and several stylistic traits (traditional and expanded tonalism, modalism, atonalism, advanced performance techniques) for non-majors from the Brazilian educational system, departing from an iconic reference of the Brazilian folkloric repertory within an educational theatrical approach. It discusses repercussions in the *Concertos Didáticos* series and *Projeto Cariúnas* in Belo Horizonte, Brazil.
Keywords: text painting in music, music and theatre, performance practices, music composition, *Não atire o pau no gato!, P*rojeto *Concertos Didáticos, Projeto Cariúnas*.

"...músicas são verdadeiros novelos de emoção..." (COSTA LIMA, 2011)

1 – Introdução

Uma das principais ferramentas da Educação Musical tem sido a utilização do repertório que povoa a imaginação das crianças e cujo universo é amplamente representado pelas canções folclóricas, parlendas e canções de roda (FRANÇA, 2008; TOURINHO, 1998; SOARES, 2008; BEYER, 1994). No Brasil, *Atirei pau no gato* tem sido uma das canções infantis mais populares. Nela, as crianças, geralmente em roda e de mãos dadas, narram uma cena cuja violência de que são autoras (!) é minimizada pela mudança do foco de atenção do ato em si para o desfecho em que "Dona Chica-cá admirou-se do berro que o gato deu!" e pela banalização de seu conteúdo (pernicioso!) ao longo de sua história entre as crianças brasileiras.

Com o advento dos princípios de uma educação mais humanizada, surgiram, no ambiente do ensino fundamental, iniciativas no sentido de diminuir os preconceitos e a violência ligados à discriminação de raça, gênero, profissão, religião, classe social, idade, necessidades especiais etc. Historicamente, diversas canções infantis brasileiras refletiram, no inconsciente coletivo, o pensamento das classes dominantes. Alguns exemplos de uma longa lista ora falam do músico que é levado preso (*Pai Francisco entrou na roda...*), ora do velho avô que parece deprimido (*Eu vi uma barata na careca do vovô...*), ora da mulher negra desobediente que merece castigo (*Dança crioula! Não quer dançar? Pego o chicotinho que você dança já!*).

Uma das ações educativas que visa corrigir os preconceitos e violências embutidas nas letras de canções infantis brasileiras tem sido a adaptação de suas letras, de modo a preservar o conteúdo musical das mesmas dentro de uma releitura educativa mais humanizada. No quadro abaixo, pode-se observar, à esquerda, a versão moderna de *Não atire o pau no gato!* mais comumente ensinadas no ensino fundamental (CANTIGAS POPULARES, 2011) nos dias de hoje e, à direita, a versão criada por Fausto Borém, compositor da obra e um dos autores do presente artigo (BORÉM, 2010):

Não atire o pau no gato-tô Porque isso-sô não se faz-faz-faz O gatinho-nhô é nosso amigo-gô Não devemos maltratar os animais. Miau!!!	Não atire o pau no gato-tô Porque o gato-tô é legal Se você joga o pau no gato-tô Nunca mais o seu gato vai fazer... Miau!

Em relação ao processo de realização e comunicação da obra para o público, conceitos como interpretação, realização, performance e, mesmo, execução (este último, hoje em dia, considerado pouco adequado à área de performance), parecem intercambiáveis ou fazem interfaces entre si na área de música. São conceitos que têm sido discutidos por autores que parecem concordar que a performance é o termo mais abrangente por incluir diversos aspectos da realização musical (KUEHN, 2011; KAPP, 2002; MONTEIRO, 2010). Além de discutir técnica e expressão musicais, observa-se uma tendência crescente de se pesquisar a gestualidade e a natureza teatral da interpretação musical (KUEHN, 2011; MONTEIRO, 2010; BERTHERAT e BERNSTEIN, 1977) e as interseções entre som, texto e movimento (DEER e DAL VERA, 2008; FERNANDINO, 2008).

2 – Os Contextos educacionais da Filarmônica de MG e do Projeto Cariúnas

A Filarmônica de Minas Gerais, criada em 2008, rapidamente se tornou uma das principais orquestras brasileiras, recebendo prêmios como Melhor Grupo Sinfônico de 2010 e Melhor Maestro de 2009 (FILARMÔNICA DE MINAS GERAIS, 2011). Entre suas ações voltadas para a educação musical de seu público potencial estão a série *Concerto para a Juventude*, voltada para um público diversificado aos Domingos, e a série *Concertos Didático*s, que atende crianças e adolescentes da rede escolar às segundas-feiras.

Dentro da série *Concertos Didáticos*, o Maestro e Diretor Artístico da Filarmônica de MG Fábio Mechetti inclui obras didáticas consolidadas como *Pedro e o lobo* de S. Prokofiev e o *Guia da orquestra para o jovem* de B. Britten, mas também busca incluir obras recém compostas. Dentro deste cenário, encomendou uma obra educativa para esta série ao contrabaixista-compositor Fausto Borém, professor da Escola de Música da UFMG. Inspirada no *Concertino Atirei o pau no gato* de Ernst Mahle (que também se baseou na canção infantil) e nas performances teatrais do contrabaixista norte-americano Gary Karr, *Não atire o pau no gato!* é constituída de onze cenas curtas concatenadas sem interrupção, escrita para narrador (que faz os papéis do próprio Narrador, do Velho e do Gato), contrabaixo solo e orquestra sinfônica: Cena 1 – Introdução; Cena 2 - O Velho, Dona Chica-cá e o Gato; Cena 3 - O Gato e o rádio; Cena 4 – Uma ameaça no ar; Cena 5 – A Confusão; Cena 6 - O Drama do Velho; Cena 7 – O Funeral; Cena 8 – Ressurreição 1; Cena 9 – O Sermão do Velho; Cena 10 - Ressurreição 2; Cena 12 – Benção de São Francisco.

Segundo o compositor, esta obra cênico-musical combina diversos elementos de natureza educativa dentro de uma atmosfera cômica: utilização de métrica simples (binária e ternária) e complexa (combinações de métrica binária e ternária); utilização de linguagens harmônicas diversas (tonalidade simples e expandida, modalidade, atonalidade, politonalidade e ruidismo); utilização de técnicas expandidas na orquestra (ruídos vocais pelos músicos da orquestra) e avançadas no contrabaixo solo (tocar e cantar/falar simultaneamente, *arco* e *pizzicato* simultâneos, diversos tipos de efeitos instrumentais); apresentação dos timbres da orquestra em *tutti*, naipe e por instrumento; apresentação didática de elementos formais (melodia acompanhada, contraponto imitativo, tema e variações, recitativo); explicitação das relações texto-música-encenação; interação teatral orquestra-público (quando a plateia é incitada a triangular com o Gato e o Maestro); interação musical maestro-orquestra-público (quando ao final, a plateia é convidada pelo Velho a cantar a versão "icologicamente correta: Não atire o pau no gato!").

Além de sua inclusão na série Concertos Didáticos de 2011 da Filarmônica de MG, *Não atire o pau no gato!* tem sido apresentada dentro do Projeto Cariúnas, um projeto social consolidado em Belo Horizonte, idealizado e dirigido por Tânia Mara Cançado (UFMG), que tem a música, o teatro e a dança como suas ferramentas principais.

3 – Os personagens de Não atire o pau no gato!

O próprio compositor apresenta o cenário e as personagens de no texto introdutório da partitura:

> "...Naquela época, não faz muito tempo, os gatos não tinham uma vida fácil. No interior de Minas Gerais, naquela fazenda não muito longe daqui, o velho de coração bondoso dormia o dia inteiro e não podia proteger sempre seu gato de estimação francês, culto, elegante e inteligente. O perigo rondava por perto, pois Dona Chica-cá não andava bem da cachola. Mas o gato, que podia tocar e cantar quase afinado, tinha sete vidas, além de contar com seu anjo da guarda, São Francisco, o protetor dos animais, e que nos ensina a cantar a canção ecologicamente correta do Gato... (BORÉM, p.ii)..."

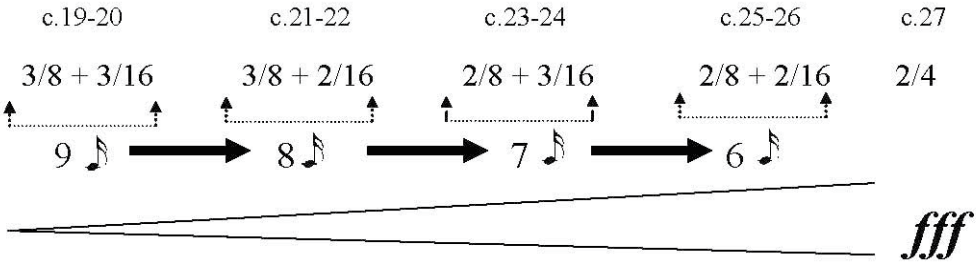
Ao longo da obra percebe-se que Gato é o principal personagem, cujas ações oscilam entre dois pólos. De um lado, pedantismo de sua cultural musical (adquirida ao lado de um velho rádio) e sotaque francês, que se exacerba na sua personalidade egocêntrica e seu desejo de ser maestro. Do outro lado, seu medo crescente da violência da Dona Chica-cá, esclerosada pela idade e que, sendo uma personagem virtual, não chega a se materializar no palco. O Velho, descrito como "um bondoso fazendeiro" que "dormia o dia inteiro", começa atuar em cena apenas a partir da *Cena 6 - O Drama do Velho*, tarde demais para acudir o gato dos ataques da Dona Chica-cá. Mas, após lamentar a morte do Gato e realizar seu enterro (*Cena 7 – O funeral*), é ele quem, do alto de sua sabedoria e simplicidade de homem da terra, dá um sermão contra a violência aos animais (*Cena 9 – O Sermão do Velho*) e convida a todos para cantar a canção "icologicamente correta" que São Francisco, "...o protetô dos animal, nos ensinô... " (*Cena 12 – Benção de São Francisco*). O Gato, seguindo o ditado popular, "tem sete vidas" e, assim, renasce duas vezes ao longo da obra, aliviando a tensão e dramaticidade de sua "morte", que ocorre na *Cena 5 – A Confusão.*

Do ponto de vista da encenação, o tom de voz do Narrador é neutro, o do Gato oscila, ondulando entre os registros médio e agudo com sotaque francês, enquanto que o sotaque do Velho fica predominantemente na região grave com sotaque de caipira mineiro.

Entre os objetos e adereços cênicos, O Gato utiliza uma cartola (símbolo de classe e refinamento) e o arco do contrabaixo (que reforça sua erudição e também serve de bengala e alusão à vassoura da Chica-cá). Já o Velho utiliza um chapéu de palha e um lenço para assoar o nariz (símbolos de simplicidade e da cultura popular). O Velho rádio é um elemento de ligação, comum aos dois personagens: tanto representa a cultura do interior, pré-televisão, quanto serve de ligação do Gato com o mundo culto, da música erudita.

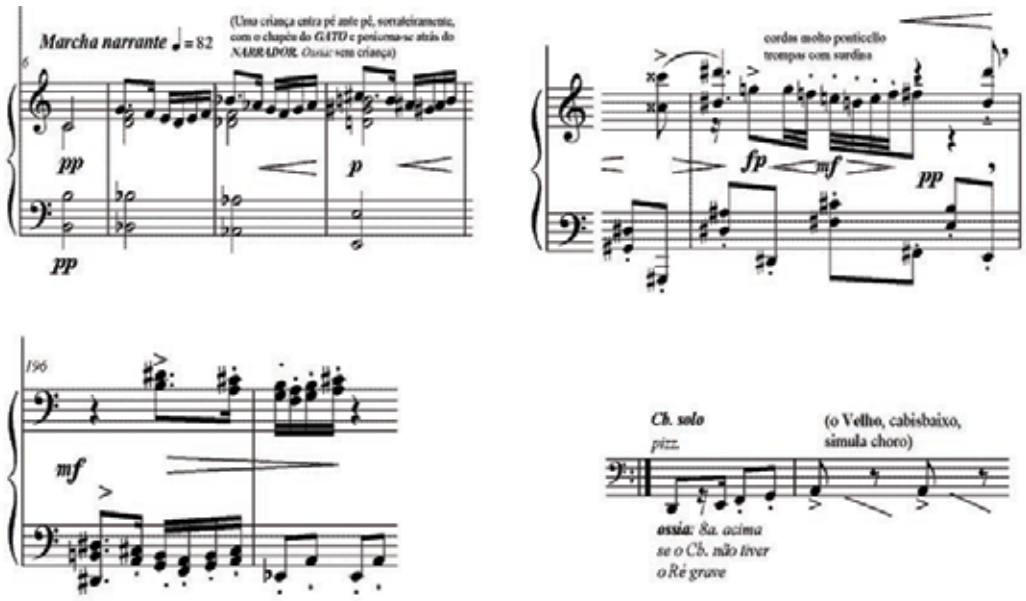
4- Aspectos da relação texto-música-corporalidade em *Não atire o pau no gato!*

Toda a música criada parte do princípio de sublinhar as ações dramáticas do texto ou sub-textos (textos não-falados, mas pensados pelos personagens para dar continuidade à ação dramática) sugeridas pela encenação. A seguir, apresento alguns destes aspectos. Como numa ópera, a Cena 1 – Introdução, apresenta motivos temáticos que recorrerão ao longo da obra. Após um falso início, que serve para o gato interferir na cena do Narrador e buscar cumplicidade na plateia, o Maestro, "indignado", retoma o motivo principal da canção infantil que é reapresentado em métrica complexa (afinal o Gato perturbou a ordem...), cuja rítmica em valores decrescentes enfatiza o clímax do *tutti* orquestral desta cena (Ex.1).



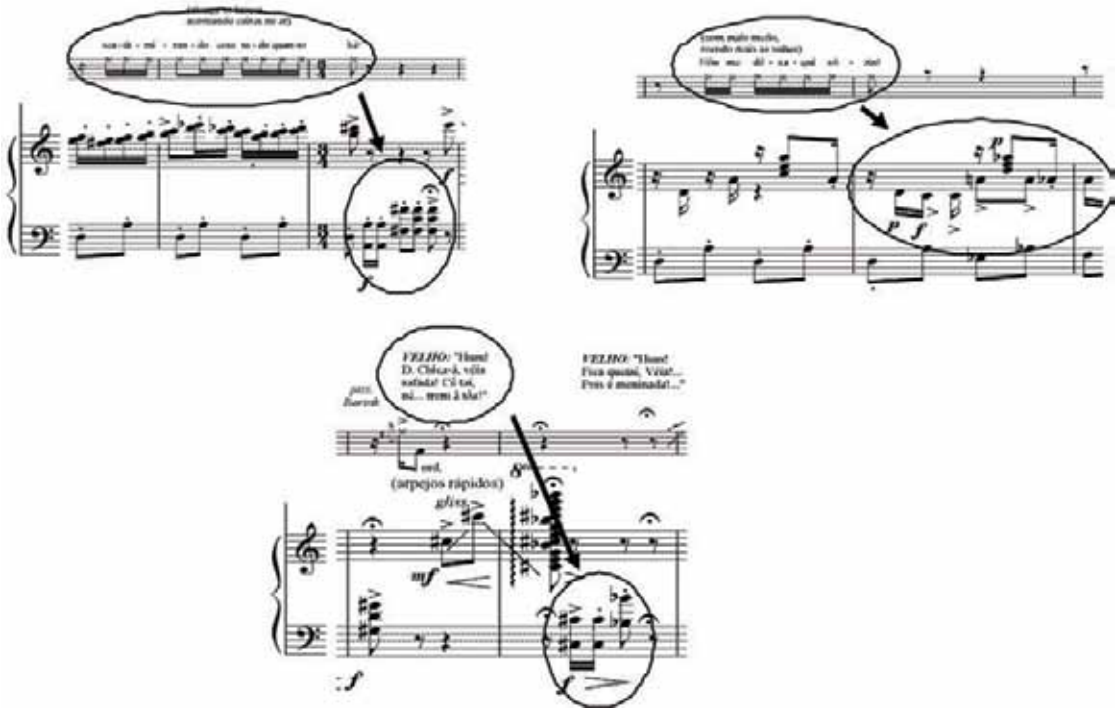
Ex.1 – Métrica complexa com rítmica decrescente no clímax da Cena 1 de *Não atire o pau no gato!*, mostrando o número de subdivisões em cada tipo de compasso.

A *Marcha narrante*, binária e com possíveis antecedentes em A *História do Soldado* de I. Stravinsky, permite ao Narrador, sempre assentado, retomar o fio da narrativa e costurar diversas cenas em que há maior movimentação cênica do Gato ou do Velho. Melodicamente, o motivo temático inicial da canção *Atirei o pau do gato* é utilizado em sua concepção original, mas logo é alterado para atender demandas cênicas (Ex.2; por motivo de espaço, são utilizados exemplos da redução para piano e não da partitura orquestral): sequenciado para construir clímax (c.6); em cromatismo (c.117), para representar o clima ameaçador, quando Dona Chica-cá, sorrateira, está por perto; em tons inteiros e com imitação para sublinhar o estado de confusão do Velho ao cair da rede no chão com os barulhos dos ataques de Dona Chica-cá ao Gato (c.196); em tom menor (c.203), para expressar a tristeza do Velho no funeral do Gato.



Ex.2 – Transformações melódicas e harmônicas do motivo temático principal de *Atirei o pau do gato* em *Não atire o pau do gato*.

Já o motivo da canção original que cita Dona Chica-cá, com sua sexta maior ascendente característica, é utilizado para criar interferências súbitas, curtas e impertinentes desta personagem (Ex.3) nas falas do Narrador (c.44), do Gato (c.135) e do Velho (c.296), interferências que geralmente são orquestradas com metais com surdina ou em *bouché*.



Ex.3 – Motivo temático da Dona Chica-cá interferindo nas falas do Narrador, do Gato e do Velho.

O contorno melódico de frases e efeitos musicais ascendentes e descendentes enfatizam movimentos ascendentes e descendentes do texto. Para citar alguns exemplos: o olhar do Narrador que sobe, ao descrever a loucura de Dona Chica-cá, "...se admirando com tudo quanto há..." ou que desce ao comentar,

com pesar, que o Velho e sua esposa "... não tinham filhos..."; a cabeça do velho que se abaixa ao lamentar a morte do Gato: ".. São Francisco toma conta... ai de eu!..." ou a cabeça do Gato que se levanta ao comemorar: "Ma iô non morri! Iô tem set vida!..."

> Os músicos da orquestra têm uma participação que vai além de simplesmente tocarem seus instrumentos. Na *Cena 3 - O Gato e o rádio*, os naipes da orquestra vocalizam um chiado ("ch...") ou um sibilo ("sh...") para simular o ruído característico do rádio nos momentos em que sai fora do ar.

Corporalmente, o Maestro também participa da performance de uma forma não tradicional. Ícone de autoridade e circunspeção, ele literalmente desce do podium para interagir com a plateia em três momentos: na *Cena 1 – Introdução*, ao procurar, na plateia, o engraçadinho que interrompeu e perturbou a *Abertura* da peça; na *Cena 8 – Ressurreição 1*, ao se confrontar com o Gato, que insiste em ocupar o centro das atenções com seu vocalize "casi afinado"; na *Cena 11 – Benção de São Francisco*, ao se virar para a plateia e convidá-la para cantar junto com o Velho e ao reger a plateia no "Miau" final que deve gritado por todos: o Velho, a orquestra e o público participante. Na canção infantil original, COSTA LIMA (2011), descreve esse momento como "... o final escandaloso...para o qual todo o discurso converge... e libera a adrenalina do berro final...".

Cenicamente, *Não atire o pau no gato!* propõe que a música seja um veículo que sugira "ditos" (falas e ações) e "não ditos" (atmosferas e subtextos), e que também sublinhe a gestualidade dos personagens e a função dos objetos cenográficos.

A relação texto-música-corpo também envolve os objetos de cena. Na *Cena 7 – O Funeral*, por exemplo, ao som dos trompetes no grave e com afinação instável (de modo a sugerir os músicos amadores nas marchas fúnebres das bandas do interior), o velho levanta o contrabaixo como o caixão do gato. A interferência súbita (e cômica) do trombone baixo com surdina *marcato* e *glissando* deve coincidir com o velho assoando o nariz no lenço, com força.

Coreograficamente, a música faz grandes demandas de coordenação motora e movimentação cênica aos personagens. Por exemplo, na *Cena 5 – A Confusão,* quando é agredido diversas vezes com uma vassoura por uma Dona Chica-cá virtual, e ao som de uma variação atonal de Teresinha de Jesus, o gato deve miar e se contorcer com precisão nos segundos tempos da seção denominada *Valsa Sinistra*. Ainda nesta cena, o velho, que "...de uma queda foi ao chão...", e, tonto, deve balançar diversas vezes a cabeça ao som do triângulo, alternando este movimento com gestos rápidos e curtos para pegar o chapéu no chão, colocá-lo de volta na cabeça e ficar de pé, nervoso.

5 – Conclusão

Dirigido ao público infanto-juvenil, a obra *Não atire o pau no gato!* busca integrar elementos educacionais, seja no âmbito do comportamento social – pois se opõe à violência praticada por crianças (e por adultos) – seja no âmbito da formação artística integrada – pois combina elementos musicais, literários e teatrais. Buscando reforçar valores sociais, *Não atire o pau no gato!* parte de signos musicais historicamente relevantes da cultura infantil brasileira (*Atirei o pau no gato!*, *Teresinha de Jesus*) e propõe uma releitura de seu texto numa perspectiva educacional mais atualizada. Musicalmente, *Não atire o pau no gato!* apresenta a

orquestra sinfônica, seus instrumentos, o maestro, um instrumento solista (o contrabaixo), dentro de linguagens melódicas, harmônicas, texturais e rítmicas diversas. Do ponto de vista de nossa memória afetiva, fico com a fala de COSTA LIMA (2011): "... de todas as emoções possíveis, fico com a mais correta politicamente... aquilo que afeta o gato também me afeta...".

6 – Referências

BEYER, E. A. A Construção do conhecimento musical na primeira infância. *Em Pauta*. v.5, n.8. Porto Alegre: UFRGS, 1994. p.48-56.

BERTHERAT, T.; BERNSTEIN, C. *The Body Has Its Reasons.* New York: Phantom Books, 1977.

BORÉM, F. *Não atire o pau no gato!, para narrador, contrabaixo solo e orquestra sinfônica*. Belo Horizonte: Musa Brasilis, 2011. 59p. (Partitura).

CANTIGAS POPULARES. In: www.letras.terra.com.br/cantigaspopulares. (Acesso em 2 de abril, 2011).

COSTA LIMA, Paulo. Atirei o pau no gato. *Terra Magazine*. Org. Bob Fernandes. In: www.terramagazine.terra.com.br/Atirei o pau no gato (Acesso em 2 de abril, 2011).

DEER, J.; DAL VERA, R. *Acting In Musical Theatre: A Comprehensive Course*. New York, Routledge, 2008.

FERNANDINO, J. R. *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. 151f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

FILARMÔNICA DE MINAS GERAIS. In: www.filarmonica.art.br (Acesso em 2 de abril, 2011).

FRANÇA, Cecília Cavalieri. *Para fazer música*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

KUEHN, F. M. C. Interpretação, Reprodução Musical, Teoria da Performance: reunindo-se os elementos para uma revisão conceitual do modelo recorrente das práticas interpretativas. Per Musi. Belo Horizonte: UFMG, 2011 (no prelo).

MONTEIRO, K.M.S. *Corpo e Performance na Poesia Cantada*. Belém do Pará: Universidade Federal do Pará, 2010.

SOARES, Cíntia. V. S. Música na creche: possibilidades de musicalização para bebês. *Revista da ABEM*. N.20, set. 2008. p.79-88.

TOURINHO, Irene. Educação musical: parte integrante do currículo no ensino básico. In: *Anais do Congresso Nacional da FAEB*. Brasília, 1998. p.167-175.

O PROCESSO DA TRANSCRIÇÃO DE UM TANGO DE ERNESTO NAZARETH PARA MARIMBA

Fernanda Vanessa Viera (UNICAMP)
fernanda.marimba@gmail.com

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto (UNICAMP)
fernando@fernandohashimoto.com

Resumo: Este artigo visa descrever o processo da transcrição para a marimba de um tango brasileiro de Ernesto Nazareth chamado *Rayon d´Or,* originalmente escrito para piano. O foco da transcrição foi favorecer a interpretação desta obra na marimba e o objetivo principal é ter gerado um material que contribua para o trabalho de futuros músicos que se interessem na transcrição de tangos brasileiros para a marimba ou simplesmente de obras brasileiras de piano para marimba.
Palavras-chave: transcrição para marimba, Ernesto Nazareth, tango brasileiro.

The transcription process of a tango by Ernesto Nazareth for marimba

Abstract: This article describes the transcription process of a Brazilian tango by Ernesto Nazareth for marimba entitled *Rayon d'Or*, originally written for piano. The core of the transcription was to foster the interpretation of this work on the marimba, and the main objective was generate a material which can contribute to future musician on the process of transcriptions of Brazilian tangos for marimba or simply of Brazilian works originally written for piano to marimba.
Keywords: transcription for marimba, Ernesto Nazareth, Brazilian tango.

Introdução

Barbeitas (2000) afirma que a origem etimológica do termo transcrever está no verbo latino *transcribere,* composto de *trans* (de uma parte a outra; para além de) e *scribere* (escrever), significando escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro. Neste sentido, corroboram Bota (2008) e Lima Júnior (2003) que a transcrição é a adaptação de uma obra original para um novo meio fônico, agregando um caráter idiomático deste instrumento, sem, no entanto, modificar-lhe a essência. Este é o método de recriação a que se destina o presente trabalho.

Na transcrição de uma obra, o recriador se depara com novas possibilidades e problemáticas de condução de voz, registro, extensão, técnica instrumental, entre outros. Neste trabalho estão expostas as soluções adotadas para os problemas encontrados na transcrição para marimba da obra *Rayon d´Or* (1892) de Ernesto Nazareth (1863-1934), originalmente escrita para piano.

Segundo Machado Neto (2004), é a partir desta obra que Nazareth passa a chamar de tango suas composições, nas quais, além do acompanhamento sincopado da mão esquerda, forma-se uma complexa textura de vozes rítmico-melódicas organizadas em planos polifônicos. Dedicada ao pianista Laberto Motta, *Rayon d´Or* representa um marco na obra de Nazareth, quando a síncopa assume novas configurações, aparecendo inclusive no acompanhamento rítmico. Até aí Nazareth havia composto somente polcas, apesar do processo de decantação da sincopa já vir acontecendo. Durante os primeiros 14 anos de composição ele foi transformando a rigidez rítmica original da polca européia num novo gênero nacional, caracterizado pelo uso sistemático da sincopa.

Rayon d'Or e o processo de transcrição

Rayon d'Or é estruturada na forma rondó: AABBACCA, sendo que a estrutura harmônica das partes A, B e C são respectivamente as tonalidades de: Fá maior, Dó maior e Si♭ maior, ou seja, tônica, dominante e subdominante. A melodia da parte A é deslocada para a região do baixo, enquanto o acompanhamento se faz numa região médio-aguda, levando o ouvinte a ter uma escuta mais contrapontística. Na parte B o tema melódico, formado por um motivo celular rítmico, volta para uma região médio-aguda, mas diferente da melodia destacada da harmonia ouvimos uma construção textural a partir da harmonização em bloco. Somente na parte C é que surge uma melodia homofônica convencional.

Para a realização da transcrição algumas questões tiveram que ser definidas anteriormente ou paralelamente. A tonalidade original da obra foi mantida com o intuito de se obter na marimba uma textura parecida com a do piano. O modelo de marimba escolhida para este trabalho foi a de cinco oitavas, com extensão de C2 a C7, por ser esta a extensão que se tornou padrão hoje em dia, a fim de diminuir os problemas que provavelmente haveriam de aparecer relativos à diferença entre a extensão do piano e da marimba. A técnica de quatro baquetas utilizada é aquela desenvolvida pelo importante percussionista brasileiro Ney Rosauro, que segundo ele mesmo é uma extensão da técnica do vibrafonista Gary Burton com influências da técnica utilizada por Leigh Howard Stevens. O baqueteamento foi escolhido no decorrer do processo da transcrição, o que influenciou na retirada e na substituição de notas em certos trechos da obra. A indicação do baqueteamento tem como referencial o sistema de notação mais comumente utilizado por compositores e autores didáticos do instrumento, como mostra a figura 1.

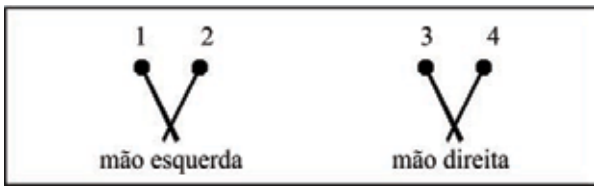
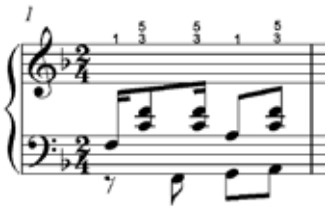


Figura 1: legenda para as indicações de baqueteamento.

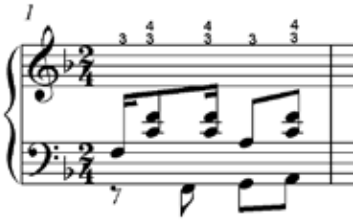
A partitura de *Rayon d'Or,* assim como grande parte das partituras para piano, inclusive as de Ernesto Nazareth, são editadas já com as vozes separadas, a fim de facilitar a leitura do intérprete. Entende-se, a princípio, que a mão direita deve tocar as notas da clave de Sol e a mão esquerda as notas da clave de Fá, ou ainda, que a mão direita deve tocar as vozes mais agudas e a mão esquerda as vozes mais graves. No geral, este modelo vale também para a marimba. É importante notar que para o presente trabalho adotou-se a opção de cada mão tocar apenas a parte que lhe confere a fim de não comprometer a interpretação da obra.

Uma das dificuldades encontradas já nos primeiros compassos da transcrição é de caráter técnico. A figura de acompanhamento construída com a síncopa e tão característica dos tangos brasileiros traz uma célula relativamente fácil de executar ao piano, porém bastante difícil na marimba. Em geral, a digitação sugerida para a execução da mão direita deste compasso ao piano seria a mostrada no Exemplo 1.



Exemplo 1: compasso 1 com indicação de digitação para piano.

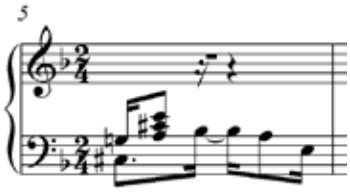
Ou seja, algo natural e idiomático deste instrumento. Já na marimba, a mesma baqueta que tocaria a nota Fá seria utilizada também para a nota Dó e em seguida a nota Lá, como mostra a indicação de baqueteamento no Exemplo 2.



Exemplo 2: compasso 1 com indicação de baqueteamento para marimba

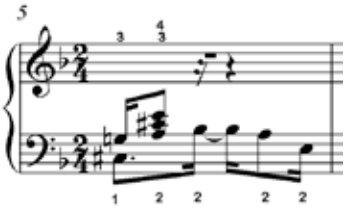
Assim os saltos que a baqueta de número 3 faria teriam que acontecer numa velocidade relativamente alta, inclusive devido ao andamento da obra, cerca de 80 bpm, podendo comprometer a fluência na execução.

Em outros casos, encontramos situações onde havia mais de duas notas a serem tocadas por uma das mãos, como podemos ver no Exemplo 3.



Exemplo 3: compasso 5 da partitura original

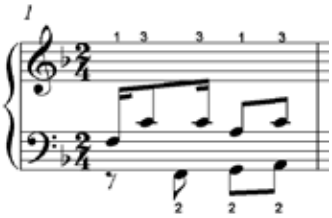
A partir das escolhas feitas de cada mão executar apenas as linhas que lhe conferem, como dito anteriormente, a execução do compasso em questão, especialmente o acorde da segunda semicolcheia, não seria possível, já que também adotamos a técnica de quatro baquetas neste trabalho, ou seja, apenas duas em cada mão. Uma hipótese para se executar todas as notas deste compasso mantendo-se como na obra original, seria uma baqueta da mão esquerda, no caso a de número 2, tocar a nota Lá (segunda semicolcheia do compasso), como mostra o Exemplo 4, auxiliando a mão direita para que todas as notas sejam executadas.



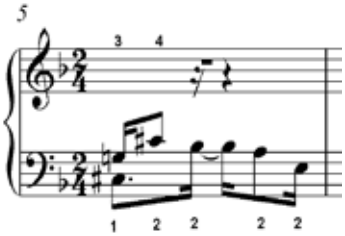
Exemplo 4: compasso 5 de *Rayon d´Or* com indicação de baqueteamento

Porém, a intenção deste trabalho é manter as condições favoráveis à interpretação da obra transcrita trazendo-a para a linguagem da marimba, e não simplesmente manter o maior número de notas a qualquer custo.

A solução adotada na transcrição para ambos os casos expostos até aqui foi a subtração de notas. A escolha das notas retiradas foi baseada nas regras básicas do sistema tonal e, em alguns casos, na intenção de se manter o fraseado da voz em questão, de acordo com a técnica específica e idiomatismo do instrumento. Os exemplos 5 e 6 mostram como ficaram os compassos 1 e 5 após a transcrição.

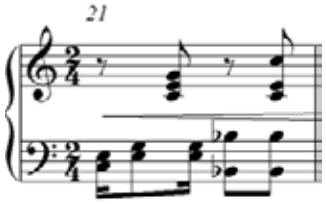


Exemplo 5: compasso 1 transcrito para marimba com indicação de baqueteamento



Exemplo 6: compasso 5 transcrito para marimba com indicação de baqueteamento

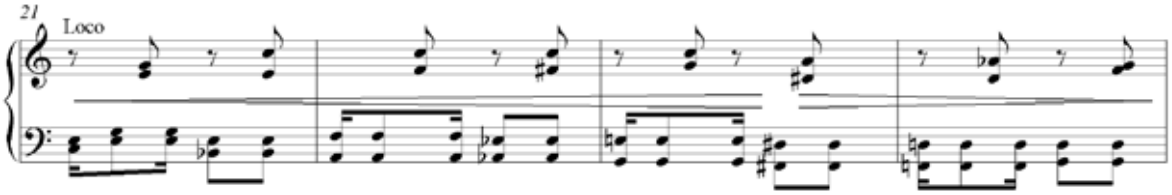
Em outras situações houve a substituição de algumas notas, como é o caso do segundo tempo da parte da mão esquerda no compasso 21 (Exemplo 7).



Exemplo 7: compasso 21 da partitura original

Apesar de a nota Si♭ mais grave estar contida na extensão da marimba, tecnicamente e fraseologicamente não seria adequado que esta fosse mantida, por isso foi trocada pela nota Mi. A dificuldade

técnica aqui se refere ao salto rápido e grande que haveria de se fazer, saindo de uma abertura de baqueta de terça menor e chegando a uma oitava no espaço de tempo de uma semicolcheia. Criou-se então um intervalo de quinta diminuta com o Si♭ mais agudo. Na parte fraseológica também se optou pela substituição devido à escolha dos intervalos menores na parte do baixo dos três compassos seguintes dando mais coerência à frase destes quatro compassos (21-24) como um todo, como mostra o Exemplo 8.



Exemplo 8: compassos 21 a 24 transcritos

As notas Si do terceiro espaço complementar da clave de Fá (compassos 50 e 64), que se encontram fora da extensão da marimba, também foram substituídas, neste caso pelo Si da oitava acima.

Com relação à interpretação da obra, há uma diferença importante quando tocamos obras originalmente escritas para piano na marimba, que é a ausência dos pedais de sustentação do piano. Em *Rayon d'Or*, como citado anteriormente, características como o padrão sincopado da mão esquerda, quase como um ostinato rítmico, e a polifonia das vozes superiores, merecem um tratamento destacado na interpretação. Deste modo, visando controlar a sustentação dos sons na marimba, e produzir diferenças de timbre que possam trazer à tona a malha polifônica da obra de maneira mais clara, adotamos os seguintes procedimentos: 1. variabilidade de materiais entre as quatro baquetas; 2. diferentes regiões de toque nas teclas da marimba.

Através do primeiro procedimento conseguimos mudar satisfatoriamente o timbre da marimba utilizando baquetas com diferentes graus de densidade. No caso de *Rayon d'Or* sugerimos na transcrição o uso de baquetas médio-macias na mão esquerda e baquetas médio-duras na mão direita, auxiliando na diferenciação entre as vozes. Utilizando o segundo procedimento, atingimos um considerável controle na duração dos sons na marimba ao tocarmos mais próximos da região onde a tecla é sustentada pela corda, provocando assim um som com duração mais curta. Esse procedimento foi indicado na transcrição para a mão esquerda, especialmente nas partes do padrão sincopado facilitando novamente a clareza polifônica da obra.

Considerações finais

Este artigo descreve o processo de transcrição para marimba de um tango brasileiro originalmente escrito para piano, expondo as escolhas adotadas de modo a valorizar os pontos interessantes da obra e favorecer a interpretação neste instrumento. Apesar das várias semelhanças da marimba com o piano, como a disposição das teclas, a manulação e a escrita na partitura, algumas dificuldades foram encontradas, principalmente no que diz respeito à extensão e técnica. Porém chegou-se a um resultado onde os objetivos iniciais foram alcançados, trazendo para o idiomatismo da marimba um tango brasileiro, gênero ainda tão pouco explorado neste instrumento.

Referências

BARBEITAS, F. T. *Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia*. Revista Per Musi, Belo Horizonte, v. 1, p. 89-97, 2000.

BOTA, J. V. *A Transcrição Musical como Processo Criativo.* Dissertação de mestrado. Unicamp, Campinas. 2008.

LIMA JÚNIOR, F. M. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo.* Dissertação de Mestrado. Unicamp, Campinas. 2003.

MACHADO NETO, C. G. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth (1863-1934). Música, história e literatura*. Tese de doutorado. USP, São Paulo. 2004.

COMPLEXIDADE DE INTERPRETAÇÃO EM *REFLEXOS* DE SILVIA DE LUCCA

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto (UNICAMP)
fernando@fernandohashimoto.com

Resumo: Este artigo trata dos aspectos interpretativos da obra para tímpanos solo *Reflexos*, de Silvia de Lucca, composta em 1990, ganhadora do 1º prêmio no Zurich International Composition Competition no mesmo ano. A obra possui uma escrita não convencional, assim como utiliza inúmeras técnicas que exploram novas sonoridades do instrumento. Partindo da análise da partitura, este artigo trata das dificuldades técnicas e soluções de interpretação da obra, bem como tem como objetivo secundário a divulgação de obras para tímpanos solo, material escasso dentro do repertório brasileiro.
Palavras-chave: tímpano solo, Silvia de Lucca, estudo interpretativo, *Reflexos*.

Complexity of interpretation on *Reflexos* by Silvia da Lucca

Abstract: This article discusses the interpretative aspects of the work *Reflexos* for timpani solo, by Silvia de Lucca, written in 1990, which has awarded first prize at the Zurich International Composition Competition in the same year. The work has a non-traditional notation for the instrument and utilizes unique techniques to explore new sonorities of the instrument. Based on the score, this article covers the technical challenges and the interpretative choices on the work. In addition, the article has a secondary goal to promote works for timpani solo, which are still scarce in the Brazilian repertory.
Keywords: timpani solo, Silvia de Lucca, interpretative study, *Reflexos*.

Introdução

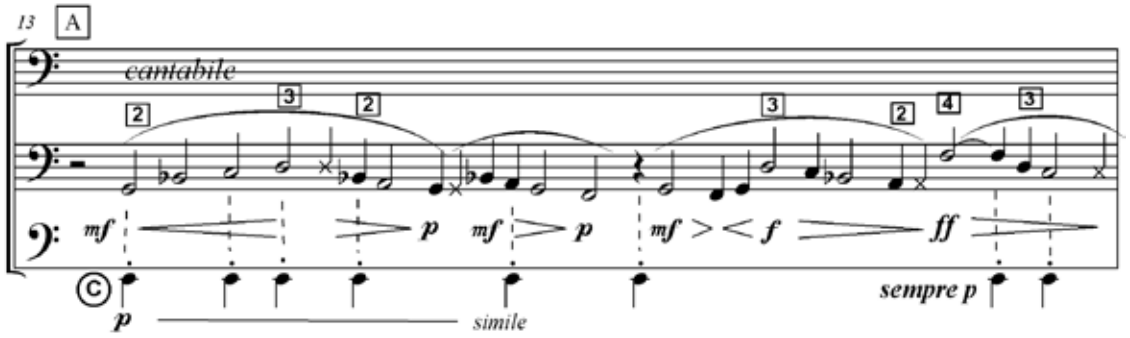
Obras para tímpanos solo são escassas mesmo se compararmos com o número de obras solo para outros instrumentos de percussão como marimba, vibrafone ou caixa-clara. Se considerarmos obras para tímpanos solo dentro do repertório de compositores brasileiros, esse número é ainda menor. Em 1976, José Siqueira escreve a obra *Concertino para Tímpanos e Orquestra de Câmara*, o primeiro concerto brasileiro para tímpanos. Dentro de um rol de concertos brasileiros para percussão, a peça de Siqueira é somente antecedido pela obra *Variações sobre Duas Séries para Percussão e Orquestra de Cordas* (1968), de Eleazar de Carvalho, e pelo *Divertimento para Marimbafone e Orquestra de Cordas* (1973), de Radamés Gnattali. (HASHIMOTO, 2008)

O concerto de Siqueira possui duração aproximada de 14 minutos e é composto por três movimentos: *I. Cadência – Devagar*, *II. Ciranda*, *III. Dança Regional*. Foi estreado somente em 26 de novembro de 1981, na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, executado pela Orquestra de Câmara do Brasil, sob a regência do próprio José Siqueira, e tendo como solista o percussionista americano Gary DiPerna, o qual ocupou o cargo de timpanista da Orquestra Sinfônica Brasileira de 1979 a 1982. (HASHIMOTO, 2003) O segundo concerto brasileiro para tímpanos somente aparece em 2003, com o *Concerto para Tímpanos e Orquestra*, de Ney Rosauro.

Apesar do crescente número de obras para instrumentos de percussão solo ou solista nos últimos 30 anos, poucas obras para tímpanos solo foram compostas no Brasil. Na realidade pouco mais de uma dezena de obras são encontradas nas catalogações de obras para percussão realizadas por Boudler (1988) e pelo autor (1998), bem como no banco de dados do Centro de Documentação de Música Contemporânea – CDMC/ UNICAMP e nos acervos da Percussive Arts Society. Entre as obras podemos citar *Studies of a Iame Man*, de Carlos Stasi (1989), *Timbaúba*, de Raul do Valle (2004), *Labirinto*, de João Victor Bota (2004), *Reflexos*, de Silvia de Lucca (1990), entre outras.

Elementos composicionais de *Reflexos* e estudo interpretativo

Reflexos foi composta pela compositora paulista Silvia de Lucca em 1990, e foi estreada pelo percussionista suiço Matthias Eser em 22 de setembro de 1990 em Zurique, tendo recebido o 1º prêmio no Zurich International Composition Competition realizado no mesmo ano. (BOUDLER, 1983) Em 2007 a obra foi selecionada para ser executada no evento *Paukenzeit: Celebrating the Solo Timpanist*, durante a Percussive Arts Society International Convention – PASIC 2007, sediada em Columbus, Ohio, EUA, tendo o autor como executante. (BUMP, 2007) A obra é escrita para 4 tímpanos e utiliza em sua grafia três pentagramas, como mostra o Exemplo 1. Segundo a compositora essa maneira especial de escrita torna mais clara a compreensão da estrutura composicional da obra, a qual possui três vozes distintas. Usando os termos empregados pela compositora, essas vozes podem ser identificadas como: 1. melodia; 2. contraponto; e 3. ornamentação.

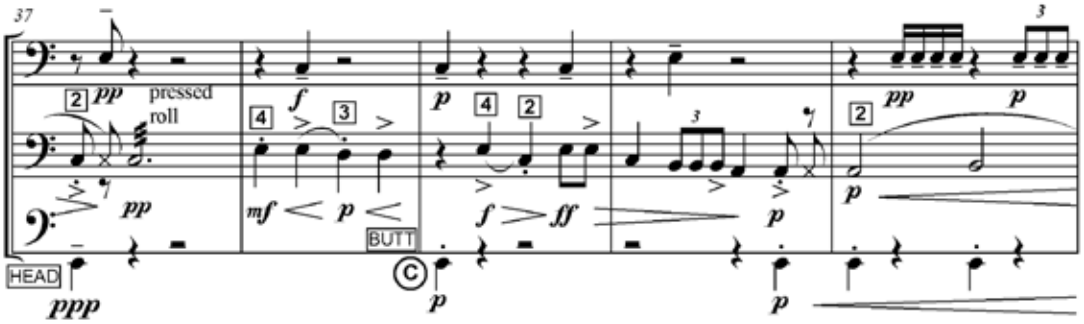


Exemplo 1: *Reflexos* – compasso 13.

A "melodia" se encontra sempre escrita no pentagrama do meio, as notas pertencentes ao "contraponto" recebem um traço de expressão logo abaixo da nota, servindo somente como identificação e não tendo um sentido de articulação. A "ornamentação" é escrita sempre no pentagrama de baixo e é tocada somente no tímpano mais grave, o qual comumente denominamos de tímpano 1 na literatura percussiva.

A notação ainda recebe símbolos criados especialmente para retratar diferentes técnicas e regiões do instrumento a serem utilizadas. Com relação às técnicas demandadas pela obra podemos ressaltar: o uso de 4 baquetas, utilização do cabo da baqueta percutindo tanto na pele como no corpo de cobre do instrumento, o uso do som das mãos percutindo na pele, rulos variados empregando o cabo da baqueta, os dedos e unhas das mãos sobre a pele dos tímpanos, e o uso de *rimshots* – técnica onde percutimos com a mesma baqueta simultaneamente a pele e o corpo do instrumento. Com relação às regiões a serem tocadas no instrumento, a compositora usa notação semelhante à encontrada na obra *Eight Pieces for Four Timpani* (1950-66) de Elliott Carter. Ao ser questionada sobre possíveis influências no processo composicional de *Reflexos*, a compositora relatou em entrevista que durante o período de composição da obra realizou laboratórios experimentais com o timpanista da Tonhalle Orchestra (Zurique), bem como afirmou ter buscado referência na obra de Carter. (LUCCA, 2011)

Apesar da compositora expressar que a forma de escrita em três pentagramas facilita a compreensão da obra, essa se constitui a primeira dificuldade na preparação da mesma. O percussionista, acostumado a ler as obras para tímpanos em um pentagrama somente, demora um tempo considerável para se adaptar, principalmente porque essa estrutura não significa que a voz referente à "melodia", sempre escrita no pentagrama do meio, esteja com notas mais graves do que a voz referente ao "contraponto", ou seja há um cruzamento de vozes em alguns trechos, como ilustra o Exemplo 2 abaixo.



Exemplo 2: *Reflexos* – compassos 37 ao 41.

Nesse ponto é interessante comentar sobre como executar a obra de maneira a dar ênfase à intenção polifônica. Basicamente, entre outros procedimentos, teríamos duas soluções no que se refere à interpretação eficiente nos tímpanos. Poderíamos tanto diferenciar as vozes através da mudança de articulação, quanto através da mudança timbrística do instrumento. A segunda opção nos parece mais adequada neste caso uma vez que em muitos trechos ao longo da obra tocamos quase que seguidamente notas de mesma altura, referentes ao contraponto, no mesmo timpano que notas referentes à melodia. Sugerimos então que a diferenciação de timbre entre as vozes seja obtida através do uso de materiais radicalmente diferentes na cabeça das baquetas, e não somente as diferentes gradações entre dureza e maciez (densidade). Considerando as baquetas comumente utilizadas hoje em dia, encontramos aquelas que possuem cabeça coberta com feltro de forma circular ou em formato *cartwheel*, aquelas que possuem cabeça coberta somente com tecido, e as que possuem na cabeça da baqueta uma série de discos de flanela empilhados e presos por meio de rosca, denominadas genericamente como vienenses ou *flannel sticks*. A Figura 1 mostra uma baqueta *flannel stick* em detalhe.

Figura 1: detalhe da cabeça de uma baqueta *flannel stick*

Comparando esses tipos mais comuns de baqueta, notamos que a diferença mais radical se dá entre as baquetas com cabeça revestida circularmente com feltro e as *flannel sticks.* Deste modo, apesar da compositora aconselhar o uso de somente 3 baquetas, sugerimos a utilização de 4 baquetas, duas em cada mão, de tipos diferentes com a seguinte configuração: mão esquerda com uma baqueta invertida de cabeça de feltro e uma baqueta *flannel stick*; mão direita com uma baqueta *flannel stick* e uma baqueta com cabeça de feltro, como mostra as Figuras 2.1 e 2.2 abaixo. Outro aspecto que nos leva à escolha pelas *flannel stick* reside no fato do emprego de *pressed rolls* (rulos de pressão) em dois trechos da peça, os quais resultam mais articulados e com mais rebote, ou seja retorno da baqueta após o golpe na pele, quando executados por esse tipo de baqueta.

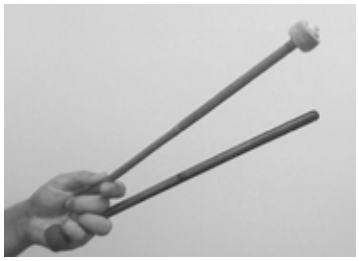


Figura 2.1: sugestão para a mão esquerda

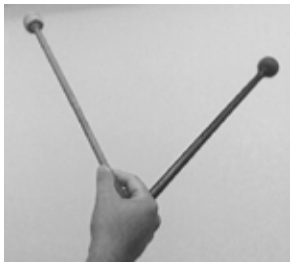
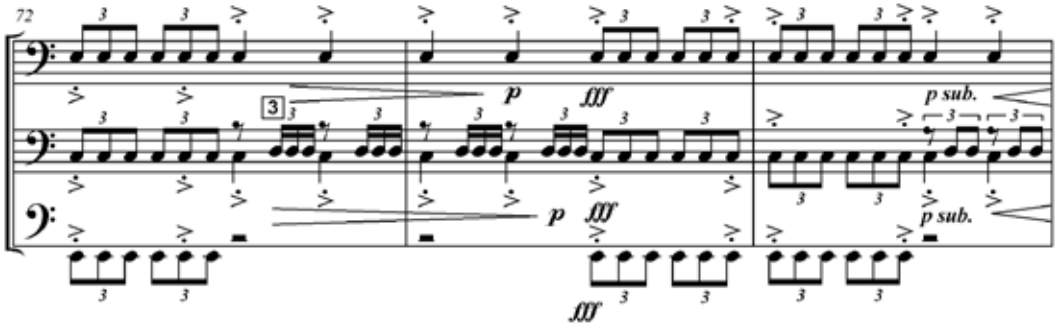


Figura 2.2: sugestão para a mão direita

Salientamos ainda que o emprego de 4 baquetas nos tímpanos é algo ainda pouco explorado por compositores, e muitas vezes causa certa estranheza em experientes timpanistas orquestrais. Devido à espessura das baquetas de tímpano, a experiência pessoal tem demonstrado que a técnica de 4 baquetas de Leigh Howard Stevens (1979) oferece melhores resultados no que se refere à eliminação de cruzamento entre baquetas, bem como na eliminação de sons oriundos dos choques das baquetas dentro da empunhadura das mãos.

Com essa configuração sugerida conseguimos facilmente realizar a "melodia" empregando as baquetas centrais (*flannel sticks*) da mão direita e esquerda, enquanto que o contraponto sempre é executado pela baqueta com cabeça de feltro da mão direita. Essa diferenciação de timbre auxilia definitivamente na clareza entre as vozes e permite ao espectador ouvinte detectar as duas vozes tanto através de uma experiência aural como também visual em uma situação de performance em palco.

Essa estrutura somente deixa de existir na seção compreendida entre os compassos 71 ao 81, onde a obra atinge seu clímax dinâmico e possui maior densidade de atividade rítmica. Neste ponto as três vozes são tocadas com o cabo das baquetas. O Exemplo 3 mostra um trecho da obra onde todos os toques são executados com o cabo da baqueta.



Exemplo 3: *Reflexos* – compassos 72 ao 74.

O último aspecto técnico tratado neste artigo se refere a produção do *rimshot* requerido pela peça. De fato, alguns experimentos testados nos últimos 60 anos nos instrumentos de percussão, resultaram em procedimentos técnicos que devido à natureza do instrumento foram considerados por muitos percussionistas como prejudiciais ao estado físico dos mesmos. O *rimshot* nos tímpanos é um desses procedimentos que após um uso mais frequente na década de 1970, foi ao longo do tempo deixando de ser executado, e obras que empregavam esse recurso caíram no abandono. Em *Reflexos* o uso do *rimshot* é peculiar pois é executado com o cabo da baqueta. Deste modo, a pressão necessária para resultar um som "estalado", característico do *rimshot*, com o cabo da baqueta é menor do que a pressão requerida para a realização com a cabeça da

baqueta, o que ocasiona nenhum dano à pele ou à borda metálica dos tímpanos. Para obter um som limpo e rico em harmônicos, sugerimos que o *rimshot* seja executado com o cabo da baqueta percutido de forma paralela à pele dos tímpanos, e que o toque da extremidade do cabo da baqueta ocorra levemente antes do contato da baqueta com a borda do corpo do instrumento.

Considerações finais

Neste artigo tentamos primeiramente trazer ao público não tão familiarizado ao repertório percussivo, uma das obras mais relevantes deste gênero no âmbito nacional, bem como traçar sucintamente um pequeno histórico das obras brasileiras para tímpanos solo e como instrumento solista. O estudo interpretativo da obra tratou apenas de algumas decisões interpretativas selecionadas, e tomou como ponto de partida a exposição da estrutura geral da peça, e suas características composicionais principais. Foram relatados algumas das inúmeras técnicas demandadas pela obra e sugestões para solução de questões técnicas e interpretativas.

Referências

BOUDLER, John Edward. *Brazilian Percussion Compositions since 1.953: an Annotated Catalogue*. Chicago, 1983. Tese de Doutorado. American Conservatory of Music.

_____. *Música Erudita Brasileira para Percussão*. São Paulo, 1988. Tese de Livre-Docência. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

BUMP, Michael. *PASIC 2007 Program – Paukenzeit: Celebrating the Solo Timpanist*. Indianapolis: Percussive Arts Society, 2007.

CARTER, Elliott. *Eight Pieces for Four Timpani.* Milwaukee: Associated Music Publishers, Inc, 1995.

HASHIMOTO, Fernando Augusto de Almeida. *Análise Musical de "Estudo para Instrumentos de Percussão", 1953. M. Camargo Guarnieri; Primeira Peça Escrita Somente para Instrumentos de Percussão no Brasil*. Campinas, 2003. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

_____. *Variations on Two Rows For Percussion and Strings by Eleazar de Carvalho: a Critical Edition and Study*. New York, 2008. Tese de Doutorado. The City University of New York.

_____. *Catálogo de Peças Brasileiras para Instrumentos de Percussão, compostas no Estado de São Paulo até 1998*. São Paulo, 1998. Trabalho Final de Iniciação Científica - FAPESP.

LUCCA, Silvia de. *Reflexos*. Zurique: manuscrito, 1990.

_____. Entrevista de Fernando Augusto de Almeida Hashimoto em 31/03/2011. Campinas, SP.

ROSAURO, Ney. *Concerto para Tímpanos e Orquestra*. Miami: Pro Percussão Brasil, 2003.

STEVENS, Leigh Howard. *Method of Movement for Marimba*. Neptune: Marimba Productions, 1979.

A FASE INICIAL DE GUERRA-PEIXE E O *DESAFIO OPUS 1* PARA PIANO: PONTO DE PARTIDA PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA LINGUAGEM NACIONAL?

Flávia Pereira Botelho (USP)
flaviabotelho@usp.br

Fernando Crespo Corvisier (USP)
corvisier@usp.br

Resumo: o presente trabalho tem como objetivo a investigação da fase inicial de Guerra-Peixe do ponto de vista histórico e estético, tomando como referência a obra *Desafio op. 1* para piano solo de 1938. É parte de uma pesquisa de Doutorado em Música, cujo objeto é a obra para piano de César Guerra-Peixe.
Palavras-chave: Guerra-Peixe, Desafio op. 1, Música Brasileira para Piano, Nacionalismo brasileiro.

Guerra Peixe's first compositional phase and the *Desafio* opus 1 for piano: a starting point of a national musical language?

Abstract: this work will discuss historical and aesthetical aspects of Guerra-Peixe's first compositional phase through the analysis of his solo piano work *Desafio op.1,* composed in 1938. It is part of a Doctoral Thesis, which the main object is a comprehensive study of Guerra-Peixe's solo piano works.
Keywords: Guerra-Peixe, Desafio op.1, Brazilian Music for Piano, Brazilian Nationalism.

1. Introdução

César Guerra-Peixe (1914-1993) ocupa no cenário da música brasileira uma posição de grande destaque como compositor, pesquisador do folclore nacional, músico, arranjador e professor de composição musical. Natural de Petrópolis, formou-se nesta cidade pelo Conservatório Santa Cecília em 1932, no curso de violino. Em 1934 mudou-se para o Rio de Janeiro, onde deu continuidade a sua formação musical prosseguindo seus estudos de violino com Paulina D'Ambrósio. Em 1938, inscreveu-se no curso particular de harmonia do professor Newton Pádua e posteriormente no Curso de Instrumentação e Composição do Conservatório Brasileiro de Música, formando-se em 1943. Sua obra é dividida em três fases, segundo o documento *Curriculum Vitae* (GUERRA-PEIXE, 1971) [1]: inicial (de 1942 a 1944), dodecafônica (1944 a 1949) e nacional (1949 até o fim de sua vida).

A fase inicial é citada no *Curriculum Vitae* (1971) de forma sintética. Na Seção V, *Principais Traços Evolutivos da Produção Musical,* Guerra-Peixe refere-se à produção desta fase: "as obras desta fase inicial assinalam vaga feição nacional apenas na melodia" (GUERRA-PEIXE, 1971:11). No mesmo documento no item *VI – Catálogo de Obras Musicais aparece* um subtítulo: "Adenda referente a algumas das obras de Fase Inicial, composições que hoje estão fora de catálogo. Advertência: a execução de quaisquer destas obras é interdita" (GUERRA-PEIXE, 1971: 41)[2]. São ao todo dezenove peças. No catálogo considerado oficial de obras da fase inicial constam apenas duas peças: A *Suíte Infantil n. 1* (uma obra de cunho didático) e o *Hino Fibra de Herói* (um hino escolar). Como na adenda, que também se refere à fase inicial, Guerra-Peixe cita a primeira obra com data de 1938, tomaremos esta data como o início desta fase do compositor.

Na busca de um maior aprofundamento na investigação das obras para piano na fase inicial,

escolhemos como objeto de estudo desse trabalho a obra *Desafio* por considerarmos a denominação *opus 1* como emblemática - denotaria um ponto partida para as composições de Guerra-Peixe naquela época? A peça apresenta linguagem musical e pianística mais complexa em comparação com a *Suíte Infantil n. 1.* Composta em 1938, é a primeira obra citada na adenda, e é a primeira obra a ser editada na fase inicial (foram editadas apenas quatro obras nesta fase). Além disso, foi composta no mesmo período em que Guerra-Peixe teve seus primeiros contatos com a estética nacionalista, apontando para uma tentativa composicional neste caminho. A convergência de todas as influências sofridas por Guerra-Peixe naquela fase (sobre as quais discorreremos em seguida) é uma característica marcante da obra, o que nos levou a tomá-la como um ponto de partida na evolução da linguagem do compositor, principalmente porque a construção de uma linguagem nacional foi o objetivo maior de Guerra-Peixe em sua trajetória como compositor.

2. O *Desafio op. 1* – esboços de uma linguagem nacionalista?

O *Desafio op. 1* para piano solo foi composto na fase inicial em 1938 (período de estudos com Newton Pádua), editado em edição reservada em 1941. Há poucas referências bibliográficas sobre a obra. Guerreiro faz o seguinte comentário: "[...] a composição se revelou obra não de iniciante, mas de compositor que ainda não havia sedimentado sua técnica, pois a dispersão do material temático é bastante evidente" (GUERREIRO, 1997: 11). Abreu e Guedes (1992) não falam diretamente do *Desafio*, mas das obras da fase inicial como um todo: "[...] um compositor que não sabe bem o que fazer além de brincar com os fogos de artifícios de oitavas, arpejos e acordes" (ABREU E GUEDES, 1992: 248).

Há realmente a utilização de uma grande variedade de materiais, tornando complexas a compreensão e execução da obra, o que não significa que a peça seja um mero mosaico de passagens virtuosísticas. Entretanto, a clareza formal e as intenções de tratamento do material folclórico representam uma tentativa composicional do jovem Guerra-Peixe de engajar-se na estética nacionalista.

Na fase inicial, Guerra-Peixe, além dos estudos com Newton Pádua, teve seu primeiro contato com a estética nacionalista através da leitura do *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928) de Mário de Andrade e os *Estudos de Folclore* (1934) de Luciano Gallet.

> Foi então que eu tive a primeira revelação ao ler o Ensaio Sobre a Música Brasileira de Mário de Andrade. Eu nem sabia que existia a tal de Música Brasileira... (GUERRA-PEIXE, 1974:12, apud, GUERREIRO, 1997: 9).

> [...] e será um elemento nulo, pois não vai fazer melhor do que os membros natos dessas escolas. Mas se fizer música nacional, ainda que não seja grande compositor, terá pelo menos uma função social no seu país, dará uma contribuição à cultura nacional. Aí eu pensei, que diabo, quem sabe eu possa fazer alguma coisa? Sem maiores pretensões? Graças a isso é que me tornei compositor (GUERRA-PEIXE, s.d., apud GUERREIRO et al.: 178).

Neste período Guerra-Peixe realizava no Rio de Janeiro trabalhos com a música popular paralelos aos estudos de composição (o que já havia ocorrido em Petrópolis). Este era o seu principal contato com a música nacional quando lê o *Ensaio* e os *Estudos de Folclore*. Se Guerra-Peixe desconhecia "a tal de música brasileira", podemos deduzir que a estética nacionalista seria um universo novo ainda a ser explorado pelo compositor. As obras citadas, principalmente o *Ensaio sobre a Música Brasileira,* direcionaram o seu

pensamento à estética nacionalista na fase inicial. Vale a pena ressaltar que Guerra-Peixe havia coletado um desafio[3] em Petrópolis, influenciado pela leitura de Gallet (GUERREIRO, 1997).

> Uma vez em Petrópolis eu ouvi um desafio. Mas eram duas melodias diferentes. Uma no estilo nordestino, outra no estilo paulista ou mineiro. Cada um respondia na sua e eu anotei isso, achei interessante (GUERRA-PEIXE, 1991, apud GUERREIRO, 1997: pág. 12).

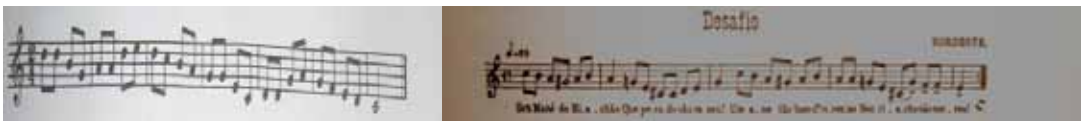
Muito provavelmente utilizou esse material na composição da obra (GUERREIRO, 1997). O que nos faz apoiar essa afirmação é a existência de um documento manuscrito de 1946, redigido e assinado pelo próprio Guerra-Peixe, cujo primeiro subtítulo é: *Relação das obras compostas quando eu estudava no Conservatório Brasileiro com o prof. Newton Pádua (Por ordem cronológica)* [4]. São vinte e três obras no total. Há uma divisão em dois períodos pelo compositor. No primeiro, dezesseis peças são relacionadas como "período folclorista". No segundo (sete peças), "período neoclassicista". As obras são praticamente as mesmas que se encontram na adenda do *Curriculum Vitae* (1971), com uma pequena diferença na quantidade. Algumas obras são marcadas com o sinal ⊕, que significa obras "com aproveitamento de material folclórico". O *Desafio op. 1* se encontra na relação de obras do período folclorista e está marcado com o sinal ⊕, portanto uma obra com aproveitamento de material folclórico.

O aproveitamento de material folclórico na obra nos faz indagar sobre a relação do ensino de Newton Pádua, professor de Guerra-Peixe naquela fase, com a estética nacionalista. O C*urriculum Vitae* (1971) descreve o ensino de Newton Pádua aliado a disciplinas tradicionais como Harmonia, Contraponto e Fuga, Instrumentação e Composição. Por outro lado Newton Pádua poderia incluir nos seus ensinamentos a estética nacionalista como complemento pedagógico, tendo em vista que foi professor do Instituto Nacional de Música[5] e também foi professor de composição do Conservatório Brasileiro de Música[6]. Num depoimento de 1992, Guerra-Peixe novamente trata do ensino de Newton Pádua e ressalta a sua postura não dogmática como professor. Os grifos são nossos:

> [...] Um indivíduo que vai em determinados conservatórios e não pode muitas vezes progredir porque só encontra a rotina, aquele ranço por todos os lados. Mas há professor que dá uma abertura, dá margem para o aluno para fazer coisas livres, não é? Assim foi com Newton Pádua, meu mestre, [...]. Acho que cabe ao aluno estudar esta tradição obrigatória, uma rotina – mas necessário, mas também se informar das coisas modernas (GUERRA-PEIXE, 1992, apud GUERREIRO et al., 2007: 125).

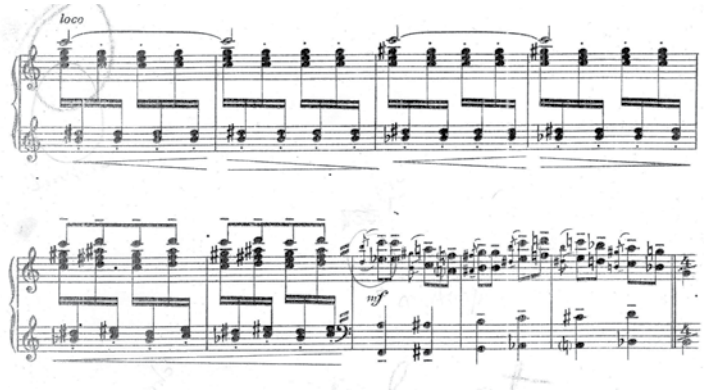
Qual seria esta postura não dogmática? Conteúdos simplificados; o nacionalismo como estética; a busca do próprio Guerra-Peixe por novas idéias, inserindo-as no curso de composição? O *Desafio op. 1* nos aponta uma conjunção entre a tradição obrigatória e a tentativa de adotar as vertentes da estética nacionalista no estilo composicional de Guerra-Peixe. Na obra, o compositor tenta colocar em prática os conceitos relacionados à estética nacionalista, ao mesmo tempo em que procura encontrar soluções composicionais para o tratamento do material folclórico (forma, harmonia, texturas, timbre, desenvolvimento motívico e abordagem do instrumento).

O tema do *Desafio op. 1* possui contorno melódico semelhante ao de um desafio à maneira nordestina citado no *Ensaio sobre a Música Brasileira (ANDRADE, 1928:* 139):



Exemplo 1: Tema do *Desafio op. 1* e exemplo de desafio citado por Andrade (1928:139).

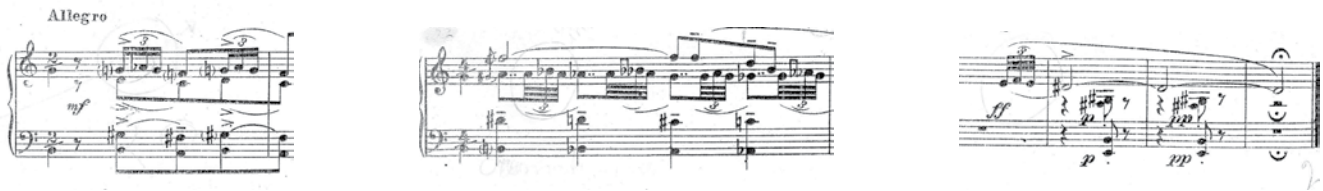
A obra é uma espécie de rondó variado cujo tema principal é exatamente a melodia do desafio. Teria a seguinte estrutura formal: introdução (compassos 1 a 7); A (8 a 17); transição (18 a 19); A' (20 a 28); transição (29 a 43); A'' (44 a 66); transição (67 a 78); A''' (79 a 97) e coda (98 a 109). Nas seções A (tema do desafio) há sempre uma renovação da roupagem do contorno melódico e o tema sempre sofre extensões que interagem com os elementos das transições e coda. A introdução, as transições e a coda são sempre baseadas em intervalos e acordes dissonante (inclusive decorrentes da harmonia quartal) e apresentam sempre novos elementos rítmicos gerando aceleração ou desaceleração do discurso musical, preparando cada nova entrada do tema, conforme exemplo.



Exemplo 2: Guerra-Peixe - *Desafio op. 1,* transição (compassos 14 a 19) e segunda entrada do tema (compassos 20 e 21)**.**

Na coda, há uma espécie de retorno aos elementos da introdução enfatizando a conclusão da obra. A unidade também é um traço importante, ocorrendo principalmente em decorrência do desenvolvimento de motivos, conforme demonstram os exemplos a seguir:

a) b) c)



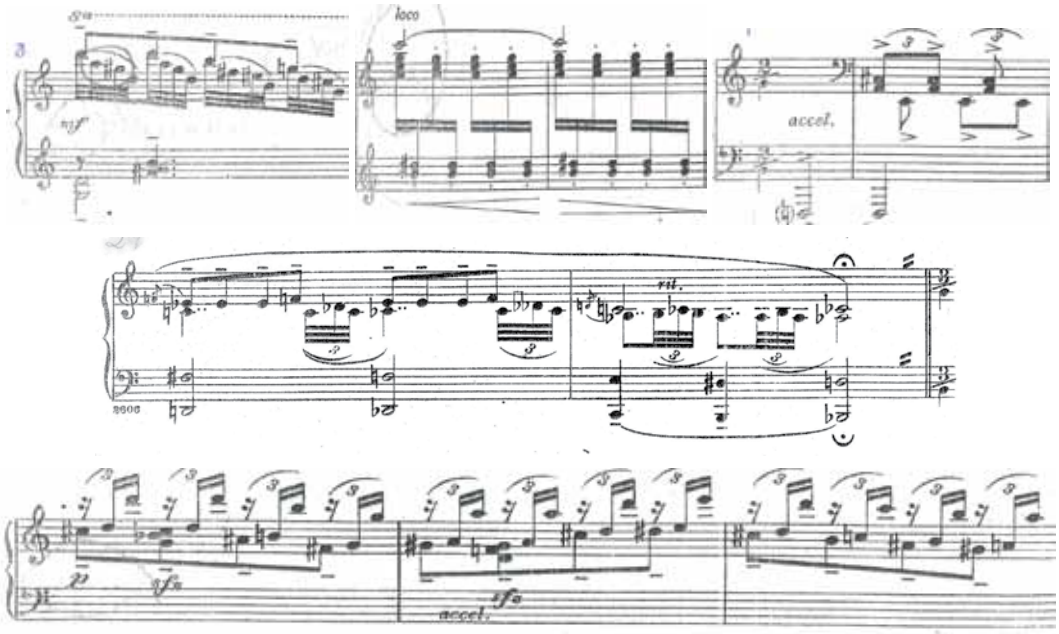
Exemplo 3: Guerra-Peixe - *Desafio op. 1*, a) motivos geradores (tercinas em semitons e intervalos de 2ª maior - compassos iniciais); b) suas derivações (compasso 23) e c) Coda.

Apesar de uma forte relação com a dissonância é possível perceber polarizações tonais. Cada entrada do tema (seções A) se encontra numa tonalidade diferente. A (Sol maior), A' (Fá maior), A'' (Mi maior) e A''' (Sol maior e Fá sustenido maior – bitonalidade).

A obra pode ser considerada de difícil execução. Inúmeras passagens requerem do pianista uma técnica adequada de acordes, sextas paralelas, oitavas quebradas, execução de polifonia, controle e equilíbrio

da sonoridade (pedais, ostinatos). Musicalmente a dificuldade também é grande, devido a constante mudança do material, o que exige do pianista uma grande clareza das intenções do discurso, do caráter de cada seção A e da função de cada seção intermediária.

O tratamento do material folclórico no *Desafio op. 1* se assemelha ao das *Cirandas* para piano de Villa-Lobos. Em ambas as peças o material folclórico é citado sofrendo deformações. As obras se diferenciam no aspecto formal. Villa-Lobos utiliza sempre duas seções contrastantes, uma delas citando o material folclórico e a outra complementando, contrastando, ou preparando o mesmo. No *Desafio op. 1,* Guerra-Peixe consegue obter simultaneamente, nas seções introdução, transições e coda, os mesmos efeitos. Também são pontos semelhantes a utilização de ostinatos harmônico-percussivos e de pedais harmônicos na construção das texturas, bem como passagens em bitonalidade e o tratamento contrapontístico dos temas, conforme exemplo.



Exemplo 4: Guerra-Peixe - *Desafio op. 1*, ostinatos percussivos (compassos 8, 14 e 15, e 39 e 40, respectivamente); textura polifônica (compassos 27 e 28) e melodia do tema em duas tonalidades sobrespostas ou bitonalidade (compassos 79 a 81).

Para Guerreiro (1997) a influência de Villa-Lobos na fase inicial de Guerra-Peixe teria sido mais "contributiva" do que "marcante", principalmente em relação à manipulação do material folclórico.

> Depois que conheci Villa-Lobos as coisas se alargaram, né. Não imitando-o, mas compreendendo outras possibilidades. Nunca imitei Villa-Lobos, acho que fui o único compositor que se livrou da influência dele (GUERRA-PEIXE, 1991, apud GUERREIRO, 1997:12).

A expressão "as coisas se alargaram" significa muito. Afinal, Villa-Lobos foi o grande nome do nacionalismo musical, citado por Mário de Andrade no *Ensaio.* Não obstante, seria natural para um jovem compositor verificar obras já consagradas buscando uma linguagem pessoal. A obra de Villa-Lobos pode ter significado uma referência nessa fase. Curiosamente Guerra-Peixe teria dedicado a peça *Três Entretenimentos* para piano (1938) a Villa-Lobos. A influência de Villa-Lobos na fase inicial de Guerra-Peixe é algo curioso, uma vez que Guerra-Peixe, posteriormente à fase inicial, se tornou um grande crítico de Villa-Lobos.

O *Desafio op. 1* muito se aproxima das características do nacionalismo modernista (NEVES, 2008): calcado nas idéias de Mário de Andrade, com forte tendência neoclássica, relacionado às escolas nacionalistas da segunda metade do século XIX e com influências do pós-impressionismo (liberdade harmônica) e o politonalismo. A relação do nacionalismo modernista com as vanguardas ligadas à desagregação da tonalidade teria se dado de maneira sutil, como um "toque de modernidade, não comprometendo o fundo absolutamente tonal das obras" (NEVES, 2008:123).

Neves (2008) ainda cita as características mais importantes nas obras nacionalistas que seriam: a tendência ao estaticismo (repetição de pequenas células melódicas); a absorção da harmonia pela rítmica; a ênfase em "superposições tonais" e "blocos dissonantes"; esquemas harmônicos redutíveis às formulas cadenciais tradicionais; preferência pela textura polifônica comprometida com o sistema tonal; uso do material folclórico (citação e deformação); superposições de variadas figurações rítmicas dentro de uma visão polifônica alargada; modalismo e obras de fácil aceitação. Tais características encontram-se totalmente presentes no *Desafio op. 1*: a forma extremamente clara (neoclassicismo); o tema principal (advindo de material folclórico) sofrendo deformações por aumentação e diminuição, modulando constantemente, se adequando à estrutura tonal e harmônica; a utilização da dissonância como efeito ("um toque de modernidade"); a figuração rítmica rica e variada, absorvendo os acordes ou estruturas melódicas, gerando efeito de percussão harmônica; a utilização de bitonalidade; o tratamento polifônico dos temas.

3. Considerações finais

Após a análise da obra e das fontes primárias apontamos o *Desafio op. 1* como um ponto de partida para a análise da obra para piano de Guerra-Peixe, ilustrando a síntese da fase inicial (primeiros estudos em composição e a estética nacionalista). Embora apresente um variado discurso musical, já se observa na obra uma preocupação com a unidade, principalmente em relação ao tratamento dos motivos (rítmicos e melódicos), o que será uma forte característica da música futura de Guerra-Peixe. Ficam as dúvidas sobre o real motivo da interdição e da retirada dessa obra do catálogo oficial e o nosso desejo de que a peça possa ser executada e conhecida do público e dos pianistas.

Notas

1 Documento redigido pelo próprio compositor em março de 1971, no qual suas atividades artísticas e musicais são organizadas em dez seções, em uma das quais consta o *Catálogo de Obras Musicais* (item VI).

2 É sabido que Guerra-Peixe desconsiderou toda a sua obra da fase inicial no momento em que passou a estudar com H. J. Koellreutter, julgando que tal produção não fosse significativa. Sendo o *Curriculum Vitae (1971)* um documento redigido e assinado pelo próprio compositor posteriormente, a interdição das obras para execução é considerada obrigatória desde 1971, época na qual Guerra-Peixe já alcançara grande destaque como compositor e professor de composição. Oficialmente constam na fase inicial a *Suíte Infantil n. 1* e o *Hino Fibra de Herói* (peças editadas na época, e que se tornaram posteriormente conhecidas, sendo a primeira adotada em programas de conservatórios e a segunda utilizada no ensino das escolas municipais do Estado do Rio de Janeiro).

3 "desafio s. m. Canto puro que as vezes pode aparecer em danças cantadas. [...] Consiste essencialmente num torneio poético em que dois cantadores medem seus talentos em improvisação". (ENCICLOPEDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: POPULAR ERUDITA E FOLCLÓRICA, 1998: 240 e 241).

4 Encontra-se no Acervo Mozart de Araújo (musicólogo e crítico musical muito próximo a Guerra-Peixe) no Centro Cultura Banco do Brasil do Rio de Janeiro – CCBB e enumera as obras da fase inicial e dodecafônica.

5 Hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e reduto dos compositores nacionalistas da época.

6 Instituição criada na década de 1930 (em plena florescência da estética nacionalista) por Lorenzo Fernandez. Cabe aqui lembrar que Lorenzo Fernandez foi um importante nome do nacionalismo musical, que exerceu intensa atividade pedagógica, detentor de uma extensa obra calcada na temática nacional.

Referências:

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1962.

DESAFIO. In: Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. 2. edição. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998. Volume único: 240 e 241.

GUEDES, Zuleika Rosa e ABREU, Maria. *O Piano na Música Brasileira – seus compositores dos primórdios até 1950*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

GUERRA-PEIXE, César. *Curriculum Vitae*. Rio de Janeiro: documento datilografado, 1971. Biblioteca da Escola de Música da UFMG.

_____. *Desafio op. 1.* Piano solo. São Paulo: Edição reservada, julho de 1941.

_____. *Relação das obras compostas quando eu estudava no Conservatório Brasileiro de Música, com o prof. Newton Pádua (Por ordem cronológica).* Rio de Janeiro: documento manuscrito, 1946. Acervo Mozart de Araújo, CCBB/Rio de Janeiro.

GUERREIRO, Antônio de Faria Jr. Antônio Emanuel. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas.* Rio de Janeiro, 1997. 131f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes – UNI-RIO.

.

GUERREIRO, Antônio de Faria. et al. *Guerra-Peixe - um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2007.

MIGUEL, Randolf. *A Estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe*. Rio de Janeiro, 2006. 107f. Tese (Mestrado e Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes – UNI-RIO,

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

HEINRICH SCHENKER E "*A ARTE DA PERFORMANCE*": UMA ANÁLISE DE INCONGRUÊNCIAS RESULTANTES DA SUA TRADUÇÃO E UMA PROPOSTA DE RESOLUÇÃO

Frank Michael Carlos Kuehn (UNIRIO)
fmc@domain.com.br

Resumo: Considerando o centenário da primeira redação do esboço de *A arte da performance*, este *paper* tem como propósito prestigiar a pertinência das reflexões de Schenker e reverenciar os esforços que tornaram suas anotações finalmente acessíveis a músicos-intérpretes e pesquisadores. Uma leitura criteriosa da versão inglesa, no entanto, revela diversos problemas provenientes da tradução de termos distintos para *performance*, podendo encobrir a real intenção de seu autor e representar um obstáculo na compreensão de conceitos fundamentais da prática musical. O objetivo principal, contudo, não é apenas apontar problemas – que, de forma não muito diferente, emergem também para o leitor de língua portuguesa – e sim propor uma solução para o impasse.
Palavras-chave: Heinrich Schenker, *The art of performance*, teoria da interpretação musical, Escola de Viena, práticas interpretativas.

Heinrich Schenker and *The Art of Performance*: an analysis of the incongruences resulting from its translation and a proposal on how to solve these

Abstract: Considering the centennial of the writing of the draft of *The Art of Performance*, this paper aims to emphasize the pertinence of Schenker's reflections and pay homage to the efforts which have rendered his annotations finally accessible to musician-interpreters and researchers. A careful reading of the English version, however, reveals several conceptual problems stemming from the translation of discrete terms for performance, and may mask the real intention of its author and represent an obstacle in the understanding of basic concepts of musical practice. The main objective, however, is not only pointing to the problems – which, in a not much different form, also emerge for the Portuguese language reader – but rather propose a solution to the impasse.
Keywords: Heinrich Schenker, *The Art of Performance*, theory of musical interpretation, Viennese School, interpretative practice.

> Schenker argues that much of contemporary performance practice is rooted in the nineteenth-century cult of the virtuoso, which has resulted in an overemphasis on technical display. To counter this, he proposes specific ways to reconnect the composer's intentions and the musician's performance.
>
> (SCHENKER, 2000: do resumo da contracapa)

1. Apresentação do problema

No mês de julho de 2011, completaram-se exatamente cem anos em que o teórico, compositor, pianista e musicólogo austríaco Heinrich Schenker (1868-1935) esboçou um projeto para o qual tinha previsto o título *Die Kunst des Vortrags* [*A arte da exposição ou apresentação musical*]. Originalmente concebido como uma espécie de compêndio de instruções, princípios e regras gerais redigidos para o músico-intérprete concertista, em particular para o pianista, o texto nunca chegou a ser editado em vida. É preciso, portanto, ter sempre em mente que se trata de uma obra inacabada, esboçada pelo autor para, um dia, se tornar livro. Depois do falecimento do autor, a tentativa de publicar os manuscritos e anotações oriundos do espólio passou por diversos reveses até que, no ano de 2000, a parte mais elaborada do material chegou a ser editada sob o título *The art of performance*.[1]

Uma leitura minuciosa de textos teóricos redigidos por Richard Wagner (1813-1883), Heinrich Schenker, Arnold Schönberg (1874-1951), Rudolf Kolisch (1896-1978) e Theodor Adorno (1903-1969), contudo, revela que esses autores costumavam empregar os termos *Vortrag* (exposição, apresentação), *Aufführung* (apresentação no palco, evento artístico), *Ausführung* (execução), *Wiedergabe* e *Reproduktion* (reprodução, sendo o primeiro o correspondente germânico do segundo, de raiz latina), *Interpretation* (interpretação) e *Improvisation* (improvisação) para designar os diferentes aspectos da prática musical. No início do século XX, entretanto, o termo *Vortrag*, aplicado ao campo de música, caiu em desuso, sendo hoje somente empregado em sentido de palestra, discurso ou declamação. Dos termos arrolados, apenas o significado de *Aufführung* chega próximo a *performance* ao denotar todo tipo de representação artística no palco. Por conseguinte, a primeira incongruência já emerge na escolha do título da versão inglesa, pois o termo alemão *Vortrag*, recorrente na época de Schenker, só corresponde parcialmente a *performance*.

Em contrapartida, o termo *performance* se disseminou, nas últimas décadas, em campos bem distintos, da filosofia ao esporte. Também no meio musical, o elemento performativo está cada vez mais no centro das atenções.[2] A enorme difusão, contudo, também fez com que os termos interpretação e *performance* fossem empregados de maneira bastante confusa. Existem, portanto, fortes evidências de que as incongruências da versão inglesa da Arte da *Performance* sejam um resultado da tradução indiscriminada de termos distintos da prática musical por um único termo de grande abrangência – o de *performance*. Ainda que a tradução de Irene Schreier Scott seja boa como um todo, a não distinção de conceitos fundamentais da prática musical vienense como de interpretação, reprodução e *performance* pode encobrir a real intenção de seu autor e representar um obstáculo para a sua compreensão. Daí a sugestão que o título "A arte da interpretação musical" (*The Art of Interpretation*) ou "A arte da reprodução musical" (*The Art of Musical Reproduction*) teria sido mais apropriado para o projeto de Schenker.

A necessidade de uma equação do problema não passou despercebida pelos autores de um dos primeiros artigos em língua portuguesa que prestigiou a Arte da *Performance* no Brasil. Apesar de estar confinado a uma nota de rodapé apenas, vale reproduzi-la na íntegra:

> Optamos por manter no título da obra de Schenker o termo *performance*, embora estejamos de fato tratando de interpretação. A opção pelo anglicismo tem como intuito afirmar o aspecto performático desta atividade. O termo interpretação, apesar de mais abrangente, não implica necessariamente na execução de uma obra por um instrumentista. Utilizaremos ambos, interpretação e *performance*, conforme nos pareça conveniente ao longo do artigo (BARROS; GERLING, 2007: 142, nota 2).

Todavia, percebe-se também em Barros e Gerling certa inconsistência, pois uma vez que mantiveram "no título da obra de Schenker o termo *performance*", muito embora esteja "de fato tratando de interpretação", pode se indagar porque o mantiveram no título de seu artigo (*Análise schenkeriana e* performance) – já que o problema foi prontamente identificado e assinalado. Urge, portanto, persuadi-lo com mais rigor. Nessa tarefa, entramos primeiro no mérito da questão, para depois apresentar uma proposta concreta de como resolver o impasse. Durante o desenvolvimento da pesquisa irei me referir reiteradamente a três trabalhos, cuja leitura é recomendada para contextualizar o questionamento feito neste *paper*: um é de BARROS e GERLING (2007), os outros são de minha autoria (KUEHN, 2010 e 2011, no prelo). Um investiga a noção de prática musical na tradição clássico-romântica vienense, enquanto o outro aprofunda a questão, demonstrando como os termos reprodução, interpretação e *performance* diferem em sentido e fim. O resultado é uma revisão conceitual do

modelo das práticas interpretativas no Brasil.[3] Já o principal objetivo deste *paper* está na aplicação criteriosa dos conceitos interpretação, reprodução e *performance* a tópicos da Arte da *Performance*, de Heinrich Schenker. Certo dilema, contudo, deve se assumir porque, por diversos motivos, não foi possível consultar os manuscritos originais de Schenker. Ainda assim, uma vez evidentes, os problemas da versão inglesa serão assinalados por meio de interpolações no corpo do texto principal e das citações.

2. Proposta de como solucionar o problema

Antes de tudo, nossa premissa fundamental é que o processo reprodutivo da música – isto é, a reprodução musical propriamente – ocorra por basicamente duas vias: a) pela interpretação, e b) pela *performance*. O momento de uma reprodução é, portanto, também o da *performance*, assim como literalmente o da interpretação de uma composição musical (para um maior esclarecimento acerca destes conceitos, vide KUEHN, 2011, no prelo). Como princípios ativos, formam, em conjunto, as três categorias fundamentais da prática interpretativa. Sendo a da reprodução musical também a mais abrangente, abarca em si as outras categorias, como ilustra a Figura 1:

REPRODUÇÃO	
INTERPRETAÇÃO	***PERFORMANCE***

Figura 1: Esquema das três categorias fundamentais da prática interpretativa.

2.1 Schenker e o conceito de reprodução musical

O termo "reprodução musical" (*Reproduktion*, *reproduction* e *Wiedergabe*, *rendition*) é atinente à apresentação ou exposição musical (*Vortrag*) de uma obra com base em sua partitura, momento em que o músico-intérprete transforma ou "converte" os sinais gráficos do texto por mimese (ou ação mimética) em som musical.

No século XIX, a produção (compositiva) e a reprodução (interpretativa) passaram a constituir dois eventos espacial e temporalmente distintos. Uma vez afastados seus principais atores, a prática musical adquiriu uma dimensão histórica que antes não existia. Paralelamente, as novas técnicas de composição, o surgimento do virtuose, o advento do mercado editorial e finalmente também o da gravação fonográfica tornaram a prática reprodutiva da música uma tarefa muito mais complexa, levando uma série de compositores e teóricos a discutir como o seu repertório deveria ser reproduzido corretamente. É nesse contexto que Schenker emprega o termo "reprodução" (HS: 3, 4), e tudo indica que a variante alemã do termo (*Wiedergabe*) por ora tenha sido traduzida também por *rendition* (HS: 3, 4, 77). Devido à situação da época que Schenker formula a sua crítica ao papel que a prática interpretativa estava ocupando no meio musical de seu tempo, "em flagrante contraste com as verdadeiras origens". Ao reivindicar uma "reprodução verdadeira", Schenker se opunha a tendências exibicionistas da sua época que estavam exagerando em modo e medida de suas *performances* (HS: 4, 81-82).[4] Nesse sentido, Schenker também expressa certa preocupação com as correntes positivista e pragmatista de seu tempo, ocasião em que formula sua crítica não apenas a Czerny como também a "Strauss, Reger, Mahler etc." (HS: 42, 73).

É logo na abertura do primeiro capítulo de a Arte da *Performance*, que Schenker – conhecido por suas posições radicais – expõe uma questão controvertida que afasta a noção tradicional, calcada na prática especificamente *interpretativa*, das concepções contemporâneas, calcadas na dimensão *performativa* da prática musical como evento artístico e social. Uma vez colocada no contexto, reparemos então na inconsistência da versão inglesa quando, na verdade, dever-se-ia ler "reprodução" no lugar de *performance*:

> Basicamente, a composição não precisa da *performance* para existir. A leitura silenciosa de uma partitura já é suficiente para provar a sua existência; basta o som surgir de forma apenas imaginada na mente. A realização mecânica de uma obra de arte musical pode, desse modo, ser considerada supérflua (HS: 3).[5]

Particularmente interessante é que Arnold Schönberg parece dialogar literalmente com o seu conterrâneo (e desafeto) Heinrich Schenker, ao questionar: "*Is performance necessary? (not the author, but the audience only needs it)*" (SCHÖNBERG apud KOLISCH, 1983: 9). Também nesse caso certamente teria sido mais apropriado empregar o termo "reprodução" (*reproduction*, *Wiedergabe*, *rendition*) no lugar de *performance*. Noutra referência, Schönberg nos fornece a resposta para a sua indagação: "A interpretação é necessária para dar conta da lacuna entre a idéia do autor e o ouvido contemporâneo" (SCHÖNBERG, 1984: 328).[6] Nota-se aqui um dos raros momentos em que Schönberg emprega de maneira inequívoca o termo "interpretação", o qual, por diversos motivos, evita em seus ensaios.

Sendo assim, a "obra de arte" – isto é, a partitura de uma determinada composição musical – constitui para Schenker uma espécie de entidade ontológica inviolável que, sagrada, "nunca deve ser sacrificada em favor da sala, do público, ou dos dedos" (HS: 3).[7] É nesse contexto que Schenker formula também as suas críticas ao virtuose, a quem considera, no fundo de suas intenções, um artista "degenerado" (HS: 83-84) – um vocábulo na época de Schenker muito empregado em sentido difamatório, como em campanhas de propaganda política da ala ultranacionalista.[8] Especificamente nesse ponto, Schenker não estava em boa companhia. Schenker também não acalenta uma visão muito encorajadora para os praticantes vindouros desta arte (destaque para a tradução certeira do termo "reprodução"): "Para cada obra de arte [musical] existe apenas uma *única* reprodução verdadeira – própria e peculiar" (HS: 77).[9] Destarte, coloca-se para o músico-intérprete *a priori* uma questão que não é tão fácil de se responder quanto possa parecer à primeira vista: *o quê* exatamente "reproduzir", tendo como base um determinado texto musical, e *o porquê* da sua reprodução.

2.2 Schenker e a interpretação musical

É atinente a interpretação (*Interpretation*, *interpretation*). Ao decodificar os sinais gráficos do texto, o intérprete transforma ideias musicais de maneira mais fiel em som. "Interpretar" significa, portanto, trazer à luz não apenas o que está escrito, como também o que está nas entrelinhas. Sua tarefa está em desvelar sentido e conteúdo da obra a ser reproduzida. Por conseguinte, "interpretar" está diretamente ligado à tarefa de *compreensão*, processo em que o músico-intérprete experimenta tanto uma imersão contemplativa no texto da obra quanto um processo cognitivo que transforma todos esses elementos em som musical.

Para a tradição vienense, toda interpretação envolve inexoravelmente uma análise criteriosa de *todos* os elementos da notação musical, constituindo o texto uma espécie de imagem da obra. Schenker

particularmente chama atenção para o "modo de notação musical" (o título do segundo capítulo, *Mode of notation and performance* ou, melhor, *Modo de notação e sua interpretação*), recomendando ao intérprete sempre quando possível recorrer ao manuscrito original do compositor, pois os traçados da sua ortografia guardam detalhes que passariam despercebidos numa edição impressa mecanicamente (HS: 86). Reparemos, na citação a seguir, também na tradução certeira do termo "interpretação":

> O erro fatal na interpretação de uma obra musical está na visão geral que se tem do sentido atribuido ao modo da notação de um compositor [...] o fato de que a nossa notação dificilmente represente mais do que meramente neumas deve fazer com que o intérprete procure o sentido por trás dos símbolos [...] o modo de notação do compositor não fornece as indicações para a sua interpretação, representando, em sentido mais profundo, os efeitos que este enseja obter [...] Uma interpretação literal impediria, portanto, que tal efeito possa ter lugar (HS: 5).[10]

Também o termo *Rahmenanschlag* – literalmente traduzido por *framed touch* – pertence à categoria da interpretação. Diferentemente de BARROS e GERLING (2007: 145-147),[11] entretanto, que o traduziram por "emolduração", proponho empregar o binômio "toque diferenciado", pois tudo indica que se trate aqui de um artifício para o músico-intérprete equacionar seus problemas técnicos e sublinhar as peculiaridades estruturais da composição a ser reproduzida. Definido de forma elementar, o "toque diferenciado" está no realçamento das principais notas da linha melódica, em detrimento das notas de menor importância (como as repetidas ou de curta duração, as de embelezamento ou de ornamento), atreladas a outro conceito schenkeriano, a "diminuição" (*diminution*). Em suma, o "toque diferenciado" tem por objetivo proporcionar coerência e unidade à reprodução, razão porque também está associado à faculdade de "síntese" (HS: xxvi, 20, 45, 87, 90).

2.3 Schenker e a dimensão performativa da prática musical

Os elementos performativos da prática musical são atinentes à representação no palco, ao *hic et nunc* da prática musical, à gestualidade e à destreza técnica do intérprete com relação ao instrumento. Nesse sentido, Schenker costuma empregar o termo "dissimulação" (*dissembling*) (HS: 77). A dimensão performativa, portanto, abrange, em Schenker, as técnicas de *como* executar, tocar ou "dizer" algo gestualmente, tarefa em que recorre reiteradamente à retórica (HS: 46, 47, 70) e a alegorias, como a da prática musical com um orador e seu discurso (HS: 87) e a do intérprete com a linguagem tanto verbal quanto musical (HS: 46).

Embora o termo *performance* seja bastante antigo – o Houaiss (Objetiva, 2001) data o primeiro registro do termo no século XVI – sua denotação de evento artístico só se disseminou em grande escala apenas na segunda metade do século XX. Na verdade, é premente considerar que a questão performativa da prática musical não existia na época de Schenker da forma como ela se coloca hoje em dia, estando em Schenker limitada a tópicos de técnica e de gestualidade da execução ao vivo de uma obra. Seu objetivo é oferecer não apenas suporte técnico e sim tratar de demandas tanto gerais quanto específicas de uma peça que se enseja reproduzir. Com efeito, o fim do elemento performativo não está em si mesmo e sim nos diversos meios e artifícios corporais e gestuais que permitem ao intérprete sublinhar certos detalhes estruturais da obra com mais eficiência em termos técnicos e com maior fidelidade e em termos de expressão, dinâmica, estilo e forma (HS: 17).

Também a respiração (HS: 6, 68, 82), os movimentos biomecânicos de mãos e braços (HS: 17, 81), o dedilhado (HS: 14, 34, 77), a gestualidade (vide o regente) (HS: 5, 8-9, 25), as técnicas de pedal para o

pianista (HS: 10-13) e de *staccato* e de *legato* para todos os instrumentistas (HS: 21, 25) fazem parte da grande categoria do elemento performativo da música. Outrossim, também a compostura física e mental ou "espiritual" do músico recebe atenção e de modo algum deve ser subestimada (HS: 34, 41). Todos esses elementos – a rigor, todos extramusicais – representam os *meios* para que a "dissimulação" de "efeitos" possa ter efetivamente lugar. A dimensão performativa, na verdade, está, em Schenker, nos *artifícios*, através dos quais *o modo* de notação é realizado. Schenker afirma: "É nisto que reside o verdadeiro segredo da arte da *performance*: encontrar os modos peculiares de dissimulação por meio dos quais – através do efeito - o modo de notação é realizado" (HS: 6).[12] Destaque também aqui para a tradução certeira do termo *performance*.

Por tudo isso, "dissimular" não significa "encobrir", como entendem BARROS e GERLING (: 146-147),[13] e sim, por extensão de sentido, "representar" ou "atuar" junto ao instrumento. Ao "dizer" algo musicalmente de uma determinada (e não de outra) forma, "dissimular" remete a técnicas de representação musical, assemelhando-se o intérprete, mesmo que apenas gestualmente, a um mímico ou "ator". O objetivo está em tornar os diversos eventos *intra*musicais mais claros (ou "visíveis"). Ao integrar também diversos recursos *extra*musicais em sua reprodução, o intérprete os emprega para *sublinhar* certos elementos *intra*musicais para o ouvinte-espectador. Não existindo um meio de anotá-los de maneira inequívoca, a realização do elemento performativo depende fundamentalmente da experiência, do conhecimento, da competência e da destreza técnica do intérprete que, nesse caso, também "atua" em prol de melhorar o seu (des)empenho.

Considerações finais

Os argumentos e exemplos apresentados confirmam a tese de que o emprego do termo *performance* necessita de mais ponderação quando for aplicado a termos distintos da prática musical no contexto da tradição musical vienense. Representando a dimensão performativa na tradição vienense um aspecto bastante sublimado, predomina, em sua prática, o elemento interpretativo. Todavia, o fato de que o elemento performativo esteja subordinado a critérios de interpretação não quer dizer que também não tenha importância ou que seja um elemento menos produtivo para o intérprete, o pesquisador ou o crítico musical. Em suma, vista como um todo, a prática interpretativa designa um processo artístico multiforme e polissêmico, cuja abrangência conceitual aumenta sensivelmente quando se lhe atribuem a reprodução e a *performance* como elementos ativos.

Embora a grande maioria dos exemplos musicais escalonados por Schenker trate da "arte de interpretar", estranha que justamente o elemento interpretativo tenha quase desaparecido do vocabulário da versão inglesa. Por essa razão, uma nota que justificasse a opção ou que alertasse o leitor desprevenido do problema certamente teria sido apropriado.

Notas

1 Mais informações sobre o histórico do material e os procedimentos editoriais nas notas introdutórias da tradutora (SCHREIER SCOTT, 2000) e do editor (ESSER, 2000). Observações: 1) nas referências bibliográficas da *The art of performance* (SCHENKER, 2000), doravante designada apenas de "Arte da *Performance*", será usada a sigla "HS"; 2) salvo indicação em contrário, a tradução das citações para o português, assim como as interpolações no corpo de texto são de minha autoria.

2 Sendo assim, tudo na vida pode ser encarado sob certa ótica da *performance*.

3 Diferenciemos entre o termo "práticas interpretativas", no plural, e "prática interpretativa", no singular. O primeiro designa a disciplina acadêmica de mesmo nome, enquanto o segundo se refere à prática musical propriamente.

4 "I claim, performances have always taken a shape that has nothing to do with a true reproduction. Because what ought to be known in order to perform a sonata by Beethoven is not known, the musical world found it easy to assign a role to reproduction in music that is in appalling contrast to its real origins" (HS: 4).
5 "Basically, a composition does not require a performance in order to exist. Just an imagined sound appears real in the mind, the reading of a score is sufficient to prove the existence of the composition. The mechanical realization of the work of art can thus be considered superfluous" (HS: 3).
6 "Interpretation is necessary, to bridge the gap between the author's idea and the contemporary ear" (SCHÖNBERG, 1984: 328).
7 "...the instrument that is beeing played; properties of the hall, the room, the audience; the mood of the performer [leia-se intérprete], technique etc. [...] In other words: those properties must not given priority. Yet how casually will many an artist sacrifice the work of art – which never should be sacrified! – to the hall, the audience, to his fingers!" (HS: 3).
8 Escreveu Schenker: "The profession of virtuoso, based on a lie, prevailed and attained the recognition of artistic justification" (HS: 83).
9 "Each work of art has only one true rendition [leia-se reprodução] – its own, particular one" (HS: 77).
10 "The most fateful error in the performance [leia-se interpretação] of a musical work is the general view on the meaning of a composer's mode of notation [...] the mere fact that our notation hardly represents more than neumes should lead the performer [leia-se intérprete] to search for the meaning behind the symbols [...] the autor's mode of notation does not indicate his directions for the performance [leia-se interpretação] but, in a far more profound sense, represents the effect he wishes to attain [...] A literal interpretation robs one of the very means leading to that effect" (HS: 5).
11 É correto que o vocábulo germânico Rahmen signifique "moldura". Anschlag, porém, nesse caso não se refere a "afixar a moldura", como entendem BARROS e GERLING (: 146), e sim a "toque" (touch), associado ao modo com que o intérprete se expressa gestual, mímica e biomecanicamente ao instrumento.
12 "Herein lies the true secret of the art of performance: to find those peculiar ways of dissembling through which – via the detour of the effect – the mode of notation is realized" (HS: 6). Destaque para a tradução certeira do termo performance.
13 Schenker sublinha que o músico-intérprete deve ser sempre sincero consigo mesmo e estar em busca da verdade, contexto em que condena a tendência ao virtuosismo de seu tempo (HS: 34, 84).

Referências

BARROS, Guilherme S. de; GERLING, Cristina C. Análise schenkeriana e performance. In: *Opus*. Goiânia, v.13, n.2, p.141-160, dezembro de 2007. Disponível em: <www.anppom.com.br/opus/opus13/209/09-Barros-Gerling.pdf>, último acesso abr. 2011.

ESSER, Heribert. Editor's note. In: SCHENKER, Heinrich. *The Art of Performance*. Tradução de Irene Schreier Scott. Editado por Heribert Esser. Oxford: Oxford University Press, 2000, p.xi-xxi.

KOLISCH, Rudolf. *Rudolf Kolisch. Zur Theorie der Aufführung*. Ein Gespräch mit Berthold Türcke. In: METZGER, H.-K.; RIEHM, R. (eds.). Musik-Konzepte, n.º 29, 30. Munique: Edition Text + Kritik, 1983.

KUEHN, Frank M. C. Interpretação – reprodução musical – teoria da *performance*: reunindo-se os elementos para uma revisão conceitual do modelo recorrente das práticas interpretativas. No prelo (junho 2011).

KUEHN, Frank M. C. Reprodução, interpretação ou *performance*? Acerca da noção de prática musical na tradição clássico-romântica vienense. In: PRIMEIRO SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA (SIMPOM), Rio de Janeiro, 2010. *Anais*. *Pesquisa em música*: *novas conquistas e novos rumos*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), p.747-757. O *paper* também está disponível na internet: <www.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-FrankKuehn.pdf>, último acesso em abril 2011.

SCHENKER, Heinrich. *The Art of Performance*. Tradução de Irene Schreier Scott. Editado por Heribert Esser. Oxford: Oxford University Press, 2000.

SCHÖNBERG, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley: University of California Press, 1984.

SCHREIER SCOTT, Irene. Translator's introduction. In: SCHENKER, Heinrich. *The Art of Performance*. Tradução de Irene Schreier Scott. Editado por Heribert Esser. Oxford: Oxford University Press, 2000, p.vii-ix.

AS INTER-RELAÇÕES ENTRE OS GESTOS MUSICAIS E OS GESTOS CORPORAIS NA INTERPRETAÇÃO MUSICAL

Irene Porzio Zavala (UFRGS)
ireporzio@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho busca a reflexão e a discussão acerca do papel dos gestos corporais na performance musical, utilizando como referencial teórico os livros de Robert Hatten "Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes", e de Merleau Ponty "Fenomenologia da Percepção". De maneira complementar, é traçado um panorama de pesquisas recentes realizadas sobre o assunto, apontando os diversos enfoques, objetivos e metodologias utilizadas. A necessidade de pensar o corpo não só como uma ferramenta para atingir os sons desejados, mas sim como uma parte indissolúvel do fazer musical torna-se evidente.
Palavras-chave: gesto musical, gestos corporais, Hatten, Merleau Ponty, interpretação musical.

Interconnections between musical gestures and body gestures in musical interpretation

Abstract: This article aims to reflect and discuss about the role of body gestures in musical performance, employing Robert Hatten´s book "Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes" and Merleau Ponty´s "Phenomenology of Perception" as referential bibliography. As a complement, I describe some recent investigations on the subject, pointing out the different perspectives, objectives and methodologies that were into deal. The need of thinking about the body not merely as a means to an end but rather as an indissoluble part of musical activity becomes clear.
Keywords: musical gesture, body gestures, Hatten, Merleau Ponty, music interpretation.

"Tenho consciência do mundo por meio do meu corpo"
Maurice Merleau-Ponty

1. Introdução

Sabemos que para que o som exista, deve existir um corpo vibrante, e para que isto aconteça, deve existir algum fator externo que coloque esse corpo em movimento. Salvo algumas exceções, como a música eletroacústica, a música que ouvimos pressupõe um intérprete que coloca o corpo sonoro a vibrar para conseguir os sons desejados. Desta maneira, o ato de tocar um instrumento ou de cantar envolve a realização de movimentos corporais intencionais cuja finalidade é a expressão de idéias musicais.

A palavra gesto é utilizada cotidianamente em referência aos movimentos do corpo que tem uma intencionalidade comunicativa. Assim, o movimento dos dedos ao datilografar, por exemplo, não seria considerado um gesto, mas sim um movimento, enquanto os movimentos corporais que um instrumentista realiza na interpretação musical são gestos, e não simplesmente movimentos.

Os gestos corporais do intérprete fazem parte da performance e estão ligados de maneira inseparável à produção do som e à construção do discurso musical. Os gestos musicais, analogamente, são "movimentos" musicais intencionais, ou unidades de sentido musical. Rober Hatten, no seu livro "Interpreting musical gestures, topics and tropes", discute o gesto musical demonstrando sua importância para a interpretação musical. Para o autor, os gestos musicais são "unidades energéticas significativas que dão forma ao som através do tempo" (HATTEN, 2004, p. 95)[1] ou "configurações [Gestalt] percebidas sinteticamente com um significado emergente" (Idem, p. 94)[2]. Enquanto o gesto musical pode estar inserido na composição, o gesto corporal faz parte da realização do intérprete. No entanto, a identificação e a compreensão dos

gestos musicais requerem uma atitude ativa do intérprete na busca de um significado através do processo hermenêutico.

Ao estudar uma obra, o intérprete pode utilizar de maneira integrada os sentidos da visão, tato, e a audição, valendo-se de conhecimentos prévios adquiridos através de estudos de análise, harmonia ou noções de estilo, por exemplo. Para Hatten, aprender como interpretar torna-se inseparável do conhecimento da estrutura, do significado expressivo, e do entendimento da manifestação deste significado no corpo para que finalmente todos esses elementos sejam transmitidos através do instrumento. (HATTEN, 2004, p.127).

Ainda que o intérprete tenha diferentes graus de consciência na adoção de decisões interpretativas, parte da realização musical é construída de maneira espontânea ou intuitiva no contato com o instrumento. Considero que os gestos corporais não são resultado dos gestos musicais nem os gestos musicais resultado dos gestos corporais: a interpretação é construída no entrelaçamento mútuo entre os dois tipos de gesto.

2. Revisão de literatura e situação da pesquisa sobre o gesto na performance

O livro de Robert Hatten, "Interpreting musical gestures, topics and tropes" apresenta uma proposta de estudo do gesto musical e demonstra sua importância para a análise e a interpretação das estruturas musicais visando favorecer a comunicação expressiva. O autor distingue o gesto musical do gesto corporal, centrando o seu trabalho na investigação do gesto musical, apesar de considerar que estão interligados. "Para que um intérprete consiga atingir uma integração gestual que parte do todo em direção aos elementos que aparecem separados na notação musical, ele deve também integrar de maneira direcionada todos os músculos do braço e da mão" (HATTEN, 2004, p. 118).[3]

No livro do filósofo Merleau-Ponty, "Fenomenologia da percepção", encontramos uma ampla e profunda reflexão sobre o corpo a partir de várias perspectivas: a experiência do corpo, a espacialidade, a motricidade, a síntese do corpo em si e o corpo como forma de expressão, dentre outros. O livro parte da premissa de que temos consciência do mundo por meio do nosso corpo, já que é impossível nos desfazermos dele. Os sentidos são portas de acesso a um mesmo mundo, existindo uma unidade entre os sentidos e a inteligência e entre a sensibilidade e a motricidade. Esta idéia é compartilhada por Robert Hatten que utiliza o termo "intermodalidade" para referir-se à integração dos sentidos na percepção, com o qual fica evidente que o elemento visual e o auditivo estão vinculados na construção de um significado emergente.

Segundo Hatten, "os gestos musicais estão baseados no afeto humano e a sua comunicação - não são somente as ações físicas envolvidas na produção do som ou seqüências de sons de uma determinada partitura, mas a forma característica que define o significado expressivo" (HATTEN, 2004, p.93).[4] Para Merleau-Ponty, quando o intérprete senta para tocar, não é no espaço objetivo que ele toca. "Na realidade, seus gestos, durante o ensaio, são gestos de consagração: eles estendem vetores afetivos, descobrem fontes emocionais, criam um espaço expressivo" (MERLEAU-PONTY, 2006, p.201).

Em complemento, Mark Johnson no seu recente livro "The Meaning of the body", parte dos saberes das ciências cognitivas, da estética e da semiótica, compartilhando a visão de Merleau-Ponty a respeito da impossibilidade de considerar de forma separada o corpo e a mente, criticando o pensamento cartesiano que dominou o pensamento ocidental, qual seja, o estabelecimento de um antagonismo improdutivo entre o pensar e o fazer, entre a mente e o corpo.

Apesar de ainda ser uma temática bastante relegada, o interesse em pesquisar o corpo na performance musical tem crescido na última década. As perspectivas de estudo são muito diversas, apresentando diversos focos de estudo e metodologias. Algumas das áreas e sub-áreas que abordam a temática do corpo na performance são a filosofia, a semiótica, a psicologia, as neurociências, a psicologia da música, a musicologia (perspectiva sócio-cultural), e a pesquisa em práticas interpretativas, dentre outras.

Desde essas perspectivas, um dos principais focos de estudo é a análise qualitativa e quantitativa dos gestos corporais. Jane W. Davidson é uma das precursoras do estudo do corpo na interpretação musical, tendo realizando várias investigações desde 1993. A autora realiza vários estudos de caso com pianistas e violinistas, procurando conhecer o repertório gestual de cada intérprete, analisar a possível recorrência de alguns gestos entre diversos intérpretes de um mesmo repertório e compreender o papel desses gestos na realização musical, a sua interação com a estrutura da obra e com a expressividade.

Bradley W. Vines e Marcelo Wanderley têm várias investigações sobre os gestos na performance, dedicando-se à observação dos gestos dos clarinetistas. De maneira semelhante às pesquisas de Davidson, os autores procuram delinear um repertório gestual nos intérpretes. Para esse propósito, Vines e Wanderley utilizam um rastreador de movimentos, o que lhes permite realizar um gráfico dos movimentos corporais dos clarinetistas. À partir dos dados, é analisado o papel desses gestos na interpretação, o tipo de informação que eles podem transmitir e a sua relação como a intencionalidade.

No recente livro "Music and Gestures" organizado por Anthony Gritten e Elaine King é apresentada uma boa amostra da diversidade das pesquisas sobre o gesto na música, contendo artigos de Hatten, Cox, Davidson, Elsdon, Gritten, King, Larson, Wanderley e Vines, dentre outros. No artigo de Peter Elsdon, por exemplo, o foco de estudo é a gestualidade de Keith Jarrett e a transmissão de conteúdo extra-musical na performance: o aspecto psicológico, interior do intérprete e o seu reflexo nos movimentos corporais desse.

3. A importância do estudo do gesto para a performance musical

Atualmente existe um crescente interesse na pesquisa em "comunicação das intenções expressivas em música" e dos processos de cognição musical que estudam a comunicação da intenção expressiva em uma interpretação musical. O estudo da gestualidade na interpretação desenvolve a conscientização da expressividade corporal, assim como se constitui em uma abordagem alternativa para a compreensão e execução da obra musical.

A pouca atenção que tem sido dada até a última década ao estudo da gestualidade corporal na execução instrumental pode estar relacionado com muitos fatores, dentre eles a ênfase dada à compreensão intelectual da obra subestimando outras formas de "desvendar" a obra de arte. Existe uma lacuna na reflexão acerca do papel do corpo na execução instrumental. Segundo o pesquisador francês François Delalande, os músicos são levados à estudar exclusivamente o seu instrumento sem serem incitados a repensar a relação orgânica homem-instrumento. (DELALANDE APUD ZAGONEL, 1997, p. 25).

A meu ver, a idéia de gesto musical resulta muito apropriada para o entendimento analítico e instrumental das músicas que não utilizam polarização tonal, já que os termos "motivo" ou "frase" muitas vezes já não fazem sentido. A identificação dos gestos musicais em plena interação com os gestos corporais

do intérprete pode facilitar a familiaridade com as peças estudadas, além de funcionar como um mecanismo que ajude na memorização.

O gesto musical é constituído a partir da interação entre as diversas características do evento musical: o desenho de alturas, as durações (o ritmo), a intensidade, a textura e as articulações e tipos de toque. Analisar ou executar o gesto musical pressupõe levar em consideração os parâmetros do som e a maneira na qual eles interagem na construção do significado musical. De maneira semelhante, os gestos corporais também unificam os parâmetros do som, já que quando tocamos um instrumento, lidamos de maneira simultânea com todos os elementos expressivos. Quando pensamos em um gesto musical, já projetamos um resultado sonoro esperado e isto engloba os parâmetros musicais.

4. Considerações finais

A idéia do filósofo Merleau-Ponty a respeito da integração dos sentidos na percepção é compartilhada por vários pesquisadores da música, dentre eles Robert Hatten e sua proposta do termo "intermodalidade" para referir-se à interação dos sentidos na percepção. Ao interpretar o músico utiliza vários sentidos, os que se inter-relacionam na percepção e em conseqüência, participam na construção da interpretação: a visão para a leitura, o ouvido e a audição interna ao ouvir e imaginar os sons, e o tacto e a percepção do seu corpo ao antecipar e sentir os seus próprios movimentos.

Os gestos corporais conformam a interpretação musical, guardando estreita relação com a estrutura da obra e a sua expressividade. Os gestos musicais, entendidos segundo o conceito de Robert Hatten de unidades energéticas significativas que dão forma ao som através do tempo são construídos através de movimentos corporais que realizam essas idéias musicais através do tempo. Ambos os tipos de gesto acontecem simultaneamente e são construídos através das interações entre os sentidos.

Ainda que a temática do corpo na performance musical seja relativamente recente, já é possível visualizar um caminho traçado por várias pesquisas que apontam importantes resultados e deixam, por sua vez, um horizonte de novas perguntas e futuras hipóteses. Uma idéia, a meu ver, fica em evidência: a necessidade de deixar de pensar o nosso corpo como uma mera ferramenta para a produção efetiva do som. Ele é muito mais do que um meio para um fim, é um todo indissolúvel da nossa compreensão-vivência musical e a capacidade de comunicar essa experiência para o público.

Notas

1 "Significant energetic shaping of sound through time" (p. 95)
2 "Perceptually synthetic gestalts with emergent meaning" (p. 94).
3 "For an interpreter to achieve a "top-down" gestural integration at the piano of separately notated elements, she must also integrate in a goal –directed fashion all the separate muscles in the arm and hand." (p. 118)
4 "Musical gestures are grounded in human affect and its communication- they are not merely the physical actions involved in producing a sound or series of sound from a notated score, but the characteristic shaping that give those sounds expressive meaning" (p. 93)

5. Referências bibliográficas

DAVIDSON, Jane. Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance: a case study approach. In: *Psychology of Music* Vol.35, 2007, p.381-401 http://pom.sagepub.com/content/35/3/381

GRITTEN, Anthony e KING, Elaine. *Music and gestures*. Hampshire: Ashgate publishing limited, 2006.

HATTEN, Robert. *Interpreting Musical Gesture, Topics and Tropes*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

JOHNSON, Mark. *The meaning of the body* Chicago: University of Chicago Press, 2007.

MERLEAU PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. (Tradução) São Paulo: MartinsFontes, 2006.

W. VINES, Bradley. - Gesture-Based Communication in Human-Computer Interaction: Performance Gestures of Musicians: What structural and emotional information do they convey? In: *Lecture Notes in Computer Science* v. 2915, 2004, p. 468-478.

WANDERLEY, Marcelo; W. VINES, Bradley et AL. The musical significance of clarinetists´ancillary gestures: an exploration of the field. In: *Journal of New Music Research*, 2005 v.34 n.1, p. 97-113.

ZAGONEL, Bernardete. *O gesto musical.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

MULHERES AO PIANO NO SUL DO BRASIL: NOTAS PARA UMA HISTÓRIA DA ESCOLA PIANÍSTICA DE ANTÔNIO LEAL DE SÁ PEREIRA E GUILHERME FONTAINHA ENTRE PELOTAS E PORTO ALEGRE (1909-1930)

Isabel Porto Nogueira (UFPel)
isanog@terra.com.br

Cristina Maria Capparelli Gerling (UFRGS)
cgerling@ufrgs.br

Resumo: Neste estudo apresentamos resultados obtidos principalmente com os programas de concerto dos conservatórios de música de Pelotas e Porto Alegre no período 1909-1930, abordando gênero dos intérpretes, compositores e obras mais recorrentes. Neste período, encontramos no RS a atuação de dois importantes pedagogos do piano brasileiro, Antônio Leal de Sá Pereira e Guilherme Fontainha como professores das escolas citadas. Observamos uma forte presença de mulheres nas audições públicas de alunos das duas escolas, marcada presença do repertório romântico em Porto Alegre e um repertório que traz obras modernas, brasileiras e românticas na cidade de Pelotas.
Palavras-chave: Gênero e Música, Piano e História da Interpretação, Programas de Concerto, Música no Brasil na Primeira República.

Southern Brazilian Women Pianists: Appointments for the History of the Piano School of Antonio Leas de Sa Pereira and Guilherme Fontainha - Porto Alegre and Pelotas

Abstract: This study presents data obtained from concert programs from the music schools in Pelotas and Porto Alegre between 1909 and 1930, approaching interpreters' gender as well as composers and recurrent works. During this period, two very distinguished Brazilian piano pedagogues--Antonio Leal de Sa Pereira and Guilherme Fontainha--were active in the two afore mentioned schools. A strong incidence of female student in public auditions is present in both schools. The romantic piano repertoire has a strong occurrence in Porto Alegre and the repertoire played in Pelotas contained modern, Brazilian and romantic compositions.
Keywords: Gender and Music, Piano and History of Interpretation, Concert Programs, Music in Brazil during the First Republic.

1. Introdução

Neste artigo apresentamos um estudo sobre as audições públicas de alunos realizadas nos Conservatórios de Música de Pelotas (1918) e de Porto Alegre (1909), tendo como fonte documental os programas de concerto encontrados até o momento nos acervos históricos das duas instituições. O recorte temporal adotado para este estudo abarca desde a fundação da primeira escola (1909) até o ano de 1930, final do período conhecido como Primeira República no Brasil. A partir da sistematização de dados encontrados nos programas de concerto, escolhemos trabalhar com as mulheres presentes nas duas instituições de ensino, uma vez que o ensino da música era fortemente valorizado na educação positivista presente no estado neste período (RODRIGUES, 2000: 64); e trabalhamos identificando as obras e compositores mais recorrentes, bem como traçando possíveis interpretações sobre a escola pianística desenvolvida em duas das mais importantes instituições de ensino musical do Rio Grande do Sul pelos professores Guilherme Fontainha[1] e Antônio Leal de Sá Pereira[2].

Dentro do marco temporal do trabalho, ressaltamos a chegada de Guilherme Fontainha ao Rio Grande do Sul em 1916 para atuar como professor de piano e como diretor do Conservatório de Musica de Porto Alegre. Logo após sua chegada, Fontainha começa a desenvolver um interessante projeto de interiorização da cultura artística no Rio Grande do Sul, em conjunto com o musico e professor húngaro José Corsi[3], que visava

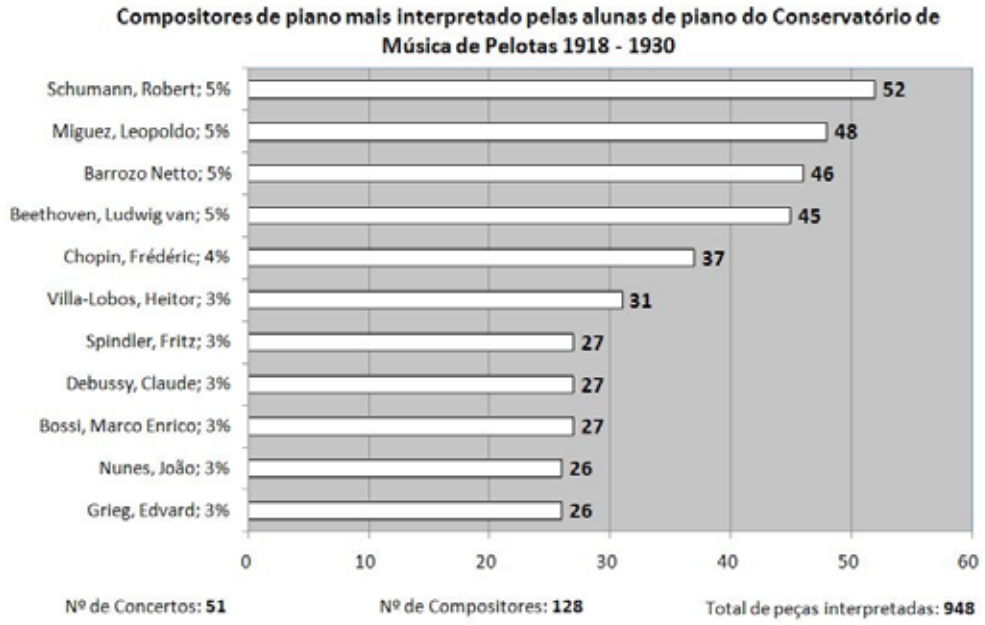
à criação de escolas de música aliadas à centros de cultura artística que promovessem a educação musical da juventude. Este projeto tinha por meta criar no RS um movimento musical autônomo, independente de Rio de Janeiro e São Paulo. A instituição responsável pelo projeto seria o Centro de Cultura Artística do RS, fundado em 1918 e que estabeleceria contatos diretos com as prefeituras de cada cidade propondo o projeto. O Conservatório de Música de Pelotas foi fundado possivelmente como piloto deste projeto, uma vez que o barítono Andino Abreu, quando veio aqui realizar um concerto, foi o portador de uma carta de Fontainha para os intelectuais da cidade recomendando fortemente a criação de uma escola de musica (CALDAS, 1992:18). Respaldado pela forte tradição pianística prevalente na cidade, o pianista e pedagogo Antonio Leal de Sá Pereira foi o primeiro professor e diretor artístico do Conservatório de Música de Pelotas, chegando na cidade vindo diretamente de um período de 17 anos de estudos na Europa.

Com este contexto histórico e social, neste estudo buscamos, através dos programas de concerto, compreender a significação de possíveis escolas pianísticas implementadas por cada um destes importantes pianistas e pedagogos brasileiros no Rio Grande do Sul; uma vez que o piano era fortemente presente na educação musical das mulheres neste período. Este instrumento significava incremento significativo em seus atributos de primeira formadora dos filhos, desde que desenvolvesse atividade musical apenas no âmbito domestico e cultivasse repertório tradicional ao instrumento. Corte Real destaca ainda a forte presença feminina como alunas do Conservatório de Porto Alegre nos primeiros anos de atuação desta instituição (CORTE REAL, 1984: 245). A metodologia utilizada neste trabalho baseou-se no estudo dos programas de concerto de cada um dos conservatórios, a partir da sua digitalização e da inserção dos dados ali encontrados em planilhas Excel onde constam: obra interpretada, autor da obra, nome do intérprete, instrumento, data, local do concerto, observações. A partir das planilhas confeccionamos gráficos com dados sobre compositores e obras mais recorrentes, instrumentos e alunos intérpretes; permitindo a análise de períodos menores, e comparando o repertório no período de atuação de Fontainha e Sá Pereira em cada uma das escolas. Analisando as obras interpretadas em audições públicas de alunos em relação ao gênero dos intérpretes, observamos que existem 359 diferentes mulheres intérpretes nos recitais em Porto Alegre ao lado de 139 diferentes mulheres intérpretes nos recitais de Pelotas. Tendo em vista os 22 anos analisados na escola de música de Porto Alegre, encontramos, proporcionalmente, 16,3 (359/22=16,3) alunas por ano e 10,7 (139/13=10,7) alunas por ano em Pelotas. Em Pelotas, 139 mulheres diferentes interpretam 948 obras, com um resultado proporcional de 6,8 obras (948/139=6,8); enquanto que em Porto Alegre, 359 mulheres diferentes interpretam 800 obras, com um resultado de 2,2 ocorrências de obras interpretadas no período selecionado (800/359= 2,2). Os dados recolhidos até o momento trazem demonstrativos estatísticos sobre uma vivência pianística ebuliente em cada uma destas cidades, chamando a atenção para o fato de que as alunas intérpretes de Pelotas participavam mais intensamente das atividades artísticas do que suas colegas de Porto Alegre. Tendo em vista a significativa valorização do piano na sociedade de Pelotas, conforme bibliografia referida, este dado vem confirmar o papel relevante do piano na vida cultural da cidade.

2. Sobre compositores mais recorrentes nos programas de concerto de alunas

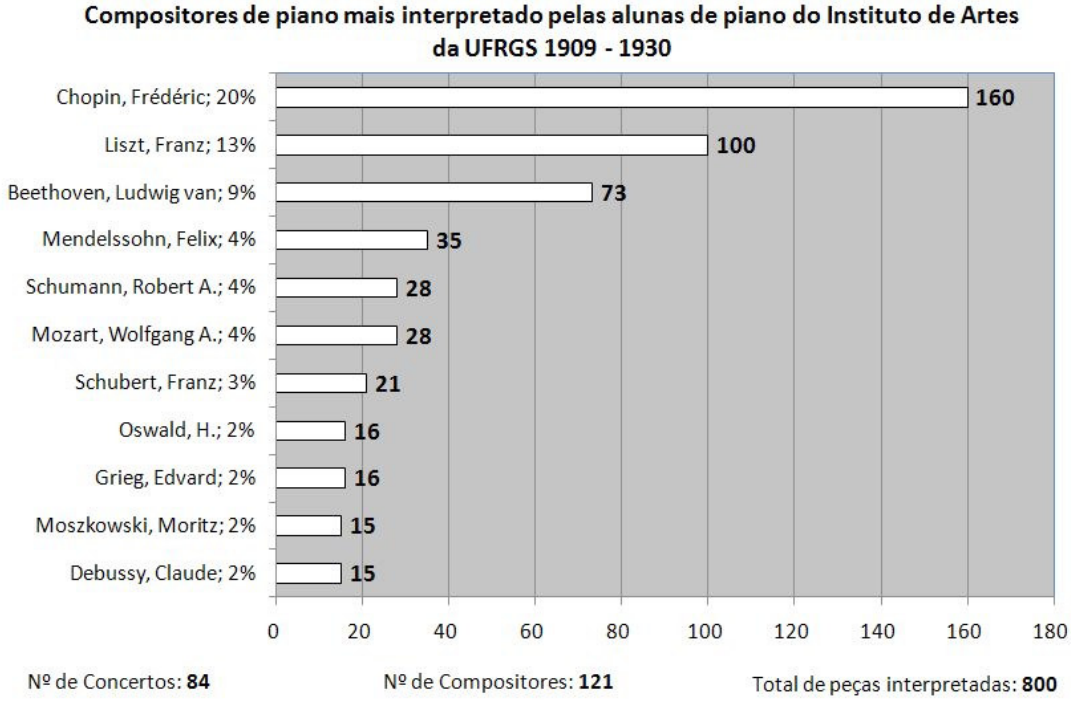
Na cidade de Pelotas, no período de 1918-1930, observamos que os compositores com maior número de obras interpretadas pelas alunas do Conservatório de Musica em audições públicas foram, pela

ordem: Robert Schumann (52), Leopoldo Miguez (48), Barrozo Netto (46), Ludwig van Beethoven (45), Frédéric Chopin (37), Villa-Lobos (31) e Claude Debussy (27).



Exemplo 1: Compositores mais interpretados pelas alunas de piano do Conservatório de Música de Pelotas no período de 1918-1930.

Na cidade de Porto Alegre, no período de 1909 à 1930 os compositores que tiveram maior número de obras interpretadas pelas alunas do Conservatório de Musica em audições públicas foram, pela ordem: Frédéric Chopin (160), Franz Liszt (100), Ludwig van Beethoven (73), Félix Mendelssohn (35), Robert Schumann (28), Wolfgang Amadeus Mozart (28), Franz Schubert (21).



Exemplo 2: Compositores mais interpretados pelas alunas de piano do Conservatório de Música de Porto Alegre (atual Instituto de Artes da UFRGS) no período 1909-1930

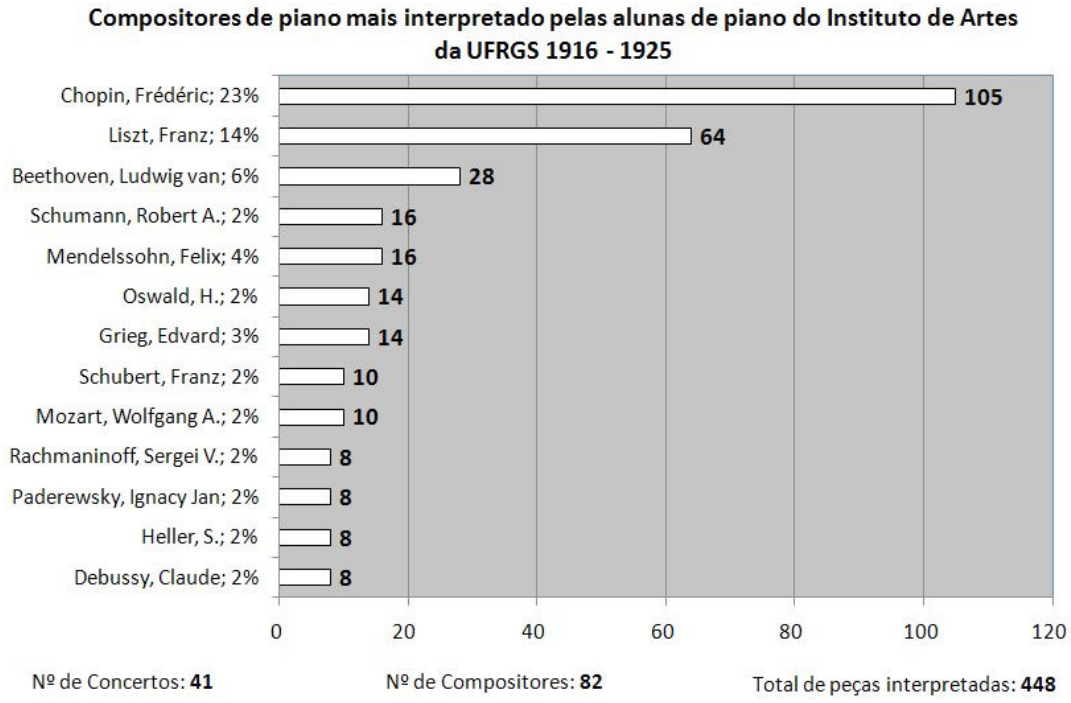
Dos compositores encontrados, observamos uma recorrência exaustiva de obras do repertório romântico, apontando talvez para uma longa duração do século XIX nas concepções estéticas e artísticas dos professores e alunos de piano. Mozart e Beethoven estão presentes nos programas com movimentos avulsos de sonatas, visto tratar-se de repertório obrigatório nos planos de estudo dos conservatórios de forma geral.

No entanto, no Conservatório de Música de Pelotas, o romantismo europeu compete com a forte presença dos brasileiros e dos impressionistas em especial no período 1918-1930. Analisando o repertório, observamos que os autores recorrentes não significam obras diferentes, e de fato observamos a repetição exaustiva de determinadas obras ao longo dos anos, reiterando um cânone ainda mais marcado.

3. A escola pianística de Antonio Leal de Sá Pereira e Guilherme Fontainha

Antonio Leal de Sá Pereira e Guilherme Fontainha obtiveram amplo reconhecimento como eminentes pedagogos do piano brasileiro. Sua produção pedagógica tem sido estudada por diversos pesquisadores, no entanto, o período em que ambos estiveram atuando simultaneamente no Rio Grande do Sul (1918-1923, no caso de Sá Pereira, e 1916-1925 no caso de Fontainha) representa um momento ainda inexplorado em suas trajetórias.

No caso de Sá Pereira, as pesquisas em jornais da época na cidade de Pelotas trouxeram à luz uma série de dez artigos escritos por ele, tratando de temas relacionados à prática musical e formação do músico. No caso de Fontainha, não se tem ainda noticia de produção similar. Desta forma, e no contexto de uma ausência de fontes tão marcada, os programas de concerto oferecem valiosos dados sobre os quais trabalhar, tendo em vista que são testemunhos possíveis sobre as concepções artísticas destes dois grandes pianistas e pedagogos do piano (veja quadros a seguir).

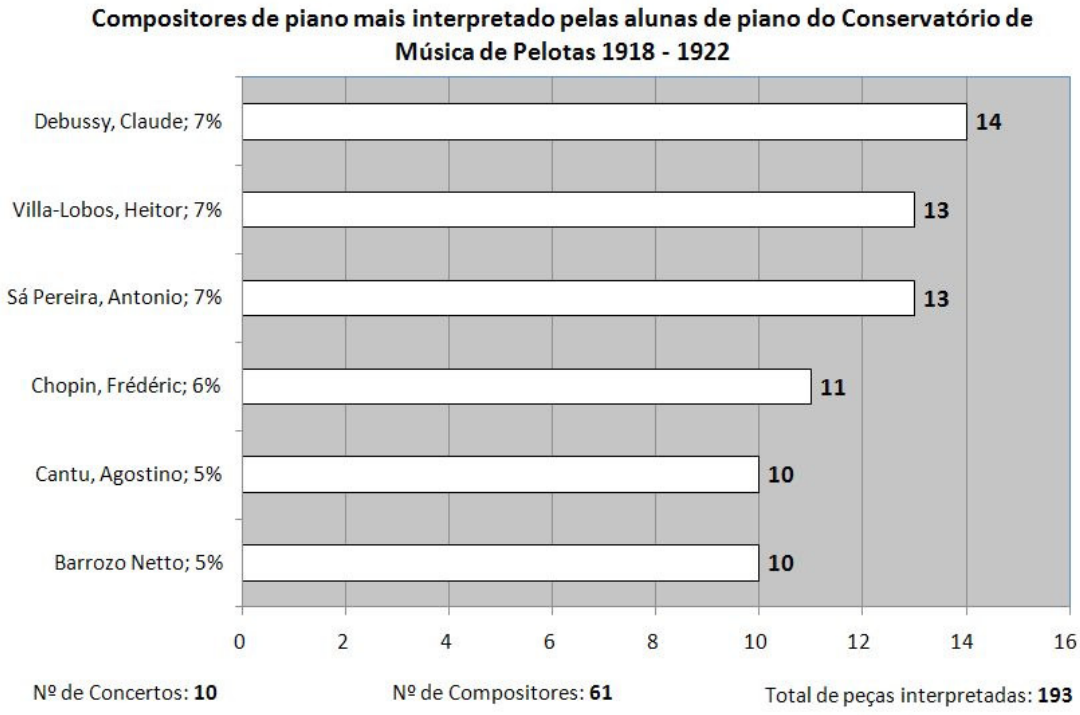


Exemplo 3: Compositores mais interpretados pelas alunas de piano do Conservatório de Música de Porto Alegre (atual Instituto de Artes da UFRGS) no período 1916-1925

Em Porto Alegre, no período de 1916 à 1925, os compositores interpretados são: Frédéric Chopin (105), Franz Liszt (64), Ludwig van Beethoven (28), Robert Schumann (16), Félix Mendelssohn (16), Henrique Oswald (14), Edward Grieg (14), Franz Schubert (10), Wolfgang Amadeus Mozart (10).

Destacamos a forte tendência romântica parcialmente equilibrada pelos movimentos avulsos de sonatas de Beethoven e Mozart. Considerando os dez anos do período de atuação de Fontainha, construímos também dois gráficos subdividindo o período em cinco anos, mas não encontramos variações significativas, apenas diferentes ocorrências de obras dos mesmos compositores já encontrados no período integral.

Observando os gráficos resultantes do repertório interpretado pelas alunas do Conservatório de Música de Pelotas no período em que Sá Pereira atuou como professor e diretor artístico, nos deparamos com um repertório bastante diferenciado daquele encontrado no Conservatório de Musica de Porto Alegre.



Exemplo 4: Compositores mais interpretados pelas alunas de piano do Conservatório de Música de Pelotas no período 1918-1922

No período compreendido entre 1918 e 1922, Claude Debussy (14 obras), Villa-Lobos (13), Sá Pereira (13), Chopin (11), Agostinho Cantú (10), Barrozo Netto (10) foram os compositores mais interpretados em Pelotas. Ainda que parte do quadro, Frédéric Chopin, não se encontra entre os compositores mais interpretados em Pelotas. Ao mesmo tempo, a presença de Claude Debussy, Villa Lobos e Sá Pereira conferem um elemento extremamente contemporâneo para a época. Os programas de concerto refletem as mesmas preocupações já observadas nos artigos de Sá Pereira nos jornais da cidade anteriormente mencionados. A preocupação modernista de Sá Pereira, claramente confirmada pela sua atividade como editor da Revista Ariel na São Paulo de 1923, encontra-se fortemente prenunciada por sua atividade como professor de piano e diretor artístico do Conservatório de Música de Pelotas. A partir da produção de Sá Pereira e Fontainha e de suas concepções artístico-pedagógica, Lucas também destaca este período como uma possível testagem da modernidade em terras gaúchas (LUCAS, 2005: 22-23)

Convém ressaltar que os dados presentes nos programas de concertos não podem ser interpretados como conclusivos sobre as escolhas artístico-pedagógicas de cada um dos conservatórios estudados. Os programas constituem, no entanto, importantes testemunhos do perfil destas escolhas, uma vez que as audições públicas de alunos são o resultado das concepções do professor e, podemos supor, com o consentimento e interesse do aprendiz.

4. Considerações finais

A partir dos dados resultantes do estudo dos programas de concerto, observamos que existe nas cidades de Pelotas e Porto Alegre um predomínio absoluto de mulheres estudantes de piano em relação aos homens, confirmando a presença do piano como parte da boa educação feminina característica do positivismo e ainda da forte associação social da mulher com este instrumento.

Encontramos um maior número de mulheres intérpretes nos recitais públicos de alunos em Porto Alegre com relação à Pelotas, no entanto, analisando o número de interpretações em relação ao número de mulheres intérpretes, verificamos que em Pelotas o número de obras interpretadas é superior ao número de obras encontradas em Porto Alegre.

Sobre os compositores mais recorrentemente encontrados nos programas de concerto de todo o período estudado, percebemos que em Porto Alegre existe uma considerável supremacia dos compositores do romantismo europeu, enquanto que em Pelotas, ainda que estes estejam presentes, esta preferência encontra-se mediada pelos brasileiros e contemporâneos.

Tais particularidades continuam evidenciadas no estudo do período em que Sá Pereira esteve à frente do Conservatório de Música de Pelotas como professor de piano e diretor artístico, cotejando com o período em que Fontainha exerceu as mesmas funções em Porto Alegre.

Mais marcadas ainda se mostram estas diferenças quando observamos a decisão artístico-pedagógica tomada por Sá Pereira ao incluir compositores como Debussy e Villa-Lobos no repertorio das alunas do Conservatório de Pelotas, ao lado de suas próprias obras, configurando um prenúncio das vinculações modernistas explicitadas mais claramente ao longo de sua trajetória diretamente posterior. De fato, os programas de concerto da época descrevem Villa–Lobos como compositor “ultra-moderno brasileiro”.

Esperamos que este trabalho contribua para uma reflexão sobre a história da interpretação pianística no sul do Brasil e para a inserção dos programas de concerto como fonte de pesquisa em musicologia. Esperamos apontar para novas perspectivas em trabalhos futuros com programas de concerto, artigos e críticas de jornais e revistas produzidos por e sobre os conservatórios estudados, com o intuito de compreender o fenômeno dos concertos em sua perspectiva histórica.

Notas

1 Guilherme Fontainha (1887-1970), pianista e pedagogo mineiro, realizou seus estudos musicais no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, transferindo-se alguns meses depois para Alemanha e Paris. Foi diretor do Conservatório de Musica de Porto Alegre (1916) e fundou a Sociedade de Cultura Artística. Após, transfere-se para o Rio de Janeiro, onde foi professor e diretor do Instituto Nacional de Música e fundou a Revista Brasileira de Música e a Edição Nacional de Música Brasileira. (Enciclopédia da Música Brasileira, 1977).

2 Antônio Leal de Sá Pereira (1888-1966), pianista baiano, realizou sua formação musical na Europa, foi responsável pela introdução no Brasil da metodologia Dalcroze para a pedagogia musical, foi um dos primeiros professores de Camargo Guarnieri, fundador e editor da revista de música Ariel e diretor da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, atual Escola de Música da UFRJ (Enciclopédia da Música Brasileira, 1977).

3 José Corsi chegou ao Rio Grande do Sul como integrante de um conjunto instrumental húngaro, e aqui se fixou, fundando, em 1913, uma escola de música chamada Instituto Musical de Porto Alegre. Foi idealizador, ao lado de Guilherme Fontainha, do Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul; e também presidente do Centro Musical Porto-Alegrense (CALDAS, 1992: 18).

Referências:

CALDAS, Pedro. História do Conservatório de Musica de Pelotas. Pelotas: Semeador, 1992.

CORTE REAL, Antônio. *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1984.

ENCICLOPEDIA DE MUSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Marcondes, 1977.

LUCAS, Maria Elizabeth. História e patrimônio de uma instituição musical: um projeto modernista ao sul do Brasil?. In: NOGUEIRA, Isabel. *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel.* Porto Alegre: Palotti, 2005.

RODRIGUES, Claudia Maria Leal. *Institucionalizando o ofício de ensinar:* estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918). Porto Alegre, 2000. 236 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

DESENVOLVIMENTO DA LEITURA À PRIMEIRA-VISTA NO PIANISTA COLABORADOR A PARTIR DO REPERTÓRIO PARA CANTO E PIANO

José Francisco da Costa (Unicamp)
chiquinhocosta@yahoo.com.br

Luiz Ricardo Basso Ballestero (USP)
ricardo.ballestero@gmail.com

Resumo: A habilidade de ler à primeira-vista com desenvoltura é ferramenta fundamental na atividade do pianista colaborador. Entretanto, de maneira geral, percebemos que esta habilidade não é suficientemente trabalhada como disciplina relevante na formação de um jovem pianista. Através de um projeto experimental, contando com a participação voluntária de estudantes de graduação em piano, pudemos aplicar e avaliar uma proposta de desenvolvimento da leitura à primeira-vista, utilizando-se como base o repertório para canto e piano.
Palavras-chave: leitura à primeira-vista, pianista colaborador, música de câmara, correpetição.

Sight-reading development in the collaborative pianist from voice and piano repertoire

Abstract: The ability of read at sight-reading with ease is an important tool in the activity of collaborative pianist. However, in general, we find that this ability is not sufficiently worked as relevant discipline in the training of a young pianist. Through an experimental project, relying on voluntary participation by undergraduate piano students, we could implement and evaluate a proposal for development of reading at first-sight, using as the base the voice and piano repertoire.
Keywords: sight-reading, collaborative pianist, chamber music, correpetition.

1. Introdução: da necessidade de treinamento orientado em leitura à primeira-vista

Leitura à primeira-vista é uma ferramenta fundamental para o pianista desempenhar bem seu trabalho, especialmente como colaborador (acompanhador ou correpetidor, como comumente é chamado). Entretanto, há uma certa dificuldade em se trabalhar esta habilidade com os estudantes, seja por falta de metodologia adequada e voltada especificamente ao desenvolvimento da leitura, seja pela falta de formação dos professores em geral, e também pela longa tradição em formarmos solistas e virtuoses.

A partir de um trabalho anterior, em que aplicamos testes de leitura à primeira-vista a cinco estudantes de bacharelado em piano, que se apresentaram de forma voluntária ao convite do pesquisador, constatamos o que é praticamente um consenso geral: que eles não têm desenvolvida a habilidade para a leitura à primeira-vista. Foram elencadas várias dificuldades, a maioria delas relacionadas a mudanças de textura, harmonia ou aspectos rítmicos no decorrer da obra. Veja alguns exemplos, extraídos dos depoimentos dos próprios estudantes que passaram pelos testes: a agilidade de raciocínio na leitura está relacionada com a quantidade de informações na partitura; a leitura atrasa quando há mudanças ou complicações na harmonia; há necessidade de se preparar para as mudanças, evitando-se perder a pulsação; dificuldade na fixação da tonalidade, especialmente quando há muitos acidentes ocorrentes ou modulações passageiras; dificuldade em manter a pulsação regular quando há mudanças na figuração rítmica; dificuldade de localização no teclado associada ao medo de tocar a nota errada ou em trechos rápidos; falta de agilidade na leitura da clave de Fá; dificuldade na leitura de modo geral por não ser capaz de ouvir antecipadamente o que está lendo.

Pensando numa maneira de auxiliar tanto os estudantes citados anteriormente quanto os professores de piano de modo geral, elaboramos a proposta de desenvolver as técnicas básicas da leitura à

primeira-vista através do repertório para canto e piano. Assim, não somente desenvolvemos a leitura em si como também aspectos próprios do acompanhamento, como *ouvir* o outro músico, *respirar* com ele e *ajustar-se* a sua sonoridade.

Novamente contamos com a participação de voluntários, oito no total, ao longo de um ano. Através de atendimento individual, avaliamos cada um deles em seu nível de desempenho na leitura. Constantemente, analisamos repertório e organizamos de acordo com níveis de dificuldade, a fim de serem aplicados a cada indivíduo especificamente. Esta seleção consiste em avaliar as características harmônicas, rítmicas, de textura, andamento e estilísticas de cada peça, para que sejam aplicadas aos pianistas no momento mais adequado, permitindo assim, que haja um progresso no desempenho da leitura à primeira-vista contínuo, propiciado pela sequência didática de repertório aplicado.

A leitura à primeira-vista, neste laboratório, não foi encarada apenas como decifragem de notas. Procuramos trazer situações do dia-a-dia de um colaborador para os voluntários. Para isso, em todas as peças trabalhadas, este pesquisador tocava ou cantava a linha do canto, simulando uma situação real de trabalho em conjunto, executando as mesmas inflexões de dinâmica e andamento que um cantor faria, pois leitura, neste caso, envolve *ler* e *ouvir* também a parte do cantor.

Foram selecionadas obras para canto e piano de diferentes estilos e compositores, como Schubert, Schumann, Mozart, Faurè, Bizet, Bellini, Donizetti, Vaughan Williams, Quilter e obras diversas de compositores brasileiros. Procuramos dispor de todo o repertório vocal possível, para nos adequarmos ao nível de habilidade em leitura de cada voluntário. Na etapa final, além de peças camerísticas, levamos trechos de ópera dos diversos registros vocais, representativas dos mais significavos períodos ou compositores, especialmente para os pianistas com mais desenvoltura e que, de uma forma ou de outra, estão atuando na área como bolsistas ou estagiários de acompanhamento. Eles puderam tomar contato com obras de Bellini, Rossini e Donizetti, absorvendo padrões da linguagem do *bel canto*; Mozart, conhecendo a riqueza rítmica, melódica e orquestral de suas óperas; Verdi, com seu estilo bem típico de acompanhar a linha do canto, marcando o ritmo, dobrando a melodia dos cantores; Puccini, trazendo a dificuldade de uma escrita quase sem inflexões rítmicas, muito atrelada à linha do canto, requerendo do pianista extrema atenção no cantor; e alguns exemplos de ópera francesa, em que a linguagem harmônica se difere bastante da italiana, com mais cromatizações e modulações passageiras.

Os alunos puderam perceber a diferença entre acompanhar uma peça de música de câmara e uma ária de ópera. Tiveram contato com diversos autores, estilos, texturas, propiciando um ganho na experiência de cada um quanto ao repertório vocal. O trabalho foi praticamente todo registrado em um diário, em que constam todas as peças estudadas, os resultados, as impressões e observações consideradas significativas pelo pesquisador.

Para termos acesso às impressões e observações dos voluntários, aplicamos um questionário semiestruturado, em que pudemos ouvir de cada um avaliações, críticas e sugestões sobre o trabalho. As questões propostas procuraram extrair de suas falas possíveis mudanças em seu comportamento, quando da leitura à primeira-vista; observações a respeito das dificuldades e das superações encontradas ao longo deste processo, e também um relato biográfico sobre a experiência anterior em música de câmara, juntamente com uma análise do processo da leitura e do preparo para os ensaios, desde a primeira peça até o momento atual.

2. O método experimental de desenvolvimento da leitura à primeira-vista

Independente do repertório utilizado, quatro técnicas devem ser insistentemente desenvolvidas nos pianistas: a leitura antecipada[1], a não correção de notas tocadas erradas, a leitura em relevo e o reconhecimento de padrões. Leitura antecipada, como o próprio nome diz, é a capacidade de ler adiante do que se está tocando; obviamente essa antecipação é relativa à quantidade de informações a serem decifradas e ao andamento da peça, basicamente. Fato curioso é destacado por HARREL (1996), quando informa que fotografias tiradas dos movimentos dos olhos de excelentes leitores mostraram que, às vezes, eles olhavam para trás por breves momentos para conferir notas já tocadas, exatamente como olham adiante para antecipar outras novas. TRUITT ET AL (1997) explica que, numa leitura, os olhos alternam períodos de estabilidade (*fixations*) com outros de movimentos rápidos (*saccades*).

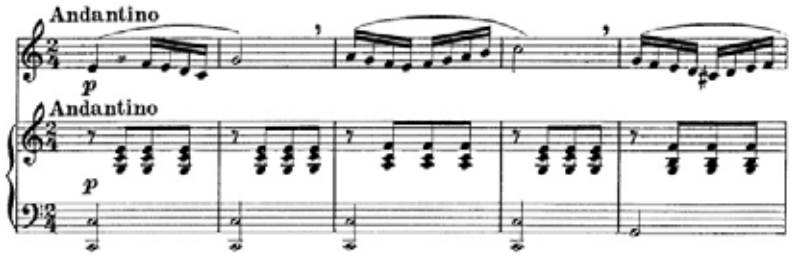
Para se obter a devida fluência e um resultado satisfatório no conjunto, o pianista deve sempre direcionar sua atenção para frente, para além do que está tocando, mesmo que perceba que tocou algo errado. A fluência na pulsação é aspecto fundamental para satisfazer o cantor, que espera poder cantar sua linha do início ao fim sem interrupções. Portanto, um bom pianista não para e corrige notas erradas nem hesita frente ao aparente fracasso, pelo contrário, ele segue em frente, mantendo o pulso estável e atento à linha do canto.

O pianista que, conscientemente, busca identificar cada nota na página está fadado a ser um leitor mais lento, limitado pelas poucas notas que pode apreender de uma só vez. Ele deve desenvolver duas técnicas a esse respeito. Em primeiro lugar, deve ter um bom conhecimento analítico para fazer escolhas no momento da leitura: notas ou linhas da textura que são fundamentais para a manutenção da base harmônica e rítmica, propiciando para o cantor o reconhecimento do acompanhamento e permitindo que possa desempenhar sua atividade eficientemente; e notas que poderá deixar de tocar – apenas no momento da leitura, pois a partitura deverá ser estudada posteriormente para a devida execução num recital, se este for o caso – quando houver excesso de informações num determinado trecho da partitura, evitando-se que perca a pulsação e a fluência.

Em segundo lugar, deve construir, com auxílio do professor, um repertório de padrões, algo que está intimamente relacionado ao conhecimento prévio do pianista, tanto teórico quanto prático. Um padrão, por exemplo, é observar uma escala e perceber não apenas notas isoladas, mas a escala como um todo, reconhecer seu nome, sua identidade como escala. Se um grupo de notas, um desenho melódico, um acorde ou uma configuração rítmica é considerado um padrão, e nós já o conhecemos como tal, a leitura, neste momento, não é mais uma adivinhação e sim um reconhecimento, auxiliando significativamente o processo.

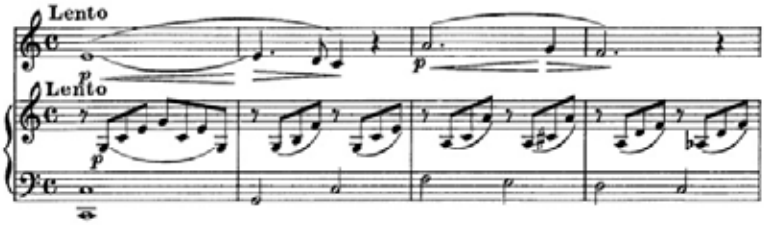
Segundo THOMPSON & LEHMANN (2007), a primeira observação sobre aspectos psicológicos a respeito da leitura à primeira-vista é que se trata de uma atividade "on line", ou seja, a sequência de movimentos produzidos durante a leitura é a resposta a uma sucessão de estímulos visuais apresentados em tempo real. A velocidade com que estes estímulos são apresentados está relacionada com a velocidade escolhida para tocar o referido trecho e com sua densidade musical. Com base nesta informação, selecionamos, para os primeiros encontros, peças mais lentas e com um número menor de informações. Mais importante do que a quantidade de notas ou o alto nível do repertório, nesta etapa, é a absorção de um novo comportamento na leitura, deixando-se levar pela fluência, pela constante análise da partitura e por certa dose de improvisação.

Vejamos alguns exemplos abaixo de peças trabalhadas durante o projeto experimental:



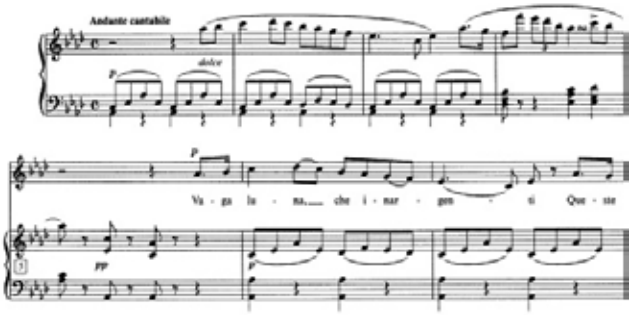
Exemplo 1: Panofka – 24 vocalizes, para soprano, mezzo-soprano ou tenor, lição 3.

Nesta peça, de acompanhamento bem simples, em que a mão esquerda toca o baixo e a mão direita toca as notas do acorde, o aluno pode trabalhar o reconhecimento destes acordes, como um início da construção de padrões. O professor deve estimulá-lo a falar em voz alta o nome desses acordes enquanto toca, ou auxiliá-lo na leitura antecipada, apontando com um lápis sempre um compasso à frente.



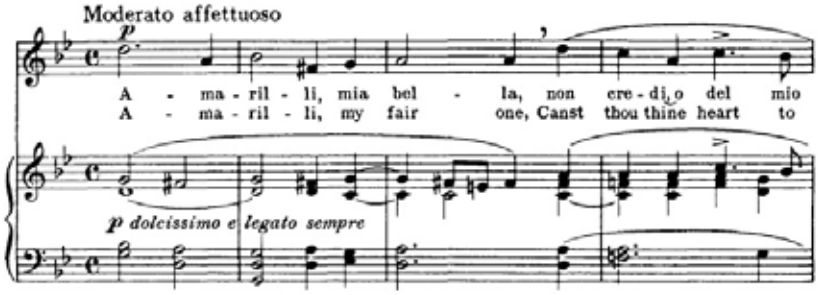
Exemplo 2: Panofka – 24 vocalizes, para soprano, mezzo-soprano ou tenor, lição 8.

Aqui temos um trabalho bastante parecido com o anterior, porém com acordes arpejados, um ritmo harmônico mais rápido e com alguns acidentes ocorrentes. Deve-se orientar o aluno a guiar-se primordialmente pela linha do baixo; se for o caso, auxiliá-lo novamente com o lápis.



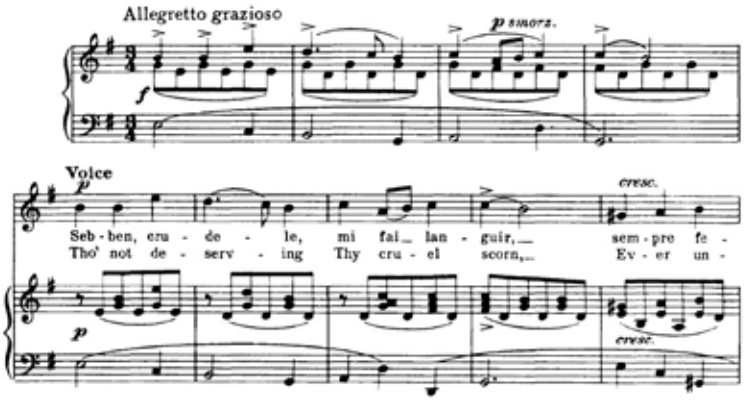
Exemplo 3: Bellini – Vaga luna che inargenti.

O exemplo 3 traz a novidade da introdução, que até agora não tínhamos visto. A orientação dada nestes casos, para se tocar a introdução ou os interlúdios que possam ocorrer, é dar prioridade à linha melódica solista, que serve como guia para o cantor melhor do que a linha do baixo. Novamente, durante o trecho em que o cantor participa, o trabalho é mais na questão harmônica, de reconhecimento dos acordes e fixação da tonalidade.



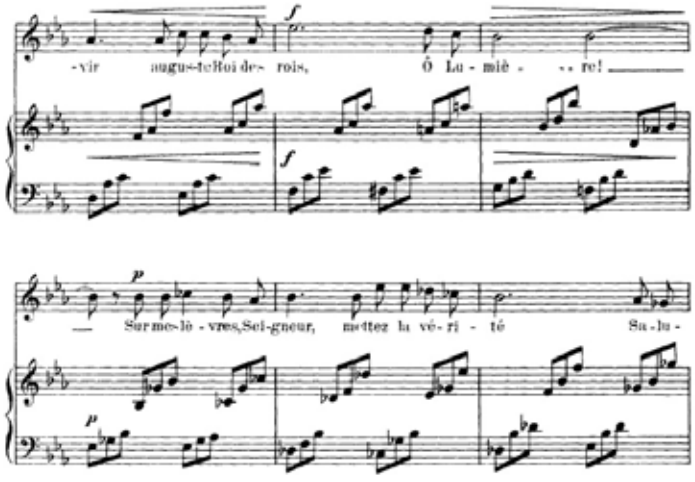
Exemplo 4: Caccini – Amarilli, mia bella.

Neste exemplo, vemos os acordes distribuídos entre as duas mãos, semelhante a uma escrita coral. Deve-se insistir que o aluno leia o acorde verticalmente, do baixo para o soprano, e manter o trabalho da leitura antecipada, estimulando o reconhecimento do próximo acorde.



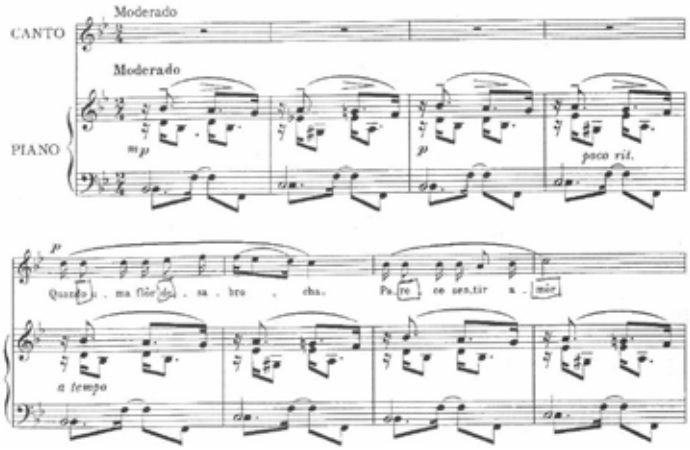
Exemplo 5: Caldara – Sebben, crudele.

O exemplo 5 traz, na introdução, um excelente exercício para a leitura em relevo: deve-se solicitar ao aluno que consiga ler e tocar somente a linha do baixo e a do soprano, ignorando-se os baixos de Alberti. Provavelmente, será apenas isso que muitos conseguirão tocar sem estudo, na tentativa de fazer o andamento correto. Durante a participação do cantor, é fundamental que o acompanhamento se guie pela linha do baixo, mantendo a regularidade da pulsação.



Exemplo 6: Fauré – En prière, c. 15-20.

Este é um exemplo de peça com mudanças significativas na harmonia, tanto pelas frequentes notas acidentadas, como pelas modulações passageiras. A leitura deve priorizar as notas da mão esquerda, por serem a base do acorde, especialmente no caso de o aluno não ser capaz de manter a regularidade da pulsação se tentar ler as notas da mão direita.



Exemplo 7: Francisco Mignone – Quando uma flor desabrocha.

Temos aqui outro excelente exemplo de como trabalhar a leitura em relevo. Em geral, esta peça causa certo espanto à primeira-vista, pela quantidade de informações rítmicas. O pianista deve, inicialmente, direcionar seu olhar para a mão esquerda, como guia para a regularidade; em seguida, deve "encaixar" a linha do soprano ao baixo, até que consiga enxergar os acordes que estão no preenchimento harmônico.

3. A avaliação por parte dos estudantes

A proposta foi bem recebida pelos estudantes, que se manifestaram positivamente a respeito da iniciativa do trabalho. Nenhum deles havia recebido algum treinamento anterior em leitura à primeira-vista, e o que aprenderam sobre acompanhamento ou trabalho em conjunto foi em aulas de música de câmara ou em aulas de canto, auxiliando colegas de sala. Eles têm consciência da falha em sua formação e da necessidade dessa ferramenta em seu futuro próximo. Portanto, reconheceram neste projeto uma maneira de melhorar a leitura, de ter um direcionamento, de diminuir a distância entre o nível do repertório que estudam na aula de piano e o daquele que são capazes de ler à primeira-vista.

Alguns enfatizaram em seu discurso que, a partir desta experiência, mudaram a forma de encarar a leitura e que isso trouxe mais tranquilidade, mais segurança na hora de ler uma peça com um cantor, por exemplo. Observaram também que gostariam que o trabalho durasse mais tempo, especialmente os menos experientes, e se autopropuseram a dar continuidade a esta iniciativa. Elogiaram a variedade e a escolha do repertório, permitindo que experimentassem diversos estilos musicais e pudessem aplicar as técnicas de leitura nelas.

Houve aspectos negativos bem específicos, como por exemplo, que se trabalhasse mais exercícios de localização no teclado, que houvesse ainda mais variedade de repertório, que pudéssemos ter cantores diversos à disposição para dar mais realidade.

Encontramo-nos longe de uma finalização. Entretanto, fato inquestionável é de que os estudantes de piano necessitam de um treinamento devidamente orientado em leitura à primeira-vista, preenchendo uma lacuna importante em sua formação e permitindo serem profissionais mais completos e mais competentes.

Notas

1 TRUIT ET AL (1997) usa a expressão *eye-hand span*, ou seja, a distância que os olhos estão à frente das mãos enquanto o pianista executa a leitura no piano.

Referências:

THOMPSON, Sam, LEHMANN, Andreas C. Strategies of sight-reading and improvising music. In: WILLIAMON, Aaron (ed.) *Musical excellence*: strategies and techniques to enhance performance. New York: Oxford University Press, 2007. pp 143-159.

TRUITT, Frances E., CLIFTON, Jr., POLLATSEK, Alexander, RAYNER, Keith. The perceptual span and the eye-hand span in sight reading music. In: *Psychology Press*. United Kingdom: Taylor & Francis Ltd, 1997. v. 4, n.2, pp143-161.

ESTUDOS MELÓDICOS PARA FLAUTA NO SÉCULO XX E SUA INCLUSÃO NO REPERTÓRIO DE CONCERTO. CONSIDERAÇÕES SOBRE OBRAS DE PIAZZOLLA (1921-1992) E CARRILHO (1924)

Larena Franco de Araújo (UNIRIO)
larenafranco@hotmail.com

Sérgio Barrenechea (UNIRIO)
sergio.barrenechea@gmail.com

Resumo: O artigo trata de duas obras que ilustram a identificação do estudo melódico no século XX como obra musical, cujo aspecto didático se volta ao trabalho de questões interpretativas - *Estudo Tanguístico n. 5* de Piazzolla (1921-1992) e *Chorinho Didático n. 1*, de Carrilho (1924). O texto menciona, ainda, alguns aspectos que podem direcionar o estudo estilístico dos distintos gêneros musicais considerados: articulação, métrica, nuances expressivas e ornamentação.
Palavras-chave: estudos melódicos para flauta, música no século XX, Piazzolla, Carrilho.

Melodic studies for the flute in XXth century and their inclusion in the concert repertoire. Considerations on works by Piazzolla (1921-1992) and Carrilho (1924)

Abstract: This paper concerns two works that illustrate the correspondence between melodic studies in the XXth century and the concept of musical work. The didactic aim addresses to interpretative aspects rather than technical skills. The *Tango Étude n. 5* from Piazzola (1921-1992) and *Chorinho Didático n. 1*, from Carrilho (1924) are analysed. The paper also refers to aspects that might guide the stylistic study of the different referred musical genres: articulation, metric, expressive marks and ornaments.
Keywords: melodic studies for the flute, XXth century music, Piazzolla, Carrilho.

1. Introdução

O tema do desenvolvimento de habilidades na performance instrumental foi amplamente explorado por uma gama de publicações no século XX - entre métodos, coletâneas e livros didáticos – que se dedicaram a esmiuçar os pormenores da técnica instrumental e pretenderam oferecer um caminho seguro para a formação do músico. Os exercícios de mecanismo - exercícios diários para aquisição de destreza técnica - além de se tornarem figura obrigatória nos métodos, tomaram parte na rotina de estudos de qualquer músico que buscasse uma formação sólida e eficaz.

Os **estudos melódicos** foram os precursores dos exercícios de mecanismo. Eram peças musicais curtas que, aparte de seu conteúdo musical, tinham o objetivo didático de explorar e aperfeiçoar algum aspecto técnico da performance. Segundo Rónai (2008), os estudos melódicos surgiram ainda no século XVIII, com os Solfejos de Johann Joachim Quantz (1730-1740) e se tornaram muito populares no século XIX, com as coletâneas de Andersen, Kuhlau, Gariboldi e Koehler.

> (...) Quantz, grande mestre que era, sempre atento a todas as questões que diziam respeito ao aprendizado do instrumento, se deu ao trabalho de escrever peças de cunho didático, suas *Fantasias* e *Solfeggios*. Neles, procura explorar de maneira deliberada as várias dificuldades que seus alunos poderiam vir a enfrentar. Essas obras, assim como as *Sonatas Melódicas* de seu conterrâneo Telemann e as *Suites* do francês Boismortier, do ponto de vista da intenção didática podem legitimamente ser consideradas estudos. (Rónai, 2008, p. 125)

A grande virtude dos estudos melódicos sempre foi o seu conteúdo musical. Em face aos exercícios de mecanismo, trabalhavam "dificuldades específicas, mas dentro de um contexto musical, e, portanto, sem a aridez de uma repetição mecânica mera e simples" (Idem, p. 123). Interessante notar, entretanto, que os estudos melódicos passaram a ter uma função secundária depois que os exercícios de mecanismo ganharam mais popularidade nos métodos de ensino, a partir da segunda metade do século XIX.

Porém, nesse mesmo período, surgem outras modalidades de estudos melódicos. É o caso do **estudo de concerto** que, segundo o dicionário Grove, "combina a utilidade de um exercício técnico com a inventividade musical de outros gêneros do repertório para concerto". Inicialmente compostos exclusivamente para piano, nos moldes dos grandes estudos de Chopin e Liszt, os estudos de concerto se expandiram no século XX para outros instrumentos, constituindo-se, assim, numa importante fonte do repertório solo para instrumentos melódicos.

O termo estudo também continuou a ter a conotação adquirida no século XIX de uma **obra musical** que requer grande domínio técnico e facilidade de execução, além de uma destreza igualmente refinada do compositor ao explorar algum aspecto composicional particular. Como exemplo, o dicionário Grove cita os *Estudos* para piano (1985-1995), de Ligeti ou os *Quatro Estudos para Orquestra* (1928-1929), de Stravinsky.

Na segunda metade do século XX, popularizaram-se também os **estudos sobre técnicas expandidas de execução**, que buscam trabalhar as habilidades requeridas na música contemporânea: sons multifônicos, respiração circular, sons percussivos, etc. Uma das publicações mais populares de estudos desse tipo é o álbum *Flying Lessons* (Dick, 1984).

Outra modalidade peculiar de estudo no século XX é a que denominaremos **estudos interpretativos** - surgidos, possivelmente, como uma resposta às observações da musicologia histórica e da etnomusicologia, e de outra parte pela motivação de compositores e intérpretes em busca de novos horizontes sonoros. São peças que exploram os aspectos estilísticos, ou seja, práticas de performance relacionadas à obra de determinados compositores ou de determinados gêneros musicais, como o jazz, o flamenco, o choro, o tango, entre outros.

Percebe-se que, ainda que relegado ao segundo plano dentro da metodologia de ensino técnico instrumental, e talvez por essa mesma razão, o estudo melódico traçou uma trilha alternativa no século XX, encontrando uma ampliação de sua concepção e utilização. Passa a ser pensado como obra musical, que serve como ferramenta de ensino técnico e interpretativo, e possui uma qualidade estética notável, o que leva em muitas oportunidades a sua incorporação no repertório de concerto. Nesse contexto, poderíamos citar, dentre muitos outros, os estudos de Jacques Castérèd (1965), Endre Szérvanszky (1973), Isang Yun (1974), Wil Offermans (1992) e Krystof Zgraja (1996).

Na verdade, talvez devêssemos falar em re-incorporação ao repertório de concerto, pois, ressalvadas as diferenças estéticas, parece ocorrer uma retomada do conceito de que se serviam as peças didáticas do século XVIII: peças escritas para serem executadas em público, cuja construção melódica em nada remetia ao modelo do estudo mecânico, por trechos repetitivos.

Neste artigo, nos dedicaremos a conhecer dois estudos melódicos compostos para a flauta no século XX: o *Estudo Tanguístico n. 5*, de Astor Piazzolla (1921- 1992) e o *Chorinho Didático n. 1*, de Altamiro Carrilho (1924). Buscaremos conhecer a construção formal dessas obras, observando com especial atenção o uso que se faz da articulação, da ornamentação, da métrica e das nuances expressivas como ferramentas para a caracterização estilística de diferentes gêneros musicais.

Ao realizarmos esse estudo comparado, pretendemos ilustrar a inserção do estudo melódico no repertório de concerto para flauta solo no século XX; ademais, pretendemos comentar sobre a abordagem de gêneros musicais tradicionalmente não incluídos no ensino e na prática formais e suas questões interpretativas no contexto do estudo melódico.

2. Estudo comparado

A motivação por realizar um estudo comparado das obras mencionadas nasceu da observação de algumas decisões interpretativas tomadas durante a construção de sua performance. Chamou-nos a atenção, nesse processo, o modo recorrente com que alguns aspectos foram utilizados pelos compositores para construir o discurso musical segundo as características estilísticas de cada gênero musical.

Percebe-se que a articulação, a ornamentação, a métrica e as nuances expressivas podem ser consideradas ferramentas para a caracterização estilística, já que do modo peculiar como tais aspectos são explorados por compositores e intérpretes, depende a construção de uma interpretação estilisticamente coerente, que de fato corresponda ao gênero musical a que o estudo se refere. De forma não restritiva, mas a título de direcionar a análise das obras, daremos ênfase a esses aspectos, comentando ainda características formais das obras e sua proposta como estudo melódico.

2.1. Astor Piazzolla (1921-1992) - Estudo Tanguístico n. 5

Os seis estudos tanguísticos, compostos em 1987 originalmente para flauta e transcritos também para violino, têm o propósito de exercitar a interpretação estilística do tango, por meio de acentos e de respirações bem pronunciadas, de forma similar à interpretação dos tangos ao *bandoneon*.

O estudo n. 5 é o único que não apresenta indicação de caráter como subtítulo. Composto em compasso quaternário simples, como todos os demais estudos, apresenta forma ABA', com modulação à dominante na reexposição.

A metáfora do tango se dá de maneira bastante clara, melódica e ritmicamente. Do ponto de vista melódico, alguns trechos de caráter quase fantasia, ao modo de cadência, em rápidas escalas descendentes, lembram as pequenas improvisações e ornamentações executadas pelo *bandoneon* nos conjuntos tradicionais. As figuras de notas repetidas obstinadas também são uma transcrição literal do gênero.

Ritmicamente, a figura da síncope é constantemente recriada por meio de variações de articulação e acentuação. Essas variações podem ser resumidas basicamente em seis padrões rítmicos, apresentados na figura 1. As articulações utilizadas são o staccato, o marcato e o legato. Abundam as nuances expressivas, que remetem à dramaticidade característica do gênero.

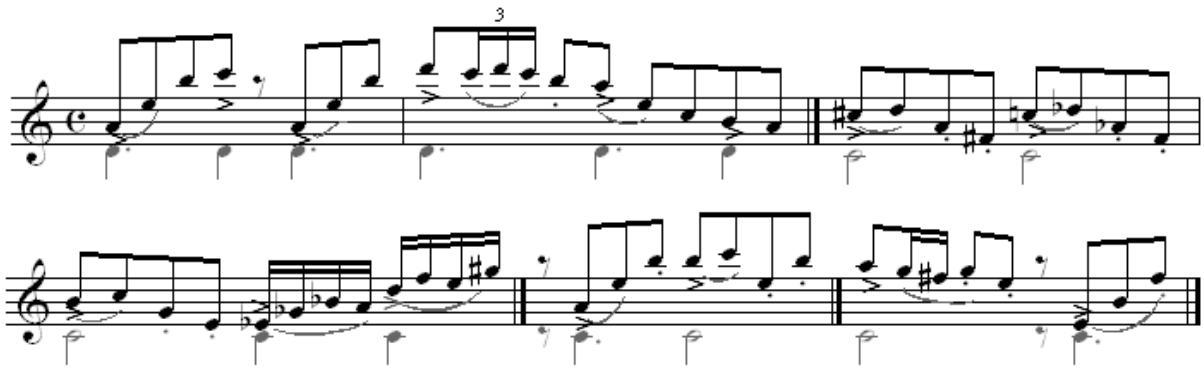


Figura 1: Variações da síncope: padrões rítmicos. *Estudo tanguístico n. 5*. (Piazzolla, 1987, p. 9).

A obra é um exemplo de estudo interpretativo, no qual ocorre mais do que uma recriação do ambiente sonoro, mas uma espécie de transcrição ou de adaptação de instrumentação, em que existe a intenção de abarcar os recursos de um conjunto de tango às possibilidades da flauta solo. Para conservar as características estilísticas e promover essa adaptação, são utilizadas variedades de nuances expressivas e de articulação/acentuação.

2.2 Altamiro Carrilho (1924): Chorinho Didático n. 1

O álbum *Chorinhos Didáticos*, de Altamiro Carrilho, é uma obra publicada em 1993, com o intuito de permitir uma aproximação do estudante de flauta com a linguagem do choro. As dez partituras, dispostas em ordem progressiva de dificuldade, vêm acompanhadas das respectivas gravações de Altamiro Carrilho e de um playback para cada peça, gravado por seu regional. Esse formato, no melhor estilo "faça você mesmo", segue de fato o modelo de ensino perpetuado na roda de choro, em que o músico aprende por si mesmo, na prática, ouvindo e tocando.

É muito significativa a presença do playback, que revela o propósito de ensinar o gênero dentro de seu contexto original, sem qualquer adaptação: peça musical, tradicionalmente interpretada à flauta, acompanhada de regional. Isso demonstra que o choro é tratado como gênero musical e como "jeito de tocar". Propõe-se uma assimilação de suas características formais e de estilo.

O *Chorinho Didático n 1* é um choro de forma tradicional ABA, com repetições (AA-BB-AA-BB-AA-Coda), modulante, em compasso binário simples. A melodia é fluente, às vezes sincopada. O acompanhamento tem uma levada que tende ao choro-sambado, o que lhe concede um caráter gracioso de dança. As frases são articuladas e ornamentadas de modo variado, harmonizadas com progressões simples.

A gravação de Carrilho revela que, estilisticamente, o choro é um exemplo de música improvisatória. A melodia é ornamentada e articulada de modo absolutamente variado, diferentemente da prescrição da partitura (Figura 2). A cada repetição, a articulação se altera, assim como as progressões harmônicas realizadas pelo regional.

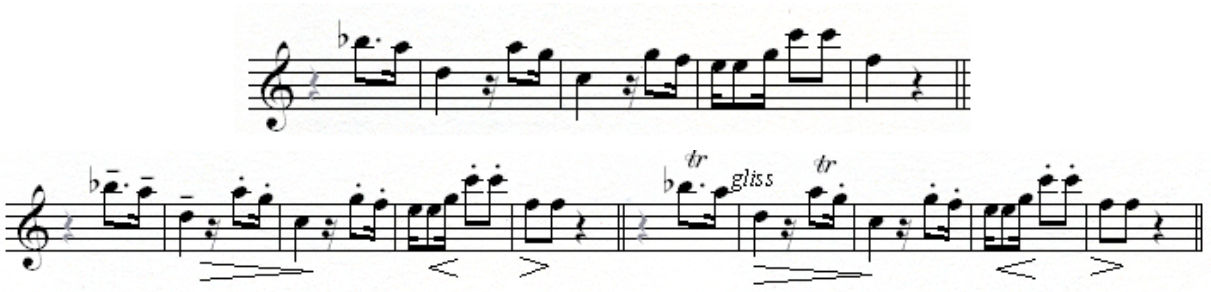


Figura 2: Notação original da partitura (comp. 12 a 16). Variações de articulação e dinâmica transcritas da gravação (Carrilho, 1993, p. 1).

Nota-se, pela audição, que, assim como o tango, a articulação é um elemento importante na construção do discurso musical, que está basicamente moldado em articulações staccato, tenuto e legato (figura 4). Quanto às nuances expressivas, na partitura não há indicações de dinâmica, nem de expressão, muito embora a audição da interpretação de Carrilho permita depreender essas nuances (figuras 3). Como ocorre comumente no choro, a partitura serve apenas como esqueleto, enquanto a música se realiza no intercâmbio entre os músicos, pela audição e pela prática.

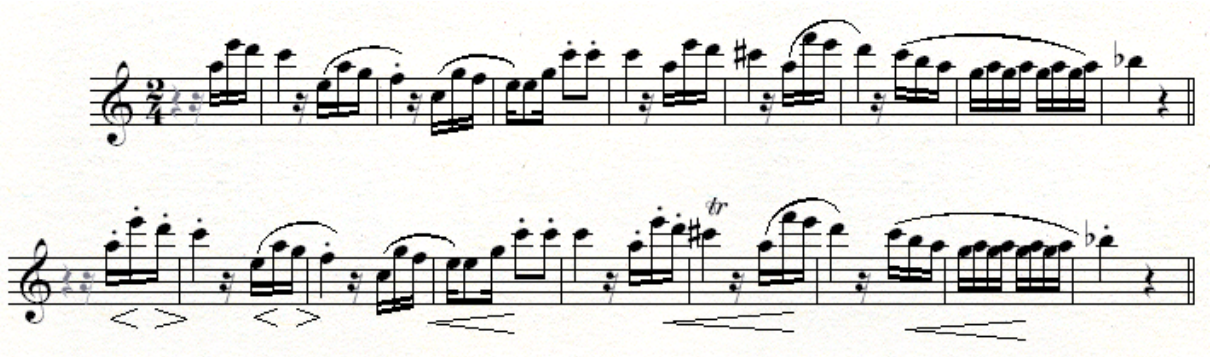


Figura 3: Notação original da partitura (comp. 1 a 8) e nuances de dinâmica, transcritas da gravação (Idem, ibidem).

Essa publicação dispõe os estudos em nível crescente de dificuldade técnica. Nota-se que o aumento progressivo das dificuldades técnicas se opera basicamente por meio de três fatores: gradual predomínio da terceira oitava; mudanças seqüenciais de registro (saltos intervalares) e adição de passagens mais rápidas, com maior número de notas. Do ponto de vista da leitura, acrescentam-se tonalidades mais alteradas e ritmos mais complexos.

A audição das gravações demonstra que essa organização em nível crescente de dificuldade técnica tem uma correspondência musical. Quanto mais difícil o choro tecnicamente, mais denso é o discurso musical e também o caráter improvisatório. Assim, o propósito de treinar a técnica parece caminhar de mãos dadas com o propósito de ensinar o gênero, o que nos parece muito positivo.

Os parâmetros mais utilizados na gravação do *Chorinho Didático n 1* são basicamente três: variações de articulação, ornamentações e nuances de dinâmica. A observação desses aspectos poderá orientar a interpretação da obra.

2. Estudos interpretativos

As obras estudadas chamam a atenção, sobretudo, por seu conteúdo musical. Impressiona a habilidade com que seus compositores puderam recriar, transcrever ou reproduzir os distintos gêneros musicais considerados, em peças para um instrumento solista e num formato que se propõe pedagógico. O encanto dessas obras está em sua qualidade estética como peças musicais e o desafio imposto ao intérprete é o de corresponder a sua proposta didática, construindo uma interpretação legítima, estilisticamente coerente.

O estudo da prática interpretativa (*performance practice*) pode abarcar, especialmente no âmbito da música popular, elementos alheios ao conteúdo sonoro, relacionados ao contexto da performance. A etnografia das práticas interpretativas tem levantado importantes dados sobre o ambiente, o significado e o comportamento de participantes das performances de música popular e folclórica (ouvintes e músicos). O estudo de estilo, quando considerado nesses casos, deve englobar tais níveis de análise, buscando os elementos da tradição oral de performance para além do texto escrito (Béhague, 1984, p. 7).

Do ponto de vista didático, é necessário assinalar que o ensino de características de estilo em gêneros da música popular costuma envolver um processo de imersão. O intérprete ouve, observa e imita a música - ou o "jeito de tocar" - de determinado músico ou grupo musical. Segundo Green (2010), no caso do jazz e de algumas músicas folclóricas, também há um sistema de "treinamento de aprendizes", pelo qual o jovem músico é conduzido e ajudado por músicos mais experientes no aprendizado do gênero. É o que ocorre também no contexto da roda de choro.

Os estudos de Piazzolla e Carrilho têm a intenção declarada de servir como guias para a interpretação do tango e do choro, respectivamente. São de fato estudos interpretativos de estilo. Poderão atuar, possivelmente, como uma ponte que aproxima esses dois extremos: o conhecimento informal, baseado na imersão, e o conhecimento formal, de viés acadêmico.

O limitado escopo deste trabalho não nos permite discutir os pormenores técnicos explorados por cada obra, ou sua eficácia didática como estudo interpretativo. Entretanto, a observação dessas obras nos sinaliza que a caracterização estilística envolve a maneira como se manipulam aqueles elementos já mencionados: a articulação e as acentuações aí geradas; as nuances expressivas, de dinâmica e caráter; a métrica e a ornamentação. Como assinala Sônia Ray (2000), ao referir-se à influência do choro no repertório brasileiro erudito para contrabaixo, "suas melodias, ritmos e lirismo peculiares freqüentemente exigem escolhas de articulações específicas por parte do instrumentista que, quando não ciente de tais peculiaridades, prejudica sua performance ao fazer escolhas equivocadas de arcadas, fraseados e acentuações". (Ray, 2000, p.328).

Uma imersão nesses gêneros, através da audição, da observação e da pesquisa por informação estilística, poderá levar à construção de uma interpretação de boa qualidade. Cabe ao intérprete esmerar-se em descobrir as ferramentas técnicas que lhe permitirão adaptar sua maneira de tocar aos distintos gêneros, com o objetivo de dar vida à obra e emocionar o ouvinte.

3. Conclusão

Vimos neste artigo que, após o auge de popularidade dos estudos melódicos no século XIX, os estudos de concerto e os estudos interpretativos para flauta traçaram um novo caminho no século XX, despontando como peças musicais de interesse, inseridas no repertório solo de concerto. Como obras de caráter didático, passaram a abordar novos gêneros musicais, incluindo gêneros da música popular, com ênfase em questões interpretativas.

As obras brevemente comentadas neste texto ilustram o que precede. A preparação de sua performance e a posterior análise de alguns parâmetros possivelmente utilizados como ferramentas para a caracterização de estilo faz-nos pensar que sua interpretação, além de acrescentar interesse ao repertório de concerto, propicia o estudo de questões estilísticas, promovendo uma aproximação com os distintos gêneros musicais aí explorados.

Referências bibliográficas

BEHÁGUE, Gerard. *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport: Greenwwod Press, 1984.

CARRILHO, Altamiro. *Chorinhos Didáticos*. São Paulo: Bruno Quaino Material Cultural Ltda, 1993.

CASTÉRÈDE, Jacques. Douze études pour flûte. Paris : Alphonse Leduc, 1962.

DICK, Robert. *Flying Lessons: Contemporary Concert Etudes for Flute*. Nova York: Multiple Breath Company, 1983.

GREEN, Lucy. *Informal popular music learning practice and their relevance for formal music educators*. In: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Anais do I SIMPOM, pp. 17-36. Rio de Janeiro, PPGM/UNIRIO, 2010.

ISANG, Yun. *Etüden für flöte solo*. Berlin: Bote & Bock, 1975.

OFFERMANS, Wil. *For the contemporary flutist*. Frankfurt: Zimmermann, 1992.

PIAZZOLA, Astor. *Tango-Études*. Paris: Editions Henry Lemoine, 1987.

RAY, Sonia. *A influência do choro no repertório brasileiro erudito para contrabaixo*. In: I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical. Anais do I SNPPM, pp. 328 -331. Belo Horizonte, UFMG, 2000.

RÓNAI, Laura. *Em busca de um mundo perdido. Métodos de flauta do Barroco ao século XX*. Rio de Janeiro: Top Books, 2008.

STUDY. In: *Grove Music Online*. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27018> Acesso em 22/01/2011.

SZÉRVANSZKY, Endre. *Five concert studies for solo flute (suite)*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1973.

ZGRAJA, Krystof. *3 Virtuoso Flamenco Studies*. Mainz: Schott, 1996.

DEMANDAS FÍSICAS E PRÁTICA DELIBERADA NA FLAUTA TRANSVERSAL

Leonardo Loureiro Winter (UFRGS)
llwinter@uol.com.br

Resumo: O presente artigo procura identificar demandas físicas e conseqüências da prática deliberada na flauta transversa. A metodologia se processou através da realização de entrevistas semi-estruturadas com oito estudantes do instrumento onde foram levantadas informações sobre a prática individual bem como características e procedimentos preventivos adotados na prática deliberada desses instrumentistas. Como conclusão a pesquisa aponta a necessidade de inclusão e conscientização da importância de atividades compensatórias na prática diária desses estudantes para prevenção de problemas de saúde e/ou danos físicos.
Palavras-chave: Execução, Demandas Físicas, Prática Deliberada, Flauta.

Physical demands and deliberate practice on flute

Abstract: This article aims to identify physical demands and the consequences of deliberate practice while playing a musical instrument. Although musical performance involves balance between physical, psychological and emotional demands in order to get a natural result, few musicians recognize the importance of those demands in improving their performance. The research was conducted through interviews with eight flute students to identify the physical consequences of flute practice over the years as well as possible health-related issues and their approach to avoid repetitive strain injury. Results suggest the necessity to incorporate the awareness of the possibility of injuries and proper preventive measures into the education and practice of musical instruments.
Keywords: Performance, physical demands, deliberate practice, flute.

1. Introdução

A execução de um instrumento musical exige do músico a utilização integrada de demandas físicas, mentais e emocionais. Cada instrumento musical possui técnicas específicas e peculiaridades que demandam adaptação e domínio do instrumentista através da utilização e controle de um complexo sistema muscular corporal, conjuntamente com o equilíbrio de fatores psicológicos e emocionais. Da mesma maneira que possam existir problemas comuns a todos os instrumentistas é provável também supor que exista uma relação direta entre o instrumento utilizado pelo músico e problemas decorrentes da prática instrumental deliberada. A utilização de técnicas inadequadas conjugadas com má postura corporal ou procedimentos práticos equivocados podem levar ao aparecimento de enfermidades decorrentes das demandas práticas. A conscientização e correta utilização das diferentes demandas na execução podem trazer resultados positivos no desempenho da *performance*. O repertório, o contexto da apresentação, a força instrumental, entre outros fatores podem exigir o predomínio de uma demanda sobre outra na execução musical.

Demanda física pode ser entendida como o conjunto de esforços e movimentos realizado pelo corpo humano para a execução de determinada tarefa. Na música, a identificação das demandas físicas na execução instrumental pode levar a um melhor entendimento dos esforços envolvidos na execução, bem como nas etapas de planejamento, realização e avaliação da *performance*.

Diversos autores abordaram a demanda física instrumental, entre eles, Dawson (2006), Parry (2004) e Frank (2007). Para Dawson (DAWSON, 2006: p. 1) "... executar um instrumento musical envolve uma série complexa de demandas físicas na realização de gestos musicais rápidos e repetitivos para produção do som". Já Parry (PARRY, 2004: 41) afirma que "... o ato intensivo da prática deliberada durante anos pode

causar profundos efeitos e transformações na anatomia humana, incluindo musculatura, estrutura óssea bem como nos sistemas circulatórios e respiratórios e que a maioria dos problemas que afetam músicos pode ser prevenida". Técnicas incorretas e excesso de prática, má postura corporal, tensão e esforço para realizar passagens musicais, constituição, peso, tamanho, qualidade e mudança de instrumento, dificuldade do repertório e pressões psicológicas, associadas ao intenso e exigente estilo de vida podem vir a acarretar problemas de saúde ao músico. Neste sentido é mister que o intérprete conheça seu instrumento, suas técnicas bem como busque atitudes preventivas e corretivas de compensação para minimizar os esforços da prática instrumental como a realização de exercícios físicos regulares, alongamentos musculares ou outras técnicas de relaxamento e utilização do corpo.

Frank e Mühlen (FRANK, 2007: *passim*) detém-se na identificação e prevenção de problemas no sistema muscular e esquelético em músicos. Os autores apontam a ocorrência de "...distúrbios reumatológicos, neurológicos, dermatológicos, psicológicos assim como problemas de visão e audição e do complexo orofacial decorrentes do mau uso na prática deliberada". Segundo os mesmos autores (*ibid*.) entre os fatores de risco que levam ao uso acentuado *(overuse*) da estrutura motórica estão "...a forma e tamanho do instrumento, o desenvolvimento e aplicação da técnica, o tempo de trabalho instrumental, condições climáticas, local de trabalho, o comportamento adotado pelo músico no estudo e ensaio, as estratégias de compensação e condições corporais dos músicos". As conseqüências relatadas são intensidades variáveis de dor, fraqueza, rigidez, fadiga e tensão, que podem afetar tanto partes específicas do corpo quanto a conjugação destas. Entre as causas que podem levar ao aparecimento de problemas estão: "... o tempo de estudo prolongado, poucos intervalos de descanso, falta de aquecimento e alongamento muscular, prática prolongada de dedilhados complexos e falta de atividades compensatórias à carga de estudo" (ibid). Frank (idem) cita outros fatores que podem comprometer ou agravar os problemas, entre eles: a forma e qualidade do instrumento, a técnica utilizada, as exigências do repertório, os anos de formação, educação e comportamento musical no estudo, o sexo, pressões psicológicas e expectativas além de fatores como condicionamento físico, alimentação e condições de vida em geral.

2. Demandas físicas na flauta: conseqüências

Parry (PARRY, 2004: 50) em seu artigo "Managing the physical demands of musical performance" aborda problemas específicos na utilização de instrumentos musicais. No caso da flauta transversal, o autor (idem*)* descreve como "... um dos instrumentos musicais mais problemáticos tanto no que se refere à demanda física quanto em problemas advindos da má utilização do instrumento", identificando problemas decorrentes da prática deliberada nas mãos, ombros e pescoço.

A postura levemente assimétrica assumida pelo flautista, conjugado com fundamentos técnicos equivocados em um instrumento não-ergonômico por muitas horas e anos de prática pode vir a acarretar problemas de saúde no músico como dor na coluna cervical, pescoço, ombros, articulações, braços, antebraços, pulsos, mãos, dedos, face e outras partes do corpo. É necessário que o músico constantemente busque alternativas e técnicas de aliviar as demandas físicas e que estas sejam periodicamente avaliadas e reavaliadas para atingir seus objetivos, se possível com o auxílio de profissionais.

Ilustração 1 - Posição do flautista em pé.

Entre as demandas físicas exigidas para o flautista podemos citar o refinado controle respiratório, muscular e de flexibilidade da embocadura, o controle coordenado de movimentos, a independência dos dedos, a manutenção da postura, equilíbrio, posição e peso do instrumento.

A metodologia da pesquisa se processou através de entrevista semi-estruturada com flautistas-estudantes. Estes estudantes contavam com pelo menos oito anos de prática regular no instrumento e a maioria ainda encontrava-se realizando curso de graduação ou recém-graduado. Alguns entrevistados possuíam um nível de *performance* avançado e outros ainda estavam consolidando conhecimentos básicos, sendo um grupo com características heterogêneas entre si. A maioria dos entrevistados já exercia algum tipo de estágio profissional remunerado seja em aulas, apresentações ou ensaios. As médias das horas diárias de prática declaradas já incluíam o cômputo de suas atividades profissionais e estudos individuais.

Inicialmente os flautistas foram contatados por *e-mail* e consultados sobre a concordância de participarem da pesquisa. Desde o início foi acordado que suas identidades seriam preservadas de tal maneira que não fossem permitidas qualquer tipo de identificação. Um questionário com perguntas elaboradas sobre temas julgados relevantes para os objetivos da pesquisa foi enviado por meio eletrônico, permitindo tempo para que cada entrevistado refletisse sobre o assunto a ser abordado na entrevista. Em data posterior um encontro individual foi realizado de maneira que os entrevistados pudessem acrescentar dados ou questionamentos sobre os temas propostos.

Dos oito flautistas que participaram da pesquisa foram levantados dados como número de anos de estudo ao instrumento, número médio de horas de prática diária e semanal, relatos de problemas decorrentes da prática deliberada como contusão, dor ou dano físico, identificação da principal região corporal afetada bem como cuidados e procedimentos adotados para sanar ou minimizar o problema. A entrevista também levantou dados sobre a prática de atividade física ou de prevenção específico realizado antes, durante e/ou depois da prática instrumental, bem como sua freqüência, permitindo comentários que os entrevistados julgassem importantes a respeito do assunto abordado. Os dados coletados foram representados nos seguintes gráficos:

* Quanto ao número de anos de prática deliberada do grupo de flautistas entrevistados, o número mínimo de anos foi de oito anos e o máximo dezoito anos, conforme representa o gráfico abaixo:

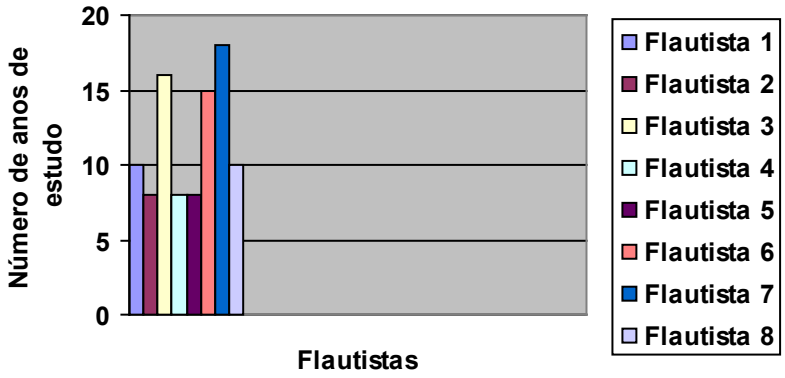


Ilustração 2 – Anos de prática dos flautistas entrevistados

* A média de prática diária na flauta declarada pelos entrevistados foi de pouco mais de 4 (quatro) horas diárias. Quanto à freqüência dos estudos a média dos entrevistados declarou estudar seis dias por semana:

Ilustração 3 - Número de horas de prática diária declarada pelos entrevistados

* Quanto ao relato de problemas decorrentes da prática deliberada na flauta, todos entrevistados declararam já ter enfrentado algum tipo de dor ou contusão decorrente da prática na flauta transversal. Os problemas mais recorrentes foram referidos como “dores nas costas” (quatro entrevistados). As regiões mais citadas foram a escápula esquerda, a articulação do ombro esquerdo, coluna cervical, trapézio e região lombar. Alguns entrevistados admitiram dores no pulso e nas articulações dos dedos. Também foram relatados fadiga muscular no sistema orofacial e mandibular decorrente de esforços para mudanças em dinâmicas extremas. Outras regiões relatadas na entrevista foram o pescoço, mãos, dedos e tendões dos braços bem como o pescoço.

Questionados se costumam realizar alguma atividade física, dois entrevistados admitiram não fazer atividade alguma e um entrevistado afirmou fazer exercícios aeróbicos (sem especificar o tipo), porém de maneira irregular. Dois entrevistados declararam fazer práticas aeróbicas diversificadas e alternadas (corrida, flexões abdominais e de braço, futebol, natação). Os outros entrevistados afirmaram realizar musculação, caminhadas e pilates. Entre os que realizam atividades físicas, a freqüência varia de duas a três vezes por semana, com período de tempo variando entre uma hora e uma hora e meia por sessão.

* Quanto ao hábito de praticar alguma atividade preventiva ou de cuidado específico, três entrevistados declararam fazerem de maneira irregular (“somente quando tenho tempo” ou “somente quando necessário”) ou então não praticar nenhuma atividade. Entre as atividades preventivas as mais citadas (3) foram alongamento muscular antes e durante a sessão de estudo, Técnica de Alexander (duas citações) ou Pilates (uma citação).

3. Conclusão

Executar um instrumento musical é uma tarefa de equilíbrio entre as demandas físicas, mentais e emocionais. A demanda física de um instrumento musical pode vir a acarretar problemas de saúde decorrentes de diversos fatores como má postura, utilização de técnica inadequada associada ao excesso de prática instrumental, a mudança de instrumento, a dificuldade do repertório, o estilo de vida de cada músico, entre outros fatores.

A flauta transversal exige grande demanda física do músico, principalmente dos sistemas respiratório e muscular para a obtenção de um apurado controle técnico e motriz. A má utilização do corpo conjugada com uma técnica inadequada acarretam problemas de saúde ao flautista que podem se agravar com o passar dos anos. Dos oito flautistas entrevistados todos padecem ou padeceram de dor ou contusão advinda de anos de prática deliberada. Apesar do alto grau de problemas dos entrevistados poucos tem como hábito praticar atividades preventivas ou cuidados específicos que possam atenuar os esforços empreendidos na tarefa de executar o instrumento. No que tange à prática de atividades físicas regulares, também foi constatado o sedentarismo entre alguns participantes da pesquisa, ainda que estes admitam os benefícios da atividade física regular para sua prática instrumental.

Referências

DAWSON, William, J. “The motions of wind instrument performance”. (2006). Disponível em http://www.artsmed.org/WilliamDawson-Motions.pdf. Acesso em 20/03/2011

FRANK, Annemarie and Mühlen, Carlos Alberto von. “Queixas músculoesqueléticas em músicos: prevalência e fatores de risco”. In: Revista Brasileira de Reumatologia, Junho 2007, vol. 47 n. 3. (188-196). Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=0482-5004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 22 /03/2011.

PARRY, Christopher B. Wynn. Managing the physical demands of musical performance. In: WILLIAMON, Aaron (ed) *Musical Excellence:* strategies and techniques to enhance performance. Oxford: Oxford University Press, 2004. (42-60)

TRAÇOS INTERPRETATIVOS DE HELCIO MILITO

Lucas Baptista Casacio (UNICAMP)
lucascasacio@gmail.com

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto (UNICAMP)
fernando@fernandohashimoto.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo investigar a peculiar interpretação musical do baterista brasileiro Helcio Milito (n.1931), intencionando identificar traços característicos de interpretação que definam seu idiomatismo musical. Neste trabalho, a partir da gravação da música *Minha Saudade*, de João Donato, realizada no ano de 1962 pelo Tamba Trio, serão analisadas sucintamente questões técnicas referente ao estilo interpretativo de Milito.
Palavras-chave: Helcio Milito, bateria, percussão, estudo interpretativo.

Interpretative Features of Helcio Milito

Abstract: This article has as goal to investigate the peculiar musical interpretation of the Brazilian drummer Helcio Milito (b.1931) aiming to identify characteristic interpretative features which can define his musical idiom. In this paper, based on the analysis of the song *Minha Saudade*, by João Donato, recorded in 1962 by Tamba Trio, it will be analyzed sharply technical questions related to the Milito's interpretative style.
Keywords: Helcio Milito, drum-set, percussion, interpretative study.

Introdução

Podemos dizer que existe uma questão recorrente com relação à possível continuação de uma linguagem característica iniciada com o baterista Luciano Perrone (1908-2001), e a considerada dispersão causada por Edison Machado (1934-1990), o qual é considerado por alguns críticos como um "americanizador" da maneira "genuína" de interpretação da bateria no Brasil. Mas onde estariam os outros bateristas contemporâneos à este atrito entre os paradigmas Perrone e Machado?

Helcio Milito se encontra justamente nesse ponto crítico. Reconhecido por sua atuação na bossa nova e por sua originalidade artística, Milito demonstra em suas atuações traços destes dois conceitos interpretativos, os quais se fundem e podem ser detectados, num segundo momento, em sua maneira peculiar de interpretação na bateria.

O paulistano Helcio Milito é muito celebrado por seu trabalho, principalmente com relação ao seu bom gosto ao usar vassourinhas ao invés de baquetas normais. Foi um dos primeiros músicos brasileiros a tocar em um grupo norte-americano de jazz ortodoxo, o Mitchell-Ruff Duo, com quem percorreu o Canadá e universidades norte-americanas, na década de 1960. Trabalhou com importantes nomes no cenário musical como Sammy Davis Jr, João Gilberto, Stan Getz, Astrud Gilberto, Quincy Jones, Duke Ellington, Antonio Carlos Jobim, Milton Nascimento, Luis Bonfá, Don Costa, Gil Evans, Tony Bennett, Wes Montgomery entre outros.

Porém o trabalho mais marcante de Milito foi sua atuação como membro fundador do Tamba Trio, ao lado dos músicos Luiz Eça e Bebeto Castilho (SOUZA, 1997). Criado em 1962, o Tamba Trio leva o nome do instrumento de percussão – na verdade uma bateria alterada – criado por Milito. A Tamba, que em tupi-guarani significa concha (TIBIRIÇA, 2009), é um instrumento musical formado por quatro frigideiras, caixa-clara, três tambores e dois bambus.

O Tamba Trio foi marcado, durante as três décadas de sua atuação, por inúmeras mudanças em sua formação, incluindo a substituição, por um período, do próprio Milito pelo baterista Rubens Ohana, bem como por várias fases de diferentes vertentes estéticas e culminando com o experimentalismo.

Desta forma o presente trabalho tem como foco investigar a interpretação do músico Helcio Milito no contexto do Tamba Trio. Este estudo será realizado a partir de análises sobre a gravação da composição *Minha Saudade*, de João Donato, gravada no LP *Tamba Trio* (1962).

Minha Saudade

Minha Saudade foi composta por João Donato, e gravada em 1962 no álbum de estréia do Tamba Trio. A composição é feita sobre uma estrutura bastante comum para a música popular, que consiste em uma composição de 32 compassos dividida em quatro partes, AABA, onde cada parte tem o mesmo número de compassos (oito), em dois por quatro.

Embora a instrumentação do Tamba Trio tenha uma formação característica dos trios formado por piano, baixo e bateria, devido às tecnologias de gravação, muitas vezes esta instrumentação era alterada, adicionando-se flauta (mais frequentemente), saxofone, tamba, violão e posteriormente na década de 1970 sintetizadores e até guitarras elétricas. Como aponta Signori (2009), "o fato do grupo utilizar com frequência o recurso de *overdubbing* e os vocais, faz com que, raramente, o trio soe como um trio de piano, contrabaixo, bateria (ou tamba), exceto em alguns trechos dos arranjos".

Na gravação de *Minha Saudade*, o Tamba Trio utiliza-se desta tecnologia e adiciona a flauta, executada pelo contrabaixista Bebeto Castilho, obtendo desta forma uma sonoridade de quarteto.

Traços Interpretativos na execução de Milito

Podemos afirmar que a performance na bateria nesta gravação possui uma maneira bastante peculiar e característica da execução de Helcio Milito. Importante notar que até a década de 1970 o músico ainda não havia utilizado o instrumento Tamba em estúdios de gravações, deste modo nesta faixa ele utilizou apenas a bateria.

Neste ponto estudaremos algumas características estilísticas do idiomatismo de Milito enquanto baterista. Uma vez que o trabalho de Helcio é muito admirado por sua forma de utilizar as vassourinhas (brushes ou escovinhas), a utilização deste tipo de baqueta será a primeira das características a ser apontada.

Para maior clareza e assim facilitar a visualização será utilizado um sistema com dois pentagramas, onde no pentagrama de baixo encontram-se escritas as notas que devem ser tocadas pelos pés (bumbo e chimbal) enquanto no pentagrama de cima as notas relacionadas com as mãos, utilizando sempre as vassouras. Foram utilizadas também duas linhas do mesmo pentagrama para a escrita da caixa, sendo que a terceira linha do pentagrama de cima é referente à mão direita enquanto a quarta linha é referente à mão esquerda, conforme mostra a Figura 1.

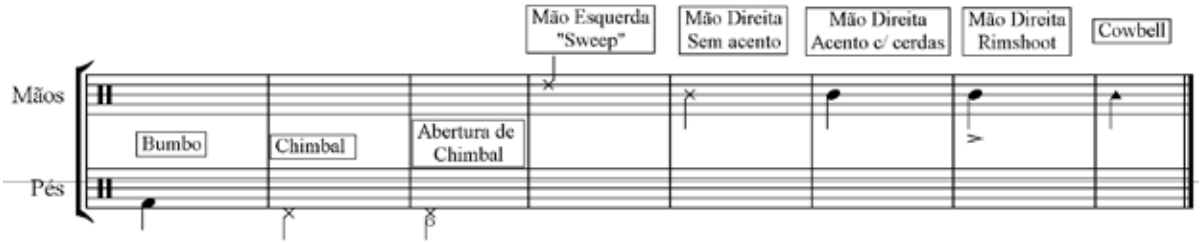


Figura 1: notação da bateria

O uso de vassouras passou a ser muito popular no período da bossa nova. Alguns autores citam como um possível fator a influência do músico João Gilberto (GARCIA, 1999), devido à sua pouca intensidade sonora. Helcio relata em entrevista ao autor, que sua preferência pelas vassouras também partiu desta característica timbrística, uma vez que não gostava de tocar com muito volume, embora o fizesse quando necessário (MILITO, 2010). Outro fator que o motivou a usar estas baquetas foi a influência exercida por grupos de jazz norte-americanos oriundos do movimento *West Coast* da década de 1950 (HOBSBAWM, 1989), como o *Modern Jazz Quartet* e especialmente a influência do baterista Kenny Clarke.

Porém a forma como Milito executa suas vassouras difere dos músicos norte-americanos. A partir do modelo norte-americano, no qual ambas as mãos são tocadas na caixa, sendo que a mão direita executa células rítmicas da condução do jazz e acentos de *comping*, enquanto a esquerda "escova" a pele do instrumento em movimentos circulares, conforme demonstra a Figura 2 (RILEY, 1994). Helcio adapta o uso das vassouras às conduções de ritmos brasileiros, primordialmente o samba, influenciado pela estética da bossa nova.

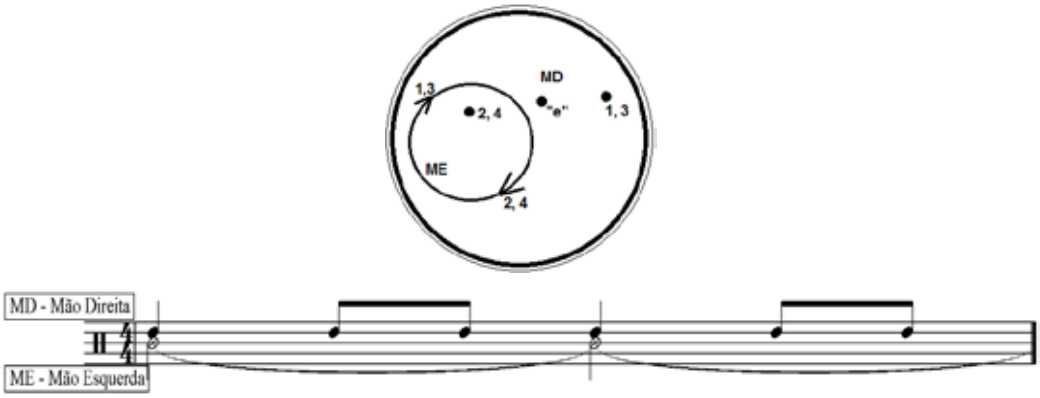


Figura 2: condução de vassouras no jazz (extraído de RILEY, 1994)

A condução característica de Milito consiste em dois padrões distintos de semicolcheias, ambos executados basicamente na caixa, sendo um para cada uma das mãos. Com a mão esquerda são realizados movimentos laterais, e não circulares como no jazz, em que a vassoura "varre" a pele da caixa da direita para a esquerda em movimentos de ida e volta. Neste movimento, as primeiras e terceiras notas de cada grupo de quatro semicolcheias são executadas perto do aro do tambor enquanto as segundas e as quartas notas são executadas mais perto do centro do tambor (conforme as Figuras 3 e 4). Esse movimento de varrer lateralmente a caixa com golpes rápidos é chamado por CAMERON (2007) de "*staccato sweep*". Ainda neste movimento da mão esquerda é feito um leve acento na terceira semicolcheia, o que produz uma sonoridade contínua que emula o som produzido por instrumentos de percussão como, por exemplo, o ganzá ou o reco-reco (BOLÂO, 2003).

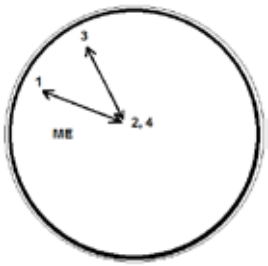


Figura 3: movimento de mão esquerda. Os números 1, 2, 3 e 4 se referem às semicolcheias.

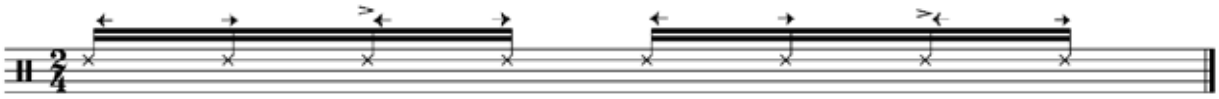


Figura 4: padrão de vassouras da mão esquerda

Quanto à execução da mão direita, Milito faz também um padrão baseado em semicolcheias, porém a vassoura não varre a pele, como ocorre na mão esquerda, e sim a percute com uma sequência de toques contínuos, tocando todas as oito semicolcheias do compasso (Figuras 5 e 6).

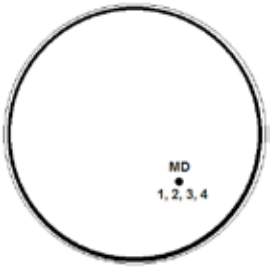


Figura 5: movimento da mão direita. Os números 1, 2, 3 e 4 se referem às semicolcheias de cada tempo

Figura 6: padrão de vassouras na mão direita sem acentos

Os toques da mão direita são alternados em notas acentuadas e não acentuadas conforme a célula rítmica que o músico pretende executar (Figura 7).

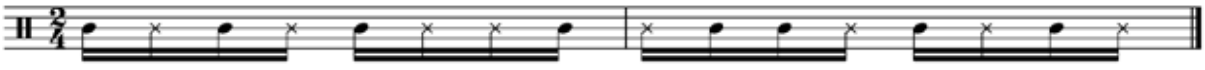


Figura 7: mão direita com acentos (extraído dos compassos 9 e 10 de *Minha Saudade*)

Estes acentos podem ter basicamente dois níveis diferentes de volume: acento com volume menos elevado, que pode ser executado apenas com as cerdas da vassoura; e um acento com grande volume, em que as cerdas tocam junto com o cabo da vassoura (produzindo um som semelhante ao rimshot tradicional). Desta forma, a mão direita acaba sendo a responsável pela execução das células rítmicas feitas durante as conduções de Milito, bem como a responsável pela dinâmica do instrumento. Temos então basicamente três níveis de dinâmica para a execução da mão direita: 1. condução contínua de semicolcheias (representada com

"x"); 2. acento executado apenas com as cerdas da vassoura (cabeça de nota simples); 3. acento com auxilio do cabo da vassoura, r*imshot* (nota com >). Quanto à mão esquerda há basicamente apenas o acento na terceira semicolcheia. Existe uma hierarquia dinâmica entre as duas mãos, uma vez que o som produzido pela mão direita tem maior potencial de volume que o da esquerda.

Outra característica interpretativa de Milito está relacionada com sua forma de execução com os pés (bumbo e chimbal). Durante a condução de seus padrões rítmicos de samba, o músico executa um padrão, quase como um ostinato rítmico, que se tornou bastante comum aos bateristas a partir da década de 1950. Consiste em tocar no bumbo o ritmo de colcheia pontuada e semicolcheia, enquanto o chimbal toca a colcheia no contra tempo. Unindo os dois instrumentos na mesma figura rítmica (Figura 8), temos a célula que se tornou padrão na execução dos pés para o ritmo de samba. O ritmo do bumbo nesta célula, segundo Bolão (2003), se assemelha a execução das notas graves de conduções de samba no pandeiro.

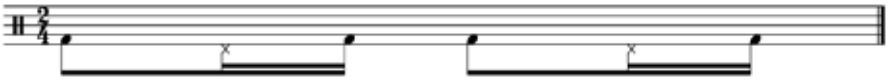


Figura 8: padrão de samba para os pés executado na bateria

Na Figura 9 vemos a transcrição de um trecho de *Minha Saudade*, onde encontramos os elementos citados anteriormente que evidenciam o idiomatismo de Milito. Os compassos abaixo são referentes à execução na primeira exposição da parte A de *Minha Saudade*, correspondente aos compassos de 9 a 16.

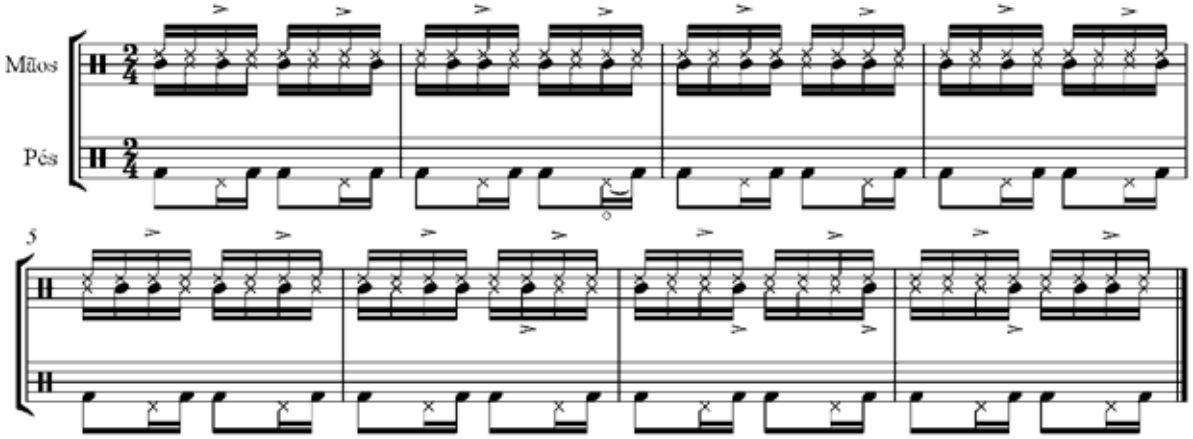


Figura 9: "levada" completa de vassouras de Helcio Milito (compassos 9 ao 16)

Ainda com relação à execução dos pés, Milito apresenta uma peculiaridade que merece destaque. Trata-se dos ataques que faz, em convenção com a banda, através do toque simultâneo de bumbo e chimbal, como evidenciado em inúmeros momentos na gravação. A transcrição mostrada na Figura 10 exemplifica a utilização deste recurso.

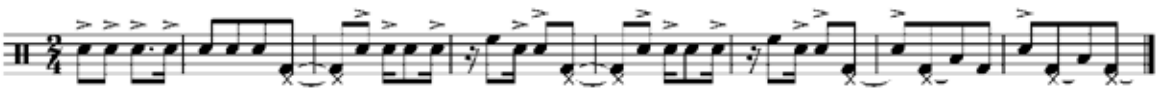


Figura 10: ataques de bumbo e chimbal (compassos 65 ao 72)

Esta característica foi apontada pelo próprio Milito como um recurso por ele utilizado para obter maior pressão sonora nestes ataques quando a bateria é tocada com vassouras. Segundo Milito (2010), "o som produzido pelo bumbo e o chimbal tem maior projeção que o produzido por prato [percutido com a vassoura] e o bumbo", sendo este ultimo um recurso mais recorrente dos bateristas neste tipo de situação.

Há ainda um importante ponto a ser levantado sobre a interpretação de Milito que diz respeito à utilização do cowbell em suas execuções, principalmente fazendo uso das vassouras. Com este instrumento adicionado ao seu set, o músico passa a ter um novo elemento timbrístico. A forma como Milito utiliza este recurso na gravação remete à execução de um tamborim, tanto pelo timbre do instrumento quanto pelas células rítmicas nele tocadas. A técnica utilizada por Milito neste instrumento é semelhante à técnica de vassoura da mão direita descrita anteriormente. Porém não há a execução contínua de todas as semicolcheias do compasso, como na caixa, sendo que são executadas somente as notas que caracterizam as células rítmicas, as quais eram somente acentuadas na execução na caixa. Na Figura 11 o cowbell aparece indicado com a cabeça de nota grafada em triângulo.

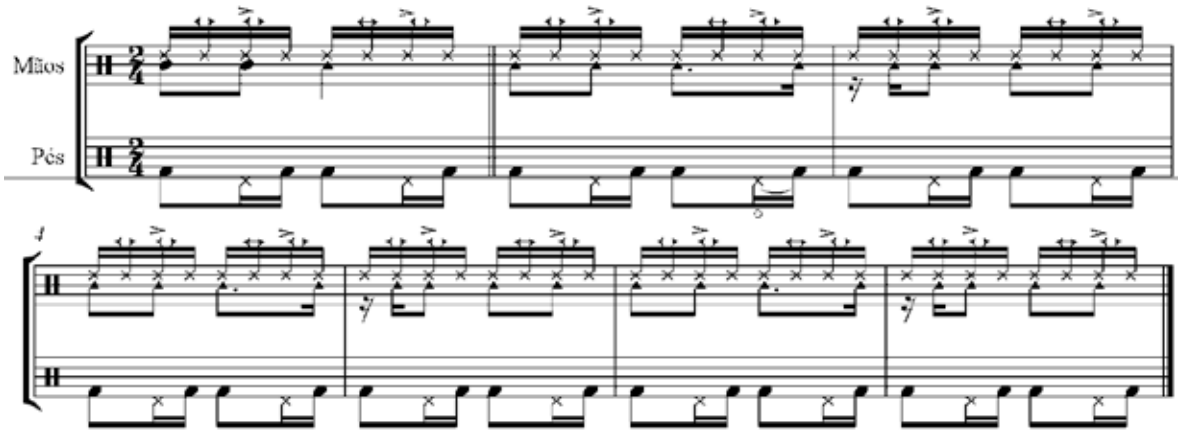


Figura 11: trecho de *Minha Saudade* com execução do cowbell (compassos 24 ao 30).

Milito utiliza-se deste recurso por duas vezes no decorrer de *Minha Saudade*, sua intenção foi realçar as mudanças entre as seções da música. A primeira utilização deste recurso acontece durante a execução da primeira exposição da parte B (compasso 24 ao 30), e a segunda vez na última exposição da melodia da parte A, após os solos de piano e flauta (compassos 89 ao 96).

Considerações Finais

Na performance de Helcio Milito em *Minha Saudade*, foram identificados os seguintes recursos técnicos utilizados pelo músico: 1. padrões de conduções distintas de semicolcheia para a mão direita e para a mão esquerda; 2. padrões de samba nos pés; 3. acentuações rítmicas de bumbo e o chimbal em convenção com a banda; 4. utilização do cowbell como um recurso timbristico que remete ao samba. Desta forma, podemos afirmar que tais recursos técnicos são alguns dos elementos constituintes dos traços característicos de interpretação musical de Milito, uma vez que tais recursos podem ser encontrados com bastante frequência ao longo de sua carreira como baterista, principalmente dentro do contexto das gravações do Tamba Trio.

Referências

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um Privilégio*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2003.

CAMERON, Clayton. *Brushworks*. NY. Ed Carl Fisher, 2007.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição se conflito de João Gilberto*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.

HOBSBAWM, Eric J.. *História Social do Jazz*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1989.

MILITO, Helcio. Entrevistado por Lucas B. Casacio: Rio de Janeiro, Junho de 2010.

MILITO, Helcio, EÇA, Luiz, CASTILHO, Bebeto. *LP Tamba Trio – faixa "Minha Saudade"*. Philips. Rio de Janeiro, 1962.

RILEY, John. *The Art of Bop Drumming*. Ed Warner, 1994.

SIGNORI, Paulo Cesar. *Tamba Trio: A trajetória histórica do grupo e análise de obras gravadas entre 1962-1964*. Campinas – SP, 2009. Dissertação mestrado em música - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

SOUZA, Tárik. In: *CD Tamba trio classic*. Polygram, 1997.

TIBIRIÇA, Luiz Caldas. *Dicionário Guarani Português*. 2ª ed. São Paulo: Editora Traço, 2009.

FERRAMENTAS PARA A TRADUÇÃO DE UMA OBRA VOCAL: UMA PESQUISA A PARTIR DA ÓTICA MELOPOÉTICA

Lúcia de Fátima Ramos Vasconcelos (UNICAMP)
luciafrv@hotmail.com

Adriana Giarola Kayama (UNICAMP)
akayama@iar.unicamp.br

Resumo: O presente trabalho tem por principal objetivo reunir algumas ferramentas úteis ao trabalho tradutório de obras vocais. A escolha da corrente melopoética enquanto fio condutor dessa pesquisa fornece ao tradutor uma percepção musical do texto, contribuindo para uma visão mais ampla da obra de arte. A proposta da pesquisa é defender a intercomunicação entre a análise lingüística e musical na tradução de obras vocais, particularmente com textos poéticos.
Palavras-chave: Tradução de obra vocal, Melopoética, Análise intersemiótica.

Tools to translating vocal work: a research from the melopoetic perspective

Abstract: This work has the main objective of gathering useful tools to translating vocal works. The choice of the melopoetic current as a guideline provides the translator with a musical understanding of the text, providing for a wider view of the work. The research proposal is to defend intercommunication between linguistic and musical analysis in the translations of vocal works, particularly with poetic texts.
Keywords: Translation of vocal music, Melopoetic, Intersemiotic Analysis.

1. Introdução

Etimologicamente, traduzir (do latim, *trans* + *ducere*) significa levar através de. O que se leva? De onde? Para onde? Mediante o que? Diz Mário Laranjeira (2003) serem as respostas a essas perguntas o que expande o lugar da tradução, levando-a para além do lingüístico, situando-a em qualquer área da comunicação cultural em geral, e das artes em particular.

Augusto e Haroldo de Campos se direcionam à "arte de traduzir poesia sob o signo da criação" (CAMPOS e CAMPOS, 1977: p.21). Tal frase se confirma e ganha espaço em seus trabalhos tradutórios, trabalhos esses que refletem a escolha de um corpo específico de autores. Entre eles se encontram Ezra Pound, Mallarmé, Goethe, trovadores provençais, assim como a obra que debruçaremos nossa análise, *Pierrot Lunaire,* originalmente escrita em francês por Albert Giraud, e traduzido para o alemão por Otto Erich Hartleben, sendo esta versão utilizada para a composição musical de Arnold Schoenberg.

Algumas obras oferecem mais liberdade, outras, como as canções, são dotadas de uma forma muito particular. Entretanto, sempre será uma tarefa desafiadora ao tradutor que além de atender aos pré-requisitos lingüísticos, precisa se debruçar sobre a estrutura musical preexistente e aspectos de fisiologia e acústica da voz.

Segundo Haroldo de Campos "para que a tradução criativa se desenvolva, faz-se necessária uma leitura atenta e crítica do texto original, cuja beleza se revela suscetível de uma 'vivissecção' implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo lingüístico diverso" (CAMPOS, 1992: p.243).

Pierrot Lunaire foi traduzido por Augusto de Campos em meados de 1950. Diz que foi um permanente desafio em sua "recriação livre":

> "[...] sem perder de vista os valores, encontrar soluções que criassem uma tensão vocabular capaz de manter vivo o interesse do próprio texto, e que, ao mesmo tempo, permitissem a sua articulação à música, reduzindo a um mínimo as adaptações morfológicas exigidas pelas diferenças léxicas, sintáticas e prosódicas com o português." (CAMPOS, 1998: p.43)

Sua tradução partiu do texto em alemão, mas segundo o próprio autor, utilizou eventualmente o francês como referência ou sugestão, mantendo-se mais fiel à idéia que à letra dos poemas. Outra referência é a própria partitura, que em suas palavras "buscou referenciais como o desenho do ritmo, das durações, das acentuações e das pausas. Buscou, acima de tudo, o texto vocal, ou 'cantofalável', tirando partido, sempre que possível, das virtualidades fônicas do português". (CAMPOS, 1998: p.43)[1]

A *melopoética* é um ramo dos estudos comparados que, numa abordagem intersemiótica, investiga as possíveis interações entre a literatura e a música, as chamadas homologias. Segundo Oliveira (2003), o criador da designação foi o professor e crítico húngaro, Steven Paul Scher, cujo termo é formado a partir das palavras melos (= canto) + poética. Trata da influencia da música sobre a literatura, discute-se o efeito encantatório e a atração exercida por certas palavras, cuja função no texto e, não raro, puramente musical. Menciona os valores plásticos e musicais dos fonemas, creditando a efeitos melódicos, a peculiar sensação de surpresa criada pela boa rima.

Em resumo, Oliveira (2003) conclui que a melopoética poderia se dividir em três níveis: o da música e literatura, o da literatura na música e da música verbal. Numa primeira instância – a da "música e literatura" investiga criações nas quais o texto e a música coexiste, como em uma canção ou ópera, por exemplo. Trata-se de promover uma reflexão sobre a palavra cantada, que seria nosso âmbito de análise. Numa segunda possibilidade de interação, que ele identifica como a "literatura na música", estuda-se um tipo de composição que tem origem durante principalmente o Romantismo, tornando-se característica deste período: o poema sinfônico e os desdobramentos da música programática. A terceira possibilidade corresponde à música de palavras e à música verbal. A primeira seria a imitação de sons musicais por meio dos recursos da linguagem verbal e da qualidade acústica das palavras. Já a música verbal seria, segundo a autora, o "equivalente literário de partituras existentes ou imaginárias" (OLIVEIRA, 2002: p.48), e sua apresentação em poesia ou prosa.

Na presente pesquisa, trabalhamos com a análise do *Pierrot Lunaire* no primeiro nível, o da dimensão sonora do poema.

O que se percebe enquanto caminho para aqueles que eventualmente se proponham a traduzir um texto que tenha uma relação direta e intima com a música é que, o conhecimento da partitura, e o entendimento desta enquanto delimitadora do tempo e das diferentes qualidades do som, assim como, o das possibilidades vocais, fornecerá ao tradutor a possibilidade de um mergulho mais profundo na obra trabalhada.

2. Ferramentas para a tradução de uma obra musical

2.1 A origem da relação música x texto na natureza da composição musical

Tratando-se de uma tradução de uma obra musical, a relação fundamental da música com o texto é um dos pontos iniciais do trabalho. Cada compositor possui características próprias, que mudam inclusive durante a sua vida, de acordo com seus estudos e experiências.

Schoenberg (2010), explica que em seu processo composicional, o som das primeiras palavras do texto poético lhe serve de inspiração, assim como a verdadeira essência do poema; entretanto, a sua música é algo que compõe independentemente, e que apenas dias depois vai verificar o resultado final da composição.

Tanto o seu artigo *Das Verhältnis zum Text* (A relação com o texto), quanto em carta endereçada a Erwin Stein, Schoenberg (2010) ilustra seu posicionamento em relação ao poema. Essa é uma fase fundamental ao tradutor de obra musical, pois enriquece o entendimento da obra enquanto organismo complexo. O Entendimento de como o compositor se relacionou com o texto é compreender e refazer o caminho traçado por ele, ampliando a visão do poeta que se propõe a traduzi-lo.

2.2 Ritmo e Métrica

Stein e Spilman (1996) definem como métrica poética os padrões de acentuação, e o número de sílabas acentuadas por linha também é objeto de uma variedade de tradições e regulamentações.

Para o poeta, seguir esses padrões é o sinônimo de desafio de muita beleza ao verso. Stein e Spilman (1996) complementam que a escolha do ritmo e da métrica do poema influenciam a velocidade pela qual o texto pode ser falado, e conseqüentemente, como o texto pode se compor à música e ser extraído dela, pelo tradutor.

Cooper e Meyer (1963) afirmam ser a métrica, assim, como outros elementos da organização musical, arquitetônica por natureza.

2.3 Prosódia:

No *Dicionário de Termos Linguísticos* a prosódia é definida como o "estudo da natureza e funcionamento das variações de tom, intensidade e duração na cadeia falada" (XAVIER:1992, p.121). Estas propriedades são inerentes ao som e estão relacionadas com as características acústicas das ondas sonoras.

Segundo Ezra Pound (1991), ao se escrever um verso, temos certos elementos primários a saber: os vários "sons articulados" da linguagem, isto é, de seu alfabeto, e os vários grupos de sílabas. Essas sílabas têm diferentes pesos e durações, seus pesos e durações originais e aqueles que parecem naturalmente impostos a elas por outros grupos de sílabas ao seu redor. Este é o material com o qual o poeta recorta seu desenho no tempo.

O poeta deve ser capaz de perceber o tempo e as relações temporais para poder delimitá-los de um modo interessante, por meio de sílabas mais longas ou mais curtas, mais pesadas ou mais leves, e das diversas qualidades de som que são inseparáveis das palavras de sua língua. A avaliação da prosódia envolve a combinação da respiração, voz e articulação

2.3.1 Prosódia Musical

Entende-se como prosódia musical o ajuste das palavras e da música, de modo que o encadeamento e sucessão de sílabas fortes e fracas coincidam com os tempos fortes e fracos do compasso. Na prática observa-se que todos parâmetros sonoros (intensidade, altura, duração e timbre) podem interferir na ênfase do texto.

2.4 Rimas

"Nunca será demais o tempo consagrado a esses assuntos [estudo da rima, assonância e aliteração]", afirma Pound (1991), para quem o poeta, como o músico, tem de saber todas as minúcias de seu ofício, mesmo que só raramente recorra a elas. No caso do tradutor, o tratamento dado a esses assuntos pode significar a diferença entre uma simples reescritura de um poema em outro idioma e a vibrante recriação de uma obra literária.

"O conceito [...] e a classificação da rima dão azo a controvérsias e polêmicas", observa Moisés, que se baseia em várias definições de autores estrangeiros para chegar à conclusão de que "tais conceitos e muitos outros que poderiam ser enumerados parecem concordar num ponto: a rima constitui uma recorrência de sons". (MOISÉS: 1995, p.41)

Lira (2002) cita as palavras de Fernandes que complementam e delimitam o posicionamento da rima quanto à forma; o autor descreve que a rima e o fim de verso têm uma íntima e inseparável correlação, qual seja: a rima é uma "repetição de sons iguais ou semelhantes no final de dois ou mais versos, ou seja, a repercussão da vogal tônica na última palavra dos versos". (LIRA: 2002, p.78)

Stein e Spilmann (1996) defendem que a rima é um recurso que ajuda a organizar o significado e proporcionam uma melhor conexão com as próximas linhas do poema, influenciando na sua fluência e no seu ritmo.

Outro aspecto fundamental, na perspectiva melopoética, é o papel da rima enquanto elemento estrutural do verso. "A forma do verso é determinada pela combinação de sílabas, acentos e pausas, contando-se as suas sílabas até a última acentuada".(CUNHA et al, in LIRA: 2002, p.78)

Complementa o autor que o sistema francês leva à nossa tradicional classificação das rimas quanto ao esquema acentual dos fins de verso: "(a) aguda (ou masculina), entre segmentos oxítonos; (b) grave (ou feminina), entre segmentos paroxítonos; e (c) esdrúxula (ou datílica): entre segmentos proparoxítonos." (CUNHA et al, in LIRA: 2002, p.78)

A natureza de acentuação das palavras do idioma da obra original também afetará diretamente a fraseologia musical. Conseqüentemente, línguas com terminações parecidas, como no caso da obra estudada, alemão/português, na qual as sílabas são em sua grande maioria paroxítonas, facilita encaixar a tradução ao desenho melódico das terminações.

2.5 Assonâncias e Aliterações

Embora as rimas de final de verso sejam as mais utilizadas e consideradas por estudiosos, como Stein e Spilmann (1996) como a forma mais poderosa de conexão das linhas da poesia, outras formas de rima criam conexões adicionais que enriquecem o texto. São as chamadas rimas internas. Essas rimas criam uma atmosfera que envolve sons e significados que se entrelaçam.

Stein e Spilmann (1996) definem:

> Esses dois dispositivos que exploram tais usos das palavras são a assonância e a aliteração. Assonância conecta as palavras através do som de uma vogal comum e, portanto, forma ritmos internos, combinando palavras que rimam para criar um bom desenho da linha. Aliteração cria uma conexão entre palavras semelhantes usando o som da consoante inicial que se repete: consoantes cuidadosamente trabalhadas criam conexões mais claras. Aqui o efeito é menos uma rima como conhecemos tradicionalmente e mais uma articulação através de um diferente tipo de reiteração de som. Ambas as formas conectam as palavras através do som, e ambas, portanto, requerem uma especial atenção do cantor. (STEIN e SPILMANN: 1996, p. 36)

Stein e Spillmann (1996) examinam como as palavras são escolhidas pelo poeta para dar um sentido musical ao verso através do som e da cor. Defendem que certas palavras, por causa dos seus sons mais claros ou escuros, transmitem sensações ou emoções. Sendo assim, um dos recursos poéticos mais dramáticos é reconhecer essas sensações sonoras e policromáticas das palavras.

3. Conclusão

Sob a ótica melopoética e através de uma abordagem intersemiótica, o presente trabalho investigou as possíveis interações entre a literatura e a música. Tratando-se de uma obra musical, a inter-relação entre a música e o texto é um aspecto que precisa ser compreendido pelo tradutor em cada trabalho que realizar. Defendemos que para tal, a compreensão da partitura, e o entendimento desta enquanto delimitadora do tempo e das diferentes qualidades do som, assim como o das possibilidades vocais são fatores essenciais ao processo tradutório. A proposta é defender uma análise literário-musical, em que são definidas algumas ferramentas que irão determinar uma compreensão mais ampla da obra.

Notas

1 Augusto de Campo é poeta, ensaísta e tradutor de poesia. Foi um dos principais articuladores do movimento internacional da poesia concreta nos anos 50 e 60 no Brasil, forma essa que integra o som, a visualidade e o sentido das palavras.

4. Referências:

CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 231-255.

COOPER, *G.;* MEYER, L. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. São Paulo: Edusp, 2003.

LIRA, José. A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson, In: *Cadernos de Tradução* no. VI, 2000/2, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de et al. *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

POUND, Ezra. *ABC da poesia*. São Paulo: Moderna, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings, 60th Anniversary Edition*. Berkeley: University of California, 2010.

STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. Nova York: Oxford University, 1996.

STEIN, Erwin. *Arnold Schoenberg Letters.* Berkeley: University of California Press, 1987.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. João Alexandre Barbosa (Org). Maíza Martins de Siqueira (Trad). São Paulo: Iluminuras, 1991.

XAVIER, Maria Francisca; MATEUS, Maria Helena (Orgs.). *Dicionário de Termos Linguísticos*. Vol I - II. Lisboa: Edições Cosmos, 1990-1992

A CANÇÃO DE CÂMARA – UM ESPAÇO HIPERTEXTUAL

Luciana Monteiro de Castro (UFMG)
lumontecastro@ufmg.br

Resumo: Este artigo sugere que a canção de câmara seja compreendida como um hipertexto, uma configuração textual aberta e em rede, cujos muitos elementos heterogêneos ou "nós" podem conectar-se entre si e com os "nós" contextuais, segundo relações multilineares. Esta proposta visa levar o intérprete a uma leitura especial e comprometida da obra, garantindo o êxito em sua *performance* e a emergência da própria obra.
Palavras-chave: canção de câmara, canção de câmara e hipertexto.

The art song, a hypertextual space

Abstract: This article suggests that the art song should be understood as a hypertext, an open textual configuration – a network –, which heterogeneous elements may connect among themselves and with contextual nodes, considering multi-linear relations. This proposal aims to allow the performer to do a special and committed reading of the work, ensuring success in his performance and the emergence the work.
Keywords: art song, art song and hypertext.

1. Por novas possibilidades de acesso à canção de câmara

As crescentes responsabilidades geradas pela pesquisa, pela *performance* e pelas atividades didáticas assumidas por nós do grupo de pesquisa Resgate da Canção Brasileira, dedicado ao estudo e à divulgação da canção de câmara, levaram-nos à percepção de que o estudo dessa expressão artística e sua realização interpretativa experimentam uma considerável ampliação de horizontes conceituais, sobretudo quanto às questões de representação e significação e que, apesar de uma aparente simplicidade, qualquer definição eficiente que lhe seja dirigida passa ao largo de expressões reducionistas e lineares.

Já nos havia apontado o compositor Gil Nuno Vaz em seu trabalho investigativo (VAZ, 2001) o quanto as dimensões da canção ultrapassariam música e texto. Segundo Vaz, a canção configuraria um campo sistêmico e sua "emergência" só se daria mediante a compreensão de outros elementos fundamentais de sua configuração. Continuando nossas buscas investigativas segundo perspectivas transdisciplinares, questionadoras dos modelos duais ou excludentes, em favor de teorias propensas ao diálogo, encontramos na Literatura Comparada - que hoje abandona a exclusividade de enfoque do par literatura/literatura em favor das relações literatura/artes e literatura/humanidades -, um importante campo para os estudos da canção. Foi nesse contexto que o aporte teórico e eminentemente prático das teorias do hipertexto se revelou como um modo eficiente de compreender a canção de câmara brasileira em suas múltiplas relações intrínsecas e contextuais. Contribuiriam assim as idéias de "rede", tão exaustivamente proclamadas na atualidade, também em favor de nossa compreensão e do êxito deste gênero musical a que temos nos dedicado.

2- Sobre o pensamento hipertextual

A idealização de um protótipo mecânico que inspiraria anos mais tarde o conceito de hipertexto é atribuído ao matemático americano Vannevar Bush, que idealizou na década de cinquenta o dispositivo *Memex*.

O *Memex* seria capaz de criar conexões entre uma informação e outra, independentemente da classificação hierárquica que possuíssem. *Memex* propunha como modelo estrutural e funcional as associações realizadas pela mente humana, ou seja, baseava-se na rede neural onde as informações circulam e se associam por processos múltiplos, não apenas lineares, ocorrendo mudanças constantes na centralização e no enfoque.

O termo hipertexto, contudo, só foi cunhado em 1966 por Theodor Holm Nelson. Nelson e Andries van Dam coordenaram o projeto *Xanadu,* que consistia da instalação de uma grande rede de computadores acessível em tempo real*,* contendo os principais tesouros literários e científicos do mundo. Tratava-se de algo que colocava em evidência tanto um sistema de organização de dados quanto um "modo de pensar".

O modelo hipertextual se relaciona, em sua fundamentação conceitual, às noções de rede, as quais abrangem possibilidades inumeráveis de associação entre elementos humanos e elementos materiais. Tais idéias tiveram seu desenvolvimento marcado, também nos anos 60 do século XX, pelo pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari (DELEUZE e GUATTARI, 1995). Esses autores elaboraram conceitos capazes de discutir as relações e inter-relações humanas na contemporaneidade, conceitos que fundamentaram experiências nas áreas das ciências naturais, da psicanálise e da sociologia, da literatura e da arte em geral.

Ao mesmo tempo em que no âmbito tecnológico/computacional se desenvolvia o hipertexto e no âmbito artístico e literário as experiências e teorias modernas e pós-modernas questionavam as relações de interação entre obra, autor e leitor/espectador/ouvinte, antes inseridas em um circuito fechado e que passavam a revelar aberturas a múltiplas conexões com o contexto, Deleuze e Guattari apresentavam suas proposições em "Introdução: Rizoma", no livro *Mil platôs*, texto paradigmático que reunia na imagem do rizoma - elemento da botânica -, as características fundamentais de funcionamento de uma rede. "Introdução: Rizoma" propõe a metáfora do "texto plural", sem início nem fim, texto que se multiplica segundo um processo de germinação assim como ocorre no crescimento descentrado de certas ervas e tubérculos, desvinculado de uma raiz-mãe. A esse "texto plural" denominou-se "obra-rizoma", que se opõe à arquitetura vertical e hierárquica, designada como obra-árvore, cujo crescimento de galhos e ramificações se subordina a uma única raiz central. Ao contrário da obra-árvore, a obra-rizoma apresenta um crescimento irregular, interceptado, ramificado. Seus extremos, funcionando como pontos de entrada, mantêm entre si uma comunicação em rede.

Segundo Deleuze e Guattari, a obra-rizoma reuniria princípios assim sintetizados: 1) *Conexão e heterogeneidade*: referentes à diversidade de linguagens verbais e não-verbais, códigos lingüísticos, gestuais e icônicos diversos, chamados de "cadeias semióticas", que reenviam a leitura a sistemas externos, às artes, às ciências etc. e assim, combinam-se também ao princípio de pluralidade; 2) *Multiplicidade*: o todo é uma pluralidade que não se reduz à unidade, ou seja, há sempre partes que sobram em relação ao todo. A multiplicidade se refere ainda à instância coletiva de subjetividades que se instaura em um texto e extravasa o subjetivismo do autor; 3) *Ruptura assignificante*: um texto pode ser quebrado em qualquer ponto e poderá reconstituir-se de qualquer outro, segundo a lógica da anti-linearidade e da autonomia das partes em relação ao todo; 4) *Interconectividade*: qualquer ponto pode ser conectado a outro, de forma que o sentido não seja determinado ou hierarquizado por um centro regulador; 5) *Cartografia*: um texto é um conjunto de linhas a ser percorrido e não um porto de ancoragem. Este princípio inclui a idéia da aparência efêmera dessas linhas, suscetíveis a diferentes arranjos cada vez que seus trajetos cartografados são percorridos; 6) *Decalcomania*: a obra não é uma imagem que copia ou imita o mundo, mas um **mapa** de linhas que remetem a ele, que o traduz.

A partir dos anos 90 do séc. XX, o norte-americano George P. Landow estabeleceu diálogos entre os elementos do meio digital e as teorias pós-estruturalistas desenvolvidas entre os anos 1960 e 1970, propondo

uma maneira de compreender o hipertexto, já inserido no computador, e de justificá-lo por meio de uma teoria literária, tema tratado em seu livro de 1992 (LANDOW, 1992). A hipertextualidade não seria apenas um produto tecnológico, mas um modelo em que se pautam tanto os avanços da tecnologia quanto os saberes relacionados às "ciências humanas". Seria um modo de conceber como o conhecimento se produz e se organiza, uma formulação presentificada na atualidade, ora sob a forma de quadros teóricos, ora sob a forma de experimentos textuais realizáveis no computador. Landow observou que as teorias críticas da contemporaneidade, ao apontarem para mudanças de paradigmas relacionados à crise das idéias da representação, para as fronteiras entre o autor e o leitor, abertura, origem, centralidade e linearidade, já estariam teorizando sobre o hipertexto, enquanto esse surgia no mundo eletrônico. Landow colocou o hipertexto em consonância com as teorias pós-estruturalistas, aproximando-o de pensadores como Roland Barthes, Michel Foucault e Jacques Derrida. O autor trouxe para o ambiente do hipertexto a noção de textualidade ou de "texto ideal" formulada por Barthes:

> As redes são muitas e elas interagem de modo a que nenhuma possa suplantar as demais; esse texto é uma galáxia e não uma estrutura de significados; ele não tem começo; ele é reversível; se ganha acesso a ele através de diversas entradas e nenhuma delas pode ser autoritariamente declarada como principal; os códigos que ele mobiliza se estendem tão longinquamente quanto a vista pode alcançar e são indeterminados [...]; os sistemas de significação podem controlar esse texto plural, mas suas possibilidades nunca são fechadas, pois são baseadas na infinidade da linguagem (BARTHES *abud* LANDOW, 1992).

Paralelamente à idéia de abertura do texto, que permeou as formulações teóricas de forma decisiva no século XX, foi também importante a aproximação entre a noção de hipertextualidade e a de fazer artístico. Em sua *Obra Aberta* (ECO, 1962), Umberto Eco define a arte como "uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados em um só significante". No Brasil, *A obra de arte aberta*, de Haroldo de Campos (CAMPOS, 1955), precursora do livro de Eco, já manifestara a preocupação com a abertura estética, idéia também proclamada por Pierre Boulez: "Não estou interessado na obra fechada, de tipo diamante, mas na obra aberta, como um barroco moderno" (BOULEZ apud PLAZA, 2003, p.12). Observe-se que das muitas abordagens que o termo obteve nos últimos anos, a idéia de que o hipertexto seja fundamentado na noção de Mikhail Bakhtin acerca do dialogismo parece amplamente aceita. Para Julio Plaza (PLAZA, 2003, p.11), "o conceito bakhtiniano de 'intertextualidade' que estenderia o dialogismo à literatura e a todas as artes (intervisualidade, intermusicalidade, intersemioticidade) prenunciou *avant la lettre* o conceito de hipertexto".

Das noções de Barthes e de Eco acerca do texto ilimitado e de suas expansões até a inclusão das interpretações do leitor no bojo da obra, emerge novamente o hipertexto, cujos recursos permitem ao leitor mover-se de um tema a outro de forma não-seqüencial, realizando suas próprias conexões e escolhendo ou produzindo seus próprios percursos. Nessas referências teóricas, a responsabilidade do leitor torna-se relevante, sendo ele não apenas um mero consumidor do produto artístico cultural, mas um produtor de significado.

As idéias e os processos apontados anteriormente relacionam-se aos processos de criação, interpretação e fruição musical. Criar, interpretar e fruir compreendem leituras especiais, potencialmente carregadas, subjetivas e, sobretudo, conectivas de elementos heterogêneos, ligados de maneira multilinear, com alterações permanentes nas centralizações.

3 - A canção de câmara como um espaço hipertextual

Os questionamentos acerca da multiplicidade e da heterogeneidade dos elementos envolvidos na criação, na interpretação e na fruição da canção configuram o nosso mais intuitivo impulso em direção às novas perspectivas teóricas para seu estudo. Avaliando o processo produtivo de uma canção de câmara - sua composição -, observa-se que essa ocorre por meio de interações entre os elementos do poema eleito e os elementos musicais disponíveis. Essas interações, por sua vez, decorrem de relações prévias, conscientes ou não, do compositor com outras obras, de relações entre estilos, técnicas, conhecimentos teóricos, fatos históricos e pessoais, afetos e impressões cognitivas. A composição da canção resulta, assim, de uma leitura, impregnada de subjetividade, tradição e imaginação, de um texto literário que guarda, por sua vez, o vasto potencial de significados de um poema. A multiplicidade de associações ou interações promovidas na canção revela-se, à luz do pensamento dialógico proposto por Mikhail Bakhtin, como uma composição de vozes, um tecido polifonicamente montado "por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras" (BARROS, 2003, p.4).

O processo interpretativo da canção também pode ser considerado como um processo produtivo se for levado em conta que conduz à produção de uma realidade sonora, à transformação da obra escrita - a partitura-, em um fato acústico. Esse processo transformador decorre de interações da voz humana e de instrumentos musicais intervenientes com os elementos da escrita da obra, ou seja, da leitura que gera sons. Nessa leitura materializadora ocorrem diálogos ou interações dos intérpretes e por meio deles, da própria obra com "vozes" precursoras, como as vozes da tradição técnico-interpretativa do cantor e do instrumentista e da própria formação do público fruidor. Ocorrem ainda diálogos da obra com o contexto, representado pelos elementos da produção artística, como as ações físicas dos intérpretes, o local da *performance*, os cenários, as luzes, os figurinos, os objetivos da *performance* e, principalmente, as características gerais ou particulares dos ouvintes. Cada um desses muitos elementos interfere de maneira mais ou menos intensa no "êxito" da obra, o que a torna aberta, mutável, diferente a cada leitura/escuta, ainda que supostamente encerrada nas pautas de uma partitura.

Voltando o enfoque para a produção performática no nível dos intérpretes, algumas interações em níveis mais profundos podem ocorrer. Para além da leitura "visual", muitas vezes superficial e automatizada, destinada a uma decodificação do signo pelo *performer*, a que se poderia denominar "leitura literal", pode-se passar à busca de compreensão de significados da obra. Essa compreensão, por sua vez, provém da ativação de associações mentais que o intérprete vivencia no momento da leitura; provém de diálogos estabelecidos entre os elementos da obra lida e seus conhecimentos prévios, tais como sua técnica, sua rememoração de obras já ouvidas ou interpretadas, suas análises realizadas, sua inteligência musical, seus afetos, seu estado emocional geral ou momentâneo, sua percepção do contexto imediato.

A compreensão, uma interação aprofundada, irá materializar-se na execução musical através de escolhas e decisões interpretativas especiais, metaforicamente aqui definidas como "leitura das entrelinhas". Essa leitura especial diferencia a execução de uma obra musical por um intérprete comprometido, inserido na rede da obra, da de um intérprete preocupado exclusivamente com seus problemas técnicos. Um intérprete cooperativo e comprometido é capaz de promover uma leitura "transformadora" da obra. É exatamente a investigação direcionada a uma leitura transformadora a que deve almejar o *performer*, uma leitura que só poderá dar-se pela busca contínua de significação decorrente da ativação de algumas das múltiplas conexões que configuram a rede da canção de câmara.

Considerando que a canção de câmara brasileira sofre nitidamente de uma carência de "acessos", de certa imobilidade através das conexões entre seus "nós" internos e externos, acreditamos que seu êxito, sua "emergência" ou sua "ativação", possa ocorrer mediante a (re)descoberta de "nós" de sua rede e do (re) aprendizado de caminhos a serem percorridos, de conexões ou "links" possíveis.

Como toda obra performática, a canção de câmara é simultaneamente uma função das conexões de elementos de sua configuração reticular intrínseca - os elementos que compõem seu "corpo" -, e das conexões desse corpo com os elementos extrínsecos, ou seja, elementos presentes na realização performática e no contexto que envolve a *performance*. Todos esses elementos são, portanto, "nós" da rede. Cada "nó", por sua vez, abriga outros "nós" e "conexões" em um desdobramento fractal. As partes intrínsecas de cada "nó" relacionam-se entre si e com as estruturas extrínsecas, o que equivale dizer que elementos intrínsecos da canção, como o poema, a melodia, a harmonia, os timbres e os andamentos indicados, interagem (ou são conectados) entre si e com elementos extrínsecos como a voz, o desejo subjetivo do *performer*, sua capacidade técnica, sua compreensão da obra, seu olhar, seus gestos, sua postura, o local e a razão de execução da obra, conduzindo o *performer* a possíveis e necessárias tomadas de decisão ou escolhas performáticas, capazes de processar transformações consideráveis na própria obra. O *performer* se torna assim responsável pelo acionamento ou pela neutralização de variáveis múltiplas, intrínsecas e extrínsecas à obra.

O contexto imediato com que o *performer* se depara é inevitavelmente a mais instável e poderosa variável em jogo e é por meio dela que, mais do que acionar e neutralizar as variáveis intrínsecas, o *performer* pode acrescentar ou reduzir a ação semântica dos elementos extrínsecos, alterando momentaneamente, na *performance*, os significados da obra. O *performer* irá posicionar-se, então, como um "autor-modelo", como sugere Umberto Eco. Nesse sentido, estará apenas assumindo a posição que lhe atribui o próprio receptor, que busca no intérprete uma confluência artística, a mesma que já buscava no aedo, no trovador ou no cancionista, a um só tempo poeta e compositor, cantor e ator, personagem e narrador.

4 – Conclusão

Avalia-se neste artigo que pensar a canção de câmara como hipertexto permite aos intérpretes a ativação de conexões entre teorias, tecnologias e contexto atual, sem que sejam desconsideradas as interfaces que o gênero mantém com teorias, contextos e tecnologias formuladas anteriormente, relacionados à tradição e à história. Pelas trilhas de sentido de uma rede hipertextual, a secular tecnologia intelectual da escrita musical conecta-se a programas de edição eletrônica de partituras e a programas de simulação de sons musicais; as tradicionais interpretações dos "originais" são intermediadas por interpretações de arranjos, transcrições e transposições; as gravações em LPs, fitas K7 e CDs conectam-se aos *downloads* de gravações em *MP3* (ou 4?) pela *Internet*; a técnica do canto lírico, tradicionalmente veiculada pela academia, conecta-se ao estudo acadêmico do canto popular, à voz modulada e *sampleada* em computador e a outros recursos eletrônicos, à multiplicidade sugestiva de vozes e de estilos gravados na atualidade; a impostação lírica, com seu objetivo inicial de amplificação e equalização do timbre vocal, interage e se modifica diante da valorização da inteligibilidade do idioma cantado, da amplificação e da gravação da voz por meio de equipamentos de alta sensibilidade e da intervenção de programas computacionais com alta capacidade transformadora; os livros de análise musical e literária, baseados nas mais diferentes correntes ideológicas e metodológicas, conectam-se

aos milhares de artigos disponíveis sobre o tema nos *sites* de busca, à semiologia e à semiótica, à psicologia e à neuroacústica, às discussões travadas em *chats, blogs, Groupwares*, no *Orkut*, *Facebook, Twiter, MSN*; os recitais ao vivo da canção conectam-se aos recitais em programas de TV, às trilhas sonoras de filmes e novelas, aos trechos recortados e apresentados no *site* de vídeos *Youtube*, à *performance* musical que integra som e imagem, popular e erudito, avançado e rudimentar, a *performance* "ao vivo" à *performance* gravada e reproduzida. E para além de tudo, todos esses elementos heterogêneos se intercomunicam por proximidade numa mesma rede, tendo como espaço de mediação, ou como interface, as mais diversas teorias que podem geram significados vários e possíveis. Nesses incríveis processos, onde as "importâncias" desviam a cada momento os "centros" polarizadores, estabelecem-se a conectividade, a heterogeneidade, a multiplicidade e todos os demais princípios que caracterizariam uma obra-rizoma, ou ainda, uma obra em rede como acreditamos ser a canção.

As possibilidades e as escolhas de acesso aos "nós" e às "conexões" são, portanto, um plano a ser traçado e cumprido pelo intérprete. Acredita-se que o *performer* não deva isolar-se na linearidade de uma leitura tradicional e literal, mas que possa escolher acessos a trilhar, contando com o auxílio do mapa rico em informações que lhe é apresentado. Desta maneira, estará constituindo ou potencializando a rede da obra artística, tornando-a mais ampla e conectiva: a obra em interação com o *performer*, com a tradição e com os múltiplos e mutáveis elementos de seu contexto imediato.

Referências:

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. & FIORIN, José Luiz (orgs). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

CAMPOS, H. A Obra de Arte Aberta (1955) In: CAMPOS, H., CAMPOS, A. e PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ed. Invenção, 1975.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

LANDOW, George P. *Hypertext*: the convergence of contemporary critical theory and technology. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

PLAZA, Julio. Arte e Interatividade: Autor-obra-recepção. *In: Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Ano 4, n.4, março, 2003.

VAZ, Gil Nuno. *Câmara da canção:* escanções semióticas de um campo sistêmico. São Paulo: PUC, 2001. (Tese de Doutorado).

FENOMENOLOGIA E HERMENÊUTICA NO HORIZONTE DA PERFORMANCE: A POÉTICA COMO SUPERAÇÃO DO DUALISMO ENTRE TEORIA E PRÁTICA

Luciano Cesar Morais (USP)
lucianocesar78@yahoo.com.br

Resumo: O presente texto tem por objeto de especulação teórica uma forma particular que a relação entre *estética* e *poética* pode assumir enquanto a Universidade brasileira abrigar, juntas, a pesquisa e a produção em música. Revisamos esses termos aparentemente antagônicos atribuindo seus campos de atuação específicos e empreendemos um diálogo entre a filosofia da música e as "práticas interpretativas" propondo superar a dualidade entre teoria e prática no seio da fenomenologia, da hermenêutica e da poética.
Palavras-chave: Poética, fenomenologia e hermenêutica na música, filosofia da música, práticas interpretativas.

Fenomenology and hermeneutics in the horizon of the performance: the Poetics as overcoming the dualism between theory and practice

Abstract: This text is the subject of theoretical speculation a particular way that the relationship between aesthetics and poetics can take shelter while the Brazilian Universities, at the same time and same space, research and production in music. Review these terms apparently antagonistic attributing their fields and determines a specific philosophy of dialogue with the song "performance" by proposing overcome the duality between theory and practice within the phenomenology, hermeneutics and poetics.
Keywords: Poetic, phenomenology and hermeneutic of music, philosophy of music, performance.

1. Estética e poética: relação de perguntas e respostas recíprocas.

A antiga tentativa de aproximar arte e filosofia tem contribuído para um duplo movimento que oferece bases científicas para as poéticas e abertura conceitual para a filosofia. Como se a arte e as poéticas não operassem também com a ideia de abertura conceitual e as filosofias não precisassem da abertura de uma compreensão empírica de seus objetos para determinar sua *episteme.* Artistas em todos os tempos se aproximaram da filosofia e vice versa (NUNES, 2007: 11-22). Aristóteles e Platão continuam fornecendo os pontos de partida para as investigações estéticas; Pico della Mirandolla (DRESDEN, 1968: p. 11) foi referencia no pensamento humanista e influenciador de poéticas em toda a cultura do Renascimento italiano; o pensamento teológico de Lutero ensejou toda a uma poética musical para os protestantes da qual mesmo Johann Sebastian Bach não é mais que um exemplo dentre muitos; Friedrich Höderlin foi um poeta filósofo por excelência cuja obra tardia perseguiu até o fim as pesquisas de Heidegger sobre o sentido do Ser, a episteme da ontologia; Clarice Lispector ofereceu o mesmo tipo de perturbação no Brasil para um célebre intérprete de Heidegger, o professor Benedito Nunes; Paul Klee, Kandinsky, Schoenberg, Stravinsky (STRAVINSKY, 1996), e outros tantos buscaram na especulação filosófica (e também nas artes da ciência exata) o diálogo visando a pré-compreensão ou explicações a posteriori de suas poéticas.

As contribuições em estética contemplam majoritariamente a literatura (evidentemente), a pintura e o teatro. Neste último caso, abrem-se muitas vertentes para a psicologia e para a sociologia. Os diferentes conceitos de *mimesis* nunca corresponderam precisamente ao modo de ser da música e isso pode, mais do que revelar algo sobre a superficialidade e efemeridade dos discursos musicais (ver a recepção Kant e dos idealistas alemães), ser um indício de que para as demais artes também permaneceu velado o que é, afinal, imitado na

tékhné. A música seria uma resistência mais radical a formulação conceitual clássica de arte (a tradição de Aristóteles a Kant, via Hegel e Hanslick) que ela, no entanto, não deixa de forçar e atrair. Inversamente, a filosofia pode constituir um campo de resistência articuladora de discurso para os músicos pesquisadores que parecem estar, em filosofia, na experiência de dizer o Inaudito. Se Merleau-Ponty (2004: 62) e Gadamer (2010: 13) reconhecem a dificuldade de apreender conceitualmente o que está em jogo na música, como os músicos podem então participar a vontade em debates conceituais sobre seu trabalho?

2. A orientação formal da fenomenologia.

Essas duas idéias (de que há um diálogo entre estética e poética que indica uma co-pertinência; e de que a música carece de especulações filosóficas sobre seu sentido na bibliografia sobre arte em geral) constituem nosso ponto de partida e apontam assumidamente para a fenomenologia, a principal e mais fecunda corrente do apriorismo na filosofia do século XX (GADAMER, 2007: 29). Edmund Husserl empreendeu com a fenomenologia a sua busca pelo estabelecimento de um rigor epistêmico para as investigações onde a filosofia não é exata, mas defende sua *episteme* específica[1].

A doutrina das relações intencionais se baseia em duas colocações básicas: a de que os objetos não podem ser percebidos como prescindíveis da consciência que os percebe, o que nunca é uma volta ao subjetivismo, porque o conceito de "Mente" aqui está transformado[2]; e a de que nossas pressuposições podem ser momentaneamente suspensas a fim de notar o que resta do objeto quando lhe foi retirado tudo sem o qual ele ainda pode ser o que se apresenta para nós como tal (ZAHAVI, 2003). Quando todos os acessórios de um relógio, por exemplo, são retirados sucessivamente, mantendo ainda a sua determinação essencial de medir a passagem do tempo, tanto um complexo relógio digital ou um intricado aparelho mecânico, quanto uma estaca na areia que faz ver a passagem do sol no espaço medido fazem ver que o relógio é, em essência, uma determinação intencional da consciência sobre o tempo que o percebe como algo passível de controle e determinação. O "sujeito controlador" da racionalidade ocidental emerge nesse processo. Essa breve descrição de como atua a *epoché* - ou: essa redução fenomenológica da idéia de um relógio - tem por fim revelar um roteiro básico através do qual a essência da arte foi pensada segundo o método fenomenológico em *A Origem da Obra de Arte* de Heidegger (NUNES, 1999: 99-105). As conseqüências dessa investigação é que nos instigam a um retorno às Práticas Interpretativas e talvez possam renovar nossas noções sobre essa linha de pesquisa em música, revelando algo mais do que sua cumplicidade com a performance.

3. Por uma relação entre Fenomenologia, Hermenêutica e Música. O diálogo no sentido Gadameriano e o contexto potencializador de poéticas.

O que são os objetos intencionais no campo da performance musical? O que é a poética, como ela revela, valida e questiona nossos campos de pesquisa e ação? Qual é a ação da *tekhné* e como deve ser aberto um campo para que esta atividade chamada de Práticas Interpretativas ou Performance possa se constituir em sua singularidade complexa sem se fechar para o diálogo com a diversidade?

A análise interpretativa oferece um típico caso de investigação fenomenológica. Diante da partitura se reduzem os juízos estéticos do intérprete, que quanto mais zerar suas expectativas, melhor oferece espaço para aparecer a irrupção do novo que o compositor codificou no texto escrito. Na tentativa de redução da expectativa também se revela o diálogo do novo do compositor com o antigo que pode estar ou não no campo cognitivo do intérprete. Essa redução não chega a se concretizar completamente, nem é desejável que o seja, pois por trás de toda a expectativa "zerada" se encontra a essência básica que distingue o artista intérprete: a *tekhné,* que deve agora ser melhor explicada.

Para Heidgeer (1950), a *tekhné* "nunca é um gênero de realização prática" (HEIDEGGER, p. 47). Usada para o artesão e para o artista, a palavra *Tekhné* guarda o sentido do "modo de olhar" no contexto

da poiésis, como *episteme* é o modo de olhar no contexto da ciência e a *phronesis* no contexto da ética (GADAMER, 2007). É a essência do artista produtor, muito mais que uma mera capacidade de realizar arpejos, escalas, ligados, manipular volume de som do instrumento ou de montar um programa em poucos dias. A *tekhné* determina o grau zero da investigação interpretativa a partir da obra expressa na partitura, em cuja leitura, já está pressuposta uma análise fenomenológica prévia do som: a investigação de todos os parâmetros, encarados para a racionalidade da música ocidental como passíveis de controle e manipulação (como o tempo, no caso da nossa prosaica *epoché* do relógio), uma observação do som que o liberta, restringindo-o no exercício diário das possibilidades revisitadas. A ação da construção da condição interpretativa por parte do músico é fenomenologia do objeto sonoro, seja ele considerado a nota, a frase ou uma obra inteira que precisa ser compreendida. Neste momento em que um ponto zero de compreensão é superado, porque logo a leitura se choca com nossas imagens estabelecidas, entra em cena outro processo que identificamos com a hermenêutica.

Hermenêutica é literalmente a arte da interpretação de textos. Desenvolveu-se sob o domínio da teologia e do direito até que Dilthey e Schleiermacher empreenderam uma hermenêutica filosófica que renovou o reconhecimento público da estatura científica da filosofia (CASANOVA, 2010. In: GADAMER, 2010: XI). No entanto, entendendo o texto como portador de uma mensagem original que pode ser reconstituída, pelo intérprete, eles revelam seu débito com uma tradição idealista que é um dos alvos principais de Heidegger. O conhecimento assim concebido restringe sempre a verdade como acontecimento e essa restrição fecha a filosofia sobre seus próprios pressupostos de cientificidade virando as costas para o objeto na pluralidade de suas possibilidades interpretativas. A caça as bruxas volta a se servir da filosofia ao determinar o que se deve ou não fazer no contexto da interpretação, antes de empreender um diálogo com o interpretado[3]. Hans-Georg Gadamer segue a indicação formal de Heidegger nesse passo de revisão e contribui para a questão da inesgotabilidade das posturas interpretativas acrescentando o conceito de horizonte comum: o conjunto de expectativas de arte determinados pelo caminho espiritual das sociedades (que é exatamente o que Pareyson define como "gosto") reaviva os pressupostos suspensos artificialmente pela redução fenomenológica e os leva adiante como parte do diálogo poético, estabelecendo a responsabilidade perante a herança histórica comum como o mundo desse diálogo.

Para Gadamer não é possível recuperar uma verdade interpretativa, mas é possível participar de seu acontecimento. O movimento de música antiga historicamente informada é um exemplo dessa compreensão hermenêutica que tem ido de uma busca por uma verdade textual até a participação atualizada de idéias passadas na atividade interpretativa contemporânea. Como parte desse caminho, as posições radicais e violentas se tornaram cada vez mais tolerantes até a situação atual em que músicos com formação tradicional em instrumentos modernos e especialistas em instrumentos antigos coabitam salas de concerto. Por um lado, o repertório à maneira da *Chacconne* de Bach-Busoni voltou aos poucos para o repertório dos instrumentistas e por outro a opinião dos tratadistas tem sido cada vez mais buscada, considerada e respeitada por músicos alheios a tradição da interpretação "historicamente informada". Aqui é bastante nítida a relação entre diferentes poéticas interpretativas. Os frutos dessas diferentes poéticas em algum momento participam igualitariamente da formação espiritual da humanidade, normalmente quando os autores dessas poéticas já se mataram reciprocamente, deixando a autonomia da obra operar com toda a generosidade característica da experiência estética[4]. Aqui, o confronto exige uma compreensão da idéia de "poética", autônoma e dialógica, mantendo sempre em mente um percurso que pode ser oferecido pela fenomenologia e pela hermenêutica.

Uma hermenêutica musical se realiza na co-participação dessas poéticas na manutenção da autonomia de cada uma delas e na necessidade de auto-compreensão e engajamento num processo cognitivo rigoroso. Essa é, dentre outras, a linha que diferencia radicalmente a hermenêutica do relativismo.

Como parte desse processo de auto-compreensão, temos os processos de determinação e revisão das heranças históricas, a recuperação dos contextos sociais de criação das obras, a tentativa de compreensão dos objetivos musicais visados pela composição e toda a discussão estética que trata da mensagem da obra, a estruturação dos elementos hierarquizados, e a poética composicional do autor, dentre muitas outras possibilidades de contribuição com as quais estamos então em condições de iniciar a construção de uma poética interpretativa. Nela, os elementos mais disparatados são postos em confronto buscando uma síntese que revele sua complexidade (pois que feita sobre um objeto cuja interpretação é sempre inesgotável já que a obra de arte é em essência plurisignificante). Não há aqui aplicação prática de uma teoria, a poética é muito mais uma vivência que se repensa ao mesmo tempo em que se elabora através da *tekhné*. Aqui entra em cena a poética como reflexão e o dualismo Prática *versus* Teoria perde o sentido. É de se questionar se, nesse campo de trabalho, podemos falar em "aplicação" prática da teoria reflexiva, pois em ambas as fases de investigação (teórico-epistemológica, e prático-poética) as vivências intencionais se confundem e se completam com as investigações teóricas. Mas para que a poética estabelecesse essa condição de diálogo de iguais com a estética sem recorrer ao formalismo, foi preciso que Pareyson (1993) explicitasse suas condições de autonomia na sua Teoria da Formatividade.

O programa poético estabelece um rigor epistemológico que volta para si as próprias ferramentas críticas. Esse gesto de "dispor os termos da poética" exemplifica a extrema mobilidade do pensamento hermenêutico, que encarna na reflexão poética uma vertente radical (GADAMER, 2010) e daí a hermenêutica oferece método, predisposição e articulação teórica para a performance (Poética).

O pensamento poético é essencialmente hermenêutica. Não exatamente como investigação filosófica ou história das idéias, mas como compreensão do fenômeno musical que engloba o sujeito cognoscente no horizonte das determinações empreendidas por essa compreensão. Em lugar da cientificidade, surge o rigor e o comprometimento do pensamento com a construção poética e assim cada texto musical (seja ele uma composição ou a construção de uma condição interpretativa) expressa a determinação fundamental do sujeito pensante. As referencias, sejam poéticas, sejam filosóficas, teóricas ou históricas ocupam seu lugar no desvelamento dos fundamentos e é isso que fertiliza a poética tornando-a pesquisa.

4. Sérgio Abreu: um estudo de caso no rastro de uma poética musical.

Christopher Berg (2009) menciona uma lacuna nas pesquisas em Práticas Interpretativas ligadas ao violão, onde não temos relatos precisos e articulados sobre a forma de pensar musicalmente (ou seja, as poéticas) dos intérpretes-compositores violonistas do século XIX e XX. As inúmeras publicações denominadas de "Métodos de violão" evitam detalhes sobre elementos musicais como fraseado, rubato, articulação, timbre, sonoridade, etc. O esforço da pesquisa em andamento vem tentando atender parcialmente a essa demanda, procurando disponibilizar articuladamente o pensamento musical - a poética, pois - de um violonista amplamente considerado como referencia. Os pressupostos, as referências conceituais, a herança histórica, tudo isso existe evidentemente como forças geradoras, mas Sérgio Abreu (1948) habita a modernidade, um tempo em que

a cisão entre estética e poética é aceita como um fato indiscutido. A aproximação dialogal que propomos com nossa pesquisa bibliográfica utiliza como ferramenta epistêmica a hermenêutica fenomenológica. Assim, apesar de não termos o seu pensamento musical registrado de uma maneira ordenada e articulada (lacuna essa que se estende para boa parte da história da interpretação violonística, segundo Berg, supracitado) podemos reconstruir a poética de Sérgio Abreu como uma contribuição para as práticas interpretativas. Sugerimos para esse campo, em conformidade com nossa epistemologia o termo "Poéticas Interpretativas". Não se trata aqui de um método, de uma escola nem de uma pedagogia, mas do substrato teórico, histórico, musical e interpretativo dessas diversas formas de pensar a produção musical.

Sérgio Abreu é uma depuração da tradição segoviana. Sua professora, Adolfina Távora (1921), foi violonista prodígio iniciada ao violão por Domingo Prat (1886 – 1944) o que a liga a Miguel Llobet (1878-1938) e a Tárrega. Ela seguiu sua formação violonística com Segovia (1893-1987) a uma formação pianística com Ricardo Viñes (1975-1943). Os critérios poéticos desenvolvidos por essa escola (de Sérgio Abreu) se distinguem das influências correntes que se espalhavam através dos *mass media* e criavam uma espécie de "império poético" coordenado pela vertente que se tornou dominante: Segovia, John Williams (1941) e uma vigorosa variante abastardada, o inglês Julian Bream[5] (1933).

Em meio a esse panorama dominado pela poética segoviana, Sérgio Abreu e seu irmão um ano mais jovem Eduardo (que atuou com ele nos concertos até 1975) apresentaram desde cedo um trabalho caracterizado pela transcendência não opositora a essa poética dominante. A ligação com a tradição pianística catalã (via Viñes) deu lugar a interpretações muito mais exatas na agógica, e a uma concepção sonora extremamente regular e "arredondada", em contraposição ao som "pontiagudo" de variedade exuberante de John Williams. Para os irmãos Abreu variar o timbre era uma questão das funções estruturais do fraseado. O timbre era pensado como uma ferramenta no mesmo sentido em que a dinâmica no nível sutil, no interior de cada uma das gradações principais: *pp, p, mp, mf, f e ff.* As variações quase imperceptíveis de peso entre as notas, determinando num mesmo contexto de dinâmica inúmeras gradações com impacto na determinação da forma, revelavam com sutileza pontos culminantes de frases, períodos e seções, variações métricas na acentuação ordinária do compasso, etc. Uma determinação estruturalista da interpretação, portanto. Ao longo das gravações disponíveis, notamos um aumento desse repertório sintático rumo a uma maturidade poética sempre multifacetada, abordando cada compositor como um mundo distinto. Essa abordagem estilística está virtualmente ausente, tanto em Segovia quanto na primeira geração posterior de violonistas (na qual se inclui, com muitas reservas, mesmo Julian Bream[6]). Há muito mais para ser dito, mas podemos "reduzir" a poética de Sérgio Abreu, conforme essa orientação formal da fenomenologia e da hermenêutica como um caso particular de discurso que recupera a noção da obra de arte como um acontecimento entre a unidade e a variedade (STRAVINSKY, 1996) para poética interpretativa. Os conceitos de unidade e de coerência podem ser amplamente discutidos a partir de uma audição cuidadosa, desde que seus pressupostos poéticos estejam disponíveis para a reflexão teórica que é parte da preparação performática.

Considerações Finais: a pesquisa em andamento

Tentamos brevemente mostrar em nossa pesquisa de doutoramento uma proposta amparada por nossas leituras em fenomenologia e em hermenêutica no contexto da nossa própria poética, nossos próprios

pressupostos de artista e intérprete. Some-se a isso nosso desejo de enriquecer as atividades teóricas com as práticas em performance e somos em seguida levados a considerar a urgência com que um congresso de pesquisa oferece como tema as aplicações práticas das reflexões teóricas: seria esse um indício da superficialidade da distinção? Não haveria um erro profundo de interpretação aqui, por desconsiderar o próprio caráter essencial da interpretação? A pesquisa em música é por sua natureza prático-teórica, mas a insistência nessas instâncias nos faz cogitar não uma co-pertinência, mas um conceito outro num pensamento em que a distinção não seja possível ou desejável. O objetivo de compartilhar essas leituras e recuperar o relato de nossa própria poética, não sem antes compreender e disponibilizar a poética de Sérgio Abreu é, aproveitando essa característica aberta da pesquisa, contribuir e aguardar "sob o resguardo da serenidade" (NUNES, 1999: 160) tempos em que teoria e prática em música sejam repensadas em um contexto mais amplo de "atividade", na qual circulem os ares do diálogo e da colaboração mútua entre os sujeitos dessas diferentes atividades artísticas e científicas.

Notas

1 Heidegger (2008) confirmará essa necessidade de compreender o modo particular de cada ciência em estabelecer seus critérios rigorosos, mesmo que estes não sigam o modelo das cientificidades "exatas" da física e da matemática (tão prestigiadas na época de Husserl e mesmo hoje, dependendo dos círculos de diálogo).

2 Husserl foi um dos grandes críticos do conhecimento. Estabeleceu que se a consciência é sempre uma consciência "de" algo, e não uma entidade apartada do mundo que observa, a subjetividade só pode ser considerada como o outro lado da objetividade. Assim a relação sujeito-objeto se transforma de um caminho cuja direção correta deve ser decidida para uma co-dependência em que ambos os trajetos precisam ser habitados para revelar tanto de um quanto o do outro. Mais tarde, a própria divisão "sujeito--objeto" será posta em cheque sob a influência de Heidegger, Thomas Kuhn, Michel Foucault, dentre outros.

3 Com toda a cautela, gostaríamos de oferecer a querela entre Rousseau e Rameau como exemplo típico dessa restrição da verdade como acontecimento pelo conhecimento (VIDEIRA, pp. 35-42).

4 A escola de Darmstad contra Cage ou Henze, Segovia contra Barrios, o estúdio PANaroma contra toda a música instrumental tradicional, etc. Esses casos não são teóricos. Estamos diante de embates decisivos que chegam a níveis de violência incivilizados. Quais pressupostos interpretativos podem levar a uma contenção de prejuízos para a cultura, eis um dos desafios da filosofia pós--moderna, cuja contribuição pretendemos trazer para nosso âmbito estético e poético.

5 O concertista David Russel oferece um exemplo interessante de síntese dessas duas poéticas.

6 Bream foi um dos responsáveis pelo nascimento do movimento de música antiga historicamente orientada, tocava em réplicas mais ou menos precisas do alaúde e de outros diversos instrumentos antigos e foi o primeiro a gravar compositores que hoje fazem parte do cânone histórico dos instrumentos de cordas dedilhadas, modernos e antigos, como John Dowland e Holborne. Não se pode dizer que ele acompanha o espírito de adaptar o compositor ao estilo interpretativo próprio vigente na época entre os violonistas. A abordagem do duo Abreu, entretanto, tem que ser ouvida para que a ruptura que representam seja compreendida.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Arte Poética.* Tradução: Pietro Nassetti. São Paulo, Martin Claret, 2006.

BERG, Christopher. *The re-imagination of performance.* In: Soudboard, revista da Guitar Foudation of America. Vol. XXXV, n. 1, 2009. PP. 6-17.

DRESDEN, Sem. *Humanismo y Renascimiento.* Madrid, Ediciones Guadarrama, S.A. 1968. Tradução para o espanhol de Augustín Gil Lasierra.

GADAMER, Hans-Georg: *Hermenêutica em retrospectiva. Volumes I e II:* Rio de Janeiro, Vozes, 2007. Introdução de Marco Antônio Casanova.

_____. *A Hermenêutica da Obra de arte.* Tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo, Martins Fontes, 2010 (textos datados de 1964 a 1990).

HEIDEGGER, Martin: *A origem da obra de arte.* Tradução: Maria da Conceição Costa. Lisboa, Edições 70, 2005. [Primeira edição: 1977. Publicado pelo autor em 1950].

KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas.* Tradução: Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. Revisão: Alice Kyoto Miyashiro. 5ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2003 [1ª ed. original norte-americana 1962].

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas - 1948.* São Paulo, Martins Fontes, 2004.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e Poesia. O pensamento poético.* Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999.

PAREYSON, Luigi. *Estética - Teoria da Formatividade.* Tradução de Ephraim Ferreira Alves [do original italiano]. Petrópolis, Vozes, 1993.

STRAVINSKY, Igor. P*oética Musical em Seis Lições.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996 [editado originalmente em 1942 a partir de seis conferencias realizadas na Universidade de Harvard em 1939-40].

VIDEIRA, Mario. *O Romantismo e o Belo Musical.* São Paulo, Editora Unesp, 2006.

ZAHAVI, Dan. *Husserls' Phenomenology.* Stanford, Leland Stanford Junior University, 2003.

A CANÇÃO CONTEMPORÂNEA NORTE-AMERICANA DE LORI LAITMAN, WILLIAM BOLCOM E RICKY IAN GORDON

Luciano Simões Silva (UNICAMP)
brazbaritone@gmail.com

Resumo: Através de contato direto com três dos maiores e mais renomados compositores americanos no momento, esta pesquisa mostra um panorama do que é e como se desenvolve a canção nos Estados Unidos no século XXI do ponto de vista do cantor e intérprete. Este trabalho visa expandir o conhecimento de prática de performance deste repertório para o cantor brasileiro, demonstrando, através de exemplos, as influências, contexto e forma das canções. As conclusões sugerem um repertório cheio de variedade, onde tonalismo e atonalismo convivem com jazz, cabaré, canção romântica e *Broadway tunes*.
Palavras-chave: Canção nos Estados Unidos no século XXI, repertório para o cantor brasileiro, Laitman, Bolcom, Gordon.

The Contemporary North-American Art Song of Lori Laitman, William Bolcom and Ricky Ian Gordon

Abstract: Through direct contact with three of the most prominent and renowned American composers nowadays, this research shows an overview of what is and how art song develops in the United States in the twenty-first century, from the performer's point of view. This paper intends to expand performance practice knowledge of this repertoire for the Brazilian Singer, revealing, through examples, the influences, context and form of the songs. The conclusions suggest a repertoire full of variety, where tonal and atonal music dwell with jazz, cabaret, romantic song and Broadway tunes.
Keywords: Song in the United States in the twenty-first century, Repertoire for the Brazilian Singer, Laitman, Bolcom, Gordon.

1. Canto lírico em língua inglesa e tradição

O canto lírico e a técnica vocal belcantista se adaptaram e se desenvolveram de maneira singular nos Estados Unidos nas últimas décadas do século XX. Grandes cantores cresceram ou se mudaram para lá depois da segunda guerra mundial, e levaram a tradição do bel canto italiano para os grandes centros americanos. Neste país, houve uma convergência de cantores das grandes escolas européias, como Itália, Alemanha e Inglaterra, e os professores de canto e cantores se aproveitaram deste clima para aperfeiçoar sua técnica. Hoje, cantores americanos são maioria nos grandes teatros das Américas e Europa, e referência em técnica e interpretação.

Além de ter confiança em seus cantores (e pianistas), a canção contemporânea norte-americana encontrou terreno fértil para se tornar um dos grandes gêneros musicais de caráter clássico. Com a evolução do teatro musical, da ópera e da música popular em língua inglesa durante todo o século XX, a canção pode se aproveitar de um grande aporte de influências para se firmar. Desde que Copland e Bernstein começaram a usar gêneros, ritmos e melodias com caráter popular ou tradicional das várias culturas que compõe a nação, a canção adquiriu um caráter ao mesmo tempo cosmopolita e regional, e se tornou um espelho da diversidade cultural do país.

Ao contrário de tantas outras manifestações artísticas dos Estados Unidos, a canção artística ainda é relativamente desconhecida mesmo entre os profissionais da área de canto no Brasil. Uma das principais razões é a falta de tradição da língua inglesa entre as grandes línguas do canto lírico. Considerando-se que o canto se manifesta em língua inglesa desde os tempos de John Dowland, passando por Purcell e Handel e chegando até Elgar, Vaughan Williams, Finzi, Copland, Bernstein, Britten, Tippet, Rorem e Larsen, entre tantos outros, esta justificativa deixa de ter sentido. Outra razão é o repertório de canto tradicional se concentrar no século XIX, onde a música inglesa e americana ainda não tinha força.

Na moderna pedagogia vocal, é necessário que o professor de canto e o cantor profissional estejam afinados com o que de mais importante acontece no mundo do canto. É necessário também que os alunos de canto possam desfrutar de repertório que fuja do tradicional e que seja recente, para que o aluno abra perspectivas diferentes das tão batidas óperas que recheiam o mercado. O profissional de canto do futuro tem que estar atento às obras do presente, e estar em conversa com os compositores e maestros, abrindo horizontes além da ópera do século XIX: musicais, música coral, música de câmara, recitais, oficinas e óperas modernas.

2. Trabalhando com compositores vivos

Durante seus anos de estudo e treinamento, o cantor lírico raramente tem oportunidade de trabalhar com compositores vivos, que dirá diretamente com eles. Este fato tira do músico um instrumento essencial ao fazer musical. A grande cantora Isabelle Ganz, que trabalhou com nomes como John Cage, Luciano Berio e George Crumb, afirmou certa vez que o cantor tradicional não está acostumado a participar da criação da obra, apenas a repeti-la, e que o compositor atual pede muito mais a participação do intérprete[1]. Na verdade, compositores durante o século XX seguiram duas vertentes opostas: uma que limitou a participação do intérprete na criação ao extremo, como no caso do serialismo total de Pierre Boulez, e outra que deu cada vez mais liberdade ao intérprete a ponto de ele não ser mais "apenas" um cantor, mas também um compositor, improvisador, participante da criação artística. Esta vertente foi encabeçada, entre outros, por John Cage. Este tipo de fazer musical recuperou uma maneira pré-romântica de interpretar música, pois é sabido que os compositores barrocos, por exemplo, deixavam muito de sua criação ao cargo do intérprete.

O trabalho direto com o compositor atual sempre inclui uma porcentagem de criação. É claro que esta porcentagem é dependente do estilo e da personalidade de cada um, mas a criação fica clara no momento em que o cantor pode adicionar ou mudar expectativas do compositor. No meu trabalho direto com o compositor Edmundo Villani-Côrtes, tive o prazer de presenciar e participar da criação em vários momentos. Houve ocasião em que ele me apresentava uma canção inédita e ele mesmo tinha o prazer de ouvir em primeira mão uma versão ou ideia que eu pudesse ter. Com canções mais antigas, pude presenciar sua capacidade de improvisação e seu pedido para que eu improvisasse para que criássemos juntos uma nova versão da canção. Este trabalho de interpretação com o aval do compositor é muito difícil no começo, para quem teve treinamento incessante de "respeitar a partitura", mas uma das coisas que aprendemos com este tipo de trabalho é que temos muito mais liberdade de criação do que imaginamos. A notação é apenas um esqueleto da ideia musical e cada performance é única. Ideia levada até as últimas consequências por John Cage.

Trabalhar com repertório de compositores vivos apresenta algumas vantagens. Podemos primeiramente perguntar diretamente ao compositor o caráter de sua música, seu objetivo, suas fontes e influências. Suas partituras editadas são certamente muito mais confiáveis. Temos acesso a inúmeras fontes que complementam nossa pesquisa, como blogs, entrevistas, websites, artigos em jornais, revistas, TV e rádio. Boa parte das gravações mais conhecidas é supervisionada diretamente pelo compositor. Além disso, suas canções falam diretamente à nossa experiência de viver neste século, com toda a carga de séculos de história musical e todo um mundo de influências.

O trabalho direto com o compositor nem sempre é possível, mas isto não nos impede de termos liberdade através do conhecimento de interpretação adquirido por músicos que trabalharam diretamente com

o compositor. Este é o acréscimo de apenas mais um grau de separação, ainda muito distante dos vários graus de separação de Schubert, por exemplo.

A vantagem maior de trabalhar com compositores vivos é talvez que a aproximação entre intérprete e compositor resulta em uma aproximação maior entre compositor e público. Performance é um processo transformativo que sai das mãos do compositor e passa pelo intérprete para chegar no público. É um processo social, comunicativo, que flui com muito mais suavidade se o processo foi direto. Há um aumento da intensidade no processo todo[2].

Em termos de partitura, há também uma variedade de possibilidades quando se trata de compositor vivo. Como no caso de Villani-Côrtes, podemos encontrar manuscritos, que tem toda uma carga emocional e particular envolvida, mas que pode trazer erros e problemas de prosódia relacionados à cópia manual. Com compositores mais novos, é comum encontrar a partitura já em versão digitalizada. Com vários compositores, como Laitman e Marlos Nobre, podemos adquirir as partituras diretamente do sítio ou através do contato direto por correio eletrônico. Estas partituras tem a grande vantagem de terem sido revisadas pelos próprios compositores.

Continua sendo de grande importância para o cantor achar a intenção do compositor e há alguns que não mudam sua concepção de maneira nenhuma. Outros são muito mais flexíveis. A maioria, inclusive os compositores citados neste trabalho, fica entre estes dois polos. Lori Laitman diz que "o que o intérprete puder trazer para adicionar ao que está escrito é bem-vindo"[3]. Muitas vezes o cantor tem que fazer mudanças na obra para que ela funcione, e por mais sutis que sejam, este trabalho de criação compartilhada só é possível com a anuência do compositor[4]. Mesmo quando o compositor tem ideias muito precisas a respeito das cores e timbres que ele quer do cantor, este ainda pode buscar dentro de si uma enorme gama de possibilidades e apresentar para o compositor[5].

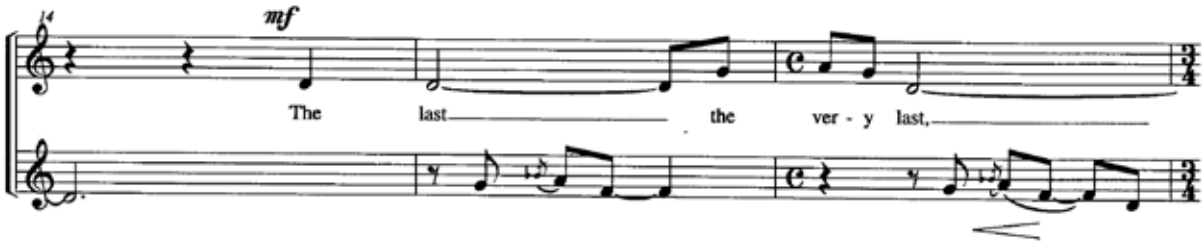
Por último, o trabalho com obras inéditas, novas, ou que ainda não ganharam muitas versões é liberador e assustador. Ao interpretar uma ária de Donizetti, temos quase duzentos anos de história por trás da obra e nos sentimos muitas vezes tolhidos pela responsabilidade. Esta pode ser ainda maior em obras inéditas, mas de uma forma que abre as possibilidades que mesmo o compositor muitas vezes não pensava existir.

3. Três compositores vivos

Os compositores em geral estão cientes das dificuldades de competir por um lado com quatrocentos anos de história da música e por outro com o mercado arrebatador da música pop. Tentar divulgar um trabalho inédito nestas condições é muitas vezes uma tarefa difícil. O contato direto com o intérprete garante a eles uma divulgação que eles precisam e na maioria das vezes o contato é recompensado. Este trabalho é fruto de contato direto ou secundário com compositores do primeiro escalão da canção americana.

Lori Laitman é uma compositora nascida em Nova Iorque que se especializou em compor para a voz. Ela se graduou em composição pela Universidade Yale, tendo recebido vários prêmios e honrarias nos últimos vinte anos. Alguns dos maiores cantores da atualidade, como Patricia Green, Phyllis Bryn-Julson e Wolfgang Holzmayr, são freqüentes intérpretes de sua música. Em contato direto por e-mail, ela me disse que sua preocupação com a composição para voz é primordialmente a interpretação musical do poema e sua adequação para o canto e que todos os outros aspectos saõ reforços para a interpretação do poema como ela

o vê[6]. Segundo Gregory Berg, Laitman tem grande sensibilidade ao texto, atenção à voz humana e demonstra extraordinária paleta de cores musicais[7].



Exemplo 1: "The Butterfly", canção de Lori Laitman de 1998 para voz e saxofone (compassos 14-16).

William Bolcom é professor de composição da Universidade de Michigan, e meu contato com ele se deu por conta de visitas que fiz a esta universidade. Suas *Cabaret Songs*, canções inspiradas em diversas situações do dia-a-dia e da noite nas grandes cidades são já bastante conhecidas entre os cantores. Bolcom se inspirou na tradição americana do *vaudeville* e do burlesco que proliferaram em casas noturnas e teatros na segunda metade do século XIX nos EUA[8]. Estas canções são divididas em quatro volumes que tem em comum o fato de que toda influência ou estilo acessível ao compositor foi explorado, incluindo Poulenc, Weill, expressionismo, *pachanga*, *pop music* e muito mais[9]. Geralmente ele escreve pensando em sua esposa, a mezzo-soprano Joan Morris, mas seu ciclo de canções *Laura Sonnets*, sobre poemas de Petrarca, estreou recentemente na voz do barítono mais respeitado dos EUA: Thomas Hampson. Bolcom almeja uma gama de emoções com suas canções que ultrapassam o convencional. Ele diz que suas canções podem "ir do sublime ao ridículo e tudo no meio"[10].

Ricky Ian Gordon, também de Nova Iorque, graduou-se em composição pela Universidade Carnegie Mellon, e hoje suas canções são reverenciadas por cantores como Renée Fleming, Audra MacDonald e Dawn Upshaw. A música de Ian Gordon pode ser definida pela efervescência na fusão de canções que nublam as fronteiras entre canção artística e música da Broadway. Sua música, assim como Bolcom, tem estreita relação com a tradição da canção artística americana que sempre bebeu no teatro musicado que se desenvolveu nos famosos musicais.

4. Conclusão

Na prática de performance como é entendida nos EUA, não há conclusão definitiva sobre como canções devem ser interpretadas. Tanto Laitman como Bolcom são claros em suas intenções de deixar parte da criação ao intérprete e aprender com ele. Este deve estar acima de tudo informado do passado e da cultura que estas canções estão inseridas, e ter consciência de que o cantor hoje em dia é muito mais livre para utilizar sons que não correspondem ao padrão de excelência do bel canto. Cage era enfático ao dizer que "as possíveis interpretações são muitas"[11].

Estes compositores sabem que os intérpretes são parte essencial de sua comunicação com o público. Suas óperas e obras vocais são frequentemente apresentadas dentro tanto do circuito musical erudito quanto do popular. Suas canções são estudadas, executadas e acessíveis aos estudantes de canto

do país inteiro. Meu primeiro contato com este repertório foi dentro da universidade, mas pude ouvir suas peças desde o Wharton Center em Michigan até o Carnegie Hall em Nova Iorque. Eles realizam masterclasses, dão palestras e são respeitados como parte essencial da cultura americana. A valorização e o reconhecimento de sua música pela sociedade americana passa por reconhecimento da própria cultura e identidade do país.

Notas

1 Isabelle Ganz, conversa particular, 10/06/2011.
2 Simon Frith, *Performing Rites*, Cambridge: Harvard University Press, 1996, pág. 208.
3 Lori Laitman, por correio eletrônico (1/6/2011).
4 Martha Elliot, *Singing in Style*, New Haven: Yale University Press, 2006, pág. 306.
5 Sharon Mabry, *Exploring Twentieth-Century Music*, Oxford: Oxford University Press, 2002, pág. 40.
6 Lori Laitman, por correio eletrônico, 13/06/2011.
7 Gregory Berg. *Review of Dreaming CD*. Janeiro, 2004. Disponível em <http://www.artsongs.com/meet/reviews/nats2004>. Acesso em 01/04/2011.
8 Julian Mates, *America's Musical Stage*, Westport: Greenwood Press, 1985, pág. 143.
9 Carol Kimball, *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*, Milwalkee: Hal Leonard, 2005, pág. 321.
10 Kimball, 320.
11 Richard Kostelanetz, *John Cage Explained*, Nova York: Schirmer Books, 1996, pág. 112.

Referências:

BERG, Gregory. *Review of Dreaming CD*. Janeiro, 2004. Disponível em <http://www.artsongs.com/meet/reviews/nats2004>. Acesso em 01/04/2011.

BOLCOM, William. *Laura Sonnets*. Ciclo de canções sobre poemas de Petrarca para barítono e piano. Milwalkee, Wisconsin: E. B. Marks, 2010.

Ibid. *Cabaret Songs*. Coleção de canções com motivos inspirados em música de cabaré. Milwalkee, Wisconsin: E. B. Marks, 2010.

BOLCOM, William, e Carole Farley. *Songs*. 8.559249. Gravadora Naxos, 2005.

EDGERTON, Michael E. *The 21st-Century Voice: Contemporary and Traditional Extra-normal Voice*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2004.

ELLIOT, Martha. *Singing in Style*. New Haven: Yale University Press, 2006.

FRIEDBERG, Ruth. *American Art Song and American Poetry, Volume III: The Century Advances*. Londres: The Scarecrow Press, 1987.

FRITH, Simon. *Performing Rites*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1996.

GORDON, Ricky Ian. *Only Heaven*. 17 canções com poemas de Langston Hughes. Milwalkee, Wisconsin: Williamson Music, 1997.

HELTON, Melanie, et al. *And Flowers Pick Themselves*. MP3 download. Gravadora BGR, 2008.

HOLDEN, Stephen. *Bright Eyed Joy: The Music of Ricky Ian Gordon*. 2001. Disponível em <http://www.rickyiangordon.com/bio.html>. Acesso em 01/042011.

KIMBALL, Carol. *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. Milwalkee, Wisconsin: Hal Leonard, 2005.

KOSTELANETZ, Richard. *John Cage Explained*. Nova York: Shirmer Books, 1996.

LAITMAN, Lori. *I Never Saw Another Butterfly*. Seis canções para voz e saxofone (ou clarinete) baseado em textos de crianças do holocausto. Los Angeles: Arsis Press, 1998.

MABRY, Sharon. *Exploring Twentieth-Century Vocal Music*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

MANNING, Jane. *New Vocal Repertory*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

MATES, Julian. *America's Musical Stage*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1985.

NPR. ORG. Disponível em http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=98811676. Acessado em 01/04/2011. *Willian Bolcom joins teens to play his music*.

Apresentação de Christopher O'Reilly. Veiculado em 31 de dezembro de 2008.

ROWE, Georgia. *An Interview with William Bolcom: Serendipity*. 17 de novembro de 2009. Disponível em <http://williambolcom.com/index.php?contentID=2744>. Acesso em 02/04/2011.

WAGNER, Lauren, et al. *Mystery – The Songs of Lori Laitman*. MP3 download. Gravadora Albany, 2000.

INTÉRPRETE-CANTOR E PROCESSOS DE CRIAÇÃO DA INTERPRETAÇÃO: UM OLHAR EM REDE

Lucila Tragtenberg (PUC-SP)
lucilatragtenberg@gmail.com

Resumo: Abordaremos aspectos teóricos co-relacionados a práticos da pesquisa em processos de criação da interpretação do intérprete-cantor na música erudita, nosso doutorado em *Processos de Criação*/PUC-SP, buscando agregar complexidade à noção de criação no trabalho do intérprete. Da abordagem filosófica em Abdo (2000) e Fubini (1994), refletimos sobre terminologias vinculadas ao intérprete e suas designações de criação e mobilidade, propondo alternativas. Será relatado o andamento da pesquisa. Metodologia e referencial em crítica de *Processos de Criação* em Salles (2006, 2010) e *complexidade* em Morin (2005).
Palavras-chave: Interpretação musical, Processos de Criação, Canto, Complexidade e música.

Performer-singer and the creation processes of interpretation: a look in network

Abstract: We will discuss theoretical and practical aspects co-related of research in creation processes of interpretation of the performer-singer of classical music, our Ph. D in *Creation Processes*/PUC-SP, seeking to add complexity to the notion of creation in the work of the interpreter. From the philosophical approach in Abdo (2000) and Fubini (1994), we have reflected on terminology related to the interpreter as the creation and mobility, proposing alternatives. Will be reported the progress of research. Methodology and referenctial on critical of *Creation Processes* in Salles (2006, 2010) and *complexity* in Morin (2005).
Keywords: Music interpretation, Creation Processes, Singing, Complexity and music.

1. Interpretação e Metodologia

Nesta comunicação, refletiremos sobre alguns dos aspectos teóricos co-relacionados a praticos, que viemos desenvolvendo em nossa pesquisa de doutorado em *Processos de Criação* no curso de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, relatando também, aspectos de seu andamento, cujo tema é a investigação a processos de criação da interpretação do intérprete-cantor da música erudita, lançando um foco sobre a dimensão da criação e o trabalho do intérprete-cantor. [1]

Alguns dos estudos realizados até o momento em nosso doutorado, mostraram um viés comum, recorrente, referente ao aspecto relacional em áreas de conhecimento distintas, como o conceito de *mestiçagem* (não étnica) na área da Cultura da Comunicação e História (Pinheiro, 2007 e Gruzinski, 2001), *enacção* em Ciências Cognitivas (Varela, 1994), metodologia e referencial teórico processual e relacional em *Redes da Criação* na crítica de *Processos de Criação* com base peirceana (Salles, 1998, 2006, 2010).

Esse viés relacional e os conceitos citados, serão explicitados no decorrer da comunicação, em conexões que procuraremos estabelecer nas reflexões sobre terminologias vinculadas ao intérprete e a dimensão da criação (ausência e presença em modos qualitativos, móveis e autônomos). A análise e interpretação das entrevistas com cinco intérpretes-cantores sobre seus processos de criação da interpretação da *Canção de Amor* de Villa-Lobos terá início em abril/2011. Nesta ocasião buscaremos conexões entre seus processos de criação e o conceito de *enacção*, o qual se refere a modos de aquisição de conhecimento dos seres vivos, configurados como uma relação ativa, de busca do mesmo em seu meio ambiente e de suas ambas co-configurações. Ao utilizarmos a metodologia da História Oral (ALBERTI, 1989) em entrevistas, os relatos obtidos dos próprios intérpretes nos aproximaram de seu fluxo criativo, configurando um *documento de processo* no sentido ampliado

caracterizado em Salles (2010: 14-15): "Uso o termo 'documentos de processo' para designar todo e qualquer registro que nos ofereça informações sobre processos de criação". Essa caracterização se mostrou pontual, pois observamos então, que os intérpretes-cantores realizavam poucas anotações na partitura, nenhuma delas com possíveis sentidos vivenciados nos sons cantados. Se tivéssemos acessado apenas a partitura trabalhada, continuaríamos sem acesso a aspectos significativos e desveladores de suas "partituras internas" e de seus projetos poéticos[2].

Um dos objetivos em nossa pesquisa, se constitui no desvelamento de processos de criação da interpretação, buscando o acesso à 'partitura interna' do intéprete-cantor, geralmente acessível apenas à ele mesmo, nos aproximando de seus 'por quês' e 'comos' contributivos e constitutivos da trama que compõe as configurações, móveis, de sua composição interpretativa de uma obra musical.[3] Essa 'partitura interna' que, em uma instância se refere, diretamente a criações interpretativas de uma música específica (com seus respectivos aspectos musicais, de imaginação, sentidos e gestualidade), em uma outra instância, mais ampla, parece se conectar ao projeto poético do intérprete-cantor como um de seus elementos constituintes.

Buscando agregar complexidade no tratamento dessas duas instâncias próprias aos processos de criação da interpretação do intérprete-cantor e transitar na mobilidade dos mesmos, dialogamos com o conceito de *rede* em Salles em seu livro *Redes da Criação: construção da obra de arte* (2006), o qual tem fundamentado também nossa pesquisa no doutorado:

> Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções. Estamos assim em plena tentativa de lidar com a complexidade e as conseqüências de enfrentar esse desafio." (SALLES, 2006: 24).

Sua proposta de abordagem crítica de processos artísticos como *redes da criação*[4] aponta para o caráter contínuo de mobilidade e de múltiplas interconexões de relações instáveis, gerando nós ou picos em redes, em que simultaneidades e interações de ordens diversas se organizam em modos não hierárquicos e não lineares, seguindo alguns princípios direcionadores. Consonante à sua fundamentação na semiótica peirceana, os caracteriza ainda, como movimentos com tendência de causação final[5], ou seja, direcionados a algum fim, mas sempre um continuum[6], sem inicio e sem fim, falíveis:

> O processo de criação, com o auxílio da semiótica peirceana, pode ser descrito como um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de idéias novas. Um processo no qual não se consegue determinar um ponto inicial, nem final. (SALLES, 2006: 15).

Assim, de modo coerente, buscaremos nesse artigo o caminho investigativo a termos ligados à figura do intérprete-cantor e criação da interpretação, em sua língua, ou seja, em rede, processual, relacional, buscando ainda "um olhar que seja capaz de abarcar o movimento." (SALLES, 2006: 16). Levaremos em conta a dificuldade, a impossibilidade de se determinar gênese ou pontos finais de interpretações ou informações relativas a seus processos de construção. A partir disto, as conexões das 'partituras internas' e projetos poéticos dos intérpretes-cantores poderão vir a ser compreendidas como conexões de uma rede constituída em nós ou picos, configurando locais onde esses momentos se encontram e, segundo Morin (2005), onde elementos ali são partilhados, em troca de informação constante de um lado para o outro, segundo a configuração que

o autor propõe de *interações:* "As interações são ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza de elementos, corpos, objetos, fenômenos, em presença ou em influência." (MORIN, 2005: 72).

Poderemos ver a seguir, ao refletirmos sobre a terminologia musical, como a natureza das interações podem contribuir para o desvelamento de conexões entre criação artística e seus procedimentos e projeto poético, suas configurações em partilhamentos móveis constantes.

2. Terminologias, criação e intérpretes-cantores

Durante nossos estudos, um dos aspectos que evidenciaram a necessidade de uma revisão, foi o de um instrumental investigativo apropriado à natureza de nosso objeto de estudo, ou seja, intrinsecamente processual, em seu fluxo de criação. Nesse sentido, termos que são aplicados ao intérprete e se encontram assim implicados na rede de criação da interpretação, possuem suas cargas semânticas, sobre as quais acreditamos seja necessária uma reflexão, pois em alguns deles a configuração processual parece não encontrar eco.

Assim, buscamos refletir aqui, inicialmente, sobre os termos *execução*, *fusão* e *recriação*, como elementos inter-agentes com as redes de criação da interpretação realizada pelo intérprete-cantor, conectados à ela através do viés relacional entre compositor e intérprete. Nesse sentido, a noção de *re-evocação* das idéias originais do compositor, conectada e implicada na de *execução*, se faz presente nas declarações emblemáticas citadas por Walls, de Ravel e Stravinsky respectivamente, no início do séc. XX:

> "Eu não peço interpretação para a minha música, mas apenas que ela seja tocada." e "Música deve ser transmitida, não interpretada, porque interpretação revela a personalidade do intérprete, ao invés da do autor, e quem pode garantir que esses executantes irão refletir a visão do autor, sem distorções?" (WALLS, 2003: 17, tradução nossa).

Críticos italianos da *Rassegna Musicale* em 1930, ao iniciar um grande debate sobre a questão da interpretação musical polarizado sob as inspirações croceana (a tese da *re-evocação* da vontade do compositor) e gentileana (valorizando de modo veemente a vontade subjetiva do intéprete), faziam eco às afirmações dos compositores acima, ao abordar a figura do intérprete e sua relação com a criação: "podia considerarse la interpretación una atividade artística o no? y, em consecuencia, podia considerarse una atividad creadora o no?" (FUBINI, 1994: 102). Segundo Fubini (1994) a polêmica teria se esgotado na época, por não fazer juz à sua complexidade, deixando de lado aspectos históricos, culturais, psicológicos e próprios aos procedimentos da prática musical. Como o autor, não acreditamos que com a simplificação da questão e a ênfase em oposições entre compositores, intérpretes e críticos, se tangencie a natureza da questão da criação musical, ao contrário, a distância parece assim acrescida. Atualmente, a pesquisa sobre performance ou práticas interpretativas já se constitui de modo ampla e dinâmica, caminhando em aprofundamento real das questões pertinentes à área.[7]

Mas ainda hoje, como aponta Abdo (2000), a noção de *re-evocação* das supostas intenções do compositor, se faz presente no ambiente musical, nos remetendo à Croce:

> A tese da "reevocação" do significado autoral teve o seu auge durante a primeira metade do século XX, com a larga difusão do "espiritualismo estético" de Benedetto Croce, mas ainda tem muitos adeptos no campo da música erudita... Quanto a execução musical, afirma Croce que seu fim primeiro é "reevocar" fielmente o significado original, recomendando-se, para tanto, uma execução tão impessoal e objetiva quanto possível, respaldada no exame da partitura e na investigação

> histórico-estilística. Como se sabe, ainda hoje, é esse o ponto de vista vigente na maior parte das escolas de música, perpetuando-se acriticamente, geração após geração, a idéia de que o executante tem como dever "tocar como o próprio compositor tocaria" (ABDO, 2000: 16-17).

Execução musical é um termo muito utilizado por autores das mais diversas visões filosóficas e tendências musicais, presente mesmo em dicionários, que etimologicamente, designam *execução* como performance musical. Ele parece não englobar, evidenciar ou até mesmo excluir, o caráter implicito da atividade de criação na composição da interpretação e sua realização na performance musical, pois é preciso que se leve em conta, a realidade de que muitas vezes em apresentações, o intérprete-cantor modifica no momento da performance, um sentido não criado em ensaios. Inúmeros fatores podem contribuir para tanto, como a percepção atuante no momento, como verificamos no comentário presente em uma entrevista de um dos intérpretes-cantores: "Bem... as modificações aparecem no momento da apresentação, deixo em aberto, pra o meu estado naquele dia, possa entrar na interpretação."

O termo *performance*, há muito adotado na área que pesquisa o trabalho do músico instrumentista, cantor ou regente, discutido sob diversos ângulos em livros como os de Sonia Ray (2005) e Sonia Lima (2006), aparece também interligado à Dança, as Artes Plásticas e à Performance como arte cênica, formalizada nos anos 70, tributária dos dadaístas, futuristas e dos happenings nos anos 50 dos EUA (GLUSBERG, 1987), potente em 'momentos' que incluem liberdade interpretativa associada à espontaneidade, criação e ainda, improvisação. A dimensão relacional referida ao inicio da comunicação, entre intérprete, composição e compositor, é transformada (ao levarmos em conta a herança da Performance) de um espaço-tempo onde a criação não pretende coexistir com a necessidade de *re-evocação* do 'que quer o compositor' em uma *execução*, para uma abertura de um campo espaço-temporal em que o 'momento' e a espontaneidade, se revelam de modo intrínseco. Em função dessa contextualização semântica da palavra *performance*, capacitando o 'momento' de encontro do intérprete com o público como uma dimensão criativa, aberta ao acaso e a possíveis modificações, em relações dialógicas criativas, consideramos a pertinência em **substitui-la** ao termo *execução*, vindo a ser por nós adotada na continuidade de nossa tese.

Prosseguindo, o termo *fusão* é citado por Abdo a fim de dimensionar o aspecto de temporalidade em H.- G. Gadamer:

> O significado original, diz Gadamer, está para sempre perdido no tempo. A compreensão ocorre do ponto de vista do presente e de nada adianta tentar resgatar o passado. Mais precisamente, a compreensão se efetiva como uma "fusão de horizontes", isto é, passado e presente (autor e intérprete), juntos, constroem, a cada vez, um novo significado (ABDO, 2000: 17).

Fusão também importa reflexões sobre aspectos relacionais. Algo que se funde, elimina a possibilidade continua de troca entre dois ou mais diferentes, evidenciando uma redução de atividade, mobilidade e de informações em termos quantitativos e qualitativos. O conceito de *mestiçagem* (PINHEIRO, 2007) oferece outra possibilidade relacional diversa à *fusão*. Compreendido não em seu aspecto étnico, mas como estruturas ou objetos que configuram relações móveis em constante troca sem que daí resultem sínteses, unificadoras, em constante inacabamento e movimento, ou ainda, disposições onde diferentes co-existem lado a lado, em fronteiras permeáveis onde um inter-relacionamento é observado. Uma constante troca gerando propriedades compartilhadas, onde se configuram mosaicos, trânsito constante rompendo com concepções binárias como 'centro e periferia' de hierarquização implícita, que são abandonadas:

> Tais modos não binários desconhecem o dilema entre identidade e oposição: a mestiçagem se constitui como uma trama relacional, conectiva, cujos componentes não remontam saudosa e solitariamente a instâncias autorais perdidas, mas sim festejam o gozo sintático dessa tensão relacional que se mantêm como ligação móvel em suspensão (PINHEIRO, 2007: 10).

Um olhar à investigação relacional entre obra, intérprete e compositor (presente ainda em abordagens a seus dados estilístico-histórico-biográficos) no processo de criação da interpretação, não parece trazer a dimensão do movimento no horizonte de *fusões* (onde se perde o um e o(s) outro(s) emergindo um único), mas sim, parece melhor caracterizado no de *mestiçagem*, como flexibilização no fluxo constante de troca de informações entre intérprete e obra, onde cada um se mantêm separadamente, mas suas interações constantes e não hierarquizadas, criam propriedades móveis conjuntas, advindas de conexões flexíveis estabelecidas entre si.

Entretanto, a relação horizontal da *mestiçagem* não parece inteiramente implicada no termo *recriação*. Este termo, já presente nas polêmicas da *Rassegna,* onde o crítico Gatti aprova a *recriação* da obra de arte (FUBINI, 1994), aparece em alguns estudos, como os citados em Milani e Santiago (2010). Acreditamos que a idéia de re-criação pode trazer ao fundo, a de uma criação que busque evocar um significado autoral, criar novamente o que já foi criado. Com ela, se corre o risco da compreensão as proposições grafadas em signos na partitura, como um convite, ainda, à *re-evocação* de idéias do compositor (embora não seja neste contexto que a autora compreenda o termo). O prefixo em re-criar é o mesmo de re-evocação. Frente a estas duas palavras, dialogando com a *mestiçagem*, propomos *reciprocidade* (não sendo possível *re-ciprocidade*), que parece explicitar o trânsito, fluxo, em seus sentidos de vai e vem, vias de caminhos a serem trilhados nos processos de criação da interpretação, em trocas horizontais.

Concluimos, optando pela utilização dos termos *performance* suprimindo *execução,* e por *reciprocidade*, ao invés de *re-evocação* ou *re-criação*, uma vez que acolhem e explicitam, como ferramentas de investigação as partituras internas e projetos poéticos dos intérpretes-cantores, a dimensão da criação em seu fluxo de continuidade explicitada em um trânsito, como via de mão dupla, processual e dinâmica.

Notas

1 Utilizamos o termo 'intérprete-cantor' para enfatizar o aspecto da interpretação na prática do canto. Clarke em *Understanding the psycology of performance* (2002: 63) discute o que denomina como situação paradoxal da "Expressão" em performance musical, onde apesar de exercer um papel fundamental, é facilmente ignorada. Segundo o autor, fica-se "surdo" em relação a sua presença.

2 Projeto poético em que se verificam princípios éticos e estéticos do criador, seus valores e formas de representação do mundo (SALLES, 2006). Com relação a outros enfoques dados pela autora ao percurso da criação, para além dos mais amplos como *projeto poético* e *comunicação* (do criador consigo mesmo e com o mundo entorno), cinco perspectivas são indicadas: Ação Transformadora, Movimento Tradutório, Processo de Conhecimento, Construção de Verdades Artísticas e Percurso de Experimentação. (SALLES, 1998:87).

3 Clarke (2002) aponta extensa análise feita por Reep (que pode apenas responder à pergunta 'o que') através de gravações comerciais, de mais de cem performances de uma mesma obra. Johnson valoriza a importância do uso de gravações para estudos da expressão em performances em *Interpretations of Recordings*: "A comparação de gravações é, de fato, um excelente método da revelação e celebração da maravilhosa diversidade de interpretações e personas reveladas através do arquivo das gravações" (JOHNSON, 2003: 208, tradução nossa).

4 Sobre a abrangência do conceito de rede, a autora comenta: "Como afirma André Parente (2004, p. 9) a noção de rede vem despertando um tal interesse nos trabalhos teóricos e práticos de campos tão diversos como a ciência, a tecnologia e a arte, que temos a impressão de estar diante de um novo paradigma, ligado, sem dúvida, a um pensamento das relações em oposição a um pensamento das essências." (SALLES, 2006:17).

5 "A tendência mostra-se como um condutor maleável, ou seja, uma nebulosa que age como bússola. Esse movimento dialético entre rumo e vagueza... A tendência é indefinida mas o artista é fiel a essa vagueza...não apresenta já em si a solução concreta do problema mas indica o rumo." (SALLES, 1990:29).

6 Não é objetivo deste artigo desenvolver todos os fundamentos da crítica de *Processos de Criação.* Assim, o conceito de semiose (signos em ação, portanto em permanente interpretação, seguindo sempre em outra interpretação, um continuum interpretativo) que já se encontra incorporado à sua teorização, será evocado aqui brevemente explicitado, em exemplo contextualizado a seu trabalho: "Poderiamos dizer que nossa experiência – e a experiência do criador, nesse caso específico – é povoada por signos que se forçam sobre um interpretante e que, por sua vez, geram signos numa cadeia infiinita." (SALLES, 1990: 13).

7 *Signos, interpretação, análise e performance* de Milani e Santiago, refere muitos artigos publicados em pesquisa em performance, publicado na R. Cient./FAP, Curitiba, v.6, p.143-162, jul./dez. 2010. Os livros de Sonia de Lima, *Performance & interpretação musical*: uma prática interdisciplinar da Ed. Musa (SP, 2006) e *Performance musical e suas interfaces* de Sonia Ray (Org.) da Ed. Vieira (Goiânia: 2005), reúnem estudos em perspectiva interdisciplinar relativos à performance e interpretação.

Referências:

ABDO**, S.** Execução//Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi*. Belo Horizonte: UFMG, v. 1, 16-24, 2000.

ALBERTI, V. *História oral***:** a experiência do CPDOC. Rio de Janeiro: CPDOC/ FGV, 1989.

CLARKE, E. Understanding the psycology of performance. In: RINK, J (ed.) *Musical performance*: a guide to understanding. UK: Cambridge University Press, 2002. 59-72.

FUBINI, E. *Música y lenguaje em la estética contemporânea*. Madrid: Alianza, 1994.

GLUSBERG, J. *A arte da performance.* São Paulo: Perspectiva, 1987.

JOHNSON, P. The legacy of recordings. In: RINK, John (Ed.). *Musical Performance:* a guide to understanding. United Kingdom: Cambridge University Press, 2002. 208-209.

LIMA, S. A. Performance, prática e interpretação musical. IN: *Performance & Interpretação Musical.* São Paulo: Musa, 2006. 11-23.

MORIN, E. *O método 1*: A natureza da natureza. 2ª Ed. Porto Alegre: Sulina, 2005.

PINHEIRO, A. Mídia e mestiçagem. In: Amálio Pinheiro (Org.). *Comunicação & Cultura*, Campo Grande-MS: UNIDERP, v. 01, 2007. 17-31.

RAY, Sonia. *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Vieira-Irokun, 2005.

SALLES, C. A. *Redes da Criação*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SALLES, C. A. *Arquivos da criação*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

VARELA, F. *Conhecer*: as ciências cognitivas, tendências e perspectivas. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

WALLS, P. Historical performance and the modern performer. In: RINK, J. (Ed.). *Musical Performance:* a guide to understanding. United Kingdom: Cambridge University Press, 2002. 17 – 34.

A ÁGUA COMO FONTE SONORA PERCUSSIVA

Luís Alberto Bittencourt (Universidade de Aveiro)
la.bitt@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo discorre sobre o uso da água como fonte sonora no repertório contemporâneo para percussão. Iniciamos com um breve panorama sobre o emprego da água entre os compositores da música erudita e obras consideradas fundamentais nessa temática. Em seguida, uma abordagem sobre algumas das principais técnicas que usam a água como um instrumento percussivo, através de exemplos musicais da obra *Water Music* (2004) do compositor chinês Tan Dun.
Palavras-chave: água como fonte sonora, repertório contemporâneo para percussão, Tan Dun.

Water as a percussive sound source

Abstract: This paper discusses the use of water as a sound source in contemporary repertoire for percussion. It begins with a brief overview of its first uses among the composers in classical music and on key works related to the topic. Then, a discussion of some key techniques that use water as a percussive instrument through musical examples from Tan Dun's work *Water Music* (2004).
Keywords: Water as a sound source, contemporary repertoire for percussion, Tan Dun.

1. Introdução

Em diferentes períodos históricos, a água tem servido de inspiração para poetas, pintores, compositores e filósofos. Ela é um dos quatro elementos da filosofia de Aristóteles, elemento indispensável no trabalho do arquiteto André Le Nôtre em seu Palácio de Versailles em Paris e tema de Leonardo da Vinci em seu livro *Del moto e misura Dell'Acqua*, em que descreve sofisticadas investigações sobre as propriedades físicas da água. Entre os compositores, há mais de dois séculos que ela serve de inspiração para diversas obras, entre elas encontramos *Water Music* (1717) de George Friedrich Haendel (1685-1759), que no entanto é completamente ausente de sonoridades aquáticas. Dois séculos mais tarde o norte-americano John Cage (1912-1992) compôs *Water Music* (1952) uma obra em que a água é utilizada, entre outros instrumentos, como uma genuína fonte sonora. Toru Takemitsu (1930-1996) também deu seu contributo à esta temática com a sua obra eletroacústica de mesmo nome (1960), construída sobre os sons do cair de gotas de água de uma torneira. Nos séculos XX e XXI, encontramos obras em que o uso da água é cada vez mais proeminente: *Dialog über erde* (1994) de Vinko Globokar (n.1934), *Water Music* (2004) e *Water Concerto* (1998) de Tan Dun (n. 1957) e *Electric Bath* (2002) de Matthias Kaul (n.1949) são alguns exemplos.

Observando o repertório escrito nos séculos XX e XXI, percebemos que um dos aspectos mais proeminentes nas obras que utilizam a água como fonte sonora é a diversidade de timbres não convencionais que podem ser obtidos. A demanda técnica envolvida nesse tipo de composição musical gera variadas questões ao intérprete, uma vez que não são encontradas informações na bibliografia especializada relacionadas ao uso de técnicas tão peculiares, requeridas neste tipo de repertório. O conhecimento acerca da execução dessas técnicas é obtido, de modo geral, **via tradição oral**, o que pode não assegurar informações precisas a respeito das possibilidades de execução instrumental neste domínio. Desta forma o resultado musical final corre o risco de nem sempre ser o mais satisfatório, pois nem professor nem aluno podem recorrer a fontes seguras que abordem o assunto de maneira específica. Pretende-se portanto nesse artigo[1] investigar e elucidar as técnicas referentes ao emprego da água como instrumento percussivo em obras selecionadas do repertório escrito para estes instrumentos.

2. Possibilidades do uso da água no repertório para percussão

O emprego da água como fonte sonora no repertório para percussão segue dois caminhos distintos. Em um deles encontramos água atuando propriamente como um instrumento e, conseqüentemente como gerador sonoro. Um exemplo disso será os sons obtidos através do ato de percuti-la com as mãos. Como outra possibilidade temos a água como um agente modificador ou amplificador das possibilidades sonoras de outro instrumento. Como exemplo podemos citar um gongo sendo tocado e em seguida submergido em água para a obtenção de sons diferentes do convencional; ou ainda o tambor de água, um instrumento de percussão que faz uso das qualidades da água como condutora do som. Neste artigo iremos nos deter, por uma questão de espaço, somente às técnicas relacionadas ao uso da água como principal fonte sonora.

3. A água como matriz sonora

Entre as obras investigadas *Water Music* do compositor chinês Tan Dun é notável pela diversidade de técnicas aquáticas empregadas. Nesta obra, para solo ou quarteto de percussão, Dun procura ampliar e controlar, até certo ponto, os sons aquáticos através da manipulação da água pelo percussionista, que inclui diversos tipos de toques, gestos e movimentos.

Em termos gerais, mesmo quando temos a água operando como agente amplificador ou modificador das propriedades sonoras de outro instrumento, é inevitável que sons aquáticos sejam produzidos, servindo como um "acompanhamento" para outros sons mais definidos que se destacam. Neste tipo de aplicação a água não deixa de ser, ainda que em um plano secundário, uma fonte sonora. Porém, as técnicas examinadas nessa obra diferenciam-se pela sua abordarem primordial da água como um genuíno instrumento de percussão e principal elemento na geração do som.

4. Percutir a água com as mãos

O percussionista David Cossin, que tem trabalhado com Tan Dun na interpretação e gravação de obras como *Water Concerto* e *Water Music*, ressalta que uma das dificuldades envolvidas no ato de percutir a água é que "nem sempre se pode obter o som que se está procurando" (COSSIN, 2010). Sua superfície não é estável como um instrumento de percussão convencional e torna-se difícil controlá-la para reproduzir o som que se tem em mente ou previamente obtido. No entanto, apesar da dificuldade em obter alguns sons de maneira constante, as técnicas relacionadas ao ato de percutir a água podem, com um estudo prévio e direcionado, serem apreendidas e utilizadas de maneira consciente.

a. *Water Pattings* (Tapas na água)

A técnica de *water pattings* consiste em percutir a água com as mãos espalmadas e paralelas à sua superfície. Esta técnica é similar à técnica utilizada para percutir manualmente alguns membranofones. A forma como a palma da mão é projetada sobre a água também afeta a sonoridade produzida. Basicamente pode-se obter dois sons contrastantes: ao percutirmos a água com a mão em formato plano (fig. 4) obtém-se

uma sonoridade em que predominam frequências agudas; com a mão em formato côncavo (fig. 5) o som resultante é mais grave.

Fig. 4 – mão em formato plano

Fig. 5 – mão em formato côncavo

Para um melhor controle desta técnica, sugere-se também que as mãos permaneçam sem espaços entre os dedos durante sua execução (fig. 6). Desta maneira, a área da mão que entra em contacto com a superfície da água torna-se mais compacta e possibilita a produção sonora com menos esforço e de modo mais eficiente. Isto pode ser comparado ao som resultante de um tambor percutido por uma vassourinha[2] em posição fechada (fig.7), por exemplo. Quando utilizada nessa posição a vassourinha percutirá uma área menor do tambor e exercerá uma pressão maior sobre a pele; em posição aberta (fig.9) esta atingirá diversas pequenas áreas, exercendo assim uma pressão menor do que em posição fechada.

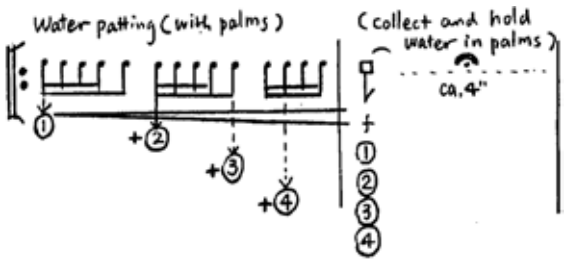
Fig. 6 – mão sem espaço entre os dedos

Fig. 7 – vassourinha fechada

Fig. 8 – mão com os dedos espaçados

Fig. 9 – vassourinha aberta

A seguir observaremos um trecho musical em que a técnica de *water pattings* é empregada (ex. 2) e combinada a um recurso expressivo (*crescendo*).



Ex. 2 – *Water Music* (2004), Tan Dun.

Para compreendermos de uma maneira mais clara como se dá a produção de diferentes dinâmicas utilizando essa técnica, faremos uma comparação com as técnicas utilizadas para o mesmo fim no pandeiro sinfônico. Nesse membranofone a dinâmica desejada relaciona-se diretamente com a quantidade de dedos e área da mão que percute a pele do instrumento. Assim, para a execução de notas em dinâmica *piano* sugere-se o toque com dois ou três dedos simultâneos e "conforme mais dedos são adicionados, o toque progride para um ataque com toda a palma da mão ou um golpe de punho fechado" (PRESS, 1974: 27). Este recurso técnico é ilustrado através da tabela 1:

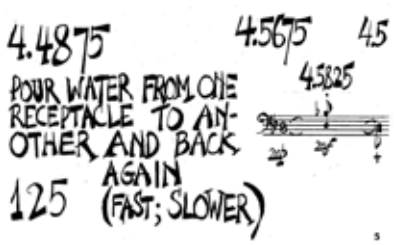
pianíssimo	***piano***	***Mezzo piano***	***Mezzo forte***	***forte***	***fortíssimo***
dois dedos	Três dedos	Quatro dedos	Mão espalmada	Mão fechada	punho

Tab. 1 – tabela explicativo da técnica utilizada em diferentes níveis de dinâmica no pandeiro sinfônico.

A técnica utilizada no pandeiro sinfônico para a produção de notas em diferentes dinâmicas poderá ser adaptada às técnicas de percutir a água. Isso auxiliará o percussionista na obtenção de maiores requisitos interpretativos (como expressividade, fraseado, etc.) na obra em questão. Da mesma forma que o pandeiro, a obtenção da dinâmica desejada nesta técnica se dá através de diferentes níveis de contacto da área da mão em relação à superfície percutida. Para notas em dinâmica *piano* e *pianíssimo* sugere-se o uso das duas primeiras falanges dos dedos da mão em posição espalmada. Conforme o nível de dinâmicas aumenta, maior será o contacto com a superfície da água realizando-se uma progressão de volume até um ataque completo com a mão espalmada (notas em dinâmica *forte* e *fortíssimo*) (fig. 10).

Fig. 10 – Pontos de contacto das mãos para a produção de diferentes dinâmicas.

Na conclusão do ex. 2 é solicitado que o percussionista produza uma sonoridade aquática ininterrupta durante quatro (4) segundos. A realização deste efeito é descrita por Dun que instrui o percussionista a coletar água com as mãos e deixá-la escoar entre os dedos durante quatro (4) segundos. Um efeito semelhante foi utilizado previamente pelo compositor norte-americano John Cage (1912-1992) em sua obra homônima (1952) para um (1) pianista, usando também um rádio, três apitos, recipientes com água, baralho de cartas, um bastão de madeira, quatro objetos para a preparação do piano e um cronômetro (ex. 3).



Ex. 3 – *Water Music* (1952), John Cage.

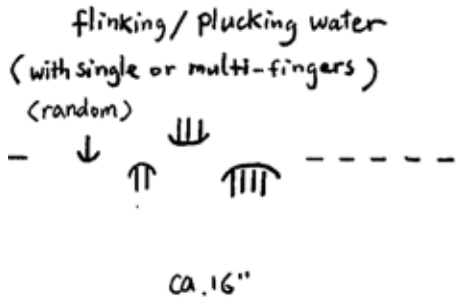
No exemplo de Cage o intérprete também deve produzir uma sonoridade aquática, contínua e com duração determinada de aproximadamente 8 segundos. No entanto, este efeito deve ser realizado através de dois (2) recipientes em que a água é transferida de um para o outro. As diferenças técnicas observadas entre esses dois exemplos produzem diferenças consideráveis no resultado sonoro final. O uso dos recipientes permite que o percussionista altere a velocidade da transferência de água, além de controlar, de maneira mais precisa, o tempo de duração do efeito. A alteração da velocidade, que é, de fato, solicitada por Cage para a realização desse trecho musical, possibilita a obtenção de diferentes texturas aquáticas e amplia o conjunto de sonoridades que podem ser geradas através dessa técnica.

b. *Flicking/plucking water* (piparotes na água)

Consiste em percutir a água com um ou mais dedos através de piparotes[3]. Sua execução envolve dois mecanismos distintos: primeiro utiliza-se a face interna do dedo polegar como uma espécie de gatilho ou trava para gerar tensão sobre outro dedo (podendo ser o indicador, médio ou anelar); em seguida o dedo polegar é solto fazendo com que o outro dedo seja então impulsionado para golpear a água. Sugere-se que a execução desta técnica seja feita utilizando o dedo polegar como gatilho e o dedo médio para percutir a água (fig. 11).

Fig. 11 – Posição dos dedos na realização do *flicking* observada fora da água.

No entanto, com estudo prévio é possível realizar esta técnica utilizando outras combinações de dedos e também toques com dedos simultâneos como solicitado no ex. 4:



Ex. 4 - *Water Music* (2004). Tan Dun.

No ex. 4 a água deve ser percutida de modo aleatório durante cerca de dezesseis (16) segundos utilizando a técnica de *flicking*. Dun também sugere que as notas poderá ser executadas através do uso de um ou mais dedos. Para um resultado mais eficiente dessa técnica sugere-se que o dedo que realiza o golpe seja usado como referência no posicionamento da mão em relação à água. O dedo deverá estar em contacto com a superfície e não deverá estar completamente submerso ou fora da água contida no recipiente (fig. 12).

Fig. 12 – Posição da mão na realização do *flicking* observada sobre a água.

4. Conclusão

As técnicas relacionadas ao uso da água em obras para percussão, descritas aqui nesse trabalho, não representam, de fato, todas as possibilidades sonoras que esses instrumentos podem oferecer. No decorrer da escrita desse artigo nos deparamos com diversas abordagens acerca do uso da água em obras musicais. Observamos que, de modo geral, a água tem sido empregada, na maior parte dessas obras, como uma ferramenta de auxílio para a obtenção de timbres não convencionais através da sua fusão com outros instrumentos de percussão.

Nesse tipo de repertório também foi possível perceber que os compositores assumem duas funções distintas. A performance e a qualidade interpretativa dessas obras é geralmente condicionada ao conhecimento técnico do intérprete sobre o assunto, que por sua vez, não dispõe de uma bibliografia especializada como já foi mencionado. Desse modo, o compositor sente a necessidade de esclarecer e, de certa forma e sob o seu ponto de vista, "ensinar" o intérprete através de diversas instruções escritas nas partituras acerca da execução das técnicas envolvidas. Assim, o compositor encarrega-se, além da tarefa de criar, da incumbência de ensinar o intérprete para assegurar, até certo ponto, a qualidade da transmissão do discurso musical da obra.

Nesse sentido, este artigo visou proporcionar ao percussionista informações que lhe dêem suporte para a performance de obras que utilizem a água como fonte sonora percussiva. Espera-se também que estes dados e pesquisas futuras venham auxiliar os percussionistas em um estudo mais consciente da performance e da percussão em geral, e que o mesmo possa se tornar uma ferramenta de auxílio aos estudos futuros nesta área.

Notas

1 Lembramos que texto aqui contido é o resultado parcial de uma pesquisa que fará parte da dissertação de mestrado "A água como fonte sonora percussiva" em fase de conclusão.

2 Conjunto de finos fios de arame, com o mesmo comprimento (em média 4,5") amarrados ou fixados numa das extremidades de modo que na extremidade livre as pontas tendam a se afastar, tomando a forma de um ângulo.

3 Pancada com a cabeça do dedo médio ou indicador dobrado e apoiado contra a face interna do polegar, em seguida solto bruscamente. (CASTELEIRO, 2001: 896) Também conhecido popularmente no Brasil como "peteleco".

Referências:

CAGE, John. *Water Music.* New York: Edition Peters,1960.

CASTELEIRO, João Malaca et al. *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, 2001.

DUN, Tan. *Water Music for solo or four percussionists.* New York: G. Schirmer., 2004.

FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de Percussão.* São Paulo: Editora Unesp, 2002.

PRESS, Arthur. *Classical Percussion*. Elmsford, New York*: Music Minus One,* 1974.

YOUTUBE.COM Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=AyWc1WDqLa4> Acessado em 24/03/11. *David Cossin on Tan Dun's Water Concerto, part 1.* Veiculado em 04/01/2011. Dur: 3min e 38s.

FERRAMENTAS PARA A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE A DOIS DO *LIED* ALEMÃO

Luiz Néri Pfützenreuter Pacheco dos Reis (UNICAMP)
luizpianista@hotmail.com

Resumo: A presente pesquisa, embora tenha a obra *Winterreise* de Franz Schubert como objeto de estudo, configura-se como uma ferramenta metodológica ao estudo da canção de uma forma geral. Além das ferramentas musicais conhecidas, a pesquisa volta o olhar ao texto poético, extraindo-lhe elementos que normalmente são desconhecidas ou não recebem a devida atenção. Como pianista correpetidor, percebi a escassez de material que tratasse de uma metodologia de estudo voltada a construção da interpretação a dois, mais especificamente da canção de câmara.
Palavras-chave: Música de Câmara, Performance a dois, *Lied*, Schubert, *Winterreise*.

Tools for building a duo performance of the German *Lied*

Abstract: This research, although focusing on the work *Winterreise* by Franz Schubert as an object of study, is a methodological tool for the study of art song in general. Alongside these musical tools, this research paper also focuses on the poetic text, drawing information from it which is either little-known or commonly overlooked. Working as a coach over the last few years, I have come to realize that there is a scarcity in material available regarding how to study the interpretation of chamber music by a duo, especially in the area of art song.
Keywords: Chamber Music, Performance Duo, *Lied*, Schubert, *Winterreise*.

Este artigo irá apresentar algumas ferramentas para a construção de uma interpretação a dois da canção de câmara, especialmente o *Lied* alemão, tendo como obra de referência o ciclo de 24 canções para canto e piano intitulado *Winterreise* (Viagem de Inverno) composto por Franz Schubert (1797-1828) em 1827. Elementos como a análise poética, que engloba a estrutura do poema, a forma e os elementos poéticos, assim como a diagógica, acentuação dinâmica, elementos expressivos e interpretativos. Todos esses elementos irão fornecer as informações necessárias para os intérpretes compreenderem a estrutura a partir da qual o compositor criou a música.

A função da análise poética para os músicos tem por finalidade levar à sólida compreensão e absorção que resultará numa performance o mais coerente possível, através do domínio da narrativa, uma vez que esta influencia diretamente o discurso musical, formando uma unidade. Trata-se de visualizar, sentir a canção, suas causas e efeitos na música. Paralelamente, como acontece no processo de preparação da performance, serão abordados itens de análise musical, como textura, dinâmica, andamento, que somados com os elementos textuais e estudados por ambos os intérpretes, visam uma compreensão mais aprofundada da obra, estabelecendo uma metodologia de estudo, aplicada pelo autor do presente trabalho.

Para o maestro Isaac Chueke e a pianista Zélia Chueke,

> [...] O intérprete é o intermediário entre o compositor e o público, é ele quem comunica a imagem sonora extraída primeiramente da partitura, trabalhada a seguir durante as diversas etapas de preparação numa perspectiva individual e em diferentes níveis e finalmente materializada na interpretação propriamente dita. Ao mesmo tempo em que podemos considerar uma quase unanimidade de opiniões a respeito da forma e da estrutura básica de uma obra, por outro lado devemos levar em conta, os inúmeros detalhes que podem vir a mudar completamente a impressão geral que irá seduzir a audiência. A verdade é que a relação de intimidade entre o músico e a obra é o que determina a alta individualidade de cada interpretação. No entanto, esta tarefa torna-se mais difícil em se tratando de concertos de concertos para instrumento solista e orquestra, visto que duas interpretações individuais deverão se mesclar, tornando-se uma só.

> Qualquer que seja a situação, o resultado final deve denotar um engajamento real e profundo. (CHUEKE; CHUEKE, 2006: 405)

A seguir, serão comentados e ilustrados alguns elementos textuais e musicais que foram selecionados como ferramentas importantes a ser observadas pelos intérpretes. Ambos, pianista e cantor, precisam conhecer a obra como um todo, não apenas a parte que se refere ao seu próprio instrumento. A interpretação e a comunicação estão diretamente relacionadas ao conhecimento e compreensão da obra.

Segundo Stein e Spillman (1991), tratando-se do conteúdo poético, o "eu lírico", ou seja, quem é a personagem que conta a história ou recita os poemas, é um dos elementos que precisam ser identificados e estudados com a maior profundidade possível. Também é necessário compreender o sentido do poema e a relação desse texto com o "eu lírico", assim como e a quem se dirige o poema.

Outro elemento importante que faz parte da análise do conteúdo poético são as figuras de linguagem, muito comuns ao *Lied* romântico. Essas figuras são recursos que tornam o texto mais expressivo, e estudá-las em conjunto com o pianista é essencial para uma interpretação mais aprofundada e coerente. Efeitos timbrísticos, valorização de palavras, pausas, dissonâncias, harmonias e motivos musicais; além de um maior entendimento analítico da obra são alguns aspectos que podem ser enriquecidos a partir desse entendimento.

Podemos citar a metáfora como primeiro exemplo de figura de linguagem. "Metáfora quer dizer transposição: o significado de uma palavra é usado num sentido que não lhe pertence inicialmente" (KAYSER, 1985:96). É uma comparação subentendida. Na opinião do autor, a metáfora é a figura mais poética do discurso "impróprio" (figurado).

A hipérbole é outro exemplo de figura de linguagem. Exprimir emoções por meio de palavras pode levar, por vezes, à elaboração de imagens que beiram o excesso. O exagero com esse propósito expressivo é o que chamamos de hipérbole. Um exemplo de hipérbole no ciclo *Winterreise* ocorre na terceira canção, *Gefror'ne Tränen* (Lágrimas Geladas), onde a figura de linguagem pode ser observada do compasso 30 ao 50:

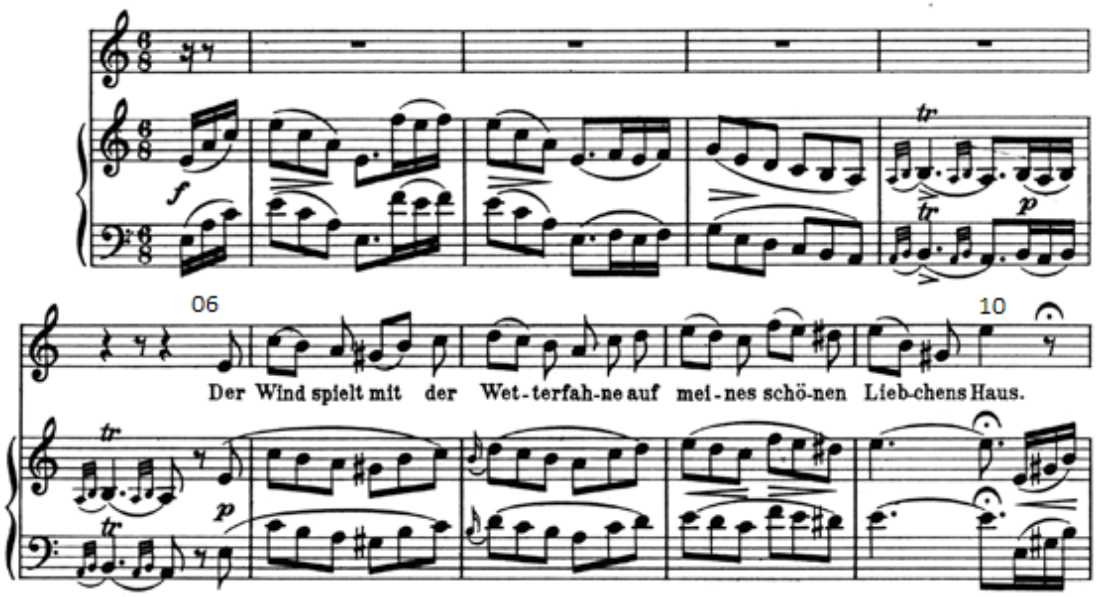
Gefror'ne Tränen	**Lágrimas Geladas**
[...] Und dringt doch aus der Quelle	**[...] E no entanto brotam de meu peito**
Der Brust so glühend heiß,	**com um tal calor,**
Als wolltet ihr zerschmelzen	**que poderiam derreter**
Des ganzen Winters Eis!	**todo o gelo do inverno!**

Segundo Kayser (1985), a imagem é a figura de retórica que compreende mais do que mero efeito de visualidade, tendo por verdadeiro objetivo exprimir o conteúdo emocional e sugestivo que envolve o texto.

> Contudo revela-se alguma coisa de típico: em vez da indicação adverbial do tempo, ou em vez de uma frase temporal subordinada, encontramos uma frase principal coordenada. É um sintoma da tendência para o arredondamento, para o caráter fechado e completo, essenciais para a formação de imagens. (KAYSER, 1985:128)

No exemplo 01, Schubert cria o clima do vento brincando com a grimpa, escrevendo uma melodia oscilante, e coloca as duas linhas do piano em uníssono com o canto para reforçar a idéia desta imagem. A melodia nos transmite a imagem do vento que faz o cata-vento acima

da casa girar em torno de si mesmo. A fermata ao final da frase ascendente faz com que o ouvinte pense na imagem que foi comunicada, tornando a parada mais dramática. Como se pode observar, o compositor mistura as semicolcheias ascendentes com as colcheias descendentes, o que nos passa a sensação de que o vento que ele está se referindo, apesar de turbulento, não é o mesmo vento de uma tempestade. É antes um vento misterioso que brinca com os sentimentos do protagonista: *"Der Wind spielt mit der Wetterfahne auf meines schönen Liebchens Haus"* (O vento brinca com a grimpa da casa de minha bela amada).



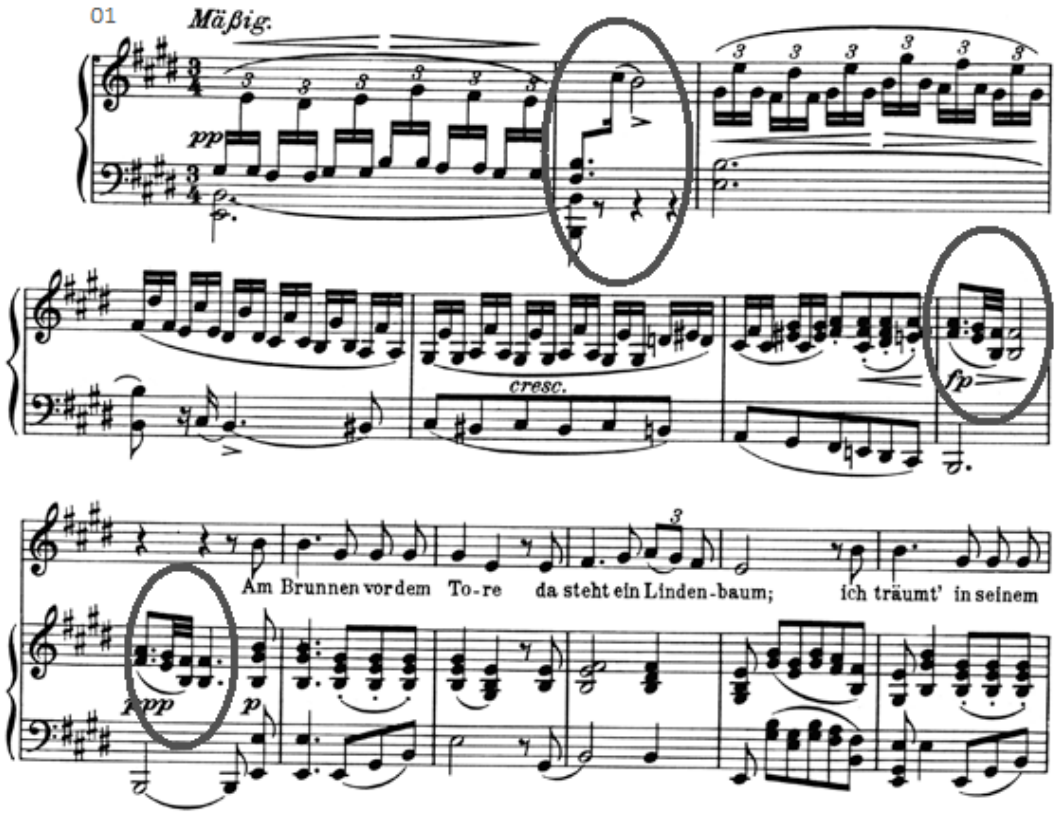
Exemplo 01: *Die Weterfahne*, compassos 06 ao 10

Símbolo ou Simbologia dos elementos é também outro recurso das figuras de linguagens empregado com muita freqüência no romantismo. Segundo Stein e Spillman (1991), o próprio *Wanderer* (andarilho, caminhante) representa a imagem romântica mais poderosa, que resume a preocupação do poeta com os temas da individualidade e do mundo da emoção, sendo empregado por diversos poetas e compositores. O rouxinol é outro exemplo, que no século XIX representa a vida. No *Winterreise* o pássaro torna-se um elemento simbólico, cujo canto é representado pela linha da voz e através da ambientação pastoril que é dada pelo piano. O corvo também é um símbolo importante que aparece diversas vezes nesse ciclo, sempre vinculado à idéia de morte.

Outra simbologia utilizada com freqüência no ciclo e que precisa ser identificada e compreendida é a sonoridade da trompa, geralmente ouvida à distância nos bosques e florestas, e acabou por associá-la com a idéia do passado, e com a idéia da própria memória. Como explica Charles Rosen:

> As chamadas de trompas também são símbolos da memória – ou, mais propriamente, da distância, ausência e arrependimento. [...] *'Le son Du cor au fond des bois'*, o som de trompa nas profundezas das florestas, é um dos poucos trechos da cenografia romântica a encontrar um solo firme na música. (ROSEN, 2000:178-179)

No exemplo 02 estão circulados os trechos que, na introdução da canção de número cinco – *Der Lindenbaum* (A Tília), nos remetem às chamas das trompas:



Exemplo 02: *Der Lindenbaum*, compassos 01 ao 13

É importante ressaltar a relatividade deste tipo de associação. Tarasti (2007) nos mostra como a genialidade de grandes compositores não se limita a estes aspectos. O autor comenta sobre motivo de abertura da sonata para piano em Mi bemol maior op 81, *Lês Adieux*, de Beethoven, onde o compositor combina a seqüência específica (terça maior, quinta justa, sexta menor) relativa à chamada da caça praticada pela aristocracia no final do século XVIII, com a intimidade do pensamento romântico através do recurso de transformar o movimento ascendente típico da seqüência convencional em um movimento descendente, que acaba numa cadência interrompida. Beethoven alia desta forma à chamada da caça um símbolo de despedida.

> Isso denota uma das formas de funcionamento dos signos musicais: eles podem ser transportados de um contexto a outro de tal maneira que passam do estado de sinais ao de símbolos. (TARASTI, 2007:217)

Outra figura de linguagem muito comum é a ironia, que consiste na inversão dos sentidos, ou seja, afirmamos o contrário do que pensamos. Em relação à ironia, também pode ocorrer momentos onde o piano a emprega, revelando um sentido diverso daquele empregado pelo texto cantado. Kayser (1985) enfatiza a importância da entoação com que as palavras são pronunciadas para um efetivo entendimento das expressões irônicas.

Outro ponto de análise em conjunto é a progressão poética, ou seja, como a narrativa se desenvolve no decorrer no tempo. Segundo Kayser (1985), a forma ciclo de poemas, em si, possui uma estrutura fechada numa série temporal, que vai dar a um termo e ambos gravitam em um ponto central.

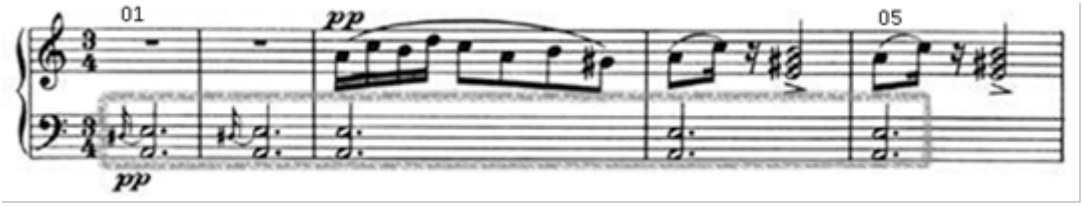
O tempo no ciclo *Winterreise* assume duas dimensões distintas: o tempo real, o da caminhada que aos poucos vai cansando o poeta que vai sucumbindo; e o tempo que se passa em sua cabeça, no seu imaginário, que vive o presente sempre se movendo ao passado e ao possível futuro funesto. Elementos

musicais estão em conjunção com essa progressão, como por exemplo, mudanças de tonalidade, mudanças de andamento e alteração da textura e seções contrastantes.

Stimmung (palavra utilizada no século XIX para designar o estado de espírito da canção) ou humor, um estado de espírito emocional relativamente estável do sujeito, que se distingue do sentimento do ponto de vista da intencionalidade. O sentimento é intencional no sentido em que se refere a algo determinado, em que é motivado por um dado objeto. Quem sente medo, por exemplo, tem medo de alguma coisa ou de alguém; quem ama, ama alguma coisa ou alguém, quem, num dado momento, se alegra, regozija-se devido a um sucesso alcançado na vida ou a um acontecimento feliz. *Stimmung* constituiria algo como o caráter emocional profundo do sujeito. Perceber as mudanças de humor da poesia e como se refletem na escrita musical é uma tarefa que deve ser realizada em conjunto.

A diversidade timbrística possibilitada pelo piano é fator essencial a ser trabalhado na construção da performance. Biancolino (2008) defende que o piano tem um papel primordial na evocação de sonoridades instrumentais no ciclo *Winterreise*, tomando por base similaridades de escrita entre determinadas passagens da obra de Schubert e aquelas retiradas de obras sinfônicas e de câmara, do próprio Schubert e de outros compositores que representaram grandes influências suas, especialmente Haydn, Mozart e Beethoven, tomando como exemplo a canção *Der Leiermann* (O Tocador de *"Leier"*):

> O *Leier* é um instrumento cujas origens remontam à Idade Média. Sua sonoridade lembra ao mesmo tempo a de uma sanfona e a de um realejo. Seu bojo assemelha-se ao de um alaúde. Cordas internas são friccionadas por um mecanismo acionado por uma manivela, girada pela mão direita do executante. A esquerda aciona as teclas de um pequeno mecanismo, como um teclado primitivo, que tocam as outras cordas. Assim, ele produz uma base intervalar imutável, como um pedal ininterrupto, que sustenta a melodia produzida pelo teclado. É justamente isso que Schubert faz o piano reproduzir na canção. (BIANCOLINO, 2008, p. 123)



Exemplo 03: *Der Leiermann*, compassos 01 ao 05

Segundo Youens (1991), as *apogiaturas* nos dois primeiros compassos do exemplo 03, provavelmente são uma alusão ao ajuste de afinação que ocorre quando a manivela começa a produzir o som nas cordas. A altura só se torna constante quando o ciclo da manivela se torna regular.

Apesar de o compositor por vezes indicar numericamente ou até mesmo por palavras, o tempo da música é algo que sofre muita influência subjetiva do intérprete. Entretanto, determinar o andamento numa performance a dois é algo que se conquista a medida que se evolui o processo de construção. Alguns fatores devem ser observados para se estabelecer um andamento mutuamente confortável: nível técnico dos intérpretes, classificação vocal do cantor, compreensão da dicção e a articulação por parte do piano. O andamento não pode flutuar (no sentido de iniciar uma canção num andamento, ir cedendo no desenvolvimento da peça, e chegar ao fim num andamento muito mais lento), pois pode demonstrar fadiga por parte do cantor, as retomadas de ar não podem ser muito lentas, roubando o tempo da nota seguinte, que é sinal que está se gastando muito ar e o andamento está muito lento.

Ao se pensar em uma interpretação a dois, um dos pontos cruciais é a escolha da edição da partitura da obra que será estudada em conjunto. São inúmeras as diferenças entre as edições, e isso pode dificultar a comunicação entre qualquer conjunto, desde um duo até uma grande orquestra. No que se refere ao piano, por exemplo, podemos encontrar diferentes sugestões de dedilhados e pedalizações; na linha do canto, por outro lado, pode-se encontrar desde pequenas diferenças, como sugestões de respiração, até palavras diferentes no poema ou na letra. No caso da construção de uma interpretação a dois, ligadura de expressão, articulação, acentuação, indicação de andamento, ornamentação, e até mesmo alteração rítmica e melódica, são elementos que podem divergir de uma edição para outra, afastando os intérpretes do seu principal objetivo, que é o de atingir um discurso musical único. O ideal é consultar, quando possível, o manuscrito[1] da obra, para sanar quaisquer dúvidas entre as edições.

Em relação à organização da poesia com a música, uma das questões importantes e que merece destaque é a divisão formal. No *Winterreise*, os poemas são divididos por estrofes e é de extrema importância para os intérpretes conhecer sua construção formal, assim como suas articulações de pausa e respirações. A escolha do ritmo e da métrica influencia a maneira como o texto é falado, e conseqüentemente, como o texto é transformado em música, daí a importância do estudo da métrica poética por parte dos intérpretes. É importante se ter em mente que a métrica de um poema é revestida de normas, que são quebradas para criar um efeito dramático, em situações de substituição, chamadas de escansão. Normalmente essas escansões estão associadas a momentos também de tensão dramática na música e merecem um olhar redobrado.

Assim como estudamos a análise poética e a importância da divisão formal para o entendimento do sentido do poema, entender a estrutura melódica e harmônica fornece aos intérpretes os princípios de organização da música. No entanto, cabe ressaltar que o intérprete deve estar ciente da necessidade de analisar as melodias e as harmonias estruturais da música, assim como as progressões. Entender a distinção entre notas e harmonias estruturais fornece aos intérpretes um maior poder de decisão sobre construir maior ou menor tensão sobre dissonâncias, maior liberdade de tempo sobre a nota ou diferenciação de sentido de uma mesma palavra com harmonia distinta.

Tendo por objetivo um estudo voltado à construção de uma interpretação a dois, o presente trabalho ofereceu as ferramentas necessárias aos intérpretes, para que em conjunto identifiquem os elementos essenciais à preparação consciente de um discurso musical singular e consistente. O pianista foi estimulado em conjunto ao cantor a identificar e trabalhar com os elementos poéticos da obra, assim como ao cantor foram apresentados os pontos-chave em que o compositor desenvolveu na escrita do piano. Ainda que cada intérprete tenha sua própria formação musical, ampliar esse conhecimento através da leitura, da escuta e da interpretação, torna-se fundamental para que o resultado final da construção da performance a dois, seja o mais fiel à idéia inicial do compositor. A metodologia empregada não se esgota neste artigo, entretanto, tive a preocupação de esquematizar os elementos gerais que pudessem ser aplicados em qualquer canção de câmara.

Notas

1 O manuscrito integral da obra *Winterreise* de Schubert pode ser encontrada em: http://www.schubert-online.at/activpage/index_en.htm, acessado em 04/04/2011 às 23:54 horas.

Referências:

CHUEKE, Isaac; CHUEKE Zélia. *"Interpretação a Dois"*. In: ANAIS DO 1° SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 2006, Universidade Federal do Paraná, Curitiba: Editora do DeArtes, 2006, p.405-411.

BIANCOLINO, Ticiano. *A evocação de sonoridades instrumentais na escrita para piano no ciclo Winterreise de Franz Schubert.* São Paulo: 2008. 143p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra: Editora Armenio Amado, 1985.

ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

SCHUBERT, Franz. *"Winterreise"* D.911, acessado em 04/04/2011 às 23:52 horas, disponível em <http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP00414-Schubert_-_Winterreise.pdf>

STEIN, Deborah J.; SPILLMAN, Robert. *Poetry into song: performance and analysis of Lieder.* New York;Oxford: Oxford University Press, 1996.

TARASTI, Eero. *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music.* Berlin / New York: Mouton de Gruyter. 1995.

YOUENS, Susan. *Retracing a Winter's Journey: Schubert's Winterreise*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

A PALAVRA COMO ESTRATÉGIA POTENCIALIZADORA DE AÇÕES CRIATIVAS NA LIVRE IMPROVISAÇÃO

Manuel Silveira Falleiros (USP)
manuel.falleiros@gmail.com

Resumo: Neste artigo buscamos analisar o papel de uma componente específica, a palavra, como catalizadora no processo de criação dentro do ambiente da Livre Improvisação. Nosso objetivo foi o de verificar como a palavra alterava os modos de interação em um grupo de Livre Improvisação de forma que individualmente e em grupo surgissem novas ideias para a criação musical. Também a palavra, por sua qualidade de depositária do conceito, permite concentração suficiente para que se observe o nascimento de ações criativas pela necessidade de se estabelecer um campo de coerência.
Palavras-chave: Improvisação e Criatividade, Livre Improvisação, palavra como catalizadora no processo de criação.

The word strategy as potentiator of creative actions on Free Improvisation

Abstract: In this paper we are trying to analyze the role of a specific component, the word, as a catalyst in the creation process within the environment of Free Improvisation. Our purpose was to see how the word alters the modes of interaction in a group of Free Improvisation so that individually and in groups faced new ideas for musical creation. Also the word, in its capacity as depositary of the concept allows for sufficient concentration to observe the birth of creative actions by the need to establish a coherent field.
Keywords: Improvisation and Creativity, Free Improvisation, word as a catalyst in the creation process.

1. Livre Improvisação em Contexto e Conceito

A Livre Improvisação é o fazer musical singular, nunca existente anteriormente e que emerge do mundo hipermoderno (conceito explorado por Gilles Lipovetsky), ativando na forma musical suas relações características: a convivência de tempos e modos; a permeabilidade que desimpede os encontros de territórios antes distintos; a excitação contínua promovida pela neofilia (vontade pela percepção da inovação constante, mesmo que não funcional); a instabilidade permanente; tempo precário e efêmero regido pelo "presentismo"; a imoderação ou cultura do excesso; a antiregionalização, que se constitui como valor nos processos de "globalização"; a adaptação contínua, a desregulamentação, o direito de expressão individual, a reintegração total.

Apesar de estas características estarem relacionadas à descrição do mundo hipermoderno, elas poderiam também descrever os processos envolvidos na Livre Improvisação. A Livre Improvisação é a melhor demonstração que temos da música do tempo hipermoderno ou da uma hipermúsica. Esta já se libertou da dicotomia "improvisação versus composição" que tanto lhe custava para referenciar um espaço segundo seus processos poéticos.

A ideia de uma criação não muito planejada, que envolva riscos, é positiva no sentido de afastar determinadas cortesias e constrangimentos relacionados às ordens permissivas do fazer musical que se aliam aos ideais não criativos, como o controle, a repetição e ao conhecimento e cumprimento de regras. A Livre Improvisação deixa transparecer suas "regras" (ou características) apenas à medida que ela acontece enquanto jogo entre as pessoas envolvidas. Segundo a forma como estamos abordando o assunto, concordamos com a definição de Costa (2003: 18), que a Livre Improvisação é "[...] resultado de uma ação coletiva e intencional originada em uma vontade de prática musical por parte de um grupo específico de músicos que se configuram assim, enquanto intérpretes criadores". E neste processo o conceito de jogo que se dá pela interação geradora é fundamental.

O jogo, para a Livre Improvisação, é a mimese, como criação simbólica de uma realidade intuída, não verificável, das forças tensivas que decorrem dos escapismos do homem para com os comportamentos imprevisíveis das coisas. As regras do jogo são um conjunto de procedimentos que tanto permitem o aparecimento do imprevisível quanto fornecem caminhos para o escape com a criação de múltiplas soluções de fuga.

No jogo não existe reparo definitivo ou bloqueio incorrupto sobre os comportamentos imprevistos. Existe o vislumbre da fuga, da brecha, da oportunidade, do desvio. Ou seja, a ação desviante e desestimulante que mingua a força do imprevisto de forma a englobar este na *contra ação* do jogador. Esta é a jogada, e ela só existe se o contínuo fluxo de englobar ações é alimentado pela persistência da condição que permite o surgimento de imprevistos. O estabelecimento dos comportamentos imprevistos paralisa o jogo, assim como da mesma forma, a sua não permissão de existência.

Para a Livre Improvisação, a interação como jogo, é o agir dento de uma esfera de possibilidades prevendo aquilo que sua ação poderá causar de perturbação-colaboração no sistema (ou fluxo sonoro). Espera-se que o improvisador envolvido tenha a habilidade de reagir a partir do estímulo auditivo e contribuir com suas ideias a fim de ampliar a complexidade e possibilidades da trama sonora construída. Interagir com outro(s) músico(s) pressupõe que suas ações são voltadas a causar alguma resposta que se relacione com a ação dos outros e estas possam modificar ou incrementar o fluxo sonoro.

> "O improvisador experiente, frequentemente produz determinados gestos musicais com a intenção de direcionar o resultado da execução musical alterando a tapeçaria sonora de forma que possa sugestionar as ações dos outros membros. [...] As habilidades de improvisação também estão baseadas na capacidade de 'predizer' o resultado musical de ações-sonoras individuais." (tradução nossa) (BURROWS, 2004:8).

O conceito de jogo na Livre Improvisação é justamente este trânsito pelo espaço potencial. Este espaço potencial na improvisação, assim como no jogo, é o risco, que é condição de existência da improvisação. Está formado, portanto este motor contínuo que se apresenta na forma daquilo que entendemos como ordem e que descrevemos como regra.

> "É talvez devido a esta afinidade profunda entre a ordem e o jogo que este, como assinalamos de passagem, parece estar em tão larga medida ligado ao domínio da estética. Há nele uma tendência para ser belo. Talvez este fator estético seja idêntico aquele impulso de criar formas ordenadas que penetra o jogo em todos os seus aspectos." (HUINZINGA, 2000: 11).

O risco é imprescindível para a improvisação como é em um jogo ou em uma conversa: ele ativa o fluxo porque estimulamos o nascimento de imprevistos. A palavra risco nasce do português medieval e significa "navegar além das bordas do mapa", além do risco que emoldura e separa a área conhecida daquela ainda não cartografada. Ou então, é lançar-se para além do previsto.

Contudo, o conceito de risco não se liga tão imediatamente aos conceitos de destino, infortúnio, boa sorte ou perigo. O destino se dará, mas o infortúnio pode ser previsto, imaginado, calculado. O conceito de risco é importante para o jogo da improvisação porque ele é antes uma avaliação sobre o insucesso, que neste fazer se traduz por inércia interativa. O risco é sobre o quanto eu me disponho ao contínuo avançar e reconhecer, sem ainda, perder-me no limbo do desconhecido, ou do caos. Assim, o risco é a tentativa de entrar em uma área fora da regência do destino para que seja possível tentar um diálogo, desafiar, ou ainda, negociar com a Fortuna. E disto alargar o campo conhecido pouco a pouco, como que o criando.

É condição de existência para a improvisação que o fluxo seja ativado e que ele continue. E para manter o fluxo é necessário ascender ideias que se alimentem umas das outras pelo trabalho criativo. Assim, consideraremos que a criatividade é o trabalho necessário para o alargamento do campo conhecido, para a manutenção do fluxo e para o jogo como processo criativo interativo na Livre Improvisação.

2. Criatividade e Imaginação

O imaginário, diferentemente da criatividade, desobriga uma tomada de posição e um resultado coerente. "As criações da imaginação, por mais originais que sejam, retiram elementos que as compõem das experiências perceptivas do sujeito" (MALRIEU, 1996: 7). Estas experiências, que emergem na imaginação, não necessitam de coerência porque seus quadros irreais são formados por associações anteriores à categorização, mas a interpretação destes quadros é algo do campo da criatividade. A criatividade busca examinar as relações entres os quadros irreais (improváveis ou impossíveis) dentro do corpo imaginário para dar-lhe conteúdo e significado. Deste exame, extrai procedimentos criativos, que podem se dirigir a uma pragmática. A criatividade é uma imaginação específica subordinada às impossibilidades da matéria que se torna as forças ordenadoras da ação construtiva. A imaginação não dispõe de resoluções coerentes e convincentes, já o ato criativo sim.

A criatividade necessita de campos desafiadores. As pessoas criativas alargam estes campos, atingindo e conectando outros campos através de ligações inusitadas provocando a expansão do espaço conceitual. Atos criativos são aqueles que proporcionam uma resposta não planejada. O processo criativo parte da informação para a definição, ou seja, parte da observação, da contemplação. Já o trabalho não criativo, busca nas informações a reafirmação das definições.

Observamos nas nossas experiências dirigidas, que a ação musical sem proposta pré-definida sucumbiu à repetição de modelos de ação, e à criação de procedimentos, e dessa forma parou de apresentar movimentos criativos e inovadores. Neste momento foi necessário desestabilizar o campo com um problema controlado que criasse divergência de pensamento.

3. Criatividade e Livre Improvisação

A criatividade nasce do pensamento divergente. Por outro lado a criatividade tem sido estudada mais predominantemente tomando como partida as formas fixas, consideradas terminadas, resultantes. Contudo, recentemente, os estudos em processo criativo buscaram mudar o foco de investigação para a reconstrução do próprio processo de criação como objeto de esclarecimento sobre a criatividade. No caso do estudo sobre a improvisação a criação é a emergência do próprio processo.

> "A improvisação tem sido negligenciada por muitos campos que estudam a criatividade e as artes, incluindo a filosofia e a psicologia. Psicologistas, por exemplo, tem focado na criatividade de produto: atividades que resultam num objetivo, ostensivo produto-pinturas, esculturas, partituras os quais aparecem após o fim do ato criativo. A criatividade de produto geralmente envolve um longo período de trabalho criativo dirigido para o produto criativo. Em contraste, na improvisação, o processo criativo é o produto [...]." (SWAYER, 2000: 149).

A improvisação não é um ato criativo que depende unicamente do momento em que ela acontece, existe uma longa preparação por parte dos músicos. Alguns improvisadores selecionam metodicamente materiais úteis e aprendem sobre a natureza daquilo que irão improvisar. Já na Livre Improvisação, especificamente, tudo é útil e inútil, porque este improvisador não saberia previamente sobre a natureza do seu ofício ou da matéria, justamente porque o produto não a determina.

Levando em consideração este tipo de processo preparatório, não seria direito estabelecer relação entre a Livre Improvisação e a criatividade. Seria mais honesto dizer que a Livre Improvisação estivesse mais ligada às ideias do imaginário do que da criatividade, por sortear da memória as sonoridades que serão dispostas. Mas se considerarmos que a criatividade é uma resposta qualitativa quando na tarefa de encontrar uma maneira ainda impensada e funcional, dentro do trabalho, de resolver um problema proposto, encontramos uma relação com a criatividade e a Livre Improvisação Prescritiva, ou seja, aquela que apresenta propostas.

Consideramos que para nossos estudos, seria interessante apresentar um problema a ser resolvido para observar o comportamento criativo na Livre Improvisação. Mas o trabalho criativo não precisa ser considerado pragmático objetivo e dirigido ao fim. Na verdade devemos levar em conta dois tipos de pensamento em relação à criatividade como resolução de problemas: o algoritmo e o heurístico.

O termo algoritmo se refere ao conjunto de regras específicas que permitem a resolução de um problema. Ou seja, é um caminho proposto que dirige a tarefa, e o seu conteúdo de normas é claro e definido. Já a resolução heurística aponta para um caminho nem sempre claro e determinado, e sendo assim, necessitará em algum momento de algoritmos para definir suas ações e garantir a solução. E, então aí reside a diferença: respostas heurísticas, diferentemente das algorítmicas, não necessitam de um objetivo claro a ser alcançado assim como não definem uma linha direta, orientada e simples para a resolução. A fim de que uma tarefa seja considerada criativa é necessário o envolvimento destas duas atividades, tanto a algorítmica quanto a heurística, na resolução de um problema.

A Livre Improvisação se liga às ideias de resolução algorítmica no sentido em que a produção do som necessita do mínimo de regras específicas para a sua geração. O vagar heurístico faz relação com o "tatear" e o titubear musical, acontecimentos recorrentes em momentos improvisatórios. Como também, se liga à incerteza do produto final e da maneira como a música improvisada se encaminha abrindo seus espaços próprios sem planejamento prévio.

Outros conceitos mais atuais sobre a criatividade que corroboram com nossa pesquisa são aqueles que, após anos 80, passam a considerar criatividade como resultado de múltiplos fatores. Dentre eles, os dois mais importantes são os conceitos de: ressonância emocional e endoconceitos. O endoconceito corresponde a cada vestígio associado às experiências emocionais vividas pelo indivíduo. Um endoconceito, quando ativado pelo conteúdo imagético de um conceito: "propaga a tonalidade emocional deste último como uma onda através da memória, seguindo itinerários distintos de suas redes associativas cognitivas." (LUBART, 2003: 67).

Relacionamos os endoconceitos com o mecanismo que permite o cruzamento biográfico musical dos improvisadores envolvidos em uma *performance*, e que permite o aparecimento associações de ideias novas e inusitadas através de suas ressonâncias emocionais. Sem se dar estas ressonâncias mínimas a improvisação a partir da palavra não seria possível. O favorecimento dos endoconceitos e das ressonâncias emocionais traz a multidimensionalidade ao conceito e permite associações inovadoras tão preciosas à criatividade.

4. A Palavra na Livre Improvisação

A palavra sempre esteve presente na música contribuindo de alguma forma e em diferentes níveis na criação musical. No Canto Gregoriano, no Moteto Isorrítmico, na escrita Coral da Alta Idade Média, na Ópera, nas particulares sugestões de andamento e "espírito da obra" do período Romântico, na Música Programática, na Música Contemporânea de Concerto, nos títulos sugestivos, entre muitas outras formas, a palavra sempre foi aliada da criatividade musical.

Durante nossas experiências práticas, realizadas desde 2009 no Departamento de Música da Universidade de São Paulo, observamos que a palavra poderia servir para criar uma desestabilização dos procedimentos adquiridos e forçar o surgimento de respostas inovadoras e criativas para a interação na Livre Improvisação. Observamos que a palavra para a Improvisação Livre evitou a estagnação nos procedimentos. Isso se dá justamente pelo mecanismo de funcionamento da criatividade, conforme apresentamos anteriormente. O "problema" imposto pela *palavra-regra* reforçou a necessidade criativa construtora das linhas de fuga.

No entanto precisamos criar uma adequação do uso da palavra na Livre Improvisação segundo nossos propósitos. Escolhemos a palavra por ela ser a célula sintética do conceito e, portanto armazenar toda a experiência humana. A palavra como conceito é uma tentativa de fixação de algo que quer estar em movimento. Dessa forma, a palavra como regra do jogo na Livre Improvisação estabelece um ponto de partida para por sua capacidade de ativar o efeito de endoconceitos e criar ressonâncias emocionais. Dessa forma o uso da palavra fica restrito ao conceito e não às suas qualidades sonoras concretas.

A ação musical, na Livre Improvisação, não se dá apenas no campo da representação direta ou concreta porque dialoga em diversos níveis poéticos atravessando campos de ação dos outros improvisadores envolvidos. É um jogo de intenções insinuadas.

Também a palavra não deve ser um "tema" para a improvisação. Porque qualquer "tema" é uma sugestão. A sugestão é um acordo feito pelo entendimento. No fundo a sugestão é uma negociação, em que você concorda negociar, e pior, aceitar ser influenciado. Uma vez estabelecida esta negociação a condução de nosso desejo se dará por estímulo. O "tema" como sugestão pode, instigando a ação, determinar uma decisão. O tema é uma pergunta que manipula, que alicia.

Buscamos, portanto uma qualidade de palavra insinuante. A insinuação é sensual, é sedutora, é promessa, ela envolve e penetra sutilmente no ser. Insinuar é entender de modo sutil e indireto: você absorve o conceito porque ele se liga a você, então você se permite jogar. Assim, a palavra não deveria instigar, mas convidar à contemplação.

Com estas qualidades descritas, a palavra então permite:

a) "Abertura" suficiente, para que as experiências pessoais possam entrar em jogo, porque uma palavra representa coisas diferentes para cada pessoas, mas vem de um mesmo significado.

b) "Fechamento" controlado, para que se observe o nascimento de ações criativas pela necessidade de se estabelecer um campo de coerência, em que os membros do grupo busquem soluções de apresentar a palavra como conceito de forma musical.

Observamos também, que quanto maior o caráter descritivo e pragmático de uma palavra, menos ela proporciona uma resposta verificável em relação ao incremento de recursos dispostos no momento da ação

criativa; ao passo que uma palavra que envolva em seu significado uma ideia de processo ou ideia sensitiva-sensória, geralmente permite uma gama maior de reverberações conceituais.

Classificamos, a título de exemplo, as palavras segundo uma ordem de potencialidade verificada, segmentando da seguinte forma: **Ativas** - Ex.: Amálgama, Disfunção, Descontrole, Erosão, Enformar, **Neutras** - Ex.: Fogo, Gelo, Beleza, Rocha; e **Inertes** - Ex.: as cores: Azul, Branco, Verde, etc.; Porta, Teto, Sul.

Com este tratamento adequado, a palavra pôde servir para potencializar e demonstrar níveis e modos de interação no ambiente da Livre Improvisação que não aconteciam da mesma forma sem elas. O trabalho criativo de transformar conceito em sons articulados proporcionou um maior nível de atenção na escuta entre os participantes, o que incrementou positivamente o jogo interativo; além do surgimento de "soluções" musicais não antes exploradas, evitando assim, os procedimentos estagnados.

Referências:

AMABILE, Teresa M. *Creativity in Context.* Colorado: West View Press, 1996.

BODEN, Margareth (org). *Dimensões da Criatividade.* Tradução de Pedro Theobald. Porto Alegre: Artmed, 1999.

BURROWS, Jared B. *Musical Archetypes and Collective Consciousness: Cognitive Distribution an Free Improvisation*: 2004. Disponível em: http://www.criticalimprov.com/article/viewArticle/11. Data de acesso: 12/11/2009.

COSTA, Rogério Moraes. *O Músico Enquanto Meio e os Territórios da Livre Improvisação*. São Paulo, 2003. 233f. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC-SP

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*, 4º Edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

LIPOVESTKY, Gilles e SÉBASTIEN, Charles. *Os Tempos Hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2007.

LUBART, Todd. *Psicologia da Criatividade.* Tradução: Márcia Conceição Machado Moraes. Porto Alegre: ARTMED, 2003.

MALRIEU, Philippe. *A construção do Imaginário.* Tradução de Suzana Souza e Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

SAWYER, R. Keith: *Improvisation in the Arts.* The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 58, No. 2, (Spring, 2000), pp. 149-161. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/432094 Data de acesso: 12/11/2009.

A ELABORAÇÃO DA PRIMEIRA *CADENZA* DE *PRELUDE FOR SAXOPHONE AND PIANO*, DE VICTOR ASSIS BRASIL

Marco Túlio de Paula Pinto (UNIRIO)
mtuliosax@gmail.com

Resumo: Neste artigo são apresentadas sugestões para a elaboração da primeira *cadenza* da obra *Prelude for Saxophone and Piano,* composta pelo saxofonista e brasileiro Victor Assis Brasil, na qual se manifesta a fusão de elementos de música clássica e *jazz*.
Palavras-chave: Interpretação musical, *cadenza* do *Prelude for Saxophone and Piano,* Victor Assis Brasil.

The elaboration of the first *cadenza* for Victor Assis Brazil´s *Prelude for saxophone and piano*

Abstract: This paper presents suggestions for elaborating the first cadenza for *Prelude for Saxophone and Piano*, composed by the saxophonist Victor Assis in which it manifests fusion of elements of classical music and jazz .
Keywords: Music interpretation, cadenza of the *Prelude for Saxophone and Piano*, Victor Assis Brasil.

A música do século XX é caracterizada por uma multiplicidade de estilos que, não raras vezes, fundem-se e complementam-se mutuamente. O compositor Gunther Schuller considerava a música clássica[1] e *jazz* como as duas principais correntes musicais do século XX, que em algum ponto de sua trajetória se entrecruzavam dando origem a um novo gênero, que combinava "os procedimentos e técnicas composicionais" da primeira com a "espontaneidade improvisacional e vitalidade rítmica" do segundo (Schuller, 1999, p. 115), surgindo daí o conceito de *Third Stream*. De maneira semelhante, Clarence Stuessy utiliza o conceito de música confluente, por ele definido como "música na qual há um fluxo conjunto de elementos normalmente associados à tradição clássica com aqueles normalmente associados à tradição da música *pop*" (Stuessy, 1977, p. x).

Na condição de músico com trânsito em diversos estilos musicais, atuando profissionalmente em grupos de pop-rock, MPB, *jazz*, bossa nova, choro, música clássica (orquestral e de câmara), o autor do presente artigo sempre teve interesse em repertório caracterizado pelo entrecruzamento de elementos estilísticos, o que culminou com uma tese de doutorado (Pinto, 2011), na qual foram abordadas obras do saxofonista brasileiro Victor Assis Brasil (1945-1981).

Assis Brasil tem seu nome normalmente associado à prática jazzística, sendo considerado por Mello (1987) "possivelmente a mais forte imagem de um músico brasileiro que se projetou através do *jazz"* (p. 284). Os aspectos mais conhecidos de sua atuação musical, ou seja, suas habilidades como instrumentista e improvisador, foram abordados em recentes textos acadêmicos, como as dissertações de mestrado de Maurity (2006) e Linhares (2007). Ambos os trabalhos, além de analisarem e exaltarem os dotes improvisatórios do saxofonista, ressaltam a fusão de elementos de *jazz* e música popular brasileira, em especial o texto de Linhares, que aborda o processo de hibridação na composição *Pro Zeca*.

Entretanto, há uma parcela da produção musical de Victor Assis Brasil que vai ainda mais longe na mescla de estilos musicais. O compositor viveu por um período nos Estados Unidos da América, inicialmente através de uma bolsa de estudos na Berklee College of Music. Embora o saxofonista não tenha se adaptado à rotina acadêmica, como comprovam os depoimentos de amigos contemporâneos na escola norte-americana, é certo que o período vivido nos EUA propiciou as condições para a expansão de seus horizontes

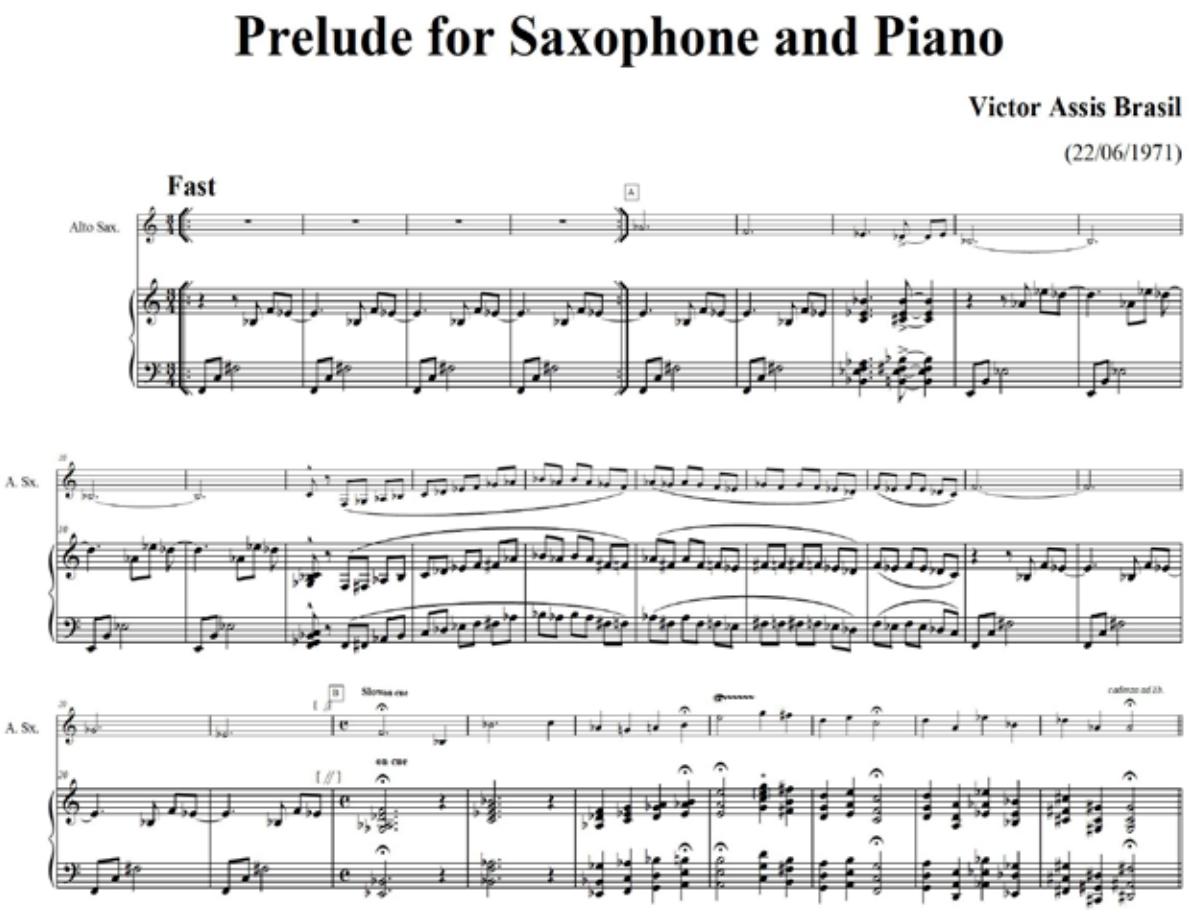
musicais. Victor declararia ao jornalista Tarik de Souza: “De 1970 a 1974 tive a oportunidade de ouvir e tocar tranquilamente. Eu organizava grupos e orquestras e aprendia ouvindo meus erros. Invadi então outras esferas” (Souza, 1974, p 83).

Assim, se no início de sua carreira houve uma intenção declarada de sobreviver exclusivamente de *jazz* (Gente, 1970), posteriormente o saxofonista afirmou desejar ser reconhecido não apenas por aspecto de sua música. “Esse rótulo de *jazz* não tem nada mais a ver comigo. Estudo música há algum tempo, escrevi um concerto para piano e orquestra, uma suíte para quarteto de cordas e gostaria que o público soubesse dessa minha faceta” (Millarch, 1977, p.1). De fato, o músico escreveu um grande número de obras, a maioria das quais continuam inéditas, que cruzam as fronteiras entre o erudito e o popular.

Na tese elaborada por este autor foi feito um levantamento das obras consideradas confluentes, sendo selecionadas três delas para análise: *Dialogues*, para *big band*, *Saxophone quartet # 1* e *Prelude for saxophone and piano*. O interesse da pesquisa se concentrou principalmente no saxofone, instrumento igualmente associado ao *jazz*, mas também com um considerável repertório na música clássica, seja de câmara ou orquestral. Foi abordado o estabelecimento de dois alinhamentos estéticos e estilísticos na prática saxofonística, conhecidos como escola clássica e escola jazzística. Foram relacionados aspectos históricos do instrumento em ambas as tradições, citados alguns instrumentistas considerados essenciais no estabelecimento de seus padrões estéticos e os pontos que diferenciam e aproximam as duas escolas de saxofone. Os resultados da pesquisa remetem à importância da interação dos preceitos das escolas jazzística e clássica na interpretação de obras onde se manifesta a fusão de elementos de tradições distintas.

Prelude for saxophone and piano foi concluído em 22 de junho de 1971, conforme indicado no manuscrito autógrafo. A obra é formada por oito seções curtas contrastantes, contendo materiais diversos. Um dos pontos de destaque da pesquisa reside na elaboração das duas *cadenze* presentes na obra. No manuscrito autógrafo estas aparecem como espaços para improvisação, tradição perdida pelos intérpretes de música clássica. Desta forma foram apresentadas sugestões para sua realização, no intuito de inspirar saxofonistas menos habituados com a prática improvisatória. No presente texto, pela limitação de espaço, são descritos apenas, de maneira resumida, os procedimentos seguidos para a criação da primeira *cadenza*.

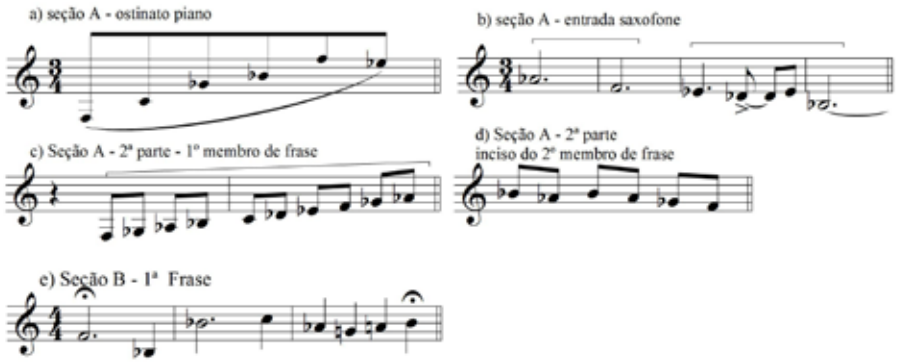
O exemplo 1 reproduz os primeiros 28 compassos da obra, contendo os materiais trabalhados e desenvolvidos.



Ex. 1 - *Prelude for saxophone and piano* - comp. 1 a 28.

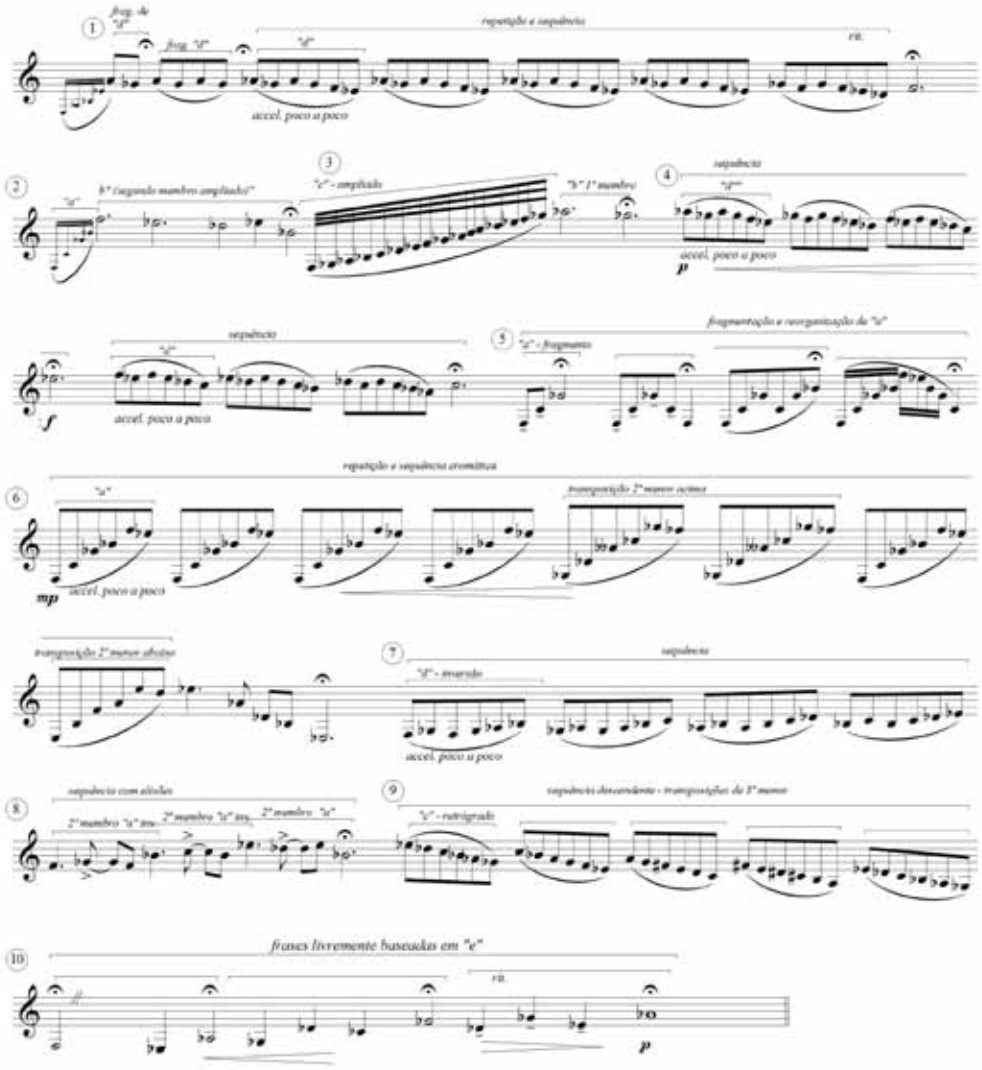
O primeiro passo foi a escolha de uma escala para servir de fio condutor. Na primeira seção (A) da obra prevalece a utilização do modo frígio, construído sobre a nota Fá. A segunda seção (B), a despeito da presença de acordes não funcionais e da movimentação paralela de estruturas de quartas e quintas, apresenta uma inclinação a Mi♭ menor, como comprovam os acordes que iniciam e fecham a seção. As extensões dos acordes (7, 9, 11) sugerem a utilização de uma escala dórica. Reforçando esta ideia está o fato de ser a primeira parte da seção C (não presente no exemplo) de fato construída em um modo dórico sobre Mi♭. Vale ressaltar que ambos os modos, Fá frígio e Mi♭ dórico, fazem uso exatamente das mesmas notas, sendo o sentido definido apenas pelas notas cadenciais. Portanto, a utilização das notas desses modos cumpriu em parte a função unificadora.

O segundo passo constou em selecionar as células ou motivos a serem trabalhados no decorrer da criação. O Exemplo 2 relaciona os elementos escolhidos para o desenvolvimento.



Ex. 2 - elementos motívicos utilizados na elaboração da 1ª cadenza de *Prelude for saxophone and piano*

O exemplo 3 apresenta uma proposta para realização da primeira *cadenza*. Para fins de descrição dos processos envolvidos ela foi dividida em setores, identificados pelas marcações numéricas. Também estão anotados os elementos motívicos utilizados, bem como os processos de seu desenvolvimento, como inversões, ampliações, fragmentação, transposição e assim por diante.



Ex. 3 - sugestão para a realização da 1ª *cadenza* de *Prelude for saxophone and piano*.

O primeiro setor inicia com um processo de expansão gradativa de fragmentos derivados do elemento "d". Ao atingir seu formato original, o elemento é apresentado recorrentemente e em sequência.

O elemento "b", com seu segundo membro da frase ampliado pela duplicação dos valores das figuras, constitui o corpo do setor 2. É interessante notar que a apojatura de seu início é composta por notas retiradas do elemento "a". A longa escala que inicia o setor 3 apresenta uma ampliação do elemento "c" e seu movimento ascendente é compensado com a utilização de material derivado do primeiro membro de "b".

O setor 4 é formado basicamente por duas sequências descendentes usando o elemento "d" como base.

O *ostinato* executado pelo piano no início da obra, identificado no Exemplo 18 como elemento "a", fornece a base para os setores 5 e 6 da *cadenza*. Inicialmente, sua estrutura aparece fragmentada, ritmicamente alterada e reorganizada. Posteriormente, o elemento completo é apresentado repetidamente, sendo também apresentado transposto cromaticamente.

O setor 7 é constituído por uma sequência formada pela inversão do elemento "d". Este procedimento é também utilizado no próximo setor, cuja frase é derivada inicialmente de inversões em sequência do segundo membro de "b". Note-se que aqui há a elisão entre o final e início de cada fragmento. O setor é concluído com a apresentação do fragmento em sua disposição original.

Outra sequência é utilizada na elaboração do setor 9, desta vez com a utilização do retrógrado do elemento "c" em transposições descendentes de terça menor. A conclusão da *cadenza* é composta por três pequenas frases livremente inspiradas no elemento "e".

As duas *cadenze* de *Prelude for saxophone and piano* representam um especial ponto de contato com a prática jazzística, já que foram concebidas como espaços para a improvisação, um procedimento que era preponderante na atuação do instrumentista Victor Assis Brasil. A descrição dos processos de sua elaboração visou apontar caminhos para músicos menos acostumados com a prática da improvisação, uma amostra das inúmeras possibilidades para sua realização. Entretanto, não houve a preocupação de se adotar um sotaque jazzístico, embora uma inclinação estilística nessa direção possa ser utilizada, em termos de timbre, articulação, inflexão e assim por diante. A maior proximidade com a música clássica ou com o *jazz* na interpretação de obras como esta, varia muito em função do grau de familiaridade do intérprete com um ou outro estilo. Pode-se dizer que aí reside a riqueza do repertório com estas características, em virtude das inúmeras possibilidades para sua interpretação.

Notas

1 O termo música clássica é utilizado aqui em seu sentido mais amplo, e não em referência ao período clássico, que caracteriza a música de Haydn, Mozart, Beethoven e seu contemporâneos.

Referências Bibliográficas

Gente. *Veja: Revista semanal de informação.* São Paulo: Editora Abril, n. 104, 2 de setembro de 1970. p. 82.

LINHARES, Leonardo Barreto. *Pro Zeca, de Victor Assis Brasil: aspectos do hibridismo na música instrumental brasileira*. 2007. Artigo (Mestrado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

MAURITY, Fernando Trocado. *Improvisação em Victor Assis Brasil*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MELLO, Zuza Homem de. O jazz no Brasil. In: FRANCIS, André. *Jazz*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 279-285.

MILLARCH, Aramis. *Jazz* não jaz. Vive, hoje, no Guaíra. *Estado do Paraná*. Curitiba, 03 de junho de 1977. Almanaque. Tablóide. p.1.

PINTO, Marco Túlio de Paula Pinto. *A confluência de elementos de música clássica e jazz em composições de Victor Assis Brasil - Propostas interpretativas.* 2011. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SCHULLER, Gunther. Third Stream. In: SCHULLER, Gunther. *Musings: The musical worlds of Gunther Schuller*. New York: Da Capo Press, 1999. p. 114-118.

SOUZA, Tárik de. Um sax a mais. *Veja: Revista semanal de informação.* São Paulo, n°324, p. 83, 20 nov. 1974.

STUESSY Jr., Clarence Joseph. *The confluence of jazz and classical music from 1950 to 1970.* 1977. Tese (Doutorado em Filosofia). Eastman School of Music. University of Rochester.

A INTERPRETAÇÃO DE XENAKIS EM PERSPECTIVA A PARTIR DA MÚSICA COMPLEXA

Mário Del Nunzio (USP/FAPESP)
maodn1@gmail.com

Resumo: Aspectos relacionados à interpretação de certas obras de Iannis Xenakis são abordados e relacionados a preceitos da prática interpretativa da "música complexa". Esses aspectos dizem respeito a dificuldades técnicas incomuns e a uma necessidade do intérprete de realizar escolhas ativas ao executar uma peça, devido à impossibilidade de realização precisa de todos os parâmetros presentes em determinada peça. Na primeira parte do artigo, é rememorada uma discussão pública acerca da interpretação de Xenakis ocorrida na década de 1970. Na segunda parte, aspectos dessa discussão são tratados a partir de postulados relacionados à música complexa.
Palavras-chave: interpretação musical, música complexa, Iannis Xenakis.

A complex music perspective on the performance of Xenakis' music

Abstract: In this paper, we discuss aspects related to the performance of works by Iannis Xenakis, relating them to questions raised in the performance practice of "complex music". These aspects are related to unusual technical difficulties and the need by the performer to make active choices when playing a piece, due to the impossibility of playing every detail that is present in the score. In the first part of the paper, we recall a public discussion about the interpretation of Xenakis' works developed in the 1970's. In the second part, aspects of this discussion are approached, having as a primary point of view performance aspects related to "complex music", as discussed by cellist and composer Frank Cox.
Keywords: music interpretation, complex music, Iannis Xenakis.

1. Introdução

A obra do compositor Iannis Xenakis trouxe à tona, entre meados das décadas de 1960 e 1970, questões de execução instrumental que viriam a aproximá-la, apesar de diferenças de pensamentos e métodos composicionais, do que poderíamos chamar de "música complexa". Essas questões relacionam-se ao que o pianista Peter Hill qualifica como "dificuldades não usuais e até sem precedentes" (Hill, 1975, p. 18), e que obrigam o intérprete a lidar com situações que são, por vezes, impossíveis de serem integralmente abarcadas – devido a aspectos como densidade dos eventos, suas velocidades, e o grau de independência e de camadas simultâneas neles presentes.

No presente artigo, pretendemos tratar de questões interpretativas que relacionam Xenakis[1] à "música complexa", a partir de uma rememoração de discussões acerca da interpretação de Xenakis levadas a cabo a partir da década de 1970, e abordá-las a partir das reflexões acerca da interpretação musical relacionadas à "música complexa".

2. Tomada de consciência do impossível

Peter Hill escreveu, em 1975, o artigo *Xenakis and the Performer* (Hill, 1975), que traz os seguintes questionamentos:

> A precisão de sua notação parece demandar um alto grau de precisão por parte do intérprete. Mas quão importante é isso em termos musicais práticos? Um aumento na precisão [accuracy] intensifica a experiência musical? (Hill, 1975, p. 17)

Ao respondê-los, traz à tona um aspecto fundamental, quando afirma: "seria errado imaginar que a execução da música de Xenakis não envolve processos de tomadas de decisão por parte do intérprete" (Hill, 1975, p. 18). Ou seja, apresenta um indicativo inicial de que a execução de uma obra deste compositor depende de escolhas por parte do intérprete acerca do que é mais relevante nela e do que pode ser negociado – alterado, simplificado ou simplesmente esquecido. Isso se torna evidente quando Hill afirma:

> Ao executar [peças de] Xenakis, a "vitória" de se tocar todas as notas exatamente tende a ser atingível apenas em câmera lenta, enquanto que a "derrota" de uma incoerência total é certa se a exatidão é almejada na velocidade indicada. (Hill, 1975, p. 18)

Hill passa, então, a propor modos para se lidar com os problemas oferecidos pelas partituras de "Everyali" e "Herma", duas peças para piano solo de Iannis Xenakis. Diz ele:

> O que o intérprete tem que fazer é algo próximo a uma redução de uma partitura orquestral, que dê uma impressão tão efetiva quanto possível do original. (...) Primeiro, as notas que se situam fora de alcance podem ser transpostas para cima ou para baixo uma oitava, ou mesmo um intervalo menor, até que estejam ao alcance. (Este último procedimento seria impensável em música tradicional, mas aqui pode até ser preferível, para preservar a forma [shape] do original). Segundo, podem-se omitir algumas notas e transitar com saltos entre duas linhas, de modo que se sugira que, na velocidade da peça, elas estejam sendo tocadas simultaneamente. Evidentemente, a escolha do sistema mais adequado depende do contexto. (...). Em outras palavras, em qualquer passagem devem-se tomar decisões de acordo com uma escala de prioridades de precisão: uma escala que distingue entre o que pode e o que não pode ser ouvido claramente, o que é de importância primária ao sentido da música e o que é subordinado. (Hill, 1975, p. 19)

A partir desse artigo de Hill, houve uma troca de cartas entre Hill e outros pianistas, que criticavam sua abordagem. Yuji Takahashi questiona de modo eminentemente técnico algumas dessas considerações. Por exemplo:

> as transposições de oitavas que encontramos na "versão de execução" de Hill interrompem a continuidade das linhas. "Evryali" não é um estudo dodecafônico. Os nomes das notas (sol #, lá, etc) são menos importantes que o registro ou algumas zonas de alturas. (Takahashi, 1975, p. 53)

E conclui com um comentário sobre a necessidade da união entre os aspectos físico e mental:

> O que, de fato, é impossível em "Eonta" ou em "Evryali"? As mãos não podem alcançar as notas no andamento indicado, então o intérprete deve fazer seu melhor para alcançar a meta distante, como um atleta ou um asceta? Esta é uma visão perigosa. Um pianista não é constituído apenas por duas mãos. Ele também tem dois ouvidos. E esses ouvidos reconhecem a sonoridade de cada nuvem que muda sua coloração incessantemente. É uma espécie de harmonia generalizada (ou harmonia no sentido antigo). Ouvi-la guia o intérprete ao longo da execução. (Este é o outro lado da moeda. Ouvidos e mãos colaboram numa seqüência retro-alimentada). (Takahashi, 1975, p. 54)

Já Stephen Pruslin questiona Hill com prerrogativas éticas e morais sobre a função do intérprete de música contemporânea, argumentando que "compositores agonizam tanto nos registros extremos quanto em qualquer outro" e que

> fundar toda uma teoria de execução em premissas de comprometimentos é não apenas perigoso: também dá munição à idéia de que como executante de música contemporânea, a arte de alguém não precisa ser precisa, honesta ou cuidadosa como, digamos, a arte de alguém que escolhe passar seu tempo a serviço da execução de peças do século XVII – uma idéia que eu e um grande número de meus colegas passaram um bom tempo nos últimos anos tentando corrigir (Pruslin, 1975, p. 54).

Em resposta às cartas, Hill diz que o ponto fundamental que queria apresentar em seu artigo era o da necessidade de uma "'escolha': qualquer que seja o rumo que o executante venha a tomar, este será dependente de sua própria interpretação musical da passagem – em termos tradicionais, de sua interpretação da música" (Hill, 1976, p. 54), ou seja, a interpretação musical ganha um peso adicional que se relaciona às decisões dos intérpretes ao atribuírem mais importância a determinado parâmetro do que a outro e a como se deve lidar com os elementos constituintes dos parâmetros a que se atribuem menos relevância. E com relação ao que coloca Pruslin, Hill faz a seguinte réplica:

> (...) compartilho sua visão de que a arte do executante de música contemporânea deva ser "precisa, honesta e cuidadosa". Mas os problemas, os problemas reais, que a música de Xenakis coloca aos executantes, só podem ser abordados por meio de discussões que sejam abertas, honestas e práticas, e não por meio de generalizações e truísmos como os que o Sr. Pruslin oferece em sua carta. (Hill, 1976, p. 55)

Tais aspectos parecem bastante relevantes ao se tratar da interpretação dessa música – mesmo se as proposições do compositor forem impossíveis, modos práticos, artisticamente consistentes e honestos devem ser desenvolvidos pelo intérprete, o que freqüentemente vai levá-lo a fazer escolhas sobre o que é de importância primária ou secundária – e, dependendo do caso, parâmetros habitualmente tratados como primários (como alturas) podem ser secundários a aspectos como timbres, dinâmicas e modos de ataque em determinada obra. Outro aspecto que nos parece de fundamental importância também é apresentado por ele:

> Mas, apesar de uma precisão exata ser a meta final, a preocupação imediata é a de abordar a música de um modo tal que minimize a imprecisão. Deve-se ter as notas nas mãos de um modo que garanta um nível aceitável de realização. Deve-se, ainda mais, levar em conta não apenas todos os parâmetros musicais mas também as influências exteriores, tais como o nível pessoal de proficiência técnica e até mesmo o tempo disponível para ensaio. E, se tivermos a ambição de almejar a meta final, o método de se achar este nível aceitável (ou "ponto de equilíbrio", na linguagem da Teoria dos Jogos) deve também levar em consideração as possibilidades de desenvolvimento posterior. (Hill, 1975, p. 20)

Ou seja, a interpretação de uma obra torna-se algo passível de desenvolvimento não apenas pelo amadurecimento do intérprete com relação a aspectos estéticos e artísticos, mas também com relação a aspectos puramente técnicos – o que é difícil de ser pensado na música de concerto de até então, na qual um virtuoso só apresentaria uma obra depois de um tempo de preparação suficiente para que ela estivesse amplamente dominada, do ponto de vista técnico. Trocam-se, nesse caso, as execuções definitivas pelas interpretações parciais, passíveis de constantes mudanças – seja pela inclusão de dados que anteriormente tinham sido desconsiderados, seja pela mudança de opinião acerca do que é de maior importância, seja pela vontade de abarcar aspectos da obra anteriormente desconsiderados (mesmo que às custas de outros) ou, mesmo, de modo eminentemente prático, pelos "erros" e "acertos" que cada execução de uma peça desse tipo acarreta devido à sobrecarga à qual o intérprete é submetido.

3. O impossível enquanto preceito essencial

Quase trinta anos depois, o pianista e compositor canadense Mark Couroux retornou a questões similares ao abordar a música para piano de Iannis Xenakis, em seu artigo *Evryali and the exploding of the interface* (Couroux, 2002), demonstrando que tal discussão ainda está longe de ter uma resposta definitiva. Ele afirma que "'Evryali' foi um marco fundamental, o momento preciso no qual os paradigmas bem ajustados (e endurecidos) da prática de execução ao piano caíram por terra, substituídos por valores provisórios e abertos". Para essa abordagem Couroux tece o termo "virtuosismo crítico", ou seja, um virtuosismo que vai "contra os paradigmas físicos convencionais, com o propósito de despertar novos relacionamentos entre corpo e matéria", e relaciona tal peça de Xenakis a composições de Brian Ferneyhough e Richard Barrett.

Com isso, notamos a potencial proximidade desse repertório de Xenakis com certo repertório de compositores de "música complexa". Se essa proximidade não se estende, como apontamos acima, a certos procedimentos composicionais presentes na "música complexa" e que se relacionam com um amplo exame das potencialidades físicas do instrumento e do intérprete[2], essas situações-limite nas quais o intérprete tanto de Xenakis quanto de "música complexa" é colocado aproximam-nos. Em tais obras os intérpretes devem encarar notações extremamente densas e detalhadas, e devem tomar decisões que influenciarão diretamente o conteúdo da obra. Relacionado a isso, Claus-Steffen Mahnkopf afirma que a

> prática interpretativa, (...) se tornou principal e essencialmente aproximativa. Muitos executantes dedicados à Nova Música têm desde então aprendido a apreciar essa suposta deficiência como uma forma de liberdade atingida por meio de responsabilidade. (Mahnkopf, 2004a, p. 9).

O violoncelista Frank Cox aponta que existe uma mudança fundamental entre as necessidades e prerrogativas da interpretação de "música complexa" e as práticas desenvolvidas para a interpretação dentro do que ele denomina por modelo do modernismo tardio – e aqui poderíamos colocar a produção de Xenakis em questão como o ponto no qual a mutação tomou corpo. Para a prática interpretativa do modernismo tardio, aceita como "moralmente responsável", Cox fala que há a busca por uma relação "sem ruído, transparente" entre os elementos da cadeia formada por concepção, notação, interpretação e recepção, com funcionalidade definida do seguinte modo:

> 1) notação, com indicação de tarefas que exigem domínio técnico responsável, 2) o que o autor chamará de uma "realização" adequada, na qual todas as notas estão corretas, todos os ritmos são realizados com precisão, todas as dinâmicas, indicações de fraseado, etc, são audivelmente projetadas, e assim por diante, e 3) percepção ideal, que deveria ser apta a mensurar, baseada na partitura, a correspondência dos dois aspectos citados, e ainda mais idealmente, perceber as relações compostas a partir das realizações responsáveis (...). (Cox, 2002, p. 71)

Com isso, a interpretação se iniciaria apenas depois de resolvidos os "desafios técnicos". De acordo com Cox,

> Este modelo requer tanto metas interpretativas claras (tradicionalmente, a "imagem-sonora" da peça (...)) quanto padrões de execução claros, competitivamente testáveis, necessários para a realização da meta: o indivíduo deve almejar algo, saber como melhorar e estar apto a dizer se tal melhora está ocorrendo ou não, idealmente em comparação com outras execuções da mesma peça (Cox, 2002, p. 72).

Isso é, entretanto, completamente alterado pelas necessidades decorrentes da interpretação de "música complexa". Não há mais elos transparentes entre os elementos da cadeia, que ganham características próprias, impossíveis de serem traduzidas sem adaptações e, portanto, diferenças, entre cada elemento[3]. Com isso, essa "cadeia" configura-se "mais como uma série de sobreposições, com conflitos voláteis entre incompatíveis" (Cox, 2002, p. 74), de modo que ela não é mais lida, e sim decifrada. A partir disso, temos o que Cox qualifica como

> uma das mais extremas confrontações com o modelo de execução do Modernismo tardio: a crença por parte dos ouvintes de que o executante tem domínio dos desafios técnicos da peça, e a crença do executante de que tal meta é alcançável (Cox, 2002, p. 77).

Ou seja, "o grau e a natureza de desafios mais recentes problematizou a possibilidade de testabilidade competitiva em seu âmago". Não se tem como estabelecer o que é uma execução definitiva da obra, dado que as demandas estarão sempre um passo além do que é possível ao intérprete – que tem o imperativo moral (mais do que ético, dada a não-testabilidade de algumas requisições) de lidar com elas e tentar resolvê-las do melhor modo que conseguir. Como diz Cox,

> a natureza desses desafios interpretativos não é meramente técnica / interpretativa, mas em ampla medida moral, no sentido autônomo de imperativos auto-estipulados e auto-aceitos: apesar dos geralmente baixos padrões de precisão na execução de tal música e mesmo se nenhum ouvinte puder julgar a diferença entre uma interpretação 'correta' ou não, se alguém aceita os imperativos de tais tarefas / desafios, tem o dever de tentar perceber / interpretá-los do modo mais completo e responsável possível. (...) Imperfeições na execução (inevitáveis em qualquer música, mais visíveis em peças freqüentemente tocadas, mas para qualquer executante de música complexa radical um destino precisamente predeterminado) não é uma medida de fracasso absoluto, mas talvez a prova mais poderosa do caráter 'humano' dos desafios; mas os fracassos do músico, de acordo com os termos auto-acordados dos imperativos, devem agir como um bom estímulo para uma dedicação acentuada em direção à meta de uma realização / interpretação responsável da música (Cox, 2002, p. 105).

Todos esses aspectos aplicam-se à questão levantada inicialmente por Peter Hill, ao tratar da interpretação de Xenakis e a de outros intérpretes desse compositor. Como aponta, por exemplo, Irvine Arditti: "a interpretação de uma obra como 'Tetras' obviamente cresce e se desenvolve ao longo dos anos, e não pode ser resolvida inteiramente no início" (Arditti, 2002, p. 87). A partir de diretrizes morais de uma interpretação responsável, o intérprete vai em direção a uma (inalcançável, intencionalmente) interpretação *integral* da obra, que envolve tomadas de decisão práticas, quando necessário (de acordo, por exemplo, com prazos, disponibilidade de tempo e agenda de concertos), e também uma busca que não se encerra na execução da peça e é perenemente passível de novas adições.

4. Conclusões

Com isso, podemos observar que a parte da produção musical de Xenakis que aqui abordamos situa-se como importante marco de transição entre concepções musicais que tem na precisão uma prerrogativa interpretativa essencial (como, por exemplo, a música serial) e concepções musicais nas quais essa precisão rigorosa não é mais uma meta cabível. Com isso, podemos aproximá-la com a produção musical de Brian

Ferneyhough na década de 1970 (em obras como “Unity Capsule” ou na série “Time and Motion Studies”), e realçar sua influência para a formulação de importantes aspectos associados à “música complexa”.

Também oferecemos subsídios para uma reflexão acerca da interpretação musical na atualidade, levando-se em consideração que há uma importante parte do repertório contemporâneo em relação ao qual categorias como “precisão”, “eficiência” e “controle” não podem ser diretamente aplicadas. Ao invés de lidar com metas pré-estabelecidas, o intérprete é convidado a explorar seus limites e constantemente expandi-los.

Agradecimentos

Esta pesquisa é realizada com o apoio da FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo nº 2008/08632-8).

Notas

[1] Especialmente no que concerne obras compostas entre as décadas de 1960 e 1980, em especial peças para piano (ou piano e orquestra), como “Evryali” e “Synaphai”, mas que também se estende a diversas outras peças que colocam os intérpretes em situações-limite (por exemplo, o quarteto de cordas “ST-4/1,080262”, de 1956-62, é um exemplo inicial de algo que continua presente em diversas obras até a década de 1980; a partir da metade desta década de tais exemplos começam a tornar-se mais raros, com o compositor fazendo uso de procedimentos composicionais de caráter mais intuitivo, que resultaram em peças musicais de escrita mais simples), marcadamente, como era de se esperar, em peças para instrumentos solo, pequenos grupos ou para solista e orquestra.
[2] Como aponta Richard Toop, existe uma grande diferença “se alguém olha o instrumento à maneira de Bach / Xenakis, como uma espécie de registro de órgão, para ser ligado ou desligado a vontade, ou se olham para ele como parte de um organismo, cuja outra parte é o corpo do intérprete. Na primeira versão, o único ponto em questão é se algo é ou não é fisicamente possível. (Se os movimentos físicos necessários para se produzirem as notas são ou não são fisicamente “idiomáticos” não é, dentro dessa visão, problema do compositor)”, enquanto que “que uma peça como ‘Sgothan’ (1984) de James Dillon ou o começo de ‘Coigitum’ (1985) de Richard Barrett – envolvem dificuldades que são mais ou menos extrapoladas idiomaticamente da natureza física do instrumento” (Toop, 1988). Isto se aplica, igualmente, a muito da música de Ferneyhough, que afirma: “Certamente diria que quando você escreve para qualquer instrumento você tem que conhecer esse instrumento. Você é um ator improvisando num palco que é a natureza física do instrumento (...) E é muito, muito importante que aprendamos tanto sobre cada instrumento que nós até sonhemos com tal instrumento” (Ferneyhough, 2005), de Klaus K. Hübler (que propõe “um exame crítico do instrumento e um enfoque na imaginação inovadora dos potenciais concretos do instrumento “) bem como à música de compositores mais recentes associados à “música complexa”, como Aaron Cassidy, Frank Cox, Claus-Steffen Mahnkopf.
[3] “A suposta cadeia comunicativa direta entre concepção, notação, interpretação responsável (incluindo não apenas padrões técnicos de execução, mas também fatores tais como energia interpretativa e intuição), e recepção / percepção deveria ser requalificada enquanto tradução e não correspondência direta (um para um), dada a tendência deste último modelo de reduzir tudo ao nível quantificável – i.e., primariamente técnico / mecânico. Cada domínio nesta cadeia deveria ser visto como qualitativamente diferente dos outros: cada um tem seus modos de estruturação, imperativos e histórias independentes, e poderia ser tratado como uma “linguagem” separada. Seguindo essa analogia, a tradução entre domínios (do modo como acontece com idiomas humanos) deve começar pelo reconhecimento de suas diferenças fundamentais, e então tentar criar pontes analógicas (que são necessariamente instáveis)” (Cox, 2002, p. 103).

Referências:

ARDITTI, Irvine. “Reflections on performing the string music of Iannis Xenakis”, In: Contemporary Music Review, Vol. 21, No. 2, p 85 – 89, 2002.

COUROUX, Mark. Evryali and the exploding of the interface: From virtuosity to Anti-Virtuosity and Beyond. Disponível em: http://pages.infinit.net/kore/xenakistamingfull.html. 2002. [Acesso em: 28 de abril de 2010]

COX, Frank. “Notes toward a performance practice for complex music”. In: Polyphony & Complexity, Wolke, p. 70-132, 2002.

FERNEYHOUGH, Brian. The Melting Point: Two European Composers in America - In Conversation with Brian Ferneyhough. Disponível em: http://www.newmusicbox.org/page.nmbx?id=4344. 2005. [Acesso em 15 de outubro de 2008]

HILL, Peter. “Xenakis and the Performer”. In: Tempo, New Series, No. 112, Cambridge University Press, p. 17-22, 1975.

_____. “Letters to the Editor”. In: Tempo, New Series, Cambridge University Press, p. 54-55, 1976.

_____. “’Authenticity’ in Contemporary Music”. Tempo, New Series, No. 159, p. 2-8, 1986.

MAHNKOPF, Claus-Steffen. “On Musical Desconstruction”. In: Musical Morphology, Wolke Verlag, p. 9-21, 2004.

PRUSLIN, Stephen. “Letters to the Editor”. In: Tempo, New Series, No. 15, Cambridge University Press, 54, 1975.

TAKAHASHI, Yuji. “Letters to the Editor”. In: Tempo, New Series, No. 15, Cambridge University Press, p. 53-54, 1975.

TOOP, Richard. “Four Facets of the ‘New Complexity’”. In: Contact no. 32, London, p. 4-50, 1988.

A COERÊNCIA NA IMPROVISAÇÃO IDIOMÁTICA

Paula Veneziano Valente (USP)
paulavalente@uol.com.br

Resumo: Este artigo é uma breve reflexão sobre a importância do grau de comprometimento existente entre as improvisações idiomáticas e os respectivos gêneros aos quais se relacionam. O texto observa a importância da aplicação do estudo e da utilização de um vocabulário e sintaxe adequados ao gênero ao qual se pretende improvisar e que reflita necessariamente o caráter deste mesmo tema. Ainda é tema discutido o papel da apreciação musical na construção de uma consciência do músico improvisador interferindo positivamente no caráter do improviso. Como auxílio às nossas investigações, utilizaremos alguns conceitos do pedagogo E. Gordon que se relacionam diretamente ao processo da improvisação. Este estudo procura contribuir aos interessados neste tema ao apontar a importância do critério na escolha do vocabulário musical apropriado em cada gênero.
Palavras-chave: Improvisação Idiomática, Apreciação Musical, Audiação.

Consistency in Idiomatic Improvisation

Abstract: This article is a brief reflection on the importance of the degree of commitment between the idiomatic improvisations and their genres to which they are related. The text notes the importance of the implementation of the study and use of a vocabulary and syntax appropriate for the genre to which you want to improvise and that reflects necessarily the character of the same theme. It is still discussed the role of music appreciation in building an awareness of the musician improviser interfering positively in the character of the improvisation. As an aid to our investigations, we will use some concepts of the pedagogue E. Gordon that relates directly to the process of improvisation. This study seeks to contribute to those interested in this topic to point out the importance of the criterion in the choice of the appropriate musical vocabulary in every genre.
Keywords: Idiomatic Improvisation, Music Appreciation, Audiation.

Neste texto procuramos investigar o processo da improvisação, concentrando-se na questão da coerência da linguagem entre tema e improviso. Gostaríamos de esclarecer primeiramente, que tratamos aqui da improvisação idiomática, ou seja, dentro de um gênero definido, de um território específico, que supõe suas delimitações e regras, citaremos BAILEY que, na introdução de seu livro*, Improvisation - its nature and practice in music,* caracteriza as duas principais formas de improvisação - a idiomática e a não idiomática:

> Idiomatic improvisation, much the most widely used, is mainly concerned with the expression of an idiom – such as jazz, flamenco or baroque – and takes its identity and motivation from that idiom. Non idiomatic improvisation has other concerns and is most usually found in so-called 'free' improvisation and, while it can be highly stylised, is not usually tied to representing an idiomatic identity (Bailey,1993) [1]

Entendemos como fundamental refletir sobre a importância do vocabulário da improvisação se adequar ao gênero ao qual se refere. A palavra vocabulário nos remete fatalmente à linguagem verbal e vários estudiosos já se utilizaram desta comparação para os estudos de improvisação. Quando empregamos a palavra vocabulário queremos dizer, as características musicais intrínsecas, condução melódica, estruturas formais, sequências harmônicas, células rítmicas mais usadas, articulações, inflexões próprias, etc. A questão que gostaríamos de destacar é: Como se improvisar de uma maneira coerente com o gênero proposto, acompanhando suas características, suas regras, ou seja, o vocabulário, e a sintaxe própria do idioma? Para colaborar com nossas reflexões a respeito desta coerência, podemos observar estudos feitos em outras áreas do conhecimento que nos ajudam na compreensão do tema.

A música e a linguagem verbal são temas amplamente estudados e existem muitos estudos envolvendo esses conceitos e suas possíveis relações. Num discurso musical, improvisado, que é o caso específico dos nossos estudos, para que o ouvinte nos entenda e se sinta de alguma forma interessado no nosso discurso, é importante que as frases utilizadas se relacionem umas com as outras, que as ideias musicais se desenvolvam acompanhando certa lógica. Do mesmo modo que utilizamos uma determinada ordem relacionada ao assunto que estamos comunicando devemos nos preocupar, além disso, com a entonação correta, o que comumente chamamos de "sotaque". Sotaque é um conjunto de elementos, nem sempre fáceis de serem apreendidos, mas essenciais e que identificam e caracterizam o gênero como tal. A questão do sotaque se relaciona com o tipo de sonoridade, a articulação e a entonação específicas do idioma musical executado. Do mesmo modo que para falar uma língua estrangeira com bom sotaque precisamos ouvir muito esse idioma, o mesmo acontece na música. A importância da audição é fundamental para esta apreensão.

As competências que envolvem o processo da improvisação melódica, no caso dentro de um território e em contextos tonais, se relacionam decisivamente com o que o músico-improvisador é capaz de ouvir e interpretar. Esta capacidade certamente está além da técnica propriamente dita, do conhecimento dos intervalos e escalas, etc. Para que tenhamos uma adequada realização musical não é suficiente conhecer as notas e figuras, mas ouvir os sons e identificar o que eles representam dentro do contexto, ou seja, compreender a música. Quando conhecemos a parte teórica, os acordes, as regras, não significa que escutamos, é aí que percebemos a função do entendimento sonoro, como assimilamos a música. Para MURSELL (1971, p.203) o que realmente importa não é tentar ouvir tudo, mas sim selecionar as coisas certas. Retornando à questão da comparação da música com a língua, percebemos que imitar ou copiar frases feitas é diferente de criar as suas próprias; somente percebemos que compreendemos as regras da gramática e a sintaxe da língua porque aplicamos nosso entendimento e generalizamos para outras situações, deste modo nos apropriamos da linguagem para comunicar espontaneamente.

Assim deveria ser com a música, deveríamos "falar música", e não simplesmente executar o que nos é familiar. Sem esta espontaneidade e compreensão das relações de cada som com seu contexto harmônico não poderíamos improvisar de uma maneira coerente. A audição possui um importante papel neste aprendizado, além é claro das regras do idioma no qual estamos improvisando e do vocabulário característico. Considerando o grande valor da audição no processo de aprendizado do músico-improvisador, é interessante observar as ideias do pedagogo Edwin Gordon, que defende que a aprendizagem da música deve-se processar como a da linguagem. Seus estudos são de grande relevância quando pensamos no aprendizado da improvisação.

Segundo GORDON (in H. Caspurro,1999) em seus estudos sobre a apreciação, compreender a música é uma exigência fundamental no plano das vivências educativas. Esta compreensão situa-se ao nível de uma capacidade auditiva que nada tem a ver com a imitação, memorização de "clichês", pela repetição ou pela realização exclusiva de produtos ou desempenhos musicais; também não é a pura percepção sonora, mas está acima dela. Gordon denomina esta compreensão de 'audiação', dada a insuficiência semântica encontrada no universo ontológico das palavras. A definição dada pelo autor é elucidativa: a audiação é um processo de assimilação e compreensão da música não estando o som fisicamente presente. Audiamos música quando a acabamos de ouvir executar, ouvimos executar num dado momento ou que ainda iremos executar, quando lemos notação, compomos ou improvisamos. O processo de audiação distingue-se assim da percepção auditiva, onde, neste caso, a audição do som está associada ao momento imediato em que está a ser produzido. Esse conceito tem importantes desdobramentos no tema que investigamos, pois o improvisador necessita *a*

priori dessa capacidade e torná-la de alguma maneira consciente pode alterar positivamente as habilidades do músico improvisador.

CASPURRO (1999, p.29) escreve que não se pode afirmar que a formação do músico possa ser solidificada sem ouvir. Da mesma maneira que a ação do pintor, do bailarino, do escritor ou do matemático é inconcebível sem, respectivamente, ver, perceber as funções da linguagem do corpo, dominar os códigos de significação da linguagem ou pensar em termos abstratos e simbólicos. Mas ainda assim isto não seria suficiente para definir a qualidade dos processos envolvidos nos diferentes domínios de conhecimento exigidos a estes artistas. Como na música também não é suficiente simplesmente "ouvir" para se cantar ou tocar bem, compor, nem harmonizar 'de ouvido' ou improvisar sobre um tema conhecido. Segundo COLLIER (1995, p.55), o processo de improvisar depende da capacidade do ser humano de ouvir os sons com a cabeça, e completa dizendo que todo mundo tem a mesma capacidade para ouvir música racionalmente. Baseado em sua experiência, o autor diz que o improvisador não despeja simplesmente notas impensadas, mas ouve em pensamento as notas que vai tocar antes de tê-las tocado (p.57). Isso significa que a música já existe na sua imaginação e o músico a ouve um pouco antes de executá-la, a elaboração interna e o entendimento da notação dependem da vivência musical.

Para COOK (1990, p.85) o que faz um músico ser realmente um músico não é o tocar um instrumento ou outro, ou saber ler uma partitura, mas sim, se é capaz de entender a estrutura musical de uma maneira apropriada para a produção musical, no caso, a performance. COLLIER (1995, p.72) diz que os melhores músicos de jazz gostam de escutar o que fazem sentem prazer com o som que produzem, com os motivos melódicos que constroem, com as inflexões que imprimem à melodia. Por meio destes estudos percebemos a importância da apreciação musical para um desempenho efetivo no caso da improvisação.

Voltando à questão fundamental do nosso artigo: Como se improvisar de uma maneira coerente com o tema sugerido? Como respeitar as regras do gênero da composição a qual nos propomos improvisar?

Como estamos falando sobre gênero, gostaria de definir melhor o termo, pois é frequente a falta de clareza dos significados quando empregamos a palavra gênero, que muitas vezes é confundida com estilo.

Segundo BEARD e GLOAG (2005, p.54), o gênero necessariamente constrói um conjunto de códigos e expectativas e, portanto, pode ser entendido como algo que é imposto pela música através das culturas musicais, influenciando o modo como a música é escrita. Desde meados da década de 1980, no entanto, os musicólogos usam gênero para descrever o externo - aspectos sociais condicionados de uma obra, e o estilo é reservado para a apreciação do formal, das características internas. Gênero define um contexto de gestos musicais, tenta corrigir a prática musical apontando para o que é consistente e repetido, porém isso não leva em conta o fato de que certos recursos usados para determinar o gênero, tais como estilo, técnica e forma poderão mudar através do tempo. O conceito de estilo refere-se à maneira ou modo de expressão no qual o gesto musical é articulado. Neste sentido, podemos dizer que está relacionado ao conceito de identidade. Em música, o estilo leva em consideração características técnicas como melodia, textura, ritmo e harmonia, e diz respeito às maneiras nas quais essas características funcionam, independentemente ou em conjunto, como categoria ou também como contraponto. O fato de compositores usarem vários estilos aponta uma vez mais para a ideia de que estilo é alguma coisa que um compositor adota, assim como um ator coloca sua máscara. Ele existe independentemente de qualquer coisa que o compositor trás consigo. Afirma-se ainda, que estilo é resultado de escolhas que um compositor faz, dentro de suas condições sociais, culturais e do conhecimento técnico que apreendeu ou assimilou. Podemos dizer, portanto, que é o estilo que gera evolução na música,

quando os compositores fazem escolhas que mudam e possibilitam a destruição de gêneros já existentes, ou mesmo dentro de sua própria obra.[2]

Estas definições relacionam-se com nossas reflexões sobre a improvisação sob o seguinte aspecto: até que ponto o estilo de um improvisador é coerente com o gênero no qual ele improvisa?

A improvisação preocupada com o gênero exige um grande desenvolvimento e fluidez do discurso melódico e é o estágio mais elevado da realização da improvisação, segundo Gordon. KRATUS (1991, p.36) confirma esta ideia afirmando que a improvisação estilística e pessoal faz parte de um nível avançado do processo, solicitando um tempo longo e continuado de aprendizagem. Improvisar melodicamente de forma fluida sobre um estilo solicitado, incorporando as respectivas características melódicas, harmônicas, rítmicas, timbrísticas e texturais é um importante objeto a considerar no estudo da improvisação idiomática.

Dentro de um idioma especializado, por exemplo, o jazz, as regras do jogo estão pré-estabelecidas, ou seja, o tipo de harmonia, os encadeamentos dos acordes, os clichês, as frases próprias do estilo, etc. Para produzir uma improvisação "aceitável", ou adaptada ao estilo sugerido na improvisação, a mente tem que calcular. Esses cálculos feitos pelos músicos, quase sempre ficam inconscientes, os próprios músicos - improvisadores, não sabem bem, sobre o processo pelo qual emergem as suas produções. Deste modo, temos uma distância entre o momento exato da improvisação, e a consciência do processo mental envolvido neste desempenho. A dificuldade em acessar este processo nos leva a esquecer da possibilidade de um aprendizado desta questão. Um dos modos de se aprender a improvisação, além do tradicional ouvir o que já foi feito e tentar reproduzir, é sem dúvida, através de métodos que se propõe a ensinar este assunto. Sabemos que grande parte do material didático que temos disponível para o estudo da improvisação se refere à música norte americana, mais especificamente ao jazz, sendo raros os livros dedicados à música brasileira.[3] O grande número de livros didáticos norte-americanos sobre improvisação provavelmente é um dos motivos da grande influência da improvisação jazzística dentro da música brasileira. Grande parte dos manuais de Jazz, editadas com Cds de acompanhamento, são baseados na metodologia da imitação. O desenvolvimento das tecnologias de áudio vem beneficiando os estudos de improvisação, já que a transmissão oral é fator importante ao processo de aprendizado, mas devemos tomar cuidado para que estes estudos baseados em audição dos solos gravados, e *"play-alongs"* não venham a atrapalhar a criatividade inerente ao ato de improvisar, tornando os solos cheios de clichês ou simplesmente cópias. Em muitos casos o improvisador para mostrar sua técnica e virtuosidade no instrumento desenvolvem à exaustão estes exercícios de ouvir e copiar solos, limitando sua capacidade criativa e espontânea. Existem autores, como Gordon, Sloboda, Cook, entre outros, que procuram explorar essa questão baseados na perspectiva da compreensão da sintaxe musical, e é através deste aspecto que surge nosso interesse, pois deste modo podemos refletir efetivamente sobre a problemática que enunciamos aqui, a coerência das improvisações idiomáticas.

Dentro dos nossos estudos dedicados à improvisação num gênero específico, notamos que a pedagogia na área ainda é ineficiente. Esta ineficiência pedagógica é maior quando pensamos em música brasileira, por exemplo, nos gêneros nacionais como o samba e o choro, que usam a improvisação em alguma extensão. As características musicais que fazem o reconhecimento do gênero como tal devem ser bem estabelecidas e analisadas a fim de que esta coerência procurada se estabeleça. Estudos brasileiros que examinam com critério as particularidades de um gênero ainda são poucos; na maioria deles são apresentadas regras básicas de escalas e arpejos (harmonia), ou ainda alguns padrões rítmicos característicos. Acreditamos

que não são apenas estes parâmetros que devem ser procurados numa improvisação idiomática, e sim um todo musical que considere a realidade do gênero.

Nas pesquisas iniciais de doutorado da autora, sobre o choro atual e seu relacionamento com a improvisação, está sendo recolhido e examinado importante material que auxiliará no estabelecimento das características que identificam este gênero brasileiro. Através de entrevistas com significantes músicos da área e gravações ao vivo pretende-se esclarecer o tema analisando o significado da improvisação para o gênero, a sua função e relevância tanto no passado como no presente, e como as transformações a respeito desta questão afetam a identidade do gênero.

Este tema é amplo e possui desdobramentos na área da pedagogia e certamente deverá ser estudado a fundo, entretanto esta comunicação cumpre seu objetivo de colocar a questão em discussão nos domínios do ensino da improvisação.

Notas

1 A improvisação idiomática se preocupa principalmente com a expressão de um idioma - como o jazz, a música flamenca ou barroca - e tem sua identidade e motivação originada desses idiomas. A improvisação não idiomática tem outra preocupação e é mais encontrada no que chamamos de livre improvisação, que não está atrelada a nenhuma identidade idiomática (tradução do autor).

2 As definições dos termos gênero e estilo fazem parte dos respectivos verbetes na obra *Musicology- The keys concepts,* obra compilada por Beard e Gloag, e encontra-se nas referências bibliográficas no final do texto.

3 As definições dos termos gênero e estilo fazem parte dos respectivos verbetes na obra *Musicology- The keys concepts,* obra compilada por Beard e Gloag, e encontra-se nas referências bibliográficas no final do texto.

Referências:

ALMADA, Carlos, *A estrutura do choro*, Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006

BAILEY, Derek, *Improvisation, its nature and practice in music*, England Ashbourne: Da Capo Press, 1993.

BEARD, D. & GLOAG, K. *Musicology- The Keys Conceps*. London/USA/Canadá: Taylor & Francis Group, 2005.

CASPURRO, H. (1999). A Improvisação como processo de significação: Uma abordagem com base na Teoria de Aprendizagem Musical de Edwin Gordon. *Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical: APEM, 103*, 13-14.

COLLIER, James L. Caminhando por si: Improvisação e Execução. In: *Jazz: A Autêntica Música Americana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. p.55-76.

COOK, Nicholas. *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

GORDON, E. *Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record*. Chicago: GIA Publications, 1998.

KRATUS, J. (1991). Growing with improvisation. *Music Educators Journal, 78*(4), 35-40.

MURSELL, J. L. (1971). *The psychology of music*. Westport: Greenwood Press, (1937).

SÈVE, Mário. *Vocabulário do choro – estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

SLOBODA, J. (2000). *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation e composition*. Oxford: Oxford University Press.

RESPONSORIA TENEBRAE DE CARLO GESUALDO: REFLEXÕES SOBRE A FORMAÇÃO DO GRUPO VOCAL IDEAL PARA SUA INTERPRETAÇÃO

Rafael Luís Garbuio (UNICAMP)
rafaelgarbuio@gmail.com

Carlos Fernando Fiorini (UNICAMP)
fiorinic@unicamp.br

Resumo:A escolha adequada de um grupo vocal e a divisão das vozes na execução de uma obra podem determinar a qualidade do resultado final e facilitar o processo de preparação. O objetivo deste artigo é promover uma reflexão sobre as melhores opções de grupo vocal para a execução dos motetos dos *Responsoria Tenebrae* de Carlo Gesualdo levando em conta a complexidade da escrita do compositor. Para isso será feita uma discussão histórica e estilística, assim como um entendimento da partitura que possibilite uma proposta de grupo ideal para a prática destas obras.
Palavras-chave: Carlo Gesualdo, Moteto, Renascimento, Práticas interpretativas.

***Responsoria Tenebrae* by Carlo Gesualdo: thoughts on the composition of the ideal vocal group for their performance**

Abstract: The appropriate choice of a vocal group, and the voices division for the execution of a work can determine the quality of the final result and facilitate the procedure of preparation. The aim of this paper is to promote a reflection about the best options for the vocal group for the execution of the motets of the *Responsoria Tenebrae* by Carlo Gesualdo regarding to the complexity of the musical writing of the composer. For this a historical and stylistic discussion will be made, as well as a study of the score that enable to get suggestions for an ideal group for the performance of this work.
Key-words Carlo Gesualdo, Motet, Renaissance, Interpretative Practices.

Introdução

O compositor italiano Carlo Gesualdo (1566–1613) publicou em 1611 um conjunto de motetos sacros denominados *Responsoria Tenebrae*. A obra corresponde à parte musical de uma cerimônia específica do calendário da igreja católica chamada Ofício das Trevas, ou *Tenebrae Officie*. É composta de 27 motetos escritos em forma de responsório sobre textos sacros de três fontes distintas, além de um *Miserere* e um *Benedictus,* totalizando 29 peças. Todas as peças foram escritas para seis vozes.

A cerimônia, de origem medieval, foi um dos momentos mais importantes e dramáticos da liturgia católica por toda a sua simbologia e ritual. Mas desde o final desse período seu rito passou a ser alterado e reduzido, e nos séculos seguintes foi desaparecendo da prática católica[1]. Já na época de Gesualdo encontramos relatos de um ritual descaracterizado, mas a música elaborada pelo compositor mantém as formas originais, como nos demonstra a organização proposta por ele.

O Ofício das Trevas era dividido em três partes que seriam realizadas nas madrugadas que precedem os três últimos dias da semana santa, a quinta-feira santa, a sexta-feira santa e o sábado santo. Cada um desses dias era dividido em outras três partes chamadas noturnos, cada qual com três leituras. A cerimônia consistia, basicamente, na leitura de salmos e no canto dos responsórios. Depois de cada responsório apagava-se uma vela, de forma que, ao final da cerimônia, restava apenas uma vela acesa no altar, deixando a igreja na penumbra[2].

Além do valor artístico desse conjunto de motetos, os *Responsoria* representam a obra mais madura de Gesualdo, podendo ser vistos como exemplos importantes da fase final do Renascimento, caracterizada como música do Maneirismo[3]. Mas a execução dessas peças apresenta um alto grau de dificuldades pela

especificidade da prática desse repertório. Uma questão básica, como o tipo de formação vocal que deve ser empregado na execução, não é encontrada na bibliografia a respeito do compositor e sua obra, e somada à conhecida complexidade de sua escrita musical, tornam rara a execução dos *Responsoria* nas salas de concertos dos nossos dias.

Diante da experiência adquirida por esse pesquisador no processo prático de ensaio e execução de trechos dos *Responsoria* junto ao grupo de pesquisa do Instituto de Artes da UNICAMP *Camerata Anima Antiqua,* no ano de 2010, foram possíveis observações e comprovações práticas que possibilitam as discussões deste artigo.

Considerações sobre o grupo vocal

A primeira questão na preparação dos motetos dos *Responsoria* diz respeito ao tipo de grupo vocal que se deve utilizar. A prática da igreja católica em não permitir o uso das vozes femininas nas suas cerimônias, nos sugere inicialmente um coro masculino. Nesse caso já nos deparamos com uma sequência de dúvidas para se tomar essa decisão, pois também é conhecida a existência de cidades cujas práticas religiosas apresentavam uma autonomia com relação à sede da igreja, utilizando vozes femininas[4]. No caso específico de Gesualdo, a pergunta tende a ficar sem resposta, pois temos dois importantes indícios históricos contrastantes.

O primeiro é de ordem geográfica. Gesualdo construiu a sua carreira na cidade de Ferrara, onde se casou pela segunda vez e compôs, publicou e executou os *Responsoria*. O ducado de Ferrara tem um papel importante na história da música, especialmente no Renascimento, por ter sido palco de inovações técnicas no campo da harmonia, pelos investimentos financeiros realizados na produção artística, e também pela grande liberdade que dava aos músicos. Isso nos é revelado pela grande quantidade de compositores desse período que tiveram, em algum momento de sua vida, ligações com a cidade. Um dos aspectos mais interessantes sobre a prática musical de Ferrara é a existência de um grupo vocal chamado *Musica Secreta*, formado exclusivamente por cantoras[5]. Esse grupo chama atenção por não ser comum ao período a prática musical com vozes femininas. E para o estudo da obra de Gesualdo traz informações importantes, pois demonstra o gosto e a prática da época em se utilizar na cidade de Ferrara o canto feminino, podendo ser um indício de como o compositor pensou o grupo para o qual escreveu os motetos dos *Responsoria*.

Paralelo a isso temos outro fato histórico. Gesualdo, que pertencia a uma família nobre, era sobrinho de cardeal Dom Carlo Borromeu, que depois de morto tornou-se santo em um processo de canonização liderado pelo próprio compositor[6]. Esse fato nos revela a proximidade que Gesualdo tinha com as altas hierarquias da igreja católica. Portanto, não deixa dúvidas de que conhecia a fundo as práticas comuns no rito católico e possa ter pensado sua obra para coro masculino.

Assim não é possível concluir para qual tipo de grupo o compositor destinou sua obra, mas a partir das informações da partitura podemos encontrar o grupo que melhor desempenharia esta tarefa.

Nos manuscritos da obra, as seis vozes vêm denominadas como: *Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor* e *Bassus*, cujas extensões vocais são:

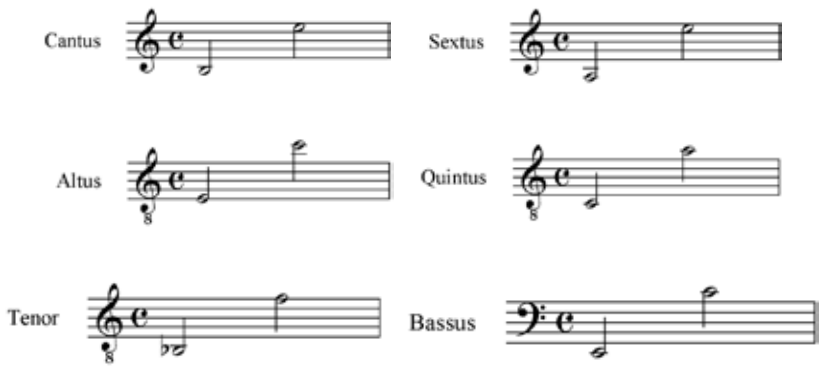


Figura 1 - Extensão vocal das vozes

As linhas do *Cantus* e do *Sextus* estão escritas na clave de Dó na primeira linha, *Altus* na de Dó na terceira linha, *Quintus* e *Tenor* na de Dó na quarta linha e *Bassus* na clave de Fá. Diante dessas informações e das tessituras observadas conclui-se, então, que as duas primeiras vozes seriam para sopranos, as quais possuem a mesma extensão vocal, *Altus* para contraltos ou contra-tenores, *Quintus* e *Tenor* para tenores e a última voz para baixo[7].

As vozes internas, *Altus, Quintus* e *Tenor*, apresentam extensões vocais muito próximas, com diferença de, no máximo, uma terça maior, sendo provavelmente pensadas para vozes masculinas. A voz do *Altus* tem uma extensão que abrange notas agudas e, em determinadas passagens, algumas notas mais graves, o que resultaria bem com contra-tenores. O problema é que os poucos contra-tenores que dispomos são, quase sempre, preparados para o repertório solista, o que geraria dificuldades na prática do canto em conjunto. Ao mesmo tempo em que os coros brasileiros, no geral, contam com naipes de contraltos formados basicamente por meio-sopranos, o que dificultaria o equilíbrio nas regiões mais graves. Então, a melhor solução para essa voz seria manter um naipe feminino de contraltos (meio-sopranos em sua maioria) e elevar o tom da música em um intervalo de segunda maior, resolvendo assim o desequilíbrio nas passagens mais graves da música.

Essa elevação do tom é perfeitamente aceitável em razão das tessituras das vozes. Nas duas linhas superiores, *Cantus* e *Sextus* notam-se uma predominância das regiões médias e graves, sendo poucos os momentos em que as notas mais agudas são utilizadas. Com a elevação do tom resolvem-se também possíveis problemas de equilíbrio sonoro que aconteceriam nas regiões mais graves das duas linhas superiores que serão cantadas por sopranos.

Já as vozes do *Quintus* e do *Tenor* se encaixam bem nas características dos naipes de tenores. Sendo melhor aproveitado se destinássemos os tenores de vozes mais leves para o *Quintus*, e os tenores mais pesados para a voz do *Tenor*.

Após a escolha e a distribuição das vozes, deparamos com a questão do número de cantores por linha vocal, o que determina a qualidade e o equilíbrio sonoro da execução dos motetos. A escrita dos madrigais de Gesualdo é pensada para solistas devido principalmente ao virtuosismo vocal encontrado. Já a escrita dos responsórios apresenta uma situação diferente, pois o compositor utiliza a textura musical como elemento retórico e diferencia as seções do texto através das diferentes texturas. Isso fica claro nos *Versus* dos responsórios, que muitas vezes apresentam mudanças significativas na condução melódica e sugerem uma redução no número de cantores.

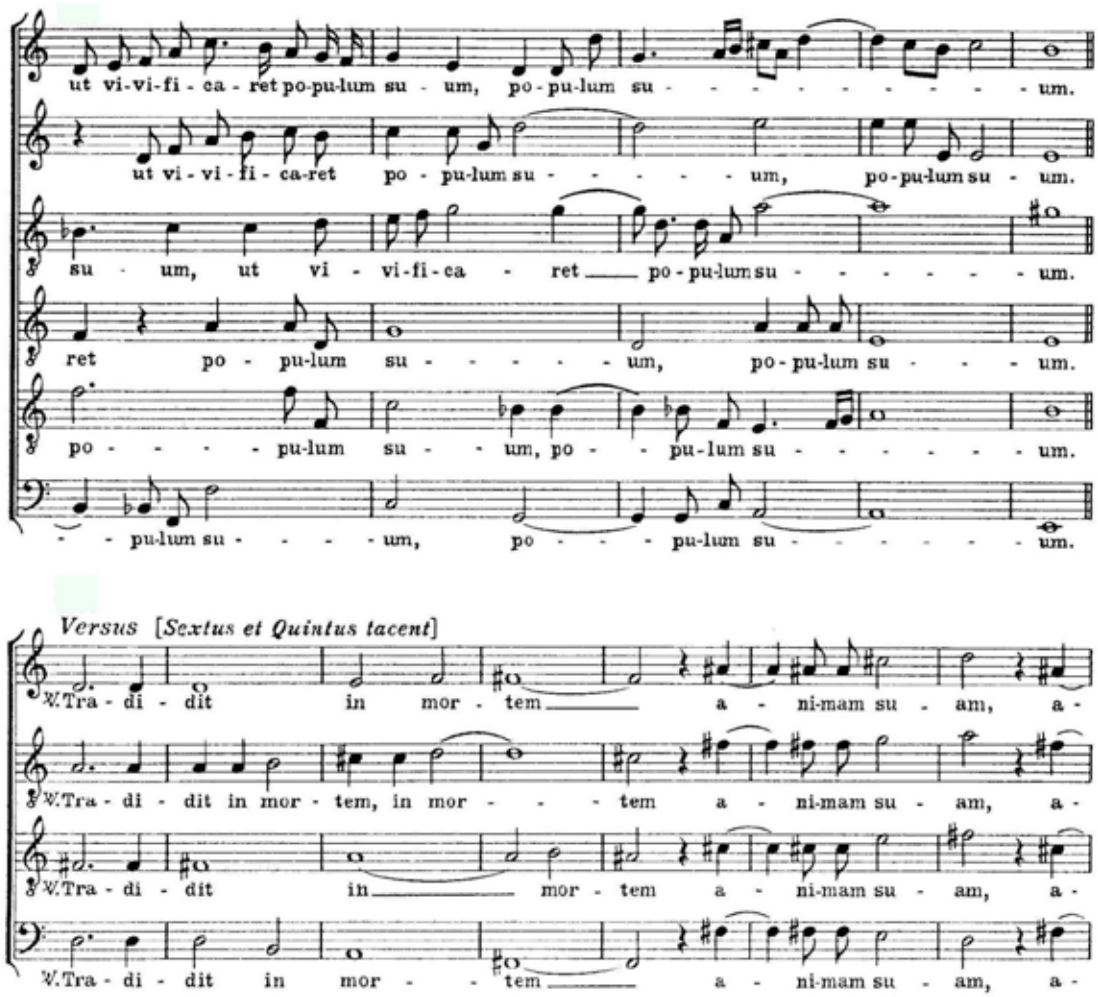


Figura 2 – Responsório 1 – Sábado Santo – c. 44 – 55

No exemplo acima, extraído do primeiro responsório do Sábado Santo, o compositor já promove uma redução da textura através de sua escrita quando escreve o *Versus* do responsório para quatro vozes. Na interpretação da obra, esse contraste seria melhor aproveitado se o trecho fosse cantado apenas com quatro vozes solistas, em contraste com o coro completo na seção anterior, o que ficaria mais condizente com a forma de um responsório, o qual pressupõe um diálogo dentro do discurso musical. Assim, como neste caso, toda a obra dos *Responsoria* nos apresenta situações passíveis desse tipo de interpretação, em que a retórica do texto, aliada à escrita de Gesualdo, propõe contrastes sonoros. Para isso sugere-se que o grupo de cantores não seja formado por solistas, permitindo assim o contraste que a obra exige.

Também devemos levar em consideração a necessidade de se preservar no grupo características que o distinga de formações muito grandes, como as que encontramos no repertório posterior ao Renascimento. Para isso temos o número de três cantores por linha melódica, que seria o número que descaracteriza um resultado sonoro muito próximo do solístico, como ocorreria com dois cantores por parte, ao mesmo tempo em que não resulta em formações de características Românticas. No entanto, sabe-se que o equilíbrio sonoro entre as vozes femininas e masculinas acontece de forma diferente, pois a voz masculina apresenta maior volume que a feminina. Por esse motivo, o adequado seria um grupo com mais vozes femininas do que masculinas. Portanto, a sugestão seria de quatro cantoras para cada voz superior e três cantores para as demais, totalizando 21.

Vale também discutir a questão da inserção de instrumentos, pois, apesar de serem obras feitas para coro *a cappella*, sabemos da prática da época em utilizar instrumentos que dobravam as linhas melódicas no momento da execução[8].

Como se trata de uma obra sacra, o natural seria o apoio harmônico ser realizado por um órgão. Mas como a cerimônia religiosa para qual a obra foi composta não existe mais no calendário da igreja católica, a execução desse conjunto de motetos será realizado, provavelmente, em uma situação de concerto. Por esse motivo a prática do uso do órgão na execução deixa de ser relevante, e como o instrumento faria apenas o dobramento das vozes, sem linhas musicais independentes, é mais indicado a execução *a cappella* para privilegiar a sonoridade do coro.

Por fim, temos a reflexão sobre o tipo de formação musical dos cantores. O repertório em questão não é de fácil realização, pois, a escrita de Gesualdo, repleta de dissonâncias, cromatismos e falsas relações harmônicas, apresenta dificuldades em todos os estágios de sua preparação, desde a leitura até a execução final. Realizar esse trabalho com um grupo de cantores leigos seria um processo muito demorado, da mesma forma que apresentar os motetos com um coro de características sinfônicas ou líricas descaracterizaria a obra. O natural seria destinar esse repertório a grupos especializados em música antiga, mas essa decisão restringiria a prática aos poucos exemplos de grupos com essa natureza. A melhor opção seria um grupo composto por cantores com formação musical e preparo técnico adequado, que, a partir de uma direção bem orientada por parte do regente, poderia apresentar a obra de Gesualdo de forma satisfatória.

Conclusão

A execução de um repertório de qualidades muito específicas, como a obra de Carlo Gesualdo, requer um estudo e uma observação detalhada do seu tempo. A complexidade da escrita, aliada à falta de literatura direcionada à prática da execução, destina a obra desse compositor a ser pouco executada e com abordagens interpretativas que, muitas vezes, podem estar equivocadas.

A partir dos conhecimentos históricos e estilísticos discutidos por esse artigo, e também da análise da partitura, sugere-se como melhor opção de grupo vocal para a execução dos *Responsoria Tenebrae* um coro misto, com quatro cantoras nas linhas femininas (*Cantus*, *Sextus* e *Altus*), três cantores nas linhas masculinas (*Quintus*, *Tenor* e *Bassus*) sem acompanhamento instrumental. e um tom acima do escrito na partitura. A distribuição das vozes ficaria sendo: *Cantus* – sopranos; *Sextus* – sopranos; *Altus* – contraltos; *Quintus* – tenores 1; *Tenor* – tenores 2; *Bassus* – baixos. Sugere-se também que o grupo seja formado principalmente por cantores com formação musical e experiência no repertório dos séculos XVI e XVII.

Notas

1 BAGGS, Charles M. *The Ceremonies of the Holy-Week at Rome*. Rome, Ed. Bibliobazaar, 1854, 112 p.
2 BAGGS, Charles Michael. *The Ceremonies of the Holy-Week at Rome*. Ed. Bibliobazaar, Rome, 1854, p. 49.
3 CARTER, T. *Renaissance, Maneirism, Baroque*. Em CARTER, Tim & BUTT, John (Eds.). The Cambridge History of Sevententh-Century Music. Cambridge University Press, 2005. p. 9.
4 PENDLE, Karin. *Women & Music – A History*. Indiana University Press. Second Edition. 1991. p. 98.
5 NEWCOMB, Anthony Addison. *The Musica Secreta of Ferrara in the 1580's*. Princeton University, 1969. 112 p.

6 WATKINS, Glenn. *Gesualdo The Man and His Music,* Oxford, Second Edition,Claredon Press, 1991, p.4.
7 GARBUIO, Rafael Luís. *Responsoria de Carlo Gesualdo – estudo do processo de ensaio e execução da obr***a**. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2011, 161 p. Dissertação de Mestrado em Música.
8 BROWN, M. Howard. *Music in the Renaissance*. New Jersey, Prentice-Hall, 1976, p.113-115.

Referências bibliográficas

BAGGS, Charles M. *The Ceremonies of the Holy-Week at Rome*. Rome, Ed. Bibliobazaar, 1854, 100 p.

BROWN, M. Howard. *Music in the Renaissance*. New Jersey, Prentice-Hall, 1976, 384 p.

CARTER, T. *Renaissance, Maneirism, Baroque*. Em CARTER, Tim & BUTT, John (Eds.). The Cambridge History of Sevententh-Century Music. Cambridge University Press, 2005.

GARBUIO, Rafael Luís. *Responsoria de Carlo Gesualdo – estudo do processo de ensaio e execução da obra.* Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2011, 161 p. Dissertação de Mestrado em Música.

NEWCOMB, Anthony Addison. *The Musica Secreta of Ferrara in the 1580's*. Princeton University, 1969, 1112.

PENDLE, Karin. *Women & Music – A History.* Indiana University Press. Second Edition. 1991. 516 p.

WATKINS, Glenn. *Gesualdo The Man and His Music, Oxford,* Second Edition,Claredon Press, 1991, 414 p.

ELEMENTOS DEFINIDORES DA SONORIDADE DE BILL STEWART NO DISCO *THINK BEFORE YOU THINK*

Raphael Marcondes da Silva Gonçalves (UNICAMP)
raphaelbtr@gmail.com

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto (UNICAMP)
fernando@fernandohashimoto.com

Resumo: Este artigo busca retratar as principais características da sonoridade peculiar do baterista Bill Stewart. Descreve sucintamente algumas concepções musicais e técnicas aplicadas em seus improvisos e acompanhamentos no disco *Think Before You Think* (1989) – seu primeiro álbum como líder. A partir das transcrições das músicas, foram analisados tanto os elementos recorrentes do vocabulário musical do artista, como também a escolha dos timbres e o do desenvolvimento melódico das frases executadas por um dos mais influentes bateristas do jazz contemporâneo.
Palavras-chave: Bill Stewart, improviso na bateria, performance jazzística, estudo interpretativo.

The definer elements of the Bill Stewart's sonority on the album *Think Before You Think*

Abstract: This article aims to report the main characteristics of the peculiar sonority of the drummer Bill Stewart. Describes in short some of the musical conceptions and techniques employed in his solos and accompaniment in the recording *Think Before You Think* (1989) – his first album as leader. Based on the transcriptions of the songs, the analysis covered the recurrent elements of the musical vocabulary of the artist, as well as the timbre choices and the melodic development of the phrases performed by the one of the most influential drummers of the contemporary jazz.
Keywords: Bill Stewart, improvisation on the drum-set, jazz performance, interpretative study.

Introdução

Bill Stewart é consagrado pela crítica como um baterista dotado de um alto nível técnico, possuidor de controle dinâmico absoluto, e que faz uso extremo da independência entre as vozes do instrumento para construção de sua expressão artística. Sua abordagem na bateria é distinta e caracterizada pela atenção ao desenvolvimento melódico e ao uso da polirritmia. Em sua performance ao instrumento é nítida a intenção de construção melódica em seus solos e acompanhamentos. Suas idéias musicais no instrumento são bem claras e seus improvisos favorecem o desenvolvimento de idéias motívicas. Sua identidade no instrumento é muito bem definida melodicamente, possui uma articulação rápida, limpa e seu estilo no instrumento é influenciado por outros bateristas que pensaram a execução na bateria de maneira melódica, como os músicos Max Roach, Art Blakey, Philly Joe Jones, Roy Haynes, Elvin Jones e Tony Williams.

Nascido no estado de Iowa, o baterista norte-americano Bill Stewart começou a despontar no cenário jazzístico no final da década de 1980. Sua trajetória profissional inclui inúmeras gravações ao lado de artistas como Maceo Parker (nos CDs *Roots Revisted, e Mo'Roots*), John Scofield (*Mean To Be, John Scofield Quartet – Plays Live, What We Do, Hand Jive, I Can to See Your House From Here*, *Quiet, EnRoute, This Meets That*), Jimmy Hall (*Rendezvous With the Blues*), Michael Brecker (*Time is of the Essence*), Pat Metheny (*Trio 99-00, Trio Live*). Podemos citar que além dessas gravações, Bill Stewart lançou 5 discos como líder: *Think Before You Think, Snide Remarks, Telepathy, Drum Crazy e Incandescence*.

Gravado em 1989 e incluindo a participação dos músicos Joe Lovano (saxofone tenor), Mark Cohen (piano), Dave Holland (baixo acústico) e Bill Stewart (bateria), o disco *Think Before You Think* explora sonoridades diferentes e a improvisação na forma. As músicas são longas e ocorrem inúmeros solos. As

melodias e harmonias são simples abrindo um espaço maior para a interação entre os músicos. A maioria das músicas possui forma de 32 compassos (AABA / rhythm changes) e há sempre mais de dois solistas por música. Todas as músicas do disco são na formação de quarteto, com exceção da primeira faixa, que leva o título do álbum, na qual a instrumentação é menor (bateria, baixo acústico e saxofone tenor) e é visível a diferença na interpretação e na exploração de diferentes sonoridades dos instrumentos. A notação utilizada neste artigo segue àquela apresentada na Figura 1.

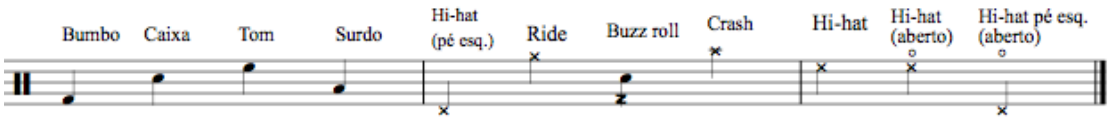


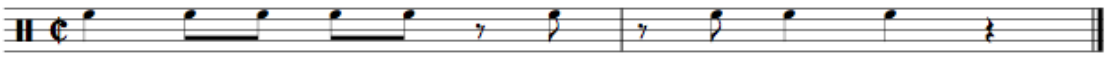
Figura 1: notação da bateria.

Características da abordagem de Bill Stewart na bateria

A partir da transcrição e análise de cinco músicas do CD *Think Before You Think* conseguimos identificar alguns elementos definidores da sonoridade de Stewart. Uma de suas características mais visíveis, seja acompanhando ou improvisando, é a preocupação em deixar claro a forma da música. Para isso, Stewart utiliza variados planos dinâmicos, variação motívica e o uso de timbres diferentes. Um dos seus artifícios é dividir as peças da bateria em pequenos grupos que variam a cada sessão. Desta maneira, a cada sessão da música a bateria possui um timbre diferente da anterior. Nas músicas em que a forma é AABA, a harmonia da parte B é diferente da harmonia da parte A e quando ocorre esta mudança de sessões, Stewart geralmente costuma inserir (ou retirar) um elemento novo em sua levada, ou alterá-la de uma maneira súbita, contribuindo com a sensação harmônica da nova sessão.

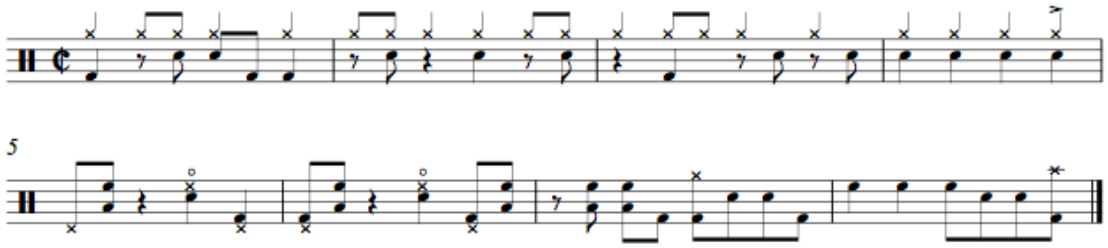
As músicas *When You're Similing* e *Little Niles* são excelentes exemplos de sua abordagem de acompanhamento na bateria. São músicas em que a bateria fica em segundo plano e Stewart desenvolve as suas levadas alternando os timbres durante toda sua execução, fazendo com que a base rítmica desperte o interesse do ouvinte durante toda a música. Stewart também explora alguns timbres diferentes das peças da bateria, como rimshot no tom e toques nos aros do surdo e do tom-tom. Geralmente utiliza estes recursos em lugares específicos na música, através de frases curtas executadas nas pausas do ensemble, ou nos solos.

O uso da melodia das músicas e suas variações como elementos motivadores para construção da performance de Stewart na bateria é outra carcterística importante a ser ressaltado. Quando uma música possui no tema uma melodia característica, ou uma convenção, Stewart cita trechos dessa melodia durante toda a música. É mais um artifício para deixar a forma da música explícita, e diferenciá-la das outras, pois as músicas são simples e possuem basicamente a mesma estrutura: tema, improviso(s) e tema novamente. Esse artifício pode ser muito bem ilustrado pelas músicas *Deed-Lee-Yah* e *Think Before You Think*. Na primeira música, já no tema, Stewart executa basicamente a melodia da parte A e suas variações. Durante o solo da bateria, Stewart executa melodias que também fazem referência às melodias do tema. Na segunda música, há uma convenção nos dois últimos compassos da seção a qual é executada em todas as repetições, o Exemplo 1 ilustra a convenção utilizada.



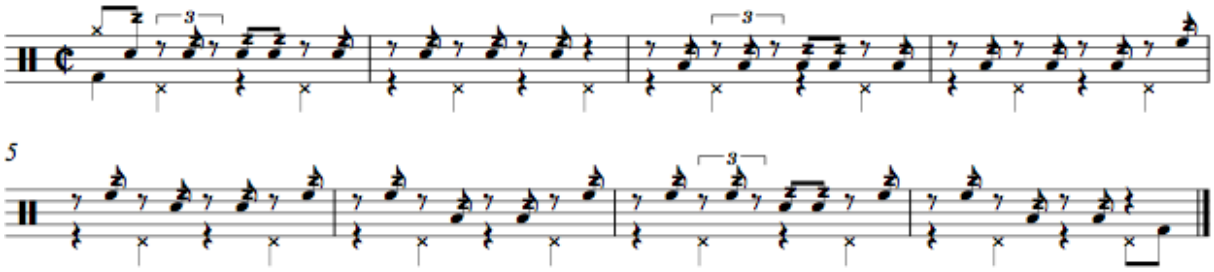
Exemplo 1: convenção dos 2 últimos compassos do tema: *Think Before You Think*.

Em relação ao preenchimento, os comumente chamados *fills* de bateria, notamos que Stewart utiliza-os de forma criativa e melódica especialmente em notas longas do tema ou nas pausas gerais do ensemble. Em alguns momentos das músicas, especialmente quando a melodia do tema repousa, há algum elemento novo na sessão rítmica, como um timbre que ainda não havia sido utilizado nos compassos precedentes, ou mesmo uma frase melódica como *fill*. Durante o acompanhamento dos improvisos isso também ocorre, porém as melodias não estão pré-estabelecidas como no tema. Para isso acontecer, Stewart fica atento às construções melódicas do improvisador e preenche os espaços de uma maneira que contribua com o improviso do solista, ora desenvolvendo idéias rítmicas e melódicas baseadas nas idéias sugeridas pelo solista em seu improviso, ora sugerindo novas idéias rítmicas e melódicas re-alimentando deste modo o material a ser utilizado pelo solista. Podemos visualizar este outro elemento característico da interpretação de Stewart na música *Dewey Said*. O tema é formado por duas melodias de quatro compassos seguidas por outros quatro compassos de pausa, nos quais Stewart preenche como demonstrado no Exemplo 2.



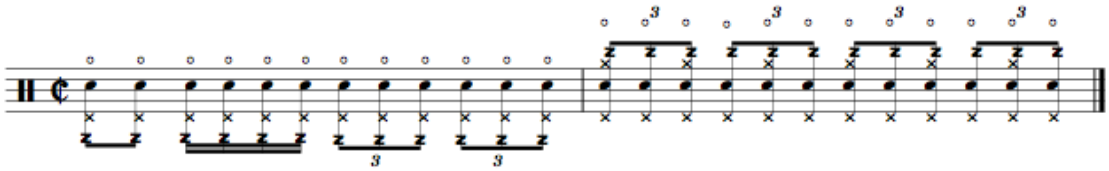
Exemplo 2: trecho transcrito de *Dewey Said* – quatro compassos acompanhando a melodia do tema e quatro compassos preenchendo os espaços vazios.

Uma das técnicas que Stewart utiliza de maneira peculiar é o *buzz roll* (rulo fechado). Sempre o aplica de forma melódica, construindo frases e explorando os timbres de todos os tambores, sendo um elemento muito evidente em seus solos. Stewart o utiliza geralmente como um timbre novo e muitas vezes o aplica utilizando a caixa e apenas mais uma peça como o chimbal ou o prato de condução. É interessante, pois a caixa é o tambor mais agudo de seu kit e sendo unida ao prato de condução, ou ao chimbal, estabelece a sonoridade da bateria em uma freqüência médio-aguda, muito diferente da freqüência dos outros tambores. O Exemplo 3 mostra a transcrição de um trecho da música *Dewey Said*, podemos visualizar um exemplo da utilização do buzz roll de uma maneira melódica, através de seu uso em pequenas frases espalhadas pelas peças da bateria.



Exemplo 3: transcrição de um trecho da música *Dewey Said*.

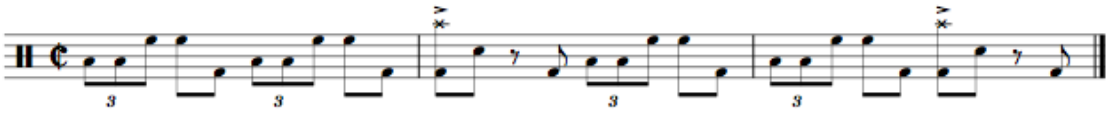
Stewart utiliza comumente outro recurso de manipulação de timbre – toques simultâneos entre as peças da bateria. Em agrupamentos de duas ou três peças, explora algumas combinações como caixa e tom, caixa/surdo/tom, tom e surdo, tom e prato, surdo e prato, entre outras. Acompanhando um solista, geralmente os utiliza no final de uma seção como preparação para a próxima. Em seu fraseado repete frases pequenas alternando as peças em toques simultâneos. No improviso de bateria em *Deed-Lee-Yah* é perceptível o uso deste recurso. Outra combinação de toques simultâneos que utiliza de maneira peculiar é o chimbal aberto com o pé esquerdo juntamente com a caixa utilizando o buzz roll, como podemos visualizar no Exemplo 4, o qual se refere ao trecho final da música *When You're Smilling*.



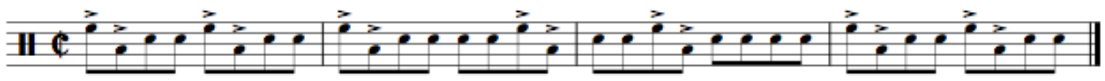
Exemplo 4: toques simultâneos de caixa e chimbal aberto

A afinação escolhida para os tambores da bateria é um ponto importante de ser ressaltado. Stewart afina o tom-tom em Fá♯ e o surdo, mais grave, está afinado em Dó♯, formando um intervalo de quarta justa ascendente ou de quinta justa descendente, dois intervalos consonantes que nos geram certa sensação de conforto.

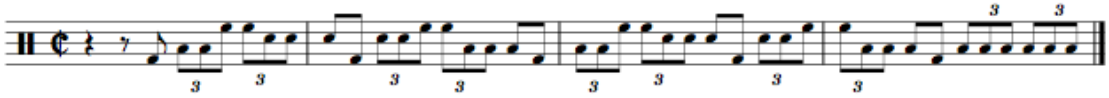
O último elemento característico do idiomatismo de Stewart a ser relatado neste artigo diz respeito ao desenvolvimento melódico em suas frases. O baterista explora frequentemente os intervalos melódicos entre o tom-tom, surdo e bumbo: ora desenvolvendo frases utilizando apenas um intervalo (ascendente ou descendente), ora aplicando frases utilizando dois intervalos. Explora os intervalos de várias maneiras e executa frases com base no conceito "pergunta e resposta". Os exemplos a seguir (Exemplos 5.1 ao 5.4) demonstram esse tratamento melódico na bateria por Stewart.



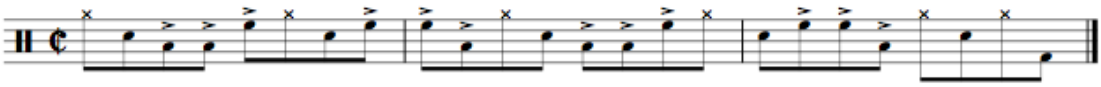
Exemplo 5.1: frase retirada do improviso de bateria da música *Dewey Said,* no qual Stewart explora o intervalo ascendente entre o surdo e o tom-tom.



Exemplo 5.2: exploração do intervalo melódico descendente entre o tom-tom e o surdo em *Dewey Said.*



Exemplo 5.3: seção A2 do segundo *chorus* de improviso de bateria em *Deed-Lee-Yah*, Stewart explora os intervalos ascendente e descendente utilizando surdo, tom-tom e caixa.



Exemplo 5.4: exemplo de enfoque melódico utilizando o conceito “pergunta e resposta” em *Dewey Said*.

Considerações finais

Através das transcrições e análises das músicas contidas no disco *Think Before You Think*, foi possível reunir um extenso material sobre a performance de Bill Stewart na bateria. Entre os elementos definidores da sonoridade de Stewart podemos ressaltar: 1. a escolha de afinação; 2. o uso de diferentes combinações de peças da bateria para ressaltar as partes e seções das músicas; 3. a exploração de timbres não convencionais (como os aros do tom-tom e surdo); 4. o uso de técnicas como o buzz roll de maneira peculiar; 5. a manipulação do timbre através do uso de peças simultaneamente; e 6. o desenvolvimento melódico de suas frases.

Foi intenção deste texto, de forma secundária, ampliar à escassa literatura existente acerca da performance da bateria, bem como sobre transcrição comentada, possibilidades de análise e discussão metodológica de performance no instrumento. Acredita-se que este texto possa contribuir com a ampliação de matérias disponíveis sobre bateria, em particular com as pesquisas de música popular. A concepção da bateria na contemporaneidade se beneficia em muito com o legado de Bill Stewart, um dos músicos mais influentes para as novas gerações de bateristas desta última década.

Referências

RILEY, John. *The Art of Bop Drumming*. New York: Manhattan Music, 1994.

_____. *Beyond Bop Drumming*. New York: Ed Warner, 2000.

_____. *The Jazz Drummer’s Workshop*. New York: Modern Drummer, 2004.

STEWART, Bill. *CD: Think Before You Think*. New York: Evidence. 1989.

A MANIPULAÇÃO DAS MICROESTRUTURAS TEMPORAIS POR ESTUDANTES DE PIANO

Regina Antunes Teixeira dos Santos (FUNDARTE)
jhsreg@adufrgs.ufrgs.br

Cristina Capparelli Gerling (UFRGS)
cgerling@ufrgs.br

Álvaro Luiz de Bortoli (UFRGS)
dbortoli@mat.ufrgs.br

Resumo: A preparação do Ponteio nº. 22 de Guarnieri por bacharelandos e pós-graduandos em piano (N = 15) sem auxílio do professor de instrumento foi escolhido com o objetivo de avaliar estratégias e procedimentos na organização de estruturas temporais em pequena, média e grande escala, especificamente na sua terceira frase. Os produtos das execuções foram convertidos, analisados e submetidos à modelagem por análise numérica. Nas microestruturas, doutorandos atingem um nível mais coerente de manipulação temporal que mestrandos, e por sua vez, que graduandos.
Palavras-chave: estudantes de piano, microestruturação temporal, espaçamento entre as notas, execução.

Manipulation of timing by piano students

Abstract: Ponteio n° 22 from Guarnieri was prepared by graduate and undergraduate piano students (N = 15), without tuition from their teachers in order to verify how temporal structures are worked out at its third phrase according to micro-, middle- and macro scales. The performance recordings were converted, analyzed and subjected to modeling through numerical analysis. In the microstructures, doctoral students achieved a higher level of coherence than master students, which in turn, fared better than undergraduates.
Keywords: piano students, timing, inter onset interval, instrumental performance.

1. Introdução

A realização musical se processa através de pequenos desvios, intencionais ou não, realizados durante a estruturação temporal e dinâmica em relação à notação da partitura (vide, por exemplo, Palmer 1997). Microestruturação temporal refere-se à manipulação da velocidade relativa entre os eventos nas estruturas temporais, mantendo as proporções da subdivisão métrica e com finalidade expressiva. A literatura específica da área (Todd 1992, Dunsby 1995, Hong, 2003) tem afirmado que tanto a microestruturação temporal quanto a dinâmica encontram-se vinculadas ao que Dunsby (1995) denominou de lógica motora, ou seja, a tendência de enfatizar *crescendos* com aceleração da velocidade e *decrescendos* com desaceleração da velocidade. Estudos comprovam que o controle deste fenômeno está diretamente ligado ao nível de domínio do instrumentista. Pesquisas da Psicologia da Música tem focado em aspectos do controle sensoriomotor de assincronia em relação à regularidade rítmica requisitada pela partitura. E nesse sentido, músicos profissionais, em tarefas específicas relacionadas à microestruturação temporal, têm demonstrado pequenos desvios (cerca de 3 %) (Dahl, 2006). Músicos treinados apresentaram menor desvio em assincronia que indivíduos não-treinados em tarefas de bater pulso com metrônomo (Aschersleber, 2002).

Em nossas pesquisas, a investigação da preparação do repertório do Ponteio de Guarnieri n^0.22 por estudantes de piano (graduandos e pós-graduandos) demonstrou haver correlação fortes (Pearsson) entre contorno frasal e microestruturação temporal (0,719), andamento e microestruturação temporal (0,725) e

microestruturação temporal e coerência global (0,779) (Gerling, Dos Santos, 2010). A partir desses resultados, começamos a investigar as qualidades desses produtos musicais através de modelagem matemática e medições do ataque entre as notas de uma dada frase musical. A escolha desta frase decorre de uma série de análises das execuções. Tendo em vista que o nosso grupo de pesquisa conta com a participação de estudantes de vários níveis (graduandos, mestrandos e doutorandos), questionou-se até que ponto essas diferenças se refletem nas decisões interpretativas da amostra e, até que ponto assinala graus de competência. Assim, o objetivo do presente manuscrito é discutir como ocorre a organização de estruturas temporais em pequena, média e grande escala na execução musical da terceira frase (compassos 8 a 12) do referido ponteio. Ao nosso conhecimento, a relação entre manipulação de microestruturação temporal e nível de desenvolvimento acadêmico não foi relatada na literatura.

2. Método

Participantes. A população-alvo envolvida é constituída dos alunos (de graduação e pós-graduação) que freqüentaram o laboratório de Execução Musical da UFRGS. Quinze estudantes de piano (graduação e pós-graduação) participaram da pesquisa. No presente manuscrito, **G** refere-se a estudantes de graduação, **M** de mestrado e **D** de doutorado. O número que segue à letra indica o ano em que o estudante se encontra. O uso de letras minúsculas (a, b, c) representa diferentes estudantes pertencentes à mesma categoria. Assim, por exemplo, D1b significa um segundo estudante de doutorado pertencente ao primeiro ano.

Coleta de dados. Em um delineamento quasi-experimental, os participantes estudaram, sem auxílio de seu professor de piano, o *Ponteio nº. 22* de Guarnieri (1907-1993) durante 16 semanas. O produto final desse experimento foi registrado em dois momentos, e cada estudante selecionou sua melhor versão. Esta escolha foi respeitada e mantida na presente investigação.

Tratamento dos dados. Os arquivos em áudio foram convertidos em.wav,.mp3 e.dat, de acordo com o software para tratamento dos dados. Para fins comparativos, tomamos como referência a execução de um pianista profissional bem como uma performance gerada por um computador, a partir da transcrição da partitura para o programa Finale Allegro® 2007. Os produtos convertidos foram analisados pela ferramenta SonyVisualizer® e Wavosaur®. A modelagem foi realizada por análise numérica. Os dados foram comparados em termos de erro relativo e pela média da raiz do erro quadrático.

3. Resultados e Discussão

No Ponteio n°. 22 de Guarnieri, o andamento é indicado como 72 bpm para a colcheia. A análise dos dados apontou que a maioria (13) tocou a peça em uma faixa compreendida entre 63 e 83 bpm. Nenhuma relação entre nível acadêmico e desvio do tempo requisitado pelo compositor pode ser identificada.

O Ponteio n° 22 de Guarnieri é estruturado em quatro frases, totalizando 16 compassos, distribuídos da seguinte forma: 4 + 3 + 5 + 4. Uma análise do tempo local gasto em cada uma dessas quatro frases revelou a existência de dois grupos de realizações: no primeiro grupo estão os que tocaram a terceira

frase mais lenta que o tempo requisitado e, no segundo grupo aqueles que a tocaram mais rápido. A Figura 1 ilustra essa terceira frase.

De acordo com a Figura 1, a terceira frase (comp. 8-12) é subdivida em duas semi-frases (2 + 3), e o clímax é atingido por uma abertura ampla do registro (comp. 8 *fa*1-*sol*¯5) acoplado com um aumento sutil da densidade da textura (quatro camadas) e o uso de contraponto imitativo entre soprano e contralto, disposto em uma seqüência descendente da primeira para a segunda semi-frase. Quando os estudantes aceleram, parece que o sentido de tristeza solicitado pelo compositor perde sua força ou fica comprometido. A indicação de *crescendo* e *decrescendo* (comp. 8-12), compasso a compasso, parecem sustentar essa hipótese de interpretação. Cabe salientar que a quarta frase recapitula os eventos das duas primeiras frases.

A análise das duas semi-frases demonstrou que os participantes levaram, aproximadamente, o mesmo percentual de tempo tocando cada uma delas: 49,24 ± 2,10 e 50,75 ± 2,11, respectivamente para a primeira e segunda semi-frase. Esses resultados sugerem que a diferença deva ser decorrente de aspectos ligados a cada um dos segmentos, correspondentes a cada compasso.

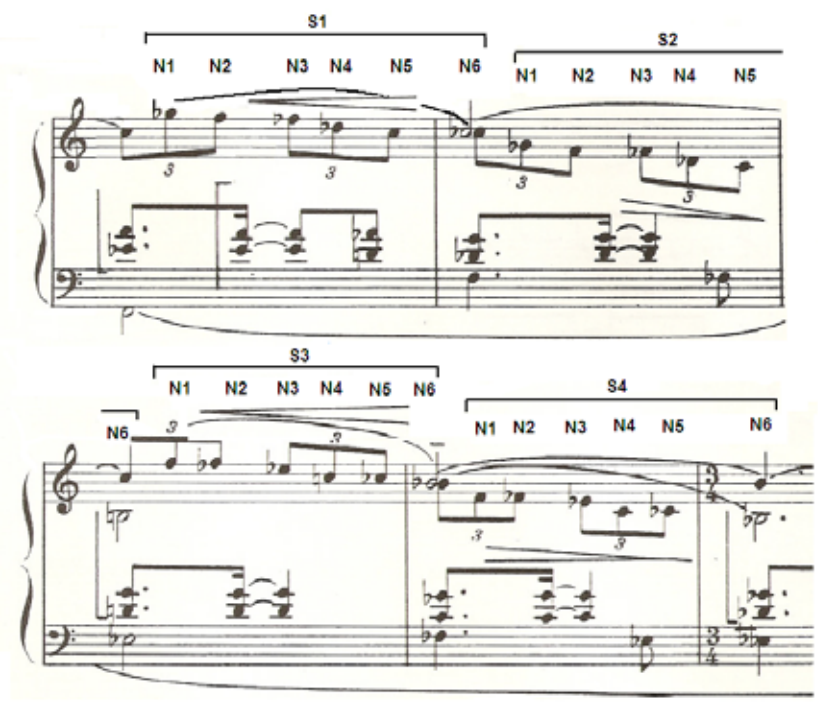


Figura 1. Trecho do Ponteio no. 22 de Guarnieri. S = segmento; N = Nota.

A terceira frase foi posteriormente analisada a partir da modelagem matemática do terceiro fragmento. Os dados não foram normalizados em relação ao andamento (tempo total da frase) a fim de não afetar sua qualidade. Portanto, considerando que houve oscilação no andamento de cada estudante, cada fragmento apresenta uma duração diferenciada. Os resultados foram comparados tendo como base o cálculo da média da raiz do erro quadrático com relação ao padrão (D) e pianista profissional (Dp), sendo:

$$D = \frac{1}{N_i}\sqrt{\sum_{1}^{N_i}\left|V - V_P\right|} \quad D = \frac{1}{N_i}\sqrt{\sum\left|V - V_p\right|^2}$$

V é o valor médio em cada ponto e Vp o valor do padrão naquele ponto, semelhantemente ao cálculo do erro quadrático médio (*root mean square error*), RMSE: $D^* = \sqrt{\frac{1}{N_i}\sum_{1}^{N_i}|V - V_P|}$. O resultado com o menor RMSE é geralmente interpretado como o que melhor representa a variabilidade da observação; significa que quanto maior for a proximidade do resultado de zero, melhor será a previsão do modelo. O RMSE é mais sensível que outras medidas para erros ocasionais grandes. A largura do intervalo de confidência é proporcional ao RMSE.

A Figura 2 ilustra a modelagem matemática obtida a partir da conversão dos registros em áudio em dados numéricos para a terceira frase, por quatro estudantes. Para fins comparativos, a performance do pianista profissional foi incluída. Os dados foram expressos em logaritmo e divididos pelos dados do padrão. Nessa forma de expressão, o desvio em relação à performance nominal é representado pela posição do ponto da curva afastado de zero. Como guia, a posição das seis notas do segmento 1 da terceira frase foram inclusas.

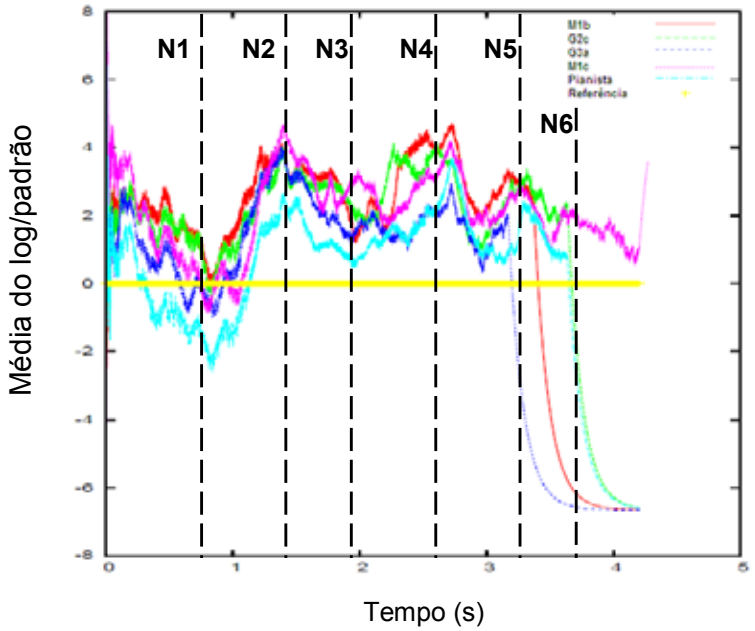


Figura 2: Média do logaritmo da intensidade para a performance do primeiro segmento da terceira frase do *Ponteio nº. 22* de Guarnieri. Posição do tempo nominal das seis notas incluída.

De acordo com a Figura 2, observa-se que os pontos de desvio parecem estar associados ao ataque nas seis notas da melodia. Pesquisas em microestruturação temporal utilizam o inter-onset interval (IOI), definido como o intervalo de tempo entre o ataque da nota e o ataque da nota seguinte; e a duração nominal, tempo de duração correspondente tendo por base o valor proporcional entre as figuras (por exemplo, duração da colcheia sempre exatamente correspondente à metade da semínima) (Friberg e Battel, 2002). Esses parâmetros podem ser mensurados a partir de registros em aúdio, com ferramentas que determinam com precisão o tempo de ataque de cada nota (vide por exemplo, SonyVisualizer® e Wavosaur®).

A Figura 3 representa o IOI, expresso em termos de percentagem para a performance dos estudantes para cada um dos quatro segmentos dessa terceira frase.

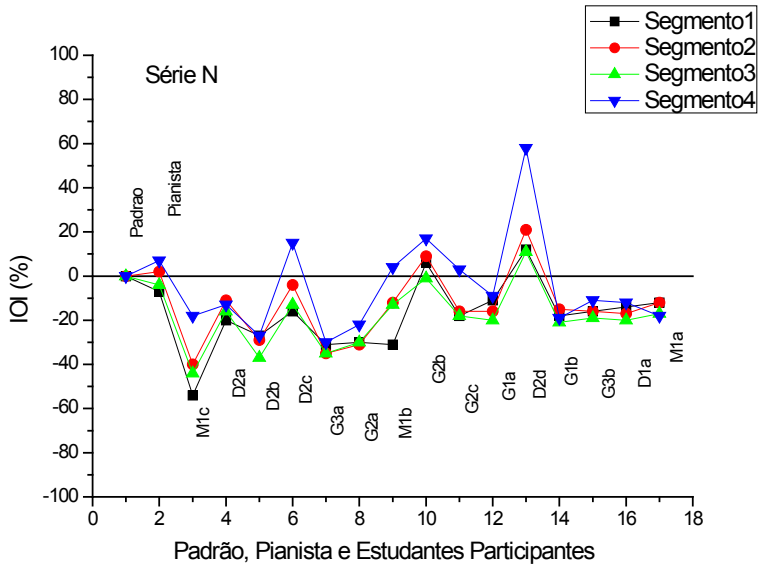
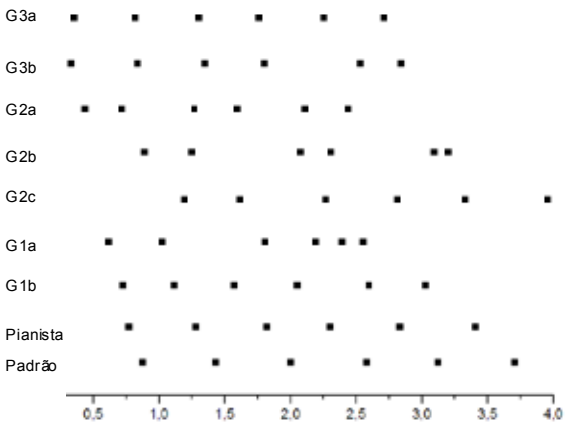


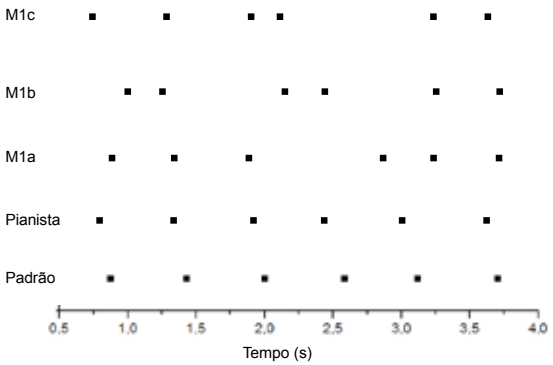
Figura 3: Distribuição do IOI para as notas (N) dos quatro segmentos da terceira frase do *Ponteio nº. 22* de Guarnieri.

De acordo com a Figura 3, em uma meso-escala, o IOI apresenta uma distribuição estreita para a maioria dos estudantes, muitas vezes comparável àquela desempenhada pela pianista, embora a proporção relativa entre os fragmentos divirja entre os estudantes envolvidos. A pianista faz uma proporção entre os segmentos: acelera um pouco no segmento 1, e retarda no 2, acelera no 3 e retarda no 4. O índice desse jogo entre aceleração e retardo fica em torno de 10% frente ao padrão nominal. Apenas um estudante de pós- graduação gera esse mesmo padrão entre os fragmentos (D2c), em uma faixa de 20% de aceleração e retardo. Cinco entre os 7 estudantes de graduação (G3a, G2a, G1a, G1b, G3b) tendem a acelerar e poucos compensam a relação entre os segmentos. De uma forma geral para todos os estudantes, valores extremos de microestruturação temporal são atingidos no terceiro e quarto segmentos. No entanto, a relação entre os segmentos permite-nos apenas uma análise em nível meso, e não nos permite identificar a distribuição de valores de IOI. Assim, uma análise mais detalhada foi realizada no segmento 1, agrupados por nível acadêmico, conforme representado na Figura 4.

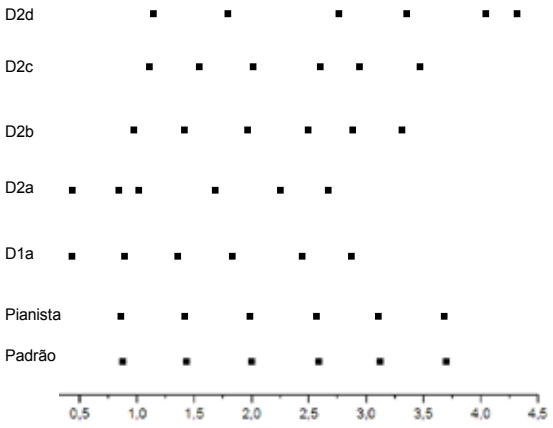
De acordo com a Figura 4, os estudantes independentemente do nível acadêmico desempenham diferentes tipos de ajustes na disposição dessas seis notas da linha melódica, provavelmente em função da polirritmia gerada pela junção com a mão esquerda: 4 entre 7 graduandos (G3b, G2a, G2b, G1a), 2 entre os 3 mestrados (M1c, M1b) assim como 1 entre os 5 doutorandos (D2d) acabam agrupando os valores mais a cada duas colcheias, ao invés de três. Por isso mesmo, a distribuição, aparentemente intencional, relativa ao agrupamento da quiáltera parecer ser atingido mais coerentemente pela maioria de doutorandos.



(a)



(b)



(c)

Figura 4: Representação do ataque das seis notas (N) no primeiro segmento da terceira frase do *Ponteio nº. 22* de Guarnieri, agrupados por nível acadêmico: (a) graduandos; (b) mestrandos e (c) doutorandos.

4. Considerações Finais

Na preparação do Ponteio nº. 22 de Guarnieri, os estudantes divergem quanto aos procedimentos e estratégias de ajuste no espaçamento das notas das linhas melódicas em função da realização da polirritmia (c. 12 a 16). Esse tipo de investigação é de suma importância para a conscientização dos estudantes sobre as

conseqüências dos ajustes e agrupamentos de estruturas rítmicas. Neste raciocínio, temos intenção em nossos próximos trabalhos de sistematizar e desenvolver uma metodologia mais rápida e eficiente para análise e verificação. Esperamos que os estudantes dominem as variações de microestruturação temporal intencionais que favorecem a expressividade, ou seja, deslocamentos conscientes e propositais de notas individuais ou grupo de notas na condução da frase. A literatura sobre microestruturação temporal tem esboçado que este é um dos principais problemas metodológicos a serem investigados (vide, por exemplo, Gabrielsson, 1999; Clark, 1999, Rammsayer, Altenmüller, 2006). Como educadores e pesquisadores na subárea de práticas interpretativas temos o dever de suplantar o senso comum sobre o desempenho competente como vinculado apenas às habilidades inatas, uma vez que procedimentos de prática deliberada podem ser aprendidos e incorporados já nos níveis mais iniciais do aprendizado.

Referências:

ASCHERSLEBEN, Gisa. Temporal control of movements in sensorimotor synchronization. *Brain and Cognition,* v. 48, p. 66-79, 2002.

CLARKE, Eric F. Rhythm and timing in music. In: DEUTSCH, Diana (Ed.) *The psychology of music*. Ed. 2. New York: Academic press, 1999, p. 473-500.

DAHL, Sofia Movements and analysis of drumming. In: ALTENMÜLLER, Eckart, WIESENDANGER, Mario, KESSELRING, Jürg. *Music, motor control and the brain*. New York: Oxford University press, 2006, p. 125-134.

DUNSBY, Jonathan. *Performing music – Shared Concerns*. Oxford: Clarendon Press. Friberg, FRIBERG, Anders, BATTEL, Giovanni U. (2002). Structural communication. In: PARNCUTT, Richard, McPHERSON, Gary E. (Eds.). *The science and psychology of music performance*. Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 199-218.

GABRIELSSON, Alf. The performance of music. In: DEUTSCH, Diana. (Ed.) *The psychology of music*. Ed. 2. New York: Academic press, 1999, p. 506-602.

GERLING, Cristina; DOS SANTOS, Regina A.T. A valorização de parâmetros musicais na preparação de uma obra romântica por estudantes de piano. *Anais do VI SIMCAM*, Rio de Janeiro, maio 2010, p. 1-6.

HONG, Ju-Lee. Investigating expressive timing and dynamics in recorded cello performance. *Psychology of music*, v. 31, p. 340-352, 2003.

PALMER, Caroline. Music performance. *Annual Review of Psychology*, v. 48, p. 115-138, 1997.

RAMMSAYER, Thomas, ALTENMULLER, Eckart. Temporal information processing in musicians and nonmusicians. *Music perception*, v. 24, p. 37-47, 2006.

TODD, Neil P. A model of expressive timing in tonal music. *Music Perception*, v. 3, p. 33-58, 1985.

A VOZ DO MAESTRO: UM REGENTE CORAL PRECISA SABER CANTAR?

Rita de Cássia Fucci-Amato (USP)
fucciamato@terra.com.br

Resumo: Partindo-se da concepção de habilidades e competências, destaca-se que o maestro de coro pode ser analisado a partir de quatro categorias de competências: musical, vocal, pedagógica e administrativa. Neste artigo, explora-se a importância da competência vocal, qualificada e quantificada a partir da opinião de 187 cantores e 6 (seis) regentes de 7 (sete) dos principais coros da cidade de São Paulo. As conclusões reiteram a importância da competência vocal para o regente coral e implicações para a formação e a concepção deste profissional.
Palavras-chave: regência coral, canto coral, habilidades e competências do regente.

The voice of maestro: does a choral conductor need to know how to sing?

Abstract: Starting from a conception of abilities and competences, the paper detaches that choral conductor can be analyzes through four categories com competences: musical, vocal, pedagogical and managerial. In this work vocal competence is researched, qualified and quantified starting from the opinion of 187 singers and 6 (six) maestros of 7 (seven) of the main choir in São Paulo city, Brazil. The conclusions point out the importance of vocal competence for the choral conductor and some implications for this professional qualification and conception.
Keywords: choral conducting, choral singing, conductor's abilities and competences.

1. Introdução

Este trabalho procura discutir a importância do conhecimento teórico e prático relativo à voz – especialmente, à voz cantada – no campo da regência coral. Embora se coloque como uma pergunta singela, a necessidade de registrar a opinião de maestros de reconhecida competência sobre o tema revelou-se como parte de uma pesquisa que busca a desconstruir certos mitos acerca da regência coral, ampliando a visão desta atividade a partir da propositura de que o maestro é um profissional cuja atividade exige uma rede de conhecimentos interdisciplinares, a qual, embora tenha como nó central a competência musical, constitui-se de outros saberes, tais como os vocais, os pedagógicos e os administrativos.

A fim de quantificar e qualificar a opinião de maestros e coralistas sobre a importância da competência vocal para o regente coral, foram aplicados questionários totalmente estruturados a regentes e cantores de 7 (sete) coros da cidade de São Paulo-SP, sendo 6 (seis) grupos amadores e 1 (um) que pode ser considerado semi-profissional (seus cantores são músicos já graduados ou em formação). Segundo os procedimentos de coleta de dados, a pesquisa conjuga os caracteres de: *estudo de casos múltiplos*, definido por Yin (2001) como o estudo de diversos casos em que se analisa cada caso separadamente, mantendo-se unidades múltiplas de análise (o que não impedirá a obtenção de conclusões genéricas, atinentes a todos os coros, a partir dos resultados obtidos em cada caso); *pesquisa de campo*, já que pretendeu ir ao *locus* de seu objeto de estudo (a atividade coral) e colher, dentre seus agentes, os dados relevantes; *pesquisa de opinião exploratória*, técnica de pesquisa social que visou a fornecer uma visão de determinados agentes acerca do contexto organizacional no qual estão inseridos (GIL, 1995) – no caso, tais agentes são os regentes e coralistas. Quanto ao número de coralistas respondentes em cada coro, a tabela abaixo especifica os respectivos dados.

Coro / Material coletado	1	2	3	**4**	**5**	**6**	**7**
Questionário para coralistas (nº de respondentes)	X (35)	X (27)	X (26)	X (30)	X (29)	X (5)	X (35)

Tabela 1 – Número de coralistas respondentes da pesquisa

2. O modelo de análise do trabalho do regente coral

Partindo-se de teorias francesas sobre o desenvolvimento de competências gerenciais e pedagógicas (PERRENOUD, 1999; LE BOTERF, 2010), pode-se elaborar uma base conceitual interdisciplinar referente aos conceitos de habilidades e competências. Nesse sentido, habilidades são entendidas como saberes práticos (*saberes-fazeres*) atualizados em concretas situações-problema. Competências, por conseguinte, seriam cada complexo sistêmico de habilidades inter-relacionadas (saberes práticos) e conhecimentos teóricos da respectiva área de referência.

As habilidades seriam constituintes autônomas de determinada competência; a habilidade verbal, por exemplo, constitui, ao mesmo tempo, as competências de advogar, efetuar um discurso religioso ou político e outras. Porém, quando estão inseridas em dada competência, as habilidades passam a se inter-relacionar. Por exemplo, a habilidade de liderança complementa a habilidade de comunicação no caso de um gerente de empresa, formando um todo integrado e sistêmico a que se denomina competência de gerenciamento, constituída por habilidades inter-relacionadas.

Desse modo, uma competência é formada por habilidades correlacionadas, que mobilizam um conhecimento teórico já previamente adquirido pelo indivíduo. O conhecimento teórico e as habilidades constituem, assim, determinada competência. Esta é delimitada como um grupo de requisitos – saberes e habilidades – urgidos pelo desempenho de determinada função, que requer a ação do indivíduo visando à solução de certos problemas e situações (SANT'ANNA; MORAES; KILIMNIK, 2005). Cabe notar também a constituição dinâmica e flexível de uma competência, que é reorganizada em diferentes contextos, dependendo, por exemplo, dos diferentes níveis de exigência no desempenho de uma mesma função: "A competência do indivíduo não é um estado, não se reduz a um conhecimento ou *know how* específico" (FLEURY; FLEURY, 2004: 48).

Muitos autores da área de administração não recorrem ao conceito de habilidades, ficando-se apenas nas competências individuais e organizacionais; assim, caracterizam como competências (FLEURY; FLEURY, 2004) o que autores da área de educação conceituam como habilidades. Para dissipar tal confusão que se apresenta no enfrentamento de textos de diferentes disciplinas, podem ser adotadas suas visões possíveis no enfoque das habilidades e competências. Por um lado, pode-se ressaltar uma identificação entre competência e cargo/emprego/profissão/função: assim, exemplificativamente, um advogado teria, além dos saberes teóricos específicos, apenas a competência da advocacia (ou do direito), dentro da qual poderiam ser identificadas várias habilidades, como a da comunicação, que poderiam ser analisadas sucessivamente em sub-habilidades ou tópicos como comunicação oral e comunicação escrita; clareza, capacidade de convencimento, etc., constituindo uma série de subsistemas. Por outro lado, é possível conceituar como competência qualquer conjunto de habilidades (desenvolvidas a partir de conhecimento teórico e prático), classificadas segundo algum

critério: por exemplo, um médico pode ter competência técnica/ médica (habilidades de saber diagnosticar a doença, saber prescrever o tratamento adequado, etc.) e competência interpessoal (habilidades de saber interagir com o paciente, saber trabalhar em conjunto com médicos de outras especialidades, etc.), entre outras. Será adotado, portanto, esse segundo entendimento quanto à relação entre habilidades e competências (complexo orgânico de saberes e habilidades).

A partir dessa base conceitual, é possível serem destacadas quatro competências que compõem a atividade da regência coral: a competência musical, a competência vocal, a competência pedagógica e a competência administrativa.

3. A competência vocal: o regente coral cantor

A competência vocal de um regente coral pode ser delineada basicamente pela habilidade de *saber cantar*, consistente no domínio da técnica vocal para o canto, combinada com conhecimentos teóricos em áreas interdisciplinares, da música às ciências da saúde (fonoaudiologia, otorrinolaringologia, etc.), atinentes especialmente a uma teoria do canto e aos fundamentos anatômicos e fisiológicos da voz (FUCCI AMATO, 2010a).

Destaca-se que: "O regente de coro é, principalmente, um educador musical [e vocal] e serve de exemplo para seus coralistas que o percebem neste papel. Ele é o único professor de canto que a maioria destes coralistas irão ter" (HERR, 1998: 56). Entretanto, é fato notável que os coralistas, sejam eles de coros profissionais ou amadores, também recebem poucas informações acerca dos hábitos de higiene do aparelho fonador e cultivo de saúde vocal.

Cabe lembrar que a grande maioria dos regentes corais não possui conhecimentos de técnica vocal para o canto em grau minimamente aceitável; por isso, muitos deles têm a necessidade de trabalhar com o apoio de um professor de técnica vocal ou preparador, que em muitos casos, é simplesmente um cantor lírico, que, por sua vez, carece de formação básica referentes às especificidades do trabalho vocal em coros. Ademais, muitos grupos vocais têm condições de manter apenas um regente, e, no caso de este desconhecer as bases fisiológicas do canto, o coralista fica em uma situação de total desamparo com respeito à sua voz.

Em pesquisa que realizada por Behlau *et al.* (1991) junto a integrantes de um coro profissional da cidade de São Paulo-SP, foi possível concluir que os cantores necessitavam de orientação fonoaudiológica e possuíam atitudes de desrespeito às práticas de higiene e saúde vocal. Também foram detectadas atitudes vocais inadequadas por parte do próprio regente do grupo, o que revela que o trabalho de conscientização a respeito do uso adequado da voz se inicia pela atuação do próprio condutor do coral, refletindo o seu papel de educador. Já Tepe *et al.* (2002) realizaram um estudo com jovens coralistas (de até 25 anos) e destacaram que mais da metade dos investigados reclamaram de já terem sofrido problemas de saúde vocal, como rouquidão matutina advinda de refluxo gastresofágico, fadiga crônica, insônia e tensão emocional. Foi concluído que deveria haver um trabalho cooperativo em corais entre laringologistas e regentes, para que se desenvolvessem estratégias educacionais para conscientização sobre os fatores indutores de saúde vocal nos cantores. Braga e Pederiva (2007) realizaram uma pesquisa com membros de um coro lírico, concluindo que estes não consideravam seu corpo como uma unidade (mente-físico-emoção) e possuíam pouca consciência a respeito da corporeidade. Tal desconsideração relativa aos cuidados com o corpo acaba por provocar inclusive problemas na interpretação realizada pelo cantor, nos âmbitos físico (por exemplo, a postura inadequada influi no esforço realizado na

emissão e na projeção vocal) e psicológico (o cantor acaba por desprezar seu principal instrumento, a voz, não se importando em cometer abusos que a prejudiquem).

Finalmente, estudo recente sobre a saúde vocal dos regentes corais do estado de São Paulo revelou que estes profissionais da voz e educadores músico-vocais costumam ter pigarro, rouquidão, garganta seca, acúmulo de secreção na garganta, cansaço após a fala, cansaço após o canto e tensão na garganta. A maioria não fuma, não bebe, não costumam gritar, não pigarreia, mas fala muito e come tarde da noite (REHDER; BEHLAU, 2008). Essa atitude por parte dos regentes acaba afetando sua voz cantada e, podemos inferir, sua atividade pedagógica durante os ensaios.

Portanto, como educador vocal que é, é requisito essencial do regente coral a habilidade de saber cantar. Dessa habilidade e de seus conhecimentos teóricos na área (destacadamente tópicos de fisiologia e anatomia vocal) decorre sua capacidade de desenvolver uma série de estratégias didáticas necessárias à preparação técnico-vocal do coro e à conscientização dos cantores sobre saúde vocal (FUCCI AMATO, 2007).

4. Resultados e discussão

A avaliação da habilidade de *saber cantar* leva em consideração o domínio técnico do regente sobre a atividade principal que se requer dos coralistas. Em suma, verifica se é possível um grupo cantar bem sem um regente que também seja um bom cantor e que, por isso, saiba ensinar aos coralistas a interpretação adequada do repertório, os detalhes musicais que envolvem cada frase musical, as técnicas de respiração que demanda certo fraseado, etc.

Maximiano (2006: 43) distingue duas facetas do gerente e associa o administrador que precisa de domínio técnico sobre as atividades dos administrados ao cirurgião que comanda uma equipe médica durante uma operação. Por outro lado, concebe o gerente maestro como aquele que não precisa saber fazer o que exige que façam os seus administrados – o que corresponderia a uma concepção de gerência mais próxima à da teoria clássica da administração, da primeira metade do século XX. Nas palavras do autor:

> O gerente como maestro é capaz de fazer um conjunto de pessoas produzir um resultado coletivo, utilizando técnicas que ele conhece. Porém, as pessoas são mais competentes que seu gerente na dimensão técnica. Um exemplo é o técnico de futebol. Ele não joga, nem é bom jogador, mas isso não o impede de administrar a equipe. A competência dos gerentes que são maestros é dirigir a equipe, e não executar a tarefa. Muitos cargos gerenciais, especialmente na média e alta administração, exigem gerentes maestros. (MAXIMIANO, 2006: 43).

Os resultados desta pesquisa quanto à habilidade de *saber cantar* refutam o entendimento do autor. Sendo os coros integrantes dessa pesquisa primordialmente caracterizados por sua excelência e reconhecimento quanto à sua qualidade técnica, cabe verificar se um dos motivos principais de os coros cantarem bem pode ser o fato de seus maestros cantarem bem. Na avaliação dos coralistas, em média mais de 80% respondeu que seus regentes têm a habilidade de saber cantar (bem). Os regentes julgaram, em regra, que o domínio dessa habilidade é essencial para a regência de um coro.

A tabela abaixo mostra que a avaliação dos coristas quanto ao domínio da habilidade vocal pelo maestro variou entre 25% (no coro 5) e 100% (no coro 7), mantendo-se relativamente estável (acima de 85%) com a exceção do coro 5.

Regente/ coro / Saber cantar	Coro 1	Coro 2	Coro 3	Coro 4	Coro 5	***Coro 6***	***Coro 7***
O maestro tem essa habilidade	85,29	92,31	92,59	86,21	25	92,86	100
O maestro deveria desenvolver mais essa habilidade	5,88	0	7,41	10,34	25	3,57	0
O maestro não tem essa habilidade, mas ela não é essencial	8,82	7,69	0	3,45	50	3,57	0

Tabela 2 – Avaliação dos coralistas quanto ao regente ter habilidade vocal (em %)

Já os maestros, em geral, avaliaram como essencial para um regente de coro o domínio da técnica vocal, como aponta a tabela a seguir.

Regente/ coro / Habilidade	***Coro 1***	***Coro 2***	***Coro 3***	***Coro 4***	***Coro 5***	***Coro 6***	***Coro 7***
Saber cantar	pouco importante	essencial	essencial	essencial	essencial	essencial	essencial

Tabela 3 – Avaliação dos regentes sobre a importância de um regente coral saber cantar

Os conhecimentos acerca da produção vocal cantada são, predominantemente, considerados essenciais pelos regentes e determinam em grande parte a atuação destes junto aos seus cantores, como detalhado na tabela 4. Tal saber, além da associação à boa interpretação músico-vocal, associa-se ao cuidado com a saúde vocal dos coralistas, permitindo desde a detecção de algumas desordens corriqueiras até a presença de alterações mais graves, culminando com o encaminhamento para especialistas da área médica, como otorrinolaringologistas.

Na avaliação do maestro, conhecimentos teóricos de	para um regente coral são						
	Maestro 1	***Maestro 2***	***Maestro 3***	***Maestro 4***	***Maestro 5***	***Maestro 6***	***Maestro 7***
Voz (canto, fisiologia da voz)	muito importantes	essenciais	essenciais	essenciais	essenciais	essenciais	essencial

Tabela 4 – Avaliação da importância de conhecimentos teóricos em voz para um regente coral (na opinião dos maestros entrevistados)

Há que se ressaltar que o domínio técnico do maestro deve sempre abranger invariavelmente a técnica instrumental ou vocal, dependendo se dirige uma orquestra e/ ou um coro. Ao contrário do apontado por Maximiano (2006), a habilidade de tocar um instrumento de orquestra (cordas, sopros, metais, percussão) é também essencial ao maestro que intenciona reger grupos orquestrais. Por isso, na grade curricular das graduações em Música (com habilitação em Regência), está contemplada a disciplina de instrumento de orquestra por no mínimo dois semestres.

5. Conclusões

Este trabalho procurou explorar um senso comum no campo do canto coral: o de que o maestro necessariamente precisa *saber cantar*. Tal noção é consensual com relação a todos os regentes corais que realizam atividades de alta performance – compreendidas como aquelas em que o conjunto musical tem a qualidade técnico-musical como objetivo maior de suas atividades, seja em coros amadores, seja em profissionais. A qualidade vocal e musical do coro espelha, portanto, a competência vocal e musical de seu maestro e eventual déficit no na (in)formação vocal do regente não pode ser totalmente compensado por uma estanque divisão de trabalho entre maestro e professor de técnica vocal.

Apesar de consensual junto aos maestros, principalmente os que atuam junto a coros com o citado perfil, a qualificação e a quantificação da importância do saber cantar junto aos principais protagonistas da atividade coral – o maestro e os coralistas – teve uma razão de ser: contribuir para a desconstrução do mito de que reger se resume à técnica gestual (visão comum nos cursos de graduação em regência) ou, pior, de que consiste em um aleatório mover de braços – tal como parece a um leigo, inclusive autores da área de administração que utilizam a figura do maestro como símbolo da gerência e da liderança de trabalho em equipe.

A importância do conhecimento teórico sobre voz, frequentemente desprezada na formação de regentes corais, também teve sua importância reiterada pelos maestros que atuam junto a alguns dos grupos vocais de excelência no cenário musical brasileiro. Mais esse dado teórico relevante para a (in)formação de um regente coral é reiterado por esta pesquisa.

Referências

BEHLAU, Mara; CHIARI, Brasília; KALIL, Daniela; GRINBLAT, Jacqueline; FUCCI AMATO, Rita de Cássia. *Investigação de fatores predisponentes de disodias e/ ou disfonias em cantores do Coral Paulistano do Teatro Municipal*. São Paulo: EPM-UNIFESP, 1991.

BRAGA, Adriana; PEDERIVA, Patrícia. Voz e corporeidade Segundo a percepção de coristas. *Musica Hodie*, Goiânia, v. 7, n. 2, pp. 43-51, 2007.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. *O trabalho do regente como administrador e a perspectiva organizacional do canto coral:* contribuições interdisciplinares para administradores e regentes. Relatório de pesquisa. São Carlos: EESC-USP/ FAPESP, 2010a.

_____. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 1, pp. 75-96, 2007.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social.* São Paulo: Atlas, 1995.

HERR, Martha. Considerações para a classificação da voz do coralista. In: FERREIRA, L. P.; OLIVEIRA, I.; QUINTEIRO, E.; MORATO, E. (Orgs.). *Voz profissional:* o profissional da voz. Carapicuíba: Pró Fono, 1998. pp. 51-56.

LE BOTERF, Guy. *Construire les compétences individuelles et collectives:* agir et réussir avec compétence. Paris : Eyrolles, 2010.

MAXIMIANO, Antonio Cesar Amaru. *Introdução à administração.* 6 ed. São Paulo: Atlas, 2006.

PERRENOUD, Philippe. *Dix nouvelles compétences pour enseigner.* Paris : ESF, 1999.

REHDER, Maria Inês; BEHLAU, Mara. Perfil vocal de regentes de coral do estado de São Paulo. *Revista CEFAC*, São Paulo, v. 10, n. 2, pp. 206-217, 2008.

SANT'ANNA, Anderson; MORAES, Lúcio; KILIMNIK, Zélia. Competências individuais, modernidade organizacional e satisfação no trabalho: um estudo de diagnóstico comparativo. *Revista de Administração de Empresas FGV – RAE Eletrônica*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 1-23, 2005.

TEPE, Emily; DEUTSCH, Ellen; SAMPSON, Quiana; LAWLESS, Stephen; REILLY, James; SATALOFF, Robert. A pilot survey of vocal health in young singers. *Jornal of Voice: Official Journal of the Voice Foundation*, Philadelphia, v.16, n.2, p. 244-50, 2002.

YIN, Robert K. *Estudo de caso:* planejamento e métodos. Tradução de Daniel Grassi. 2 ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

GESTÃO DE ORGANIZAÇÕES MUSICAIS: DO MAESTRO TIRANO À AUTOGESTÃO

Rita de Cássia Fucci-Amato (USP)
fucciamato@terra.com.br

Resumo: Este trabalho pretende analisar as formas de gestão, liderança e organização do trabalho em grupo desenvolvidas em uma organização musical – no caso, um coro amador sediado na cidade de São Paulo-SP. A partir de questionários aplicados a 35 cantores e ao maestro e de uma entrevista realizada com este diretor artístico, são destacadas possibilidades de intersecção entre as práticas administrativas e organizacionais desenvolvidas na Rede Cultural Luther King e conceitos como autogestão, liderança participativa e trabalho em grupo. As conclusões apontam a viabilidade e a necessidade dessas práticas de gestão em organizações musicais como os coros amadores.
Palavras-chave: regência coral, regente como gerente, gestão de organizações musicais.

Management of musical organizations: from the tyrant maestro to the self-management

Abstract: This paper aims at analyzing the forms of management, leadership and teamwork organization developed in a musical organization – in this case, an amateur choir placed at São Paulo city, Brazil. Starting from questionnaires applied to 35 singers and to the maestro and from an interview with this artistic director, we detach possibilities of intersections among these organizational and managerial practices developed in Luther King Cultural Network and concepts such as self-management, participative leadership and teamwork. The conclusions point out the possibility and necessity of these managerial practices in musical organizations such as amateur choirs.
Keywords: choral conducting, maestro as manager, management of musical organizations.

1. Introdução

A gestão de organizações musicais vem sendo objeto de um grande número de críticas e novos modelos administrativos são buscados para se superar a tradição autocrática que marcou a figura dos maestros líderes e regentes gerentes.

Nesse contexto, o presente artigo busca analisar o caso de uma rede coral em que são implementadas práticas participativas de gestão e organização do trabalho. O estudo é baseado em uma breve revisão bibliográfica sobre a teoria da administração e em uma pesquisa junto ao diretor artístico e a 35 cantores do Coro Luther King, sediado na cidade de São Paulo-SP. Por meio de um questionário semi-estruturado aplicado aos cantores e ao maestro e de uma entrevista oral com este maestro (registrada em audiovisual e posteriormente transcrita), buscou-se entender como se constroem as práticas gerenciais nesse grupo.

Assim, segundo os procedimentos de coleta de dados, a pesquisa conjuga os caracteres de: 1) *estudo de caso único* e 2) *pesquisa de campo*, já que pretendeu ir ao *locus* de seu objeto de estudo (a atividade coral) e colher, dentre seus agentes, os dados relevantes; 3) *pesquisa de opinião exploratória*, técnica de pesquisa social que visa a fornecer uma visão de determinados agentes acerca do contexto organizacional no qual estão inseridos (GIL, 1995) – no caso, tais agentes são os regentes e coralistas.

2. Autogestão e trabalho em grupo

A teoria clássica da Administração, preconizada no livro de 1916 *Administration industrielle et générale*, de Henri Fayol (1841-1925), concebia que o trabalho do administrador poderia ser descrito por

meio de cinco atividades: planejamento, organização, comando, coordenação e controle, as quais compõem a fórmula POC3. Fayol explicou: "Preparar as operações é planejar e organizar; observar como elas são realizadas é comandar e coordenar; olhar seus resultados é controlar" (FAYOL, 2002: 225).

Ao lado de Fayol, Frederick Taylor (1856-1915), autor dos *Princípios de Administração científica* (livro de 1911), desenvolveu seu trabalho centrado nas atividades dos operários, realizando estudos sobre divisão do trabalho e racionalização da produção e entendendo que a produtividade das empresas estava em primeiro lugar e, para tanto, a organização dos trabalhadores deveria obedecer a critérios os mais metódicos possíveis, evitando qualquer tipo de desperdício. Taylor propugnava a distinção clara entre quem planeja e quem executa o trabalho, determinando que essa divisão de afazeres era uma das bases da *administração científica*. O que teorias administrativas, de Fayol e de Taylor, buscavam era difundir, por meio de um conjunto de teorias e princípios, uma forma de organização da produção em que se aprofundava a divisão entre concepção e execução das tarefas (AMATO NETO, 1988).

O foco era a centralização das atividades de gerência, a divisão estanque entre quem planeja o trabalho e dá ordens (administrador) e quem as executa (trabalhador) e a disciplina militar. Em organizações musicais profissionais, esse modelo – ainda que não por uma cópia consciente e literal das teorias de Fayol e Taylor – predomina ainda hoje. Na verdade, derivada de uma densa tradição das instituições musicais, a figura do maestro autossuficiente e autocrático teve grandes ícones. A romântica figura oitocentista do maestro conferiu-lhe a posição de símbolo da liderança.

Henry Mintzberg, notável estudioso da gestão nascido em 1939, dedicou um artigo na *Harvard Business Review* a comparar o regente com o gerente, concluindo que os trabalhadores qualificados, caso dos músicos de uma orquestra de alto nível, devem ser liderados por inspiração, e não pela simples supervisão. Mintzberg (1998: 141) ainda colocou: "Quando o maestro sobe ao pódio e levanta sua batuta, os músicos respondem em uníssono. Outro movimento, e todos eles param. Essa é a imagem do controle absoluto – administração capturada perfeitamente em caricatura".

Na verdade, a posição do maestro autoritário ao maestro inspirador, praticante de uma liderança democrática e condutor de uma gestão participativa, expressa uma virada na teoria da administração, a partir dos anos de 1930, batizada de movimento das relações humanas. Seus autores, Mayo, Maslow, Likert e tantos outros passaram a analisar novos temas da gestão, como a importância da satisfação das necessidades básicas e de autorrealização individual para a motivação das pessoas e como os estilos de gestão participativa (FUCCI AMATO, 2010: 85-101).

Também nas descrições e prescrições sobre o trabalho do administrador, a ideia de cooperação ganha impostura com os trabalhos de Chester Irving Barnard (1886-1961). Estudando *As Funções do Executivo*, ele colocou: "Quer na ação individual, quer na ação cooperativa, as satisfações podem ser asseguradas mesmo que o fim não seja alcançado; mas a consecução de algum fim e a crença na possibilidade de atingi-lo parecem necessárias à continuidade da ação coordenada" (BARNARD, 1971: 80).

Do ponto de vista do trabalho, sua natureza e sua organização na empresa, novos conceitos e propostas já se colocam como tendência irreversível. Desta forma, a estreita concepção do trabalho fundamentada na chamada *administração científica* de Taylor (que enfatizava treinamento específico e estreita qualificação do trabalhador, nítida separação entre concepção e execução de tarefas rotineiras) vem dando espaço para a emergência de novos arranjos de organização do trabalho, onde se busca conjugar valores de integração entre concepção e execução do trabalho, ampla qualificação e treinamento, cooperação no trabalho

em equipe, maior autonomia na tomada de decisões, entre outros valores desprezados por aquela corrente de pensamento administrativo do início do século.

Marx (1998) identifica que desde o início dos anos de 1990 há um redescobrimento da importância do trabalho em grupo, a partir de experiências bem sucedidas, como o caso da Volvo, na Suécia, e o caso da Toyota, no Japão, este último um grande propulsor de um novo paradigma de produção.

De outro lado, a autogestão passa a ser revalorizada. O termo autogestão é ambíguo: na sua versão inglesa (*self-management*) designa o a gestão por um administrador de sua própria pessoa, de seus atributos psicológicos; originalmente, no entanto, designa uma forma de produção típica do modelo comunista, na qual quem executa o trabalho participa diretamente de seu planejamento e da administração da respectiva organização em que trabalha (ALBERT, 2004). Com algumas variações, o modelo autogestionário pode ser aplicado à organização e administração de trabalho em grupo (PALMER, 1998), como em um coro.

3. O caso da Rede Cultural Luther King

Este coro, concebido como *comunidade coral* e como uma *rede cultural*, nasceu em 1970 e permanece com seu maestro fundador até os dias de hoje. Ao longo dos anos, o grupo teve várias formações e foi dirigido por outros maestros. O objetivo primeiro grupo é cantar (a qualidade musical está em primeiro lugar) a cultura brasileira e a dos povos que contribuíram para a sua formação, entendendo que a prática coral colabora para um maior desenvolvimento social dos conceitos de paz, liberdade e igualdade.

O coro vem realizando durante todas as suas décadas de atividade importante trabalho no fomento à pesquisa, à divulgação e à execução da literatura coral mundial, com projetos de intercâmbio cultural, musical e humano em diversos países: Moçambique, Angola, Senegal, Burkina Faso, Camarões, Gana, Congo, Kenya, Tunísia, Cuba, Argentina, Chile, Peru, Venezuela, México, Alemanha, França, Portugal e Itália.

Na realidade o Coro Luther King é o grupo dessa rede cultural voltado à performance. Antes de chegar a esse grupo, os cantores passam por um processo de formação na *Fábrica do Som*, contando com aulas de apreciação musical, propedêutica musical, história (e "estórias") da música, leitura musical, técnica vocal, desenvolvimento de repertório, prática de conjunto e performance, além de matérias complementares. Essa foi uma iniciativa implementada em 2009, concebida como uma escola de formação de cantores para o "grande coro". Nesse coro-escola, a *Fábrica do Som*, os alunos que ainda não participam do "grande coro" formam um "coro de alunos".

A Rede Cultural Luther King é, portanto, uma instituição autogerida: os recursos recolhidos junto aos próprios cantores servem para manter os membros da equipe que necessitem da remuneração de suas atividades e, principalmente, financiam os gastos do grupo voltados para a performance: pagamento de cachês para artistas convidados, aluguel de instrumentos, etc.

Hoje, o coro é uma comunidade juridicamente constituída, com CNPJ, estatuto social e inscrição municipal. Foi a partir de 2002 que voltou a ter esse formato jurídico, como sociedade sem fins lucrativos. Desde o ano de 2007, o coro realiza concertos com a venda de assinaturas, o que contribui para a manutenção do coro, com o pagamento de despesas como infra-estrutura e contratação de músicos convidados para apresentações específicas – os recursos financeiros do coro são preferencialmente aplicados na própria produção dos eventos, e seus colaboradores apenas percebem alguma remuneração quanto necessário. O coro conta com o apoio de

duas entidades, uma sindical e outra universitária, que cedem espaço para os ensaios. Em 2008, o coro passou a ser concebido como uma rede cultural.

A equipe artística do coro conta com três assistentes de regência, chefes de naipes e uma preparadora vocal. Nos ensaios, nos concertos e fora dessas atividades, o coro tem uma bem programada divisão do trabalho em equipes, conforme o quadro a seguir.

<table>
<tr><td>Plateau
(equipe de preparação do ambiente onde se realizam as atividades: ensaios, concertos, conferências, aulas, seminários, etc.)</td><td>Partituras
(equipe responsável pela organização, cópia e arquivo de todo o material musical utilizado nos concertos)</td></tr>
<tr><td>Comunicação interna
(equipe responsável pela coordenação, aviso e gestão do pessoal em todas as atividades)</td><td rowspan="2">Sedes
(equipe de coordenação e relações públicas com as sedes de ensaios e concertos)</td></tr>
<tr><td>Comunicação externa
(equipe de contato com outros grupos, entidades, organizações externas, imprensa, mídia)</td></tr>
<tr><td>Felicidade coletiva
(equipe encarregada de produzir alegria – lanches nos ensaios, etc.)</td><td>Arquivo e memória
(equipe responsável pela organização do material histórico de concertos, programas, cartazes, fotos, vídeos, imprensa, etc.; cópia e arquivo de todo o material musical utilizado nos concertos)</td></tr>
<tr><td>Rede
(equipe responsável pelo site, Internet, blog, twitter, etc.)</td><td>Produção
(equipe responsável por som, luz e imagem)</td></tr>
</table>

Quadro 1 – Organização das equipes do Coro Luther King

O princípio de trabalho no coro é que dentro e fora dos ensaios e concertos cada um tem uma função além da musical. Nesse sentido, o grupo procura trabalhar a autogestão e se divide em várias equipes temáticas, como demonstra o quadro acima.

A descentralização de atividades administrativas diversas é, de fato, um diferencial do grupo e destaca-se no panorama dos coros amadores, geralmente organizações simples e informais cujo gerente é, quase que totalmente, o próprio regente.

4. Discussão

Em sua entrevista, o diretor artístico da Rede Cultural Luther King, maestro Martinho Lutero Galati de Oliveira, relatou as dificuldades que enfrentou na configuração de um modelo participativo de gestão para uma organização musical, notadamente no caso de um coro amador. A formação dos maestros os estimula a um estilo tirânico de gestão e não lhes fornece bases para a prática da administração, embora seja este uma vertente essencial do trabalho de todo regente, notadamente em grupos amadores, nos quais as diversas tarefas gerenciais ficam quase sempre a cargo exclusivamente do maestro.

Tendo fundado o Coro Luther King aos dezesseis anos de idade (o coro tem hoje 41 anos de existência), o maestro Martinho Lutero relatou o longo aprendizado por tentativa e erro no processo gerencial do grupo e os valores democráticos que informaram a constituição do coro desde o início.

A notável divisão de trabalho torna os cantores trabalhadores multifuncionais (executores de diversas atividades) ou multiqualificados (com habilidades de planejamento e execução de múltiplas tarefas), na conceituação de Salerno (1994a, 1994b). Quando se chega a um concerto do coro, é possível ver cantores preparando o ambiente, as estantes, o praticável, as cadeiras e, logo em seguida, entrarem junto com o restante do grupo para a performance.

Além dessa bem delineada especialização multifuncional e da equipe técnica que mantém as atividades do coro durante a maior parte do tempo (o maestro vive na Itália e normalmente apenas vem ao Brasil poucos dias antes dos concertos), a autogestão do grupo adquire caráter participativo e cooperativo por outros contornos do estilo de liderança implementado por seu diretor artístico.

A concepção da busca do consenso sugerida pelo diretor artístico da Rede Cultural Luther King aproxima-se incrivelmente da concepção do paradigma japonês de produção (AMATO NETO, 2010: 181, 185). Em lugar de se conceber a administração como uma técnica para fazer os operários executarem as ideias ordenadas por seus superiores hierárquicos, entende-se que a energia e a motivação das pessoas é que tem que ser canalizada para o atendimento das demandas da empresa, sendo que vários aspectos da gestão são deliberados em grupo e apenas implementados quando se atinge o consenso (*nemawashi*).

Em sua entrevista, o maestro Martinho Lutero Galati de Oliveira ponderou:

> é da natureza [...], da estrutura coral que você tenha quem mande. [...] Ou você consegue, com muita dificuldade, organizar que quem manda é um grupo, ou manda mesmo, ou então você tem que pegar na mão e mandar. [...] Comandar, decidir. [...] E nem sempre essa decisão pode ser 'democrática', quase nunca essa decisão pode ser discutida por 40 pessoas, se você tem 40 cantores – porque jamais você vai chegar a um consenso. O horário de ensaio, local de ensaio, repertório, [...] você nunca vai ter um consenso entre 40 pessoas. E você não pode se arriscar a ter uma parte das pessoas descontentes, principalmente com repertório. Você não pode fazer uma música onde 20% do coro não gosta daquela música, eu não faço. [...] No meu trabalho, é incentivado que se fale, que se proteste, que se ponha pra fora as coisas.

5. Conclusão

Adaptando os termos de Barnard (1962: 86) e corroborando a opinião do maestro entrevistado, pode-se afirmar que um regente, "se ele usar só suas próprias ideias, será como que um [coro] de um homem só, e não um bom maestro, figura que representa grandemente o líder" (BARNARD, 1962: 86). Cabe ressaltar que esse maestro é, segundo a avaliação de seus coralistas, um exemplo do estilo de liderança "participativo-grupal" definido por Likert (1970). Quanto à tipologia dos estilos de liderança enfocada por Goleman (2000), o maestro parece combinar características dos tipos:

- líder associativo: cria vínculos emocionais e harmonia;
- líder democrático: constrói consenso por meio da participação;
- líder pacificador: espera excelência e autodireção.

A pretensão quase que literalmente *monárquica* dos *regentes* na implementação de uma gestão centralizada e autoritária tem recebido enorme rejeição junto às grandes organizações musicais, como as orquestras profissionais.

No campo coral amador, embora deficiências de infra-estrutura e recursos limitem o campo de exercício das práticas de administração, soluções inovadoras também são requeridas a fim de relativizar essas mesmas barreiras e construir grupos de melhor qualidade musical e de maior pujança nas suas relações humanas.

Referências

ALBERT, Michael. *Buscando a autogestão*. São Paulo: ITCP-USP, 2004.

AMATO NETO, J. As formas japonesas de gerenciamento da produção e de organização do trabalho. In: CONTADOR, José Celso. *Gestão de Operações*. 3 ed. São Paulo: Blücher, 2010. pp. 181-192.

_____. Redefinindo conceitos sobre organização da produção. In: SIMPÓSIO EPUSP SOBRE AUTOMAÇÃO E ORGANIZAÇÃO DA PRODUÇÃO, 1., 1988, São Paulo. *Trabalhos apresentados.* São Paulo: NEP/ POLI-USP, 1988. pp. 1-4.

BARNARD, Chester I. *As funções do executivo.* Tradução de Flávio Moraes de Toledo Piza. São Paulo: Atlas, 1971.

_____. The nature of leadership [1940]. In: _____. *Organization and management:* selected papers. Cambridge: Harvard University Press, 1962. pp. 80-110.

FAYOL, Henri. The administrative theory in the State. In: WOOD, John C.; WOOD, Michael C. (Eds.). *Henri Fayol:* critical evaluations in business and management. London: Routledge: 2002. pp. 223-238.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. *O trabalho do regente como administrador e a perspectiva organizacional do canto coral:* contribuições interdisciplinares para administradores e regentes. Relatório de pesquisa. São Carlos: EESC-USP/ FAPESP, 2010.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social.* São Paulo: Atlas, 1995.

GOLEMAN, Daniel. Leadership that gets results. *Harvard Business Review*, Boston, v. 72, n. 2, pp. 78-90, 2000.

LIKERT, Rensis. *The human organization:* its management and value. New York: McGraw-Hill, 1967.

MARX, Roberto. *Trabalho em grupo e autonomia como instrumentos de competição*. São Paulo: Atlas, 1998.

MINTZBERG, Henry. Covert leadership: notes on managing professionals. *Harvard Business Review*, Boston, v. 76, n. 6, pp. 140-147, 1998.

PALMER, Sally. *People and self-management*. Oxford: Butter-Worth Heinemann, 1998.

SALERNO, Mario Sergio. Produção integrada e flexível e processo operatório: notas sobre sindicatos e a formação profissional. In: MACHADO, L. R. S. et al. *Trabalho e educação*. Campinas: Papirus, 1994a. p. 87-100.

_____. Trabalho e organização na empresa industrial integrada e flexível. In: FERRETTI, C. et al. (Orgs.). *Novas tecnologias, trabalho e educação*: um debate multidisciplinar. Petrópolis, 1994b. p. 54-76.

MÚSICA E TEATRALIDADE NO ESPETÁCULO DE ÓPERA

Rosane Faraco Santolin (UDESC)
rosanesantolin@gmail.com

Resumo: Este artigo tem o objetivo de refletir brevemente sobre o papel da música na encenação de ópera em função de sua teatralidade. Para isso, começa-se o presente texto trabalhando a noção de drama musical na qual a ópera está inserida. Depois é discutido o termo *teatralidade* e diferentes funções da música nesta linguagem artística. Pode-se perceber que a música atua no tempo da ação, gera ação, atua na criação dos personagens e, especialmente, trabalha revelando o drama proposto pelos acontecimentos da história.
Palavras-chave: ópera, teatralidade, encenação musical, drama musical.

Music and Theatricality in the opera spectacle

Abstract: This article aims to briefly reflect on the role of the music in the staging of the opera because of its theatricality. For that, it begins this text working on the notion of musical drama in which the opera is inserted. After is discussed the term *theatricality* and different functions of music in this artistic language. It can be noticed that music acts in time of action, generates action, works in creating the characters and, especially, works revealing the drama exposed by the story events.
Keywords: opera, theatricality, musical staging, musical drama.

1. O drama musical

A palavra "drama" vem do grego, que significa "ação". Convém destacar que diversas acepções foram sendo acrescidas ao termo e foram dadas em diferentes contextos e em diferentes períodos históricos. De maneira simplificada, pensaremos que, "num sentido geral, o drama é o poema dramático, o texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma situação conflituosa" (PAVIS, 2003: p. 109). Para Joseph Kerman, "o drama é, ou transmite, a revelação da qualidade da reação humana a ações e eventos, no contexto direto dessas ações e eventos. A ópera é drama quando proporciona tais revelações" (1990: p. 13). Visto por esta afirmação, o drama deve ir além da efetivação das ações sem a *reação* humana que há por trás dos acontecimentos. A ópera, assim, parece ter justamente esta natureza "poética" forte, pois trabalha quase o tempo todo com essas revelações. É basicamente à música que se atribui estes momentos de revelação na ópera, em quase toda a sua extensão. E é especialmente ela que fará com que o drama musical tenha especificidades que diferirão de outras estruturas dramáticas.

A ópera, como drama musical, apresenta a música como capaz de estimular a sensibilidade do espectador de uma forma diferenciada do que a poesia dramática, pois apesar de toda a sensibilidade da poesia, Kerman (1990) afirma que ela existe num nível de reserva emocional o qual a música consegue atingir e passar automaticamente. Esta sensibilidade que o espectador pode se entregar parece ser uma grande chave favorável ao elemento musical da encenação; num momento de extravasamento de um sentimento, por exemplo, onde a personagem traduziria em palavras numa determinada estrutura dramática, na ópera ela canta. Ou, onde haveria poesia dramática, como coloca Kerman (1990), há canto.

Dentre as especificidades do drama musical, uma das mais importantes é a **relação temporal** que a música estabelece. No caso da ópera, a música atua no tempo presente da história de maneira a, por exemplo, recontá-la do ponto de vista de uma ou mais personagens. Ou seja, ela tem o efeito de encurtar, ou, na maioria das vezes, *dilatar* o tempo. Quando uma personagem expressa seus sentimentos cantando sua ária, ela mostra

o seu interior de forma a dilatar o tempo, fazendo-o parar para que ela "diga" à platéia como se sente. De outra maneira, quando uma personagem está prestes a morrer ou a ser torturada, por exemplo, ela pode ter vários minutos de uma "pausa" **no tempo da ação decorrente**, suspendendo-o.

O desenvolvimento da trama também é subordinado ao tempo da música, pois os eventos acontecem de acordo com a marcação musical. Isso não pode ser alterado em sua estrutura, pois mudaria a proposição do drama sugerida pelo compositor – que é, como Kerman (1990) assinala, "o dramaturgo".

2. O termo "teatralidade"

Para pensarmos a música na ópera através da sua encenação, precisamos entender o que viria a ser o termo *teatralidade*. A condição básica para a criação da teatralidade é um espaço *outro*, espaço este que difere do cotidiano e não é o espaço físico de um edifício teatral. Este espaço, não-palpável, no ambiente de teatro, é criado simultaneamente pelo **espectador** e pelo **performer** (seja ele o ator, diretor, cenógrafo...). A teatralidade é uma construção da fase de reflexão do processo que assinala os sujeitos em processo, sendo estes o observado e o observador. "Ela é um ato performativo daquele que olha ou daquele que faz" (FÉRAL, 2003, p: 96)[1].

A teatralidade está sempre vinculada, dessa forma, à relação consciente e primária de ator – espectador. Se um ator atua sem que ninguém o saiba, o outro lado, o espectador, não consegue estabelecer esta relação para com ele, não enxerga, não *re-significa*; é como se ocorresse ali um teatro ou uma teatralidade imaginária: ela não chega a ser efetivada. Se, de outro modo, alguém na posição de espectador é o único a ver teatralidade em alguém que passa caminhando na rua, por exemplo, sem que essa pessoa deseje representar, da mesma forma a relação não se constitui; por mais que ela consiga realmente ver alguma teatralidade naquele outro ser, ela fica apenas no plano imaginário. Assim, quando Féral (2003) nos fala no ato consciente, concluímos que ele deve partir tanto de quem **atua** como de quem **assiste**. É somente a partir da consciência de ambas as partes desta relação que a ficção será criada e o ato performativo realizado.

3. Teatralidade, ópera e música

A teatralidade na ópera é construída através de diversos elementos tais quais os de uma encenação de teatro "falado". Entretanto, ela também é construída por elementos que são específicos de sua estrutura. O elemento mais evidente é a música. A música é composta em função do texto dramático, ela é apropriada para a ação. Assim, a ópera deve ser sempre analisada a partir de sua estrutura única, e não em detrimento de outras formas artísticas. Também devemos pensar, desse modo, em como a teatralidade acontece nesse espetáculo de forma específica. Veremos, a seguir, como a teatralidade se manifesta em função da presença da música no espetáculo operístico.

3.1 A presença da música no drama musical

> É um princípio importante do drama musical que toda motivação importante deva, em um certo ponto, ser traduzida em termos musicais. Não pode ser meramente falada ou interpretada: precisa ser ouvida como música... Sua compreensão [do drama musical] não pode se derivar apenas de uma leitura do texto. Em qualquer ópera podemos descobrir que as mensagens musicais e verbais parecem reforçar ou contradizer umas às outras; mas, num caso como no outro, devemos sempre nos apoiar na música como nosso guia para uma compreensão da concepção que o compositor tem do texto. É essa concepção, não o texto em si mesmo, que tem a força de definir o significado final da obra (KERMAN *apud* CONE, 1989: p. 14).

Cone (1989) aponta que a música é sempre a leitura que o compositor tem sobre o drama. Através da música percebemos como o compositor vê determinado acontecimento e como ele gostaria de descrevê-lo para o público e quais as suas intenções, sejam elas aparentemente contraditórias ao texto ou não. Cone (1989) nos alerta para este fato para não cairmos na tendência de procurar apenas nas palavras os significados e os atribuirmos baseados apenas nelas. Se assim fosse, não precisaríamos do espetáculo operístico.

Contudo, esta afirmação de Cone (1989) de que a compreensão da obra "não pode se derivar apenas de uma leitura do texto" deve ser mais bem analisada a partir de diferentes pontos de vista. Primeiramente, ela parece totalmente coerente do ponto de vista do encenador. Isto porque este último fará a sua criação pautada no texto e na música, colocadas respectivamente pelo libretista e pelo compositor. Porém, do ponto de vista do público, de quem aprecia um espetáculo de ópera, a compreensão da mesma parece vir de pelo menos três pontos, que seriam a música, o texto **e** a criação cênica. Assim, Cone (1989) parece não levar em consideração a possibilidade que cada encenador tem de criar, junto com o material preexistente, sua obra particular. O próprio compositor e libretista, ao escreverem e comporem uma ópera, têm que levar em conta que este material não é literário ou para concerto: ele é criado para ser apresentado ao público com uma proposta de atuação cênica.

É como numa peça de teatro não-musical: o texto é escrito para ser encenado (ainda que alguns textos sejam tão bons por si sós que cumpram quase todas as funções teatrais apenas na leitura). Na ópera, o libreto funciona similarmente ao texto teatral. Ou seja, o libreto é um **texto dramático**, que não se resume em si mesmo, não se basta como gênero literário. E, se toda motivação importante deve ser traduzida em termos musicais, ela não pode ficar restringida também ao "ser ouvida como música". Se só a ouvíssemos como música, então afirmaríamos que a ópera não precede de interpretação.

3.2 Música e contexto

A música por si só, não precisa necessariamente de um contexto. Ela atinge quem a escuta por vias que não necessitam de razão ou argumento. "O grande problema da música ser capaz ou não de significar alguma coisa além dela mesma está no fato de que os significados suscitados por ela não são possíveis de serem descritos somente através das palavras" (GUSE, 2009: p. 29). Entretanto, o drama, por sua vez, dá contexto a esta música quando ela é pensada sobre o prisma duma história. Esta música passa a estar aliada a significados específicos. "No caso da ópera o libreto fornece referências que atribuídas à música possibilitam-na adquirir forças sugestivas e conotativas" (2009: p. 29). A autora descreve ainda mais claramente este processo:

> A questão é que na ópera, exatamente por existir simultaneamente junto à composição musical um texto dramático que retrata cenas ocorridas com personagens fictícias, não é possível compreender a música desvinculada de seu contexto dramático. Por mais que correntes estéticas tentem arduamente defender que a música não expressa nada além dela mesma, para a ópera esta corrente não se mostra útil, pois o fato de um espectador absorver simultaneamente estes dois elementos, música e drama, **já o predispõe a interpretar a música como reveladora do drama**. Por isso análises musicais frias e neutras ausentes de qualquer sensibilidade dramática não seriam convenientes para a compreensão do elemento musical no gênero operístico (2009: p. 31)[2].

Podemos pensar que uma ária de ópera, por exemplo, escutada à parte de seu contexto maior e de sua encenação possuirá um significado diminuto do que quando inserida na montagem completa; na ópera, os espectadores conseguem acompanhar as idéias do drama e música e entender como ambos se relacionam e dão significado à história. Guse coloca que "para um apropriado entendimento da música na ópera é preciso abordá-la através de suas funções dramáticas" (2009: p. 31). A autora ainda cita uma visão que Balk[3] faz sobre a propriedade comunicativa da música na ópera que:

> Concebe a música como uma corrente de energia comparável à eletricidade ou energia cósmica, energia que simplesmente está lá como um resultado da existência da música. Esta energia existe em uma forma não explorada, generalizada, até algo a transformar e a fazer específica. Este *algo* pode ser a mente do ouvinte – mil mentes irão transformar o poder geral da música sinfônica em mil significados – ou, na música programática, **a história**, a qual é também ajudada (ou negada) pelas mentes dos ouvintes (2009: p. 30).[4]

3.3 A música cria atmosfera

Este parece ser o primeiro e mais comum enunciado que pode ser aplicado à música de maneira geral, independentemente dela estar num espetáculo operístico ou não. Sabemos, ao escutar uma música, como ela pode interferir, entre outras formas, em nosso estado emocional, deixando-nos mais calmos, ativos, alegres, etc. Para além desta função terapêutica da música, o fato é que sabemos de antemão que ela pode influenciar a nós mesmos e a um ambiente. A música é utilizada em diversos espetáculos teatrais com essa finalidade. Ao inserir determinada música em momentos específicos, criamos um *ambiente* o qual gostaríamos que se estabelecesse para representar o momento e/ou tornar aquele momento possível.

"Música de um tipo particular estabelece um mundo particular ou um campo particular em que certas formas de pensamento e ação são possíveis (ou pelo menos plausíveis)" (KERMAN, 1989: p. 251). O ambiente criado pelo compositor é também o ambiente no qual **como** as ações poderão se desenrolar. Ao criar *atmosfera*, a música gera este mundo particular colocado por Kerman, sendo "capaz de definir um campo particular de ação, sentimento e discurso" (1989: p. 261).

Ao criar um mundo *outro*, particular, único, que se refere a sentimentos e ações específicas, também a música produz teatralidade. Se ela cria um outro mundo, uma outra atmosfera, ela ajuda na criação do *espaço outro* que a teatralidade se refere. Ela se torna parte ativa da criação da ficção.

3.4 A música indica tempo de ação

O tempo no drama existe de acordo com a ficção e seus acontecimentos. O tempo no drama musical existe de acordo com a música. Ou seja, o tempo no drama musical pode variar de acordo com o tempo da música e com o processo de revelação; o que aconteceria em segundos no tempo "real" pode acontecer mais apressadamente, ou, mais comumente, de maneira mais dilatada. Dessa forma, no drama as ações estão sempre subordinadas ao andamento musical.

Além do processo de revelação de personagem, sentimentos, etc., a música indica o tempo em que as ações devem ocorrer. Há as repetições, por exemplo, que fazem com que um acontecimento se prolongue. Este *jogo* que a música e a encenação estabelecem está totalmente atrelado ao texto cantado e à composição da música, que possui seu ritmo[5] e andamento[6]. Assim, a música indica o tempo de ação e de jogo, direcionando os cantores-atores.

3.5 A música gera ação

A música corrobora o estabelecimento da teatralidade, por um lado "ditando" o tempo em que o drama deve ocorrer e por outro lado "narrando" os próprios acontecimentos. Observa-se aqui que, ao narrar os acontecimentos, a música parece constantemente revelá-los, mesmo que as ações não sejam providas de grandes momentos de emoção. Ela comenta quase tudo que faz e acontece. Ela mostra ao público, quase ininterruptamente, os **porquês**; ela produz novamente teatralidade ao agir **junto** com as ações: ela cria a história junto aos fatos e às ações do drama, afirmando, contrapondo ou comentando em outro nível os acontecimentos.

> A música, como a ação, existe no tempo e articula o tempo. Por isso a música se adapta especialmente bem à tarefa de espelhar, sustentar, moldar, ou qualificar ações individuais – coisas feitas, passos tomados, eventos organizados e "ações psicológicas" tais como decidir, renunciar e se apaixonar (KERMAN, 1989: p. 251).

Podemos ver como a música é também um elemento *portador de teatralidade*. No momento em que a música é um elemento que, sozinho, pode produzir uma teatralidade tal que interfere na história modificando-a, aditando e qualificando acontecimentos, estando indispensavelmente presente, atingindo o espectador por vias que não passam necessariamente pela razão, mas que também contam e definem o drama, ela também porta teatralidade.

3.6 A música dá vida a uma personagem

> Se o sentimento pode ser apresentado diretamente na música, como os compositores de ópera parecem ter sempre acreditado [...], uma intervenção da música na ópera é completar as informações sobre o pensamento e a ação de um personagem com uma introvisão da vida mais interior de seus sentimentos (KERMAN, 1989: p. 251).

Quando a música mostra o interior de uma personagem, ela colabora com o processo de criação da mesma, que é um processo constante aos olhos do espectador. Ao dar vida a uma personagem, a música – novamente – tem o poder de revelação desta personagem, tornando-a crível e humanizando-a. Ao mencionar crível, queremos dizer que a personagem se torna mais substancial, presente, mesmo quando simples ou dualista; é possível ver que ela é provida de emoções, pensamentos e sentimentos. Contudo, Kerman também nos adverte para a possibilidade da música *subverter um personagem*. Ele afirma:

> Além da caracterização neutra e da positiva, há que ser considerada uma possibilidade negativa [...]. Não é tão incomum que personagens operísticos nos sejam apresentados, em determinados momentos, de formas que não se coadunam com aquilo que ficamos sabendo a respeito deles em outros momentos. Os personagens não têm que ser consistentes; a música tem a possibilidade de sugerir ambigüidades sutis que podem ser centrais para o propósito do dramaturgo. Ela também pode subverter os personagens, fazendo com que pareçam não apenas inconsistentes, mas, na verdade, inconcebíveis (1989: p. 254-255).

Ora, se a música pode criar estas ambigüidades, ela não auxilia para que as personagens sejam mais humanas? Humanos ao vermos sentimentos, oposições, contradições. Sempre ligados à linguagem e ao contexto da ópera, certamente. Contudo, é possível que a música e o drama, mesmo que previamente não tenham sugerido determinado acontecimento ou reação, possam drasticamente trazer um acontecimento inusitado. Kerman parece se referir neste trecho mais aos diferentes tipos de personagens, psicologizadas e/ou estereotipadas que diferentes compositores e períodos trouxeram para suas óperas. Ele afirma que "compositores menores sempre aplicaram músicas aproximadamente do mesmo tipo a todos os seus personagens, mais ou menos indiscriminadamente" (1989: p. 254). Independentemente do julgamento dos compositores, o que é preciso analisar é se as músicas aplicadas são "apropriadas" para o contexto, mesmo que repetidas de outras histórias e se há um porquê delas possivelmente não serem apropriadas.

Se a teatralidade tem a ver com o que é humano, referindo-se, pois, ao sujeito e não ao objeto, a música é produtora de teatralidade quando humaniza a personagem. Ao revelá-la, a música passa por um processo gerador de teatralidade, dando vida à ficção, à história daquela personagem.

A música transforma os sentimentos ou palavras em algo que transcende a poesia. Ela atua por vias que independem da razão; ela universaliza ao mesmo tempo em que atribui significados específicos. No caso da ópera, vemos que ela adquire diferentes funções para compor o espetáculo, que re-significam e complementam sua presença.

Notas

1 "Ella es un acto performativo del que mira o del que hace".
2 Grifo nosso.
3 BALK, H. Wesley. *The Complete Singer-Actor: Training for Music Theater*. 4 Ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.
4 Grifo nosso.
5 "ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia". MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996: p. 11.
6 "[...] indicação da velocidade que se imprime à execução de um trecho musical" (MED, 1996: p. 187).

Referências:

FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Geración, 2003.

GUSE, Cristine Bello. *O Cantor-ator*: um estudo sobre a atuação cênica do cantor na ópera. São Paulo, 2009. 181f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista (Unesp).

KERMAN, Joseph. *A ópera como drama*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4a ed. Brasília: Musimed, 1996.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

O ESTUDO DA POLIRRITMIA EM ERNST WIDMER

Sara Cohen (UFRJ)
saracohen@uol.com.br

Salomea Gandelman (UNIRIO)
salomea@iis.com.br

Resumo: Dentre as referências bibliográficas voltadas para o ensino da polirritmia no piano destacamos os *Dez Estudos Polirrítmicos* de Ernst Widmer (1927, 1990), material precioso e pouco conhecido que aborda o tema de forma sistemática, característica pouco freqüente nas referências consultadas. Nosso objetivo é apresentar a sistematização, do ponto de vista rítmico-métrico, proposta por Widmer, mostrando que o compositor utiliza o ritmo resultante como mola mestra para o processo de aprendizagem e prática da polirritmia.
Palavras-chave: ensino-aprendizagem do piano, polirritmia, ritmo resultante, Widmer

The study of polyrhytm in Ernst Widmer

Abstract: Among the references directed to polyrhythmic piano teaching, we put in relief the *Ten Polyrhythmuc Studies* by Ernst Widmer (1927-1990), precious and quite unknown material, which addresses the topic in a systematic manner, an uncommon characteristic in the references consulted. Our goal is to present the systematization proposed by Widmer in terms of rhythmic-metric structure showing the resultant rhythm as a driving force to the polyrhythm learning and practice process.
Keywords: piano teaching and learning, polyrhythm, resultant rhythm, Widmer

1. Introdução

Ao longo da história do ensino do piano alguns processos se estabeleceram empiricamente, de geração a geração, de pedagogo a pedagogo, de pianista a pianista. Um deles diz respeito à maneira de introduzir novos elementos ao estudo, passo a passo, com a intenção de facilitar a sedimentação dos processos cognitivos envolvidos na performance do instrumento. Assim é que os contrapontos rítmicos partem de relações simples – 1 contra 1 – e pouco a pouco vão se tornando mais densos em suas quantidades e mais sofisticados nos movimentos articulatórios exigidos do pianista. Entretanto, não observamos, nem nos livros voltados para o ensino do piano, nem no repertório em nível elementar e intermediário, um passo a passo similar no que diz respeito à polirritmia, apesar de sua realização ser considerada difícil por professores e alunos.

Temos nos perguntado por que a polirritmia é desafiadora em sua performance. Sabemos que as dificuldades iniciais com a polirritmia homogênea[1], praticada desde o estudo inicial do instrumento, vão se amenizando com a freqüentação, enquanto a polirritmia heterogênea, pouco explorada no repertório para alunos iniciantes e de nível intermediário, acaba sendo pouco ou nada praticada.

Em uma aula tradicional, muitas vezes o professor exemplifica ao piano a solução de um novo problema presente em uma nova música. Possivelmente o professor seguirá esse mesmo procedimento no caso da polirritmia. Se o aluno consegue imitá-lo, e, se o professor não pretende aprofundar o conceito envolvido, a questão está resolvida. Mas, e se o aluno não consegue imitar o professor?

Os Dez Estudos Polirrítmicos de Widmer se configuram como um material precioso para o estudo da polirritmia heterogênea, não só por sua abrangência, mas por se revestirem de uma roupagem pianística acessível a estudantes de nível intermediário.

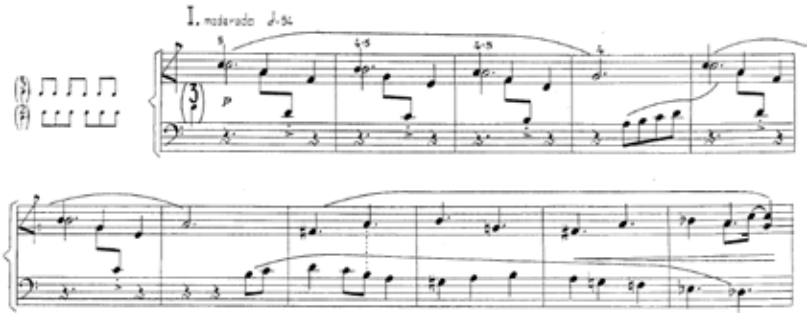
2. Os Dez Estudos Polirrítmicos

Os *Dez Estudos Polirrítmicos* fazem parte de uma obra maior do compositor Ernst Widmer: o *Ludus Brasiliensis*, 162 peças progressivas para piano solo, reunidas em 5 cadernos. [2] Os objetivos do compositor são:

> contribuir para a iniciação ao instrumento, abrir caminhos para a compreensão da música moderna, despertar o espírito criador do estudante através de improvisações, cuidar da independência das mãos através de cânones de melodias conhecidas, fornecer material para a leitura à primeira vista, facilitar o estudo dos ornamentos e da **polirritmia** (grifo nosso), apresentar música com três e mais pautas para acostumar o estudante a ler partituras e tocar em conjunto (Widmer, 1967, p.3 de cada um dos 5 cadernos).

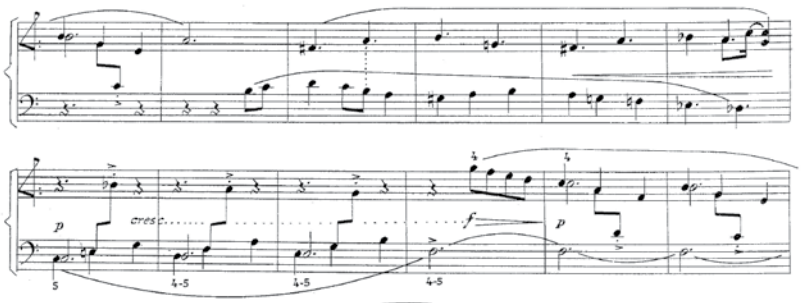
Escritos a partir de uma sugestão da Ricordi Brasileira, exprimem a preocupação do compositor com a falta de material didático novo, em linguagem musical contemporânea, porém acessível, já que evita dificuldades técnicas excessivas. É uma obra que procura, portanto, ser bastante representativa da produção musical pianística do século XX, e nos chama a atenção justamente a intenção explícita do compositor de oferecer meios para facilitar o estudo da polirritmia. Os *Dez Estudos Polirrítmicos* encontram-se no terceiro caderno do *Ludus Brasiliensis* e também no terceiro volume do *Kosmos Latino Americano.* A partir de uma breve descrição de cada estudo, vamos nos deter nos aspectos rítmico-métricos mais relevantes para nossas considerações.

No **primeiro estudo,** apesar da fórmula de compasso 3/4, a escrita dos compassos iniciais também remete ao compasso 6/8, promovida pelo acento na quarta colcheia. No c.8, Widmer, sem modificar a fórmula de compasso, sugere pela grafia, que um compasso 6/8 se superpõe a um 3/4. Essas são duas maneiras notacionais de, por meio do ritmo resultante[3], fazer realizar a polirritmia 3 contra 2 (ou 2 contra 3), no âmbito do compasso (**exemplo 1**).



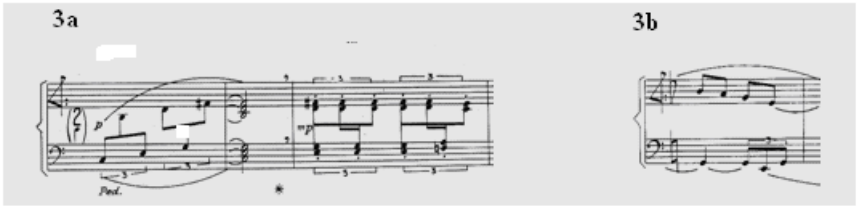
Exemplo 1: compassos 1 a 11 do Estudo Polirrítmico no. 1 de Widmer (1967, p. 20)

A partir do c.23 (**exemplo 2**) ele alterna os compassos 3/4 e 6/8, sugerindo que na realização da polirritmia 3 contra 2, parte da habilidade está na passagem de um compasso para outro. No c.39, pela primeira vez, a notação sugere efetivamente uma polirritmia na medida em que se instala um 3/4 sotoposto ao 6/8 sem o recurso escrito do ritmo resultante, fazendo com que o executante tenha que recorrer à experiência adquirida no início deste estudo para realizá-la. Portanto, a pretexto da polirritmia, Widmer brinca com as mudanças de fórmula de compasso ou vice-versa, isto é, as mudanças de compasso levam à formulação da polirritmia.



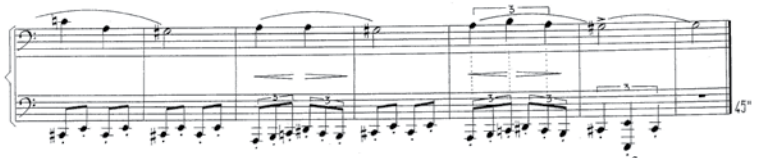
Exemplo 2: compassos 24 a 42 do Estudo Polirrítmico no. 1 de Widmer (1967, p. 20)

Widmer inicia o **segundo estudo** (**exemplo 3a**) com tercinas em cada tempo de um compasso 2/4, simulando um compasso composto. A partir do c.3, dividindo a segunda colcheia de cada tercina em duas partes, o ritmo resultante explorado no estudo no.1, que lá ocupava um compasso, aqui ocupa a unidade de tempo. No **terceiro estudo** (**exemplo 3b**), o compositor joga com compassos onde ora aparecem tercinas, ora duas divisões na unidade de tempo, até que ele as superpõe no c.17, instalando uma polirritmia 2 contra 3 na unidade de tempo**,** sem o recurso notacional do ritmo resultante.



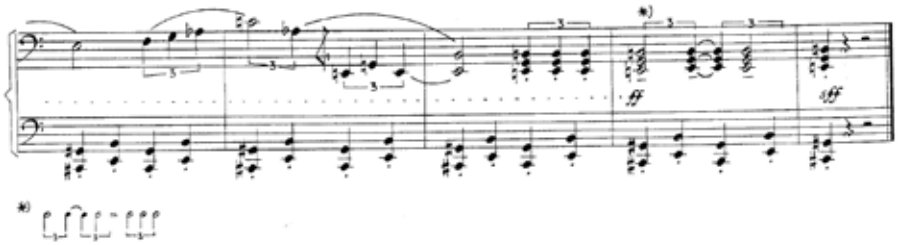
Exemplo 3 (a): compassos 1 a 3 do Estudo Polirrítmico no. 2 de Widmer (1967, p. 21); 3 (b): compasso 17 do Estudo Polirrítmico no. 3 de Widmer (1967, p. 22)

Além da polirritmia 3 contra 2**,** no **quarto estudo** (**exemplo 4**) é relevante a escrita do c.19, que possibilita ao professor a introdução do conceito de mínimo múltiplo comum (m.m.c)[4] como estratégia para a resolução de quiálteras de compasso, além de preparar o estudante para a polirritmia do exercício seguinte.



Exemplo 4: compassos 15 a 21 do Estudo Polirrítmico no. 4 de Widmer (1967, p. 23)

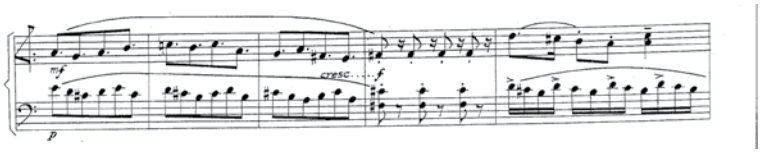
No **quinto estudo** (**exemplo 5**), observa-se uma polirritmia 3 contra 2 nas duas unidades de tempo de um compasso 2/2, que também pode ser entendida como polirritmia 6 contra 4 na unidade de compasso. No penúltimo compasso, Widmer faz aparecer a polirritmia 3 contra 4, ocupando os dois tempos do compasso 2/2, por meio de duas tercinas nas quais ele não articula a segunda tercina do primeiro tempo e a terceira do segundo, ligando a terceira tercina do primeiro tempo à primeira do segundo. Esta notação é métrica, isto é, deixa visualmente claros os dois tempos do compasso. Um asterisco remete a outra forma de notar o mesmo compasso, no qual os três ataques são visualmente explicitados.



Exemplo 5: compassos 10 a 14 do Estudo Polirrítmico no. 5 de Widmer (1967, p. 23)

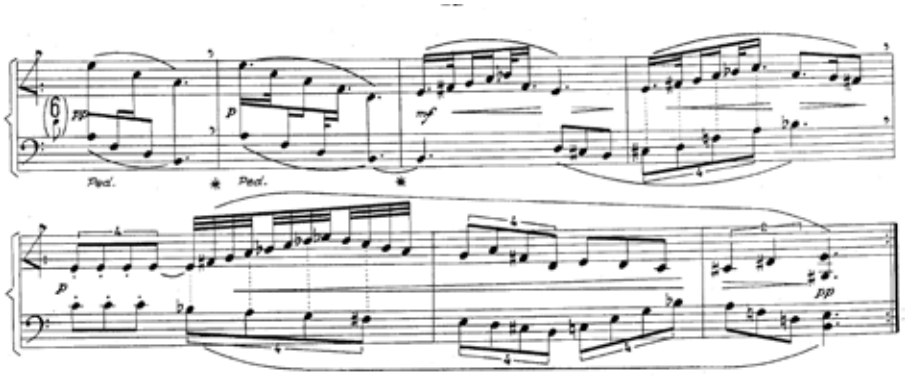
No **sexto estudo** (**exemplo 6**), mais uma vez, é apresentada uma polirritmia 6 contra 4 (c. 5), mas, desta feita, na unidade de compasso de um compasso ternário simples (3/4). Procurando, para a sua realização, uma melhor compreensão dos artifícios notacionais**,** sugerimos abordar o exercício a partir do c.21, em que os três tempos do compasso 3/4 são preenchidos, na m.e, por 12 semicolcheias acentuadas na 1ª, 4ª 7ª, e 10ª, isto é, estão organizadas em grupos de três, simulando o compasso quaternário composto 12/16. Além disso, o compasso 1 (m.d.) introduz quase que completamente o ritmo resultante de uma polirritmia 4 contra 3, cuja solução integral se apresenta no c.20, e em outra forma de escrita em nota de rodapé.

A notação deste exercício parece intencionalmente articulada de forma que escritas analíticas esclareçam escritas sintéticas. Podemos estabelecer relações entre os compassos 1 e 21, cuja inversão (md e me)**,** prepara o c. 25**;** a escrita analítica deste último, por sua vez, prepara o c. 9, cuja inversão de mãos resulta no c.5 e também prepara o c.12, que é o ritmo resultante na polirritmia 4 contra 3 em compasso ternário simples.



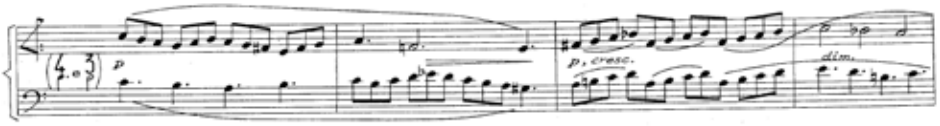
Exemplo 6: compassos 17 a 21 do Estudo Polirrítmico no. 6 de Widmer (1967, p. 24)

Escrito em compasso 6/8, o **sétimo estudo** (**exemplo 7**) apresenta no primeiro tempo do c.1 o ritmo resultante da polirritmia 3 contra 2**,** e no primeiro tempo do c.2, o ritmo resultante da polirritmia 4 contra 3, repetido sinteticamente apenas na m.d. no c.3. No primeiro tempo do c.4, tendo por base o compasso anterior, Widmer sotopõe quiálteras de 4, preparando a polirritmia 4 contra 3 em uma unidade de tempo, do primeiro tempo do c.5.



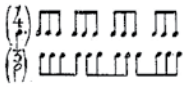
Exemplo 7: Estudo Polirrítmico no. 7 de Widmer (1967, p. 25)

A fórmula de compasso indicada no **oitavo estudo** (**exemplo 8**) sugere uma ambigüidade métrica entre o compasso quaternário composto e o ternário simples. Nos dois primeiros compassos a grafia é claramente em 12/8. No c.3, através das ligaduras e do desenho melódico de ambas as mãos, Widmer provoca uma ambigüidade métrica já que o compasso soa ternário simples, embora o olho continue vendo um quaternário composto. Esse artifício notacional e acústico e a experiência acumulada nos exercícios anteriores preparam para a polirritmia 3 contra 4 do c.4.



Exemplo 8: compassos 1 a 4 do Estudo Polirrítmico no. 8 de Widmer (1967, p. 25)

O nono estudo aborda a polirritmia 4 contra 3 na unidade de tempo do compasso quaternário simples, enquanto o décimo trata da mesma polirritmia do exercício 8, ambos sem preparação notacional. O procedimento do m.m.c vem indicado logo antes do primeiro compasso do décimo estudo, e já poderia ter sido apresentado no oitavo estudo.



Exemplo 9: fórmula que antecede o Estudo Polirrítmico no. 10 de Widmer (1967, p. 27)

Após os dez estudos, Widmer apresenta um quadro dividido em duas partes (**quadro 1**). Na primeira, resume as polirritmias utilizadas nos estudos e, na segunda, mostra uma generalização envolvendo outras quantidades não exploradas nos *Estudos*.

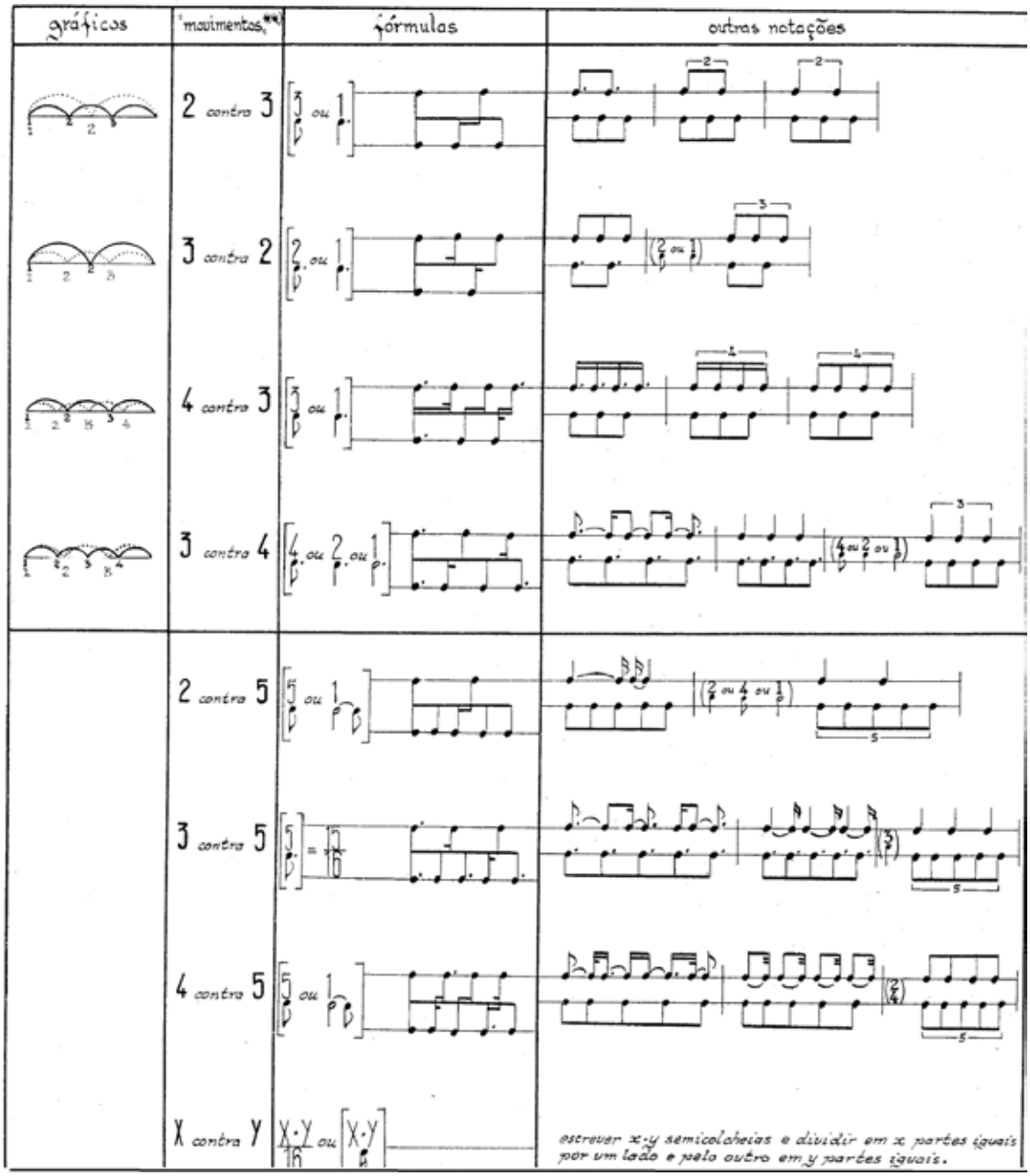
Widmer recomenda o estudo das fórmulas do quadro em andamento lento e, em seguida, em andamento muito rápido, batendo, por exemplo, "com as duas mãos numa mesa 2 contra 3: a mão que terá 2 fará movimentos maiores do que a outra com 3: aproximadamente assim como os gráficos sugerem" (Widmer, 1967, p.28), de forma que o movimento dos grupos seja organicamente fluente.

2. Considerações finais

Alguns princípios identificados apontam para a preocupação do compositor em explorar aspectos notacionais e estruturais facilitadores da performance da polirritmia. Assim é que observamos diferenças notacionais não somente produzindo resultados sonoros idênticos, mas também mostrando formas de perceber a polirritmia tanto do ponto de vista cognitivo quanto da aprendizagem.

Importante também é a maneira como os estudos interagem, um preparando o outro. A notação na forma de ritmo resultante, ensejando, em um primeiro momento, a realização das polirritmias propostas, vai sendo substituída pela notação em ritmo paralelo à medida em que as estratégias vão sendo assimiladas.

Quadro 1: fórmulas para exercícios polirrítmicos (Widmer, 1967, p. 28)



Notas

1 Zamacois faz uma distinção entre a polirritmia que brota da simultaneidade de ritmos homogêneos (ou complementares) - isto é, que resultam de uma mesma divisão (metades, terços etc.) - e de ritmos heterogêneos (ou contraditórios). No primeiro caso, os ritmos se confundem em um todo, e no segundo, cada um conserva sua personalidade (Zamacois, 1983, p.100).

2 A data do texto introdutório de todos os cadernos do *Ludus,* lançados pela Ricordi Brasileira, é 06 de janeiro de 1966, que tem sido assumida como a data de sua publicação, na falta de informação explícita. Entretanto, localizamos, em todos os volumes, um pequeno carimbo com informações sobre o copista, Piero Bastianelli (Universidade da Bahia, Brasil) e a data da cópia: 1967. Portanto, a publicação não pode ser anterior a 1967. Em 1977, Widmer aceita a proposta da Ricordi Americana para recopilar o *Ludus*. Ele mantém o plano original, mas também compõe peças novas e suprime outras, o que justifica o "copyright parcial 1967 by Ricordi Brasileira" na publicação que sairia sob o nome *Kosmos latino-americano.* Parece-nos então que essas duas informações, a da cópia e a do copyright, definem o ano de publicação do *Ludus*: 1967.

3 Dadas duas ou mais linhas rítmicas superpostas, ritmo resultante é aquele que apresenta todos os ataques de cada uma das linhas. Quando essas linhas são conflitantes, como na polirritmia heterogênea, o ritmo resultante é um facilitador da realização rítmica. A contrapartida ao ritmo resultante é o paralelismo, no qual as linhas conservam as suas identidades rítmicas. (Cf. XXXXXX, ANPPOM 2010).

4 Para implementá-lo, tomam-se as quantidades de divisões de cada uma das partes envolvidas na polirritmia para determinar o menor múltiplo comum (m.m.c.) entre elas. Ambas as mãos realizam o número de divisões determinado pelo m.m.c. e os pontos correspondentes às articulações que se quer realizar são acentuados (Cf. SCLIAR, 1986, p.34-52).

Referências bibliográficas

XXXX. artigo ANPPOM/2010

WIDMER, Ernst. *Ludus Brasiliensis*. 162 peças progressivas para piano. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1967.

_____. *Kosmos Latino-americano*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1986.

SCLIAR, Esther. Compassos**.** In *Elementos de teoria musical*. São Paulo: Novas Metas, 1986, p.34-52.

ZAMACOIS. Joaquín. *Teoria de la música*. Libro II. Barcelona: Editorial Labor. 1983, 9ª ed.

A DICÇÃO NO REPERTÓRIO DE CÂMARA BRASILEIRO – A PROBLEMÁTICA DAS VOGAIS NASAIS

Sheila Minatti (UNESP)
sheilaminatti@yahoo.com.br

Resumo: O presente artigo consiste em uma investigação sobre as vogais nasais do português brasileiro no canto erudito. Referências sobre a articulação destas vogais na fala e no canto, somadas à uma análise perceptual da canção "Seresta n 13" de H. Villa Lobos, têm como objetivo confirmar a hipótese de que a execução das vogais nasais no canto é realizada com o ataque e sustentação oralizados, sugerindo uma transcrição fonética diferente da utilizada atualmente na representação destes sons.
Palavras-chave: música brasileira, português brasileiro cantado, vogais nasais, dicção.

Diction in Brazilian vocal chamber repertoire – the problem with nasal vowels

Abstract: This paper presents an investigation of the Brazilian Portuguese nasal vowels during lyric singing. Articulation references from the speaking and the singing voice, in addition to a perceptual analysis from the song "Seresta n 13" from H. Villa Lobos, will seek to confirm the hypothesis that in singing nasal vowels, the attack and maintenance are oralized, suggesting a different phonetic transcription from the one currently in use.
Keywords: Brasilian music, Brazilian Portuguese in singing, nasal vowels, diction.

1. Introdução

A pesquisa na área de performance vocal tem continuamente expandido, envolvendo estudos em outras áreas do conhecimento, muitas vezes fora da atuação artística. Neste trabalho estudamos a articulação das vogais nasais do português brasileiro cantado, um assunto pertencente às áreas de dicção e lingüística.

A dicção tem como objetivo o ensino e a criação de ferramentas que auxiliem o cantor na execução dos fonemas de cada idioma a ser interpretado, em benefício de sua inteligibilidade. Como áreas de conhecimento correlatas que auxiliam neste processo, temos a lingüística que estuda os processos articulatórios destes sons, especialmente na voz da fala, e a fonoaudiologia, que nos oferece o conhecimento de como perceber e utilizar esses articuladores através de exercícios orientados.

Essas contribuições, fundamentais à um estudo mais aprofundado e abrangente do tema escolhido, conferem o caráter de um estudo interdisciplinar, característica essa que contribui imensamente para à pesquisa, mas também traz desafios.

Como objeto de estudo, serão analisadas as vogais nasais do português brasileiro cantado, a serem observadas na canção "Seresta nº 13" de Heitor Villa Lobos. A escolha pela observação destes fonemas se deu por diversos motivos: 1) agregam forte identidade ao idioma; 2) são de difícil execução, especialmente à cantores não brasileiros; 3) estudos recentes apontam para uma perda de projeção vocal relacionada à nasalidade. Estas informações nos evidenciaram a necessidade de estudos mais detalhados referentes às vogais nasais do português brasileiro cantado.

2. Os desafios da interdisciplinaridade

Ainda são poucos os estudos partindo da área da performance vocal, no Brasil, que trabalham com a interdisciplinaridade. Esta interface traz ao pesquisador uma enorme riqueza de informações, mas é este mesmo conhecimento que apresenta seus maiores desafios.

Ao trabalhar com áreas correlatas, surge a necessidade do domínio de outras linguagens, para uma compreensão íntegra do objeto de estudo, estando estas fora da área de formação de um músico, que acaba por imergir em um universo completamente diferente da sua área de atuação, tendo como desafio utilizar todas as referências e informações levantadas em prol de sua arte.

O contato com estas referências muitas vezes é árduo, pois é necessário suprir uma lacuna de formação, e ser apto à filtrar as informações relevantes à sua área de atuação. Muitas vezes a figura do co-orientador é enriquecedora, por orientar a busca pelo conhecimento em uma área que não é a de principal atuação do pesquisador.

Uma vez vencidas estas dificuldades (que na realidade nunca se extinguem), diante de todo o material levantado, apresenta-se um outro grande desafio: encontrar o equilíbrio entre as áreas e não deixar-se levar por uma linha que se distancie da sua área principal de atuação. Do contrário, sua contribuição não será de fácil acesso aos colegas de profissão, e todo esforço se distanciará daquilo que o motivou a enfrentar tamanhos obstáculos: a melhora na qualidade da performance vocal em português brasileiro, neste caso.

3. A necessidade da representação fonética.

A maneira encontrada por cantores do mundo todo, para estabelecer “normas” que orientem a correta dicção de um determinado fonema, de acordo com a sonoridade de cada idioma, se dá pela transcrição fonética dos textos das obras. Através do uso do IPA (Alfabeto Fonético Internacional), reconhecido internacionalmente, cada símbolo representa um determinado som agregado à suas características articulatórias. Cabe a cada povo determinar o símbolo mais adequado à representação para os sons de sua língua.

Esta ferramenta é fundamental para uma difusão orientada do repertório, pois dessa maneira evita-se que a grafia de um idioma seja interpretada de maneira equivocada por não conhecedores da língua.

O processo envolvido para o estabelecimento destas normas envolve uma série de conhecimentos sobre o idioma em questão, como conhecimento dos processos fonético-articulatórios de suas vogais e consoantes, e estudar as diferenças entre a fala e o canto, visto que tradicionalmente esta representação é feita para a fala, que muitas vezes tem uma velocidade de elocução mais rápida que o canto, não trabalhando com sons sustentados, o que dá margem à uma grande área de pesquisa que permeie estas diferenças e se relacione diretamente as necessidades da prática vocal.

4. A representação fonética do português brasileiro cantado.

A questão da representação fonética das vogais nasais do português brasileiro, têm sido estudada recentemente por alguns lingüistas brasileiros, com maior atenção à voz falada. Os estudos comparativos

entre a fala e o canto em português são escassos, mas já trazem caminhos bastante interessantes a serem desenvolvidos.

A primeira iniciativa de estabelecer normas para o canto em português se deu no "Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada", realizado em julho de 1937 e organizado por Mário de Andrade. Este Congresso trouxe a necessidade de adotar uma língua padrão como referência para a pronúncia artística, e, nesta ocasião, foram determinadas as "Normas de boa pronúncia da língua nacional no canto erudito". Esta iniciativa levantou o inventário fonético do português brasileiro cantado, e trouxe problemáticas diversas quanto à execução do repertório camerístico, muitas vezes com exemplos musicais. O documento publicado em 1938, na *Revista Brasileira de Música, volume V, primeiro fascículo*, traz as normas aprovadas pelo congresso, que também são nosso objeto de estudo.

As Normas publicadas em 1938, são de extrema relevância, especialmente para uma contextualização histórica. Pode-se através delas reconhecer o que era uma dicção adequada naquele período, auxiliando imensamente na execução do repertório inserido na concepção de uma performance historicamente informada.

Para o nosso estudo, as Normas de 1938 contribuem de diversas maneiras: como foi organizado o conteúdo, a enorme quantidade de aspectos e contextos abordados (que devem ser revistos nos dias atuais), e no que toca à maneira encontrada para representar os sons naquela ocasião. Há diferenças na representação fonética nas normas de 1938 e 2007. O que isso pode significar? Uma mudança na qualidade sonora ou uma mudança na escolha da representação somente? Tudo isso nos serve como mais um ponto de apoio para um estudo abrangente.

4.1 O "PB Cantado - Normas para a boa pronúncia do Português Brasileiro no canto erudito"

A proposta de transcrição fonética mais recente para o português brasileiro cantado está no documento, "PB Cantado - Normas para a boa pronúncia do Português Brasileiro no canto erudito" publicado em 2007. Fruto de uma série de encontros entre cantores, fonoaudiólogos e lingüistas de todo o país a fim de discutir a melhor representação fonética para os sons do português brasileiro cantado, teve como objetivos evitar regionalismos e estabelecer uma pronúncia referencial, especialmente aos cantores não conhecedores do português brasileiro.

Este documento trouxe uma nova perspectiva na difusão do repertório brasileiro, e também levantou inúmeras questões referentes à performance do mesmo. Contribuiu não somente para os cantores que não conhecem o idioma, mas trouxe aos cantores brasileiros uma série de questionamentos e conhecimentos, que auxiliam o intérprete não só no repertório em PB, mas no reconhecimento das características do seu próprio canto relacionados à língua materna.

Os intérpretes brasileiros, passam a ter acesso à um conhecimento estruturado da voz cantada na sua língua materna, podendo utilizá-lo como ferramenta para um melhor rendimento de sua própria performance do repertório brasileiro, em aplicações didáticas, e no auxilio à construção dos inventários fonéticos de outras línguas, através de semelhanças e aproximações dos fonemas dos idiomas estudados.

4.2 As vogais nasais

Durante a escolha da representação destes fonemas, encontrou-se primeiramente a dificuldade na escolha de um som, que evitasse regionalismos, e em um segundo momento foi necessário reconhecer o símbolo fonético que melhor o representasse, não só para os falantes da língua, mas para os que não a conhecem. Feito este trajeto, é necessário verificar se a representação escolhida corresponde à articulação efetivamente utilizada para a emissão compreensível do som escolhido, de forma favorável ao canto, e é neste ponto que o trabalho sobre as vogais nasais se situa.

A representação fonética escolhida para as vogais nasais (VN) no documento "PB Cantado - Normas para a boa pronúncia do Português Brasileiro no canto erudito", orienta sua execução a uma única fase plenamente nasal, como na palavra *canta* [ˋkɐ̃tɐ], mas a prática vocal e literaturas encontradas referentes à voz da fala e do canto, corroboram para a hipótese de uma execução diferente desta proposta.

A primeira implicação desta representação, uma execução plenamente nasal da vogal, é a possibilidade de um excesso de nasalidade que caracterizaria um estrangeirismo, até pela semelhança à representação fonética das VN do francês. A segunda é que estudos acústicos recentes apontam para um enfraquecimento do formante do cantor relacionado à nasalidade. Este fenômeno ocorreria devido ao acoplamento da cavidade nasal que absorve o som e modifica suas características acústicas. E a terceira implicação é a ausência de uma representação fonética para o elemento nasal decorrente da consoante nasal após a vogal, ou à terminação dos ditongos.

É importante ressaltar que todos os casos apresentados nas normas são fenômenos de nasalização, nos quais a presença do elemento nasal é fundamental para a inteligibilidade da palavra, ao contrário dos casos de nasalidade, nos quais a presença deste elemento é consequência de um regionalismo, presente até em vogais normalmente não nasalisadas.

Na busca por solucionar estas questões, ao observar a prática vocal através de gravações e na literatura encontrada sobre a voz cantada, temos observado que diferentemente da fala, o canto em contexto sustentado oraliza o ataque e grande parte da vogal nasal, sendo a terminação nasal articulada no fim da vogal, pertencendo ao domínio temporal da consoante que se segue.

Esta hipótese soluciona os pontos apresentados anteriormente, que correspondem ao risco do excesso de nasalidade dentro da representação escolhida, (por esta ocorrer somente na terminação da sílaba), o conseqüente enfraquecimento do formante do cantor, e a necessidade da representação da nasalidade na terminação do som, não durante toda a sua execução.

Neste raciocínio, sempre deve ser levado em consideração que diferentes contextos musicais, como diferenças de velocidade na articulação, podem alterar esta configuração. Em uma articulação muito rápida (ou próxima à velocidade da fala), não haverá tempo suficiente para manter uma proporção do elemento oral maior que a do elemento nasal já que a presença do elemento nasal é fundamental para o sentido semântico da palavra em questão e necessita esta articulação. Outras características como extremos da tessitura vocal também inviabilizam uma articulação precisa destes sons.

Na literatura encontrada referente aos nasais do português europeu cantado, João Miguel Vassalo Neves Lourenço traz uma proposta interessante para a execução das vogais nasais, buscando adequar a emissão aos padrões de sonoridade exigidos no canto erudito e tendo como foco a inteligibilidade dos fonemas. Em ata do Simpósio "A pronúncia do português europeu cantado" (2009) faz uma observação bastante interessante,

> As vogais nasais apresentam características acústicas comparativas em relação as vogais orais correspondentes que se resumem numa redução significativa do nível de intensidade dos formantes... Acústicamente os sons nasais são então claramente menos capazes de ser audíveis por cima do som de uma orquestra (LOURENÇO, 2009: p.5)

Ele propõe, como solução à este fenômeno a utilização dos formantes operativos "Os formantes operativos das nasais da língua portuguesa, são então, aqueles cuja manipulação consciente sobre a língua são idênticos ao das vogais orais correspondentes. Ou seja (â = ã) (ê = ẽ) (i = ĩ) (ô = õ) (u = ũ)" (LOURENÇO, 2009: p. 9) Propondo uma aproximação das vogais nasais às suas correspondentes orais, sugerindo a utilização do " ^ " para esta representação.

Esta referência corrobora para a nossa hipótese de que na dicção cantada não é adequado sustentar as vogais nasais de forma plenamente nasal, mas chama à nossa atenção pela necessidade de estabelecer uma vogal oral correspondente à nasal, se deve então ser representada pelo /a/ átono, /a/ tônico, ou por outro elemento mais adequado, levando em consideração as características articulatórias agregadas aos símbolos do IPA.

5. Metodologia do estudo

Como metodologia de estudo, serão selecionados quatro cantores, sendo 1 soprano, 1 mezzo, 1 tenor e 1 barítono, brasileiros, sem nenhum conhecimento referente à esta pesquisa, com comprovada atuação artística e prática no repertório de câmara brasileiro. Executarão a canção "Seresta n^0 13" de H. V. Lobos, e farão duas gravações de formas distintas:

1) De forma espontânea, sem nenhuma orientação prévia, de modo a observar as soluções encontradas na execução das vogais nasais, de forma intuitiva pelos intérpretes.

2) Gravar novamente, orientando os cantores a executar as vogais nasais da canção, de acordo com a hipótese proposta pelo trabalho (realizar a vogal nasal em seu ataque e sustentação totalmente oralizada, tendo o elemento nasal como terminação da articulação).

3) Submeter as duas gravações de cada cantor à 4 juízes brasileiros, com conhecimento dos processos articulatórios do português brasileiro (professores de canto/dicção, lingüistas) para que façam uma análise perceptual de cada fonema que contém uma vogal nasal, sem ter acesso à identificação das gravações, avaliando os seguintes critérios:

1) Som reconhecivelmente brasileiro?;

2) Percepção de algum estrangeirismo? (como articulação próxima ao francês ou vogal muito aberta próxima ao italiano);

3) Naturalidade de emissão;

4) Execução do ataque de forma oralizada?;

5) Execução da sustentação de forma oralizada?;

6) Terminação nasal feita adequadamente (de acordo com o som reconhecivelmente brasileiro);

7) Possível comparar as duas gravações? Qual apresenta melhor resultado? Por que?

Este trabalho se trata de um estudo piloto, visto que a canção apresenta 28 ocorrências de vogais nasais, que serão avaliadas duas vezes em cada um dos quatro cantores, por quatro juízes diferentes, resultando em 896 ocorrências a serem avaliadas (28 x 2 x 4 x 4 = 896) para que se possa ter uma perspectiva acústica da execução destes sons na prática vocal.

A escolha da metodologia foi feita buscando uma forma de análise que possibilitasse o diálogo entre as diferentes áreas de conhecimento que permeiam o trabalho. O ponto central para essa escolha, foi não se afastar da prática principal do cantor e do professor de canto, que têm nas ferramentas auditivas grande parte de seus mecanismos de ensino, motivo este pelo qual a análise perceptual foi escolhida.

É de nosso conhecimento que haveriam outras alternativas à essa metodologia, que pudessem trazer dados mais estatísticamente precisos, como a análise acústica dos sons ou análise do fluxo aerodinâmico de ar oral/nasal, mas qualquer uma destas alternativas traria dados de difícil acesso ao intérprete do repertório vocal brasileiro erudito, por estarem distantes de sua área de atuação.

Referências:

ANDRADE, M. de. Normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito. In: *Revista brasileira de música: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil*, Rio de Janeiro, v.5, 1. fascículo, 1938, p. 1-35.

_____. Os compositores e a língua nacional. In: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica editoras reunidas Ltda, 1991, p. 32-94.

_____. A Pronúncia cantada e o problema do nasal através dos discos. In: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica editoras reunidas Ltda, 1991, p. 95 - 111.

KAYAMA, Adriana *et al.* PB Cantado – Normas para a pronúncia do Português Brasileiro no canto erudito. Opus, vol 13, número 2. 2007.

LOURENÇO, João Miguel Vassalo Neves Lourenço. Formantes Operativos das vogais nasais da língua portuguesa no canto lírico. Acta do Simpósio: A Pronúncia do Português Europeu Cantado. Lisboa, 2009. Disponível em: < *www.caravelas.com.pt/actas%20tex%20completo.pdf*> Acesso em: 25 de setembro de 2010.

RAPOSO DE MEDEIROS, Beatriz. O Português Brasileiro e a Pronúncia do Canto Erudito: Reflexões Preliminares. ArteUnesp, São Paulo, v.16, p. 46-55. 2002-2003.

RAPOSO DE MEDEIROS, Beatriz; D`IMPERIO, Mariapaola; ESPESSER, Robert. O Apêndice Nasal: Dados aerodinâmicos e duracionais. Revista do GEL, São Paulo, p.123-138, 2008.

SEARA, I.C. Estudo acústico perceptual da nasalidade das vogais do português brasileiro. 270 f. Tese – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.

SOUSA, E.M.G. Para a caracterização fonético Acústica da nasalidade do português do Brasil. Dissertação – Universiade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

EDITANDO SCARLATTI: DUAS ATITUDES EDITORIAIS PARADIGMÁTICAS, ÉTICA E INTERPRETAÇÃO

Solon Santana Manica (UFBA)
solonsm@gmail.com

Resumo Na música erudita ou européia de tradição ocidental, a figura do editor musical exerce uma função importante, pois o músico que pretende executar uma peça tem contato com esta através de uma partitura previamente editada. As decisões tomadas pelo intérprete são desta maneira, largamente influenciadas pela edição da peça com a qual este desenvolve seus estudos. O presente trabalho pretende apontar para algumas questões éticas presentes nas atividades dos editores e intérpretes musicais, demonstrando a necessidade da consciência histórico-crítica das suas atividades.
Palavras-chave: atitudes editoriais, performance musical, interpretação e ética.

Editing Scarlatti: two paradigmatic attitudes editorial, ethics and interpretation

Abstract: Music editors have an important role in the Western Classical Music tradition since performers usually access musical works through published scores. Therefore the performer´s decisions are largely influenced by the edition they are using to practice. The present paper aims to point out some ethical questions present in the activities of both editor and performer, stressing the need for a historical-critical consciousness of their activities.
Keywords: Editorial attitudes, musical performance, interpretation and ethics.

1. Edição e Performance Musical

Na música erudita ou européia de tradição ocidental, a figura do editor musical exerce uma função importante, pois o músico que pretende executar uma peça tem contato com esta através de uma partitura previamente editada. As decisões tomadas pelo intérprete são desta maneira, largamente influenciadas pela edição da peça com a qual este desenvolve seus estudos.

Neste artigo serão apresentadas duas atitudes editoriais paradigmáticas: a primeira atitude é a de Alessandro Longo que, em um período marcado pelo nacionalismo, realiza a edição da obra completa de Scarlatti (LONGO, 1906-1913) com as interferências que cabiam a um editor em sua época; a segunda atitude é a de Ralph Kirkpatrick que em período posterior ao de Longo (no qual a interferência do editor passa a ser vista de outra maneira e o texto original assume papel de maior importância), realiza uma edição crítica da obra completa deste compositor (1953), baseado em um profundo estudo do estilo composicional de Scarlatti.

É importante ressaltar que o debate a respeito das edições, considera o fato de que estas foram feitas em diferentes momentos históricos e em diferentes contextos socioculturais e por isso apresentam uma mudança de paradigma, o papel central antes ocupado pelo editor e sua vivência musical, passa ser ocupado pela fidelidade ao texto e as intenções do compositor.

Grier (GRIER, 1996: p.8-20) afirma que editar é um ato de natureza crítica, e que o pensar crítico em edição deve estar embasado na pesquisa histórica em torno das fontes, para que haja uma avaliação crítica do importe semiótico do texto. Este mesmo autor ressalta que, ao admitir o editar como um ato crítico, se admite também que diferentes editores poderão realizar diferentes edições de uma mesma obra, mesmo sob rigorosas condições científicas. Pois editores de diferentes contextos históricos operam sob diferentes condições sociais, econômicas e culturais. Deste modo, mesmo que o pretenda, nenhuma edição será completa ou definitiva. Pois o conhecimento se amplia e aprofunda continuamente e as novas perspectivas críticas,

inevitavelmente, tratam das preocupações de seu próprio contexto histórico, assim, a edição de uma obra poderá sofrer infinitas transformações ao longo do tempo, o ato de editar é, então, um processo em constante desenvolvimento.

Para compreender melhor este assunto, faz-se necessário, primeiramente, entender o que é uma edição musical. Figueiredo escreve que "uma edição resulta num texto, fruto da pesquisa e da reflexão em torno das fontes que o transmitem e que seria o exemplar para a impressão" (FIGUEIREDO, 2000: p.80). Portanto o ato de editar tem como objetivo a publicação, ou seja, tornar público o texto, sendo este resultado da pesquisa e da reflexão realizadas acerca das fontes do mesmo.

Tanto o ato de editar como o de executar uma peça são interpretativos, faz-se necessário, portanto, refletir a respeito do papel do intérprete nos dois referidos atos.

A interpretação musical, como toda interpretação, se dá a partir da própria história, cultura, filosofia e ideologia do intérprete. Estas são adquiridas ao longo de suas experiências, que ocorrem com a sua vivência em sociedade. É o que se pode entender da seguinte citação de Eros Grau:

> É que o intérprete como julgador, qual observa Nilo Bairro e Brum, é condicionado pela sua cultura jurídica, suas crenças políticas filosóficas e religiosas, sua inserção sócio econômica, e todos os demais fatores que forjaram e integram sua personalidade. Disso não se pode sacar a conclusão de que qualquer texto normativo admita qualquer interpretação, não. É certo também no entanto, que todas estas circunstâncias prosperam no sentido de colocar o intérprete em posição pré-conceituosa [...] perante ao texto a interpretar. (GRAU, 2010: p.7)

Vale a pena explicar aqui o uso do termo "posição pré-conceituosa", na citação anterior. Neste caso a palavra "pré-conceito" é utilizada como sinônimo do "resultado das experiências prévias de vida", ou seja, os conceitos formados anteriormente pelo intérprete, que tendem a influenciar a sua interpretação perante o texto.

Como visto, o ato de interpretar coloca em confronto o intérprete com o texto. A compreensão deste, de maneira não arbitrária, só é possível quando se tem uma atitude ética em relação a este, ou seja, distinguindo, de maneira consciente, as suas próprias posições das expressas no texto.

2. Ética e Interpretação

Ao abordar a ética na performance musical, Urmson em seu artigo *The Ethics of Musical Performance* (URMSON, 1993: p.157-164), retrata três situações distintas de performance, com diferentes implicações éticas para cada uma: na primeira o músico executa a peça sozinho, sem a presença de público; na segunda há público, mas sem relações comerciais, não é um público pago, poderia ser um grupo de amigos; na terceira o músico se apresenta para um público pagante, envolvendo, assim, relações comerciais

O que ocorre é que a cada nova situação as implicações éticas adquirem mais peso sobre a performance do músico, pois com o acréscimo do público a interpretação da obra musical passa a atingir não apenas o músico. Com o acréscimo de relações comerciais, passam a haver novas implicações, como a de maiores expectativas em torno da performance, pois o repertório é de provável conhecimento do público pagante (por divulgação em meios de comunicação por exemplo), e o músico está em acordo com quem agenciou a apresentação, tendo, portanto, obrigações a cumprir. Para melhor compreender esta situação

Urmson compara uma obra musical com a receita de um bolo, traçando relações entre a arte da música e a da culinária. Assim como na situação exposta anteriormente em música, na culinária um indivíduo que prepara um bolo para si, tem obrigações diferentes das de um profissional que prepara um bolo para um cliente.

Além das implicações éticas com o público, seja este voltado para culinária ou para música, há também as implicações com o autor da receita ou da obra musical em questão, ou seja, a fidelidade às idéias que este pretendeu expressar em sua obra. O grau de fidelidade ao autor na primeira situação é avaliado pelo intérprete, já na segunda e na terceira é avaliado não só pelo intérprete, mas também pelo público. O intérprete deve estar consciente, portanto, de que ao interpretar uma obra de arte estará envolvido com questões éticas, que podem condizer ao autor, a si mesmo ou a um público pagante ou não.

Uma interpretação não arbitrária deve compreender, não apenas a cultura em que a obra foi concebida, mas também a cultura da sociedade na qual o intérprete está inserido, pois como Edgar Morin escreve:

> A ética manifesta-se para nós, de maneira imperativa, como exigência moral. O seu imperativo se origina numa fonte interior ao indivíduo, que o sente no espírito como a injunção de um dever. Mas ela provém também de uma fonte externa: a cultura, as crenças, as normas de uma comunidade. Há, certamente, também uma fonte anterior, originária a organização viva, transmitida geneticamente. Essas três fontes são interligadas como se tivessem um lençol subterrâneo comum.[...]O indivíduo humano, mesmo na sua autonomia, é 100% biológico e 100% cultural.[...] Ser sujeito é se auto-afirmar situando-se no centro do seu mundo, o que é literalmente expresso pela noção de egocentrismo. Essa auto-afirmação comporta um princípio de exclusão e um princípio de inclusão.[...] *Ser sujeito é associar egoísmo e altruísmo. Todo olhar sobre a ética deve reconhecer o aspecto vital do egocentrismo assim como a potencialidade fundamental do desenvolvimento do altruísmo.* [itálico do autor] (MORIN, 2005: p.19-21)

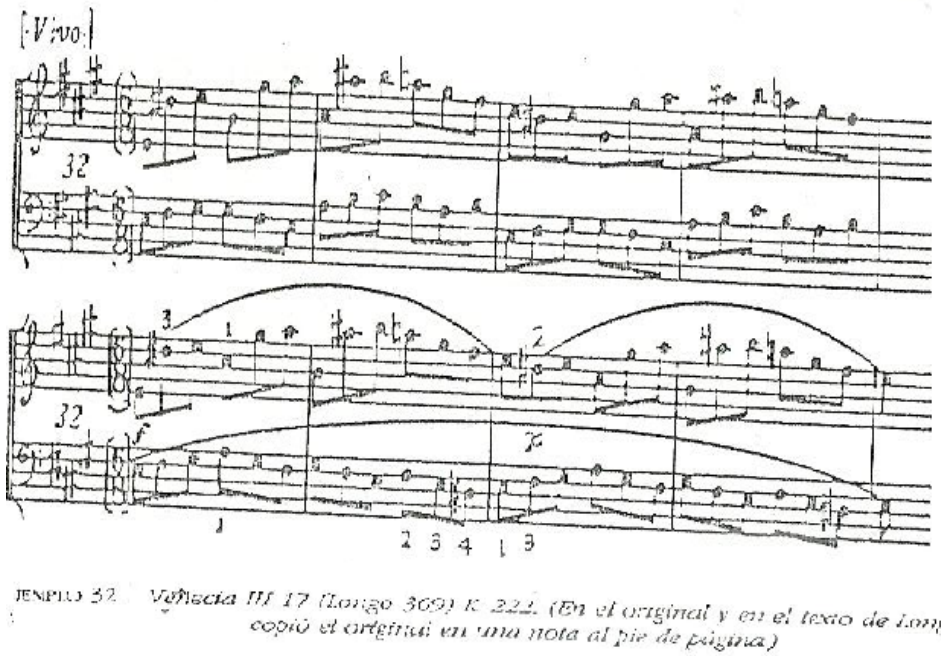
A própria ética, como nos mostra Edgar Morin, envolve sempre duas dimensões, a interior e pessoal e a exterior e cultural, o egocentrismo e o altruísmo. Por isso a exigência ética obriga a considerarmos, tanto na edição de um texto musical como na sua execução, a intenção e o contexto cultural do compositor e a do próprio editor ou do músico.

A realização do trabalho de edição exige, então, muito rigor, muita pesquisa, procurando conhecer o autor, sua formação e influências culturais, o contexto histórico em que viveu, com as características da arte de seu tempo. Quem assume esta tarefa e esta responsabilidade, não pode realizá-la arbitrariamente, considerando apenas seus pontos de vista, deve estar aberto e procurar cercar-se de todas as informações e conhecimentos a fim de ser o mais fidedigno possível ao compositor. Fica assim evidenciado que este trabalho não é um simples resgate do que o compositor escreveu, senão que também um resgate de suas intenções e objetivos. Para isto é necessário sair de si mesmo e colocar-se no lugar do outro com todas suas circunstâncias. Com isto supera-se e se vai além do egocentrismo, entrando na dimensão do altruísmo, realizando assim um verdadeiro trabalho ético.

3. A edição de Longo e a de Kirkpatrick

As implicações que uma edição musical pode causar, devido as decisões tomadas pelo editor, em uma performance musical, ficam claras nas edições das sonatas de Scarlatti para cravo realizadas por Longo.

Estas são criticadas por Ralph Kirkpatrick em seu livro *Domenico Scarlatti* (KIRKPATRICK, 1985: p.190), no qual o mesmo relata que as correções realizadas por Longo, embora embasadas em tratados da época, não reconhecem o sistema de tratamento harmônico inventado por Scarlatti, o qual não foi compartilhado por nenhum outro compositor do século XVIII. O que ocorre é que Scarlatti buscava, muitas vezes, efeitos sonoros no cravo como ornamentações superficiais que remetessem a um centro tonal, mesmo que este possa mudar momentaneamente, ou mesmo notas sobrepostas, lembrando um cluster, mas que na realidade remetem ao toque do alaúde. Como se pode ver no seguinte exemplo:



JEMPLO 32 Valencia III 17 (Longo 369) K 222. (En el original y en el texto de Longo. Este copió el original en una nota al pie de página)

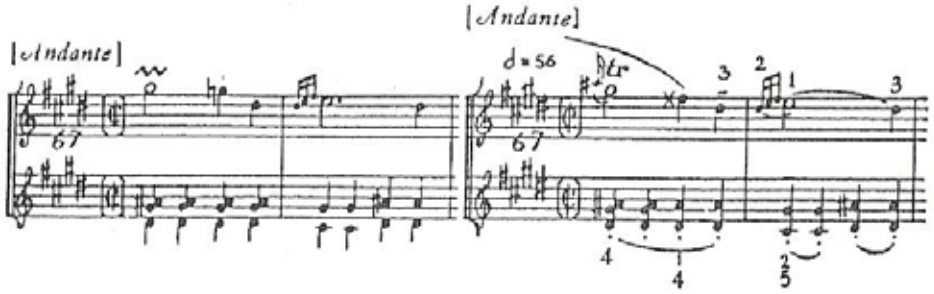
Exemplo 1 (KIRKPATRICK, 1985: p.189)

Neste exemplo vê-se primeiramente a edição original e logo após a edição de Longo, com suas "correções". No segundo compasso do exemplo, percebe-se que Longo alterou as notas do baixo, por considerar um "erro" os quatro intervalos de sétima consecutivos do original (baixo - voz superior: Si-Lá♯, Dó♯-Si, Si-Lá, Lá-Sol), colocando no lugar destes, intervalos de terça e de quinta justa. Kirkpatrick relata que estas quatro sétimas consecutivas, ao invés de um "erro de contraponto", não são nada mais do que uma ornamentação da superfície de uma simples fórmula cadencial. Percebe-se aqui que, embora Longo tivesse conhecimento das regras de contraponto do século XVIII, através de tratados do mesmo século, não se dedicou a uma profunda análise dos métodos composicionais de Scarlatti, ou seja, de seu estilo composicional. Mas o que define o estilo composicional de Scarlatti?

Segundo Meyer (MEYER, 1996: p.4-37) estilo é a replicação de padrões, tanto no comportamento humano ou nos objetos/artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resulta em uma série de escolhas, feitas com algumas restrições. Este mesmo autor afirma, ainda, que o estilo pode ser compreendido em diferentes níveis, por exemplo, em um "alto nível" (high level style) de estilo estaria a Música Ocidental, em um nível mais "baixo" (low level style) estaria o barroco, clássico, romântico, etc. O que ocorre na realidade são diferentes níveis de restrições, que devem ser distinguidos por diferentes parâmetros. Continuando nesta mesma linha de pensamento, pode-se ter, portanto, o estilo de determinado período histórico, neste, o estilo de diferentes compositores, e mesmo, o estilo de diferentes obras de um determinado compositor.

O trabalho realizado por Kirkpatrick em seu livro, anteriormente citado, traz uma profunda análise da obra para cravo de Scarlatti, permitindo, deste modo, definir os padrões que se replicam ao longo desta. Com isso, lhe foi possível afirmar que as correções de Longo eram arbitrárias, pois condiziam ao estilo da época, mas não ao estilo composicional de Scarlatti, este, em alguns aspectos, não compartilhado por outros compositores do mesmo período histórico.

Kirkpatrick (KIRKPATRICK, 1985: p.202), neste contexto, realiza uma dura crítica à edição da sonata 206 de Scarlatti, para voz e contínuo, feita por Longo, afirmando que as "correções" realizadas por Longo não são somente falhas ao reduzir as harmonias de Scarlatti às convenções da época, como também o fraseado, a todo momento, deixa ver uma compreensão completamente equivocada da declamação da parte vocal. Ver figura abaixo, a qual traz primeiramente o original e em seguida a edição de Longo.



EJEMPLO 48. *Venecia III 1 (Longo 257) K. 206. (Tanto en el original como en el texto de Longo. Longo copió el original a pie de página.)*

Exemplo 2 (KIRKPATRICK, 1985: p. 202)

4. Conclusão

Compreende-se, com estes exemplos, que no contexto histórico de Longo o editor procurava "traduzir" as obras para uma grafia e para uma sonoridade da época. Por exemplo, Mahler modificava as sinfonias de Beethoven – mudava a forma e a instrumentação, etc. - adaptando-as às práticas interpretativas de sua época (época de Mahler). Perceberam-se as necessidades de cada um dos editores estudados (Longo – "tradução", Kirkpatrick "pureza (neutralidade) científica") procurando reconhecer as limitações que cada contexto diferente impõe às necessidades editoriais (e interpretativas) sempre cambiantes com as mudanças de concepção histórica e estética.

Visto que o editor pode ter alterado o texto, o músico deve estar consciente, ao confrontar-se com uma edição, que esta não é a obra em si, mas em grande parte a visão de um editor desta. Constatou-se que para conseguir uma edição e interpretação fidedignas e, portanto, não arbitrárias, se faz necessário um minucioso trabalho de pesquisa. É necessário procurar entender o contexto histórico e cultural em que foi criada a obra de arte musical, a intenção, o objetivo e a concepção artística do autor, bem como considerar todos estes aspectos em relação ao editor e ao intérprete, para que estes não tenham uma visão "pré-conceituosa" da obra. Portanto, fica clara a importância da consciência histórico-crítica, tanto nas atividades dos editores como dos intérpretes musicais.

Referências:

FIGUEIREDO, C. Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia.* Rio de Janeiro: Unirio, 2000.

GRAU, Eros. *Extradição 1.085 - Caso Cesare Battisti [voto quanto ao mérito da extradição].* Transcrição do discurso disponível em <http://www.iabnacional.org.br/IMG/pdf/doc-2133.pdf > Data de acesso: 09/07/2010.

GRIER, James. *The Critical Editing in Music.* EUA: Cambridge University Press., 1996.

KIRKPATRICK, Ralph. *Domenico Scarlatti.* Madrid: Alianza Editorial, 1985.

LONGO, A. *545 Scarlatti Sonatas in XI Volumes.* Ricordi, 1906-1913.

MEYER, L. B. *Style and Music.* Chicago: University of Chicago Press, 1996.

MORIN, Edgard. *O método 6: ética 2ª ed.* Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005.

URMSON, J. O. *The Ethics of Musical Performance.* In *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, ed. Michael Krausz. Oxford: Clarendon Press, 1993.

UM OLHAR SOBRE A PERFORMANCE DO BATERISTA ZÉ EDUARDO NAZÁRIO EM 'FREVO', DE EGBERTO GISMONTI

Tarcísio Braga (UFMG)
tbraga.perc@gmail.com

Fernando de Oliveira Rocha (UFMG)
fernandorocha70@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta um breve estudo da performance do baterista Zé Eduardo Nazário nas faixas que constituem a suíte 'Frevo' de Egberto Gismonti. O objetivo é uma reflexão sobre algumas das características de sua forma pessoal de tocar bateria, através do olhar sobre seu processo criativo. Para entender este processo, foram realizadas transcrições da parte da bateria de certos trechos da obra, alem de entrevistas com o próprio Nazário.
Palavras-chave: Zé Eduardo Nazário, transcrição de bateria, 'Frevo' de Egberto Gismonti, música brasileira.

An overview of Zé Eduardo Nazário's drumset performance in 'Frevo, by Egberto Gismonti

Abstract: This article presents a brief study of drummer Zé Eduardo Nazário's performances on the tracks that make up the 'Frevo' suite by Egberto Gismonti. Our objective is to reflect upon certain characteristics of his very personal drumset style, by understanding his creative process. To understand this process, the authors conducted interviews with Nazário and transcribed excerpts of his performances.
Keywords: Zé Eduardo Nazário, drumset transcription, 'Frevo' by Egberto Gismonti, Brazilian music.

1. Introdução

O baterista paulista Zé Eduardo Nazário ocupa lugar especial na história da bateria brasileira por sua concepção bastante pessoal de tocar, que foi formada ao longo de sua trajetória de performance com inúmeros artistas brasileiros e estrangeiros. Neste trabalho analisaremos a performance de Nazário em 'Frevo', do disco *Nó Caipira* de Egberto Gismonti, lançado em 1978. 'Frevo' é uma suíte composta por Gismonti e apresenta três partes: 'Frevo', 'Esquenta Muié (Banda de Pífanos)' e 'Frevo Rasgado'. Além de Nazário, os músicos que participaram da gravação são o próprio Gismonti (piano), Mauro Senise (sopros) e Zeca Assumpção (contrabaixo). A bateria destas faixas, baseada em variações sobre ritmos brasileiros de frevo e de bandas de pífano, impressiona pela sua complexidade e caráter virtuosístico. Além da grande velocidade e precisão de execução, Nazário demonstra um alto grau de independência entre mãos e pés, um grande controle (também independente) de dinâmica e uma interação constante com os outros instrumentos do grupo. A análise aqui apresentada foi baseada na transcrição de partes desta performance e de entrevistas realizadas com Nazário.

2. Biografia

Zé Eduardo Nazário é um dos mais importantes bateristas e percussionistas brasileiros, tendo tocado, gravado e excursionado com grandes nomes da música instrumental nacional e internacional, como Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Milton Nascimento, John McLaughlin, Grupo Um e Grupo Pau Brasil. Nascido em São Paulo em 1952, logo aos dez anos de idade, por intermédio de seu primo, Luiz Manini (também percussionista) teve suas primeiras noções de bateria.

> Ele tinha uma discografia enorme [...] e deixava eu ouvir todos os seus discos. Eu ouvia Philie Joe Jones, Roy Haynes, Max Roach. Todos esses bateras da década de 50. E Dizzie Gillespie, Thelonious Monk, Miles Davis. E bossa nova também. E aí comecei a gostar de alguns caras como Edison Machado, Dom Um Romão, Airto Moreira (...) (NAZÁRIO, 2010).

Com doze anos Nazário ganhou sua primeira bateria e pouco tempo depois já tinha se profissionalizado. Logo ganhou a amizade de seu ídolo Edison Machado, um dos mais importantes bateristas da época. Aos quinze anos, sentindo que precisava evoluir mais, resolveu estudar percussão de orquestra com Cláudio Stephan[1]. No final da década de sessenta formou, com Guilherme Franco, o Grupo Experimental de Percussão de São Paulo, que segundo Nazário estava muito à frente do que se fazia na época na América Latina. "Tinha três baterias, tabla, marimba, xilofone, vibrafone, tocávamos improvisando..." (*idem*)

De fato a improvisação e o experimentalismo são marcas da trajetória e estilo de Nazário. Ele cita sua permanência na banda de Hermeto Pascoal[2] como período intenso de criação e experimentação, sempre norteados no desenvolvimento de uma linguagem musical brasileira.

> "Muitos músicos foram embora no final da década de 60 (...) O Hermeto foi o único que foi, voltou, e falou: 'nós vamos formar um grupo aqui.' [...] E era mais ou menos o que eu tinha em mente também. Uma música legal, diferente, mas que fosse criada e continuasse a partir do Brasil." *(Ibidem)*

A grande propensão à fusão de estilos de Hermeto parecem ter deixado marcas em Nazário.

> "Às vezes o Hermeto mesmo escrevia alguma coisa e agente ficava pensando, bolando, o que fazer de ritmo. Porque podia misturar vários estilos. Não tinha tanto essa necessidade de ser isso ou aquilo, uma coisa original do folclore. A gente não estava tentando imitar nada não. Estava tentando criar a partir de coisas que já existiam e que agente conhecia e dominava e aí passava a criar em cima." *(Ibidem)*

Como parte deste trabalho de criação Nazário começou a inovar na bateria, combinando ritmos diversos em suas 'levadas'[3], o que muitas vezes resultava em padrões complexos pela independência entre as vozes. Este é o caso da levada principal da música '[B(2)/1O-O.75-K.78]-P(2)-[O(4)/8-O.75-K77]' (fig. 1) do Grupo Um, na qual a mão direita toca um padrão oriundo do agogô do ijexá, a mão esquerda e o pé direito tocam células que se assemelham a uma levada de samba e o pé esquerdo toca o padrão de uma clave cubana, também encontrado em alguns ritmos brasileiros como o maculelê. A fig. 2 traz uma bula com a notação usada nas transcrições apresentadas neste artigo.

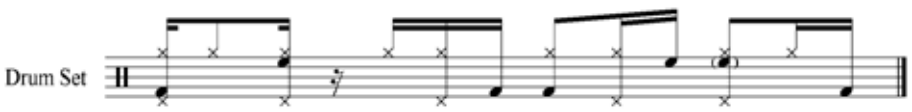


Figura 1: Levada de bateria de [B(2)/1O-O.75-K.78]-P(2)-[O(4)/8-O.75-K77]

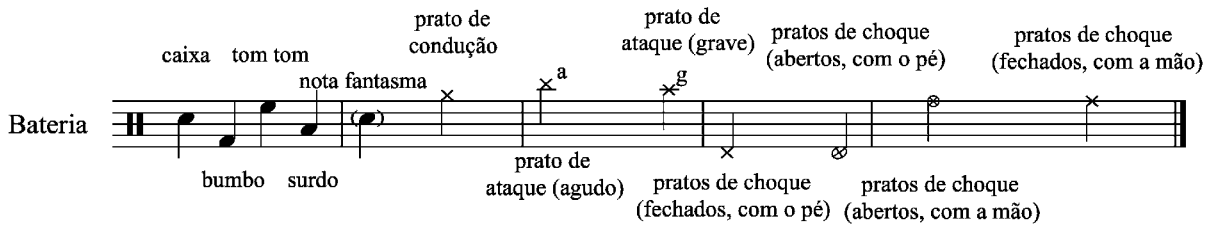


Figura 2: Explicação da notação usada para a transcrição da bateria (bula)

Ao afirmar seu interesse pelo uso de elementos musicais encontrados em manifestações do folclore brasileiro, Nazário revela também detalhes a respeito da prática de transcrição como método pessoal de evolução:

> "Eu ouvia muitas coisas do folclore. Tinha idéias a partir de coisas do folclore. Gostava de escrever também tudo o que eu ouvia, coisas interessantes que eu ouvia. 'Como que é isso mesmo?' Ouvia, ouvia, ouvia. Naquela época era toca discos, você tinha que voltar e por em rotação mais lenta, pra ver o que o cara fazia." *(Ibidem)*

3. O processo de criação da bateria da suíte 'Frevo'

Para nos ajudar a entender como Nazário realiza algumas transposições de ritmos brasileiros para a bateria realizamos algumas entrevistas com ele. Elas aconteceram em sua casa, com ele sentado em sua bateria. Isso fez com que muitas das perguntas fossem respondidas 'na prática', ou seja, com Nazário tocando, às vezes sem mesmo verbalizar qualquer resposta. O caráter improvisatório dessas 'respostas musicais' revelou em vários momentos um micro-cosmo do processo de criação e desenvolvimento dos ritmos e levadas tocados por Nazário na suíte. Apresentamos aqui transcrições e comentários sobre trechos destas 'respostas musicais', revelando detalhes de algumas das características da performance de Nazário na suíte, entre elas: criação de levadas através da superposição de linhas rítmicas independentes, grande controle sobre a independência entre as vozes, e grande velocidade de execução.

Quando questionado sobre seu processo criativo envolvido na concepção da suíte 'Frevo', Nazário lembra com um sorriso: "Eu estava com muita técnica na época. Eu tocava o dia inteiro"*(Ibidem).* Dentre os estudos técnicos que ele fazia na bateria, estava o dos chamados rudimentos de caixa, os quais ele tocava sempre com a presença dos pés marcando os tempos do compasso (fig. 3).

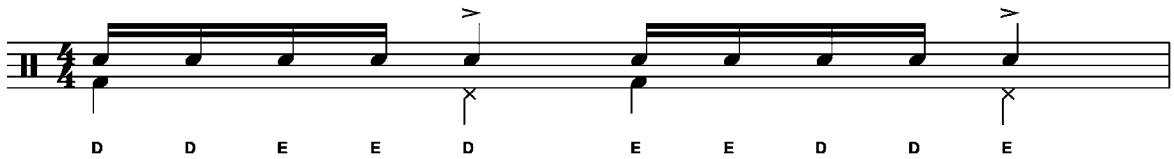


Figura 3: Exemplo de aplicação dos rudimentos de caixa na bateria, por Nazário. Rudimento "Five Stroke Roll" (D = mão direita / E = esquerda)

Desse modo, as dificuldades de execução tanto das mãos quanto dos pés já eram levadas em conta desde o início. O estudo consistia em acelerar, a partir de um andamento confortável, até uma velocidade mais

rápida (mas também ainda confortável) e voltar à velocidade original, e ficar repetindo esse processo para ganhar controle e velocidade.

Ao comentar sua concepção de bateria em 'Frevo', Nazário acaba iniciando um longo improviso de aproximadamente dez minutos, baseado naquelas idéias. O momento inicial deste improviso, repleto de explorações e explosões rítmicas, com espaços e silêncio entre elas, lembra as seções rítmicas livres, introdutórias da faixa 'Esquenta Muié'. Após esse momento, ele introduz nos pratos de condução uma levada contendo a frase tradicional do pandeiro do frevo (fig. 4) ao mesmo tempo em que a caixa completa os espaços de forma a preencher todas as semi-colcheias. Esse adensamento, gerado aqui por dois membros (prato de condução e caixa), é comparado ao adensamento típico presente nas levadas de caixa no frevo tradicional.

Figura 4: Ritmo básico do pandeiro do frevo

A levada se completa com os pés executando figuras típicas do ritmo do baião, (aqui deslocados por um tempo), ou mesmo de surdos de corte do samba, já demonstrando a fusão de estilos características de Nazário (fig. 5).

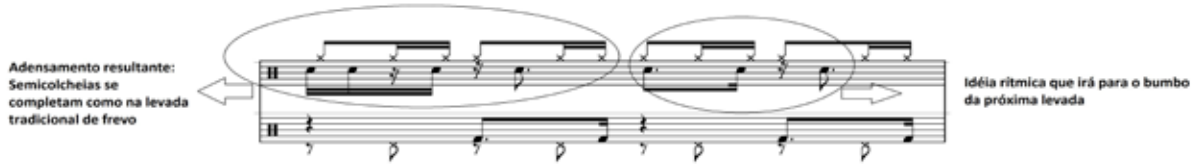


Figura 5: Primeira levada completa na bateria

Após um tempo, Nazário começa uma frase contínua, executada na caixa, lembrando as levadas de caixa originárias das bandas de pífano (fig. 6). Neste momento ele também aumenta o número de notas executadas pelo bumbo, utilizando-se da mesma figura rítmica presente na caixa da levada anterior (apresentado anteriormente na fig.5).

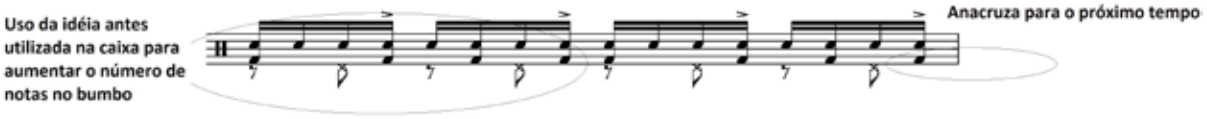


Figura 6: Frase contínua executada na caixa, com bumbo e pratos de choque

A partir daí, Nazário passa a explorar este ritmo criando diversas variações, inicialmente apenas na caixa e depois distribuindo as notas e acentos entre prato de condução e caixa. Algumas das variações apresentadas revelam suas idéias principais para as faixas 'Frevo' e 'Frevo Rasgado'. Ao mudar de uma levada (fig. 7) para outra (fig. 8) com total espontaneidade e leveza, Nazário demonstra usar diferentes níveis de acentos com extrema sutileza, tanto na sua levada pessoal de caixa baseada nas bandas de pífano, como na levada bastante usada na faixa 'Frevo', consagrada como sua levada 'clássica'.

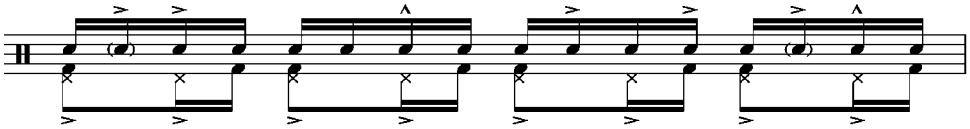


Figura 7: Levada influenciada pelas caixas das bandas de pífano

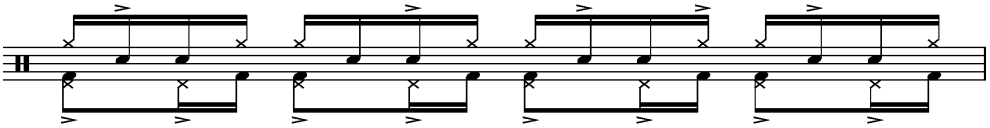


Figura 8: Levada 'clássica' bastante usada por Zé Eduardo Nazário

Além das características acima delimitadas, a presença das colcheias constantes nos pratos de choque[4] (fig. 7 e fig. 8), criando uma idéia de 'condução' feita por eles (feito difícil de controlar em velocidades tão elevadas) é uma marca inconfundível de Nazário. Além da velocidade, os vários gradativos de dinâmica apresentados nos pratos de choque, tanto nos sons abertos como fechados, criam uma constelação de nuances que quase sempre vêm a realçar, contrastar e dialogar com os outros instrumentos de forma sutil.

> "Ao mesmo tempo que quando você marca, você faz ele bem consistente *(imita o som seco e definido dos pratos fechando: ts' ts' ts')*. Na hora que você está conduzindo um straight-ahead, eu sinto isso, seu chimbal não pode ser fraquinho. Se você deixar muito solto, muito leve, não cria aquela atmosfera. É como você tivesse tocando um ganzá ou um caxixi, que tem aquela pegada." *(Ibidem)*

4. Transcrições da gravação de 'Frevo'

As informações coletadas nas entrevistas com Nazário foram de grande ajuda na realização das transcrições, bem como sua posterior análise. Nessa seção apresentamos transcrições de partes das três faixas que constituem a gravação da suíte 'Frevo'.[5]

As transcrições nos revelam aspectos distintos da complexa independência rítmica e dinâmica na performance de Nazário. O trecho extraído de 'Esquenta muié' (Fig. 9) apresenta algumas características de levadas usadas por ele para representar o naipe de percussão de uma banda de pífanos.

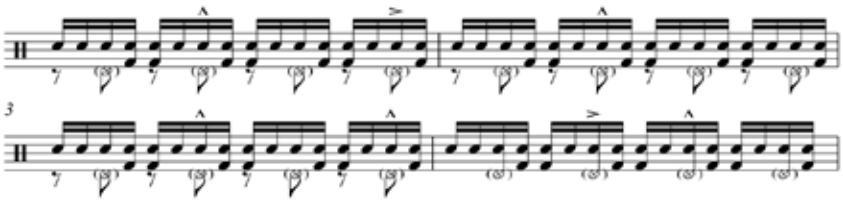


Figura 9: Trecho de 'Esquenta muié (Banda de Pífanos)' entre 01:20 e 01:25 minutos

Como comentado anteriormente, através das 'respostas musicais' percebemos que essas levadas muitas vezes são utilizadas por Nazário como início de explorações criativas, gerando distribuições dos ritmos pelos diversos instrumentos da bateria. Percebe-se neste trecho (fig. 9) a função da caixa como condutora constante do ritmo, apresentando diferenciações bruscas de dinâmica que realçam as frases da flauta. O grau

de independência na performance do baterista aqui se apresenta não só na separação rítmica das frases contidas em cada membro da bateria (que em 'blocos percussivos' são executadas individualmente por diferentes músicos), mas também nas diferentes dinâmicas usadas em cada membro. Isto é particularmente observado nos pratos de choque, tocados com som aberto, nos contratempos, de maneira extremamente suave, o que é realmente difícil, especialmente considerando o andamento rápido. Esta independência alcançada por Nazário gera a ilusão de que cada instrumento da bateria está sendo tocado por um músico diferente, como em um naipe de percussão de uma banda de pífanos. É como se ouvíssemos um músico tocando os pratos de choque, outro a caixa e um terceiro, o bumbo.

Nos dois primeiros compassos do trecho transcrito da música 'Frevo' (fig. 10) percebemos a forma como Nazário interpreta inicialmente a convenção rítmica de duas colcheias no quarto tempo do compasso, que também é tocada pelos outros músicos: ele faz as acentuações no bumbo junto com o prato de condução preenchendo o outros tempos com notas na caixa, completando uma série de quatro semicolcheias. Todas as outras notas nestes dois primeiros compassos podem ser consideradas fragmentos da levada 'clássica', que finalmente aparece a partir do segundo tempo do terceiro compasso.

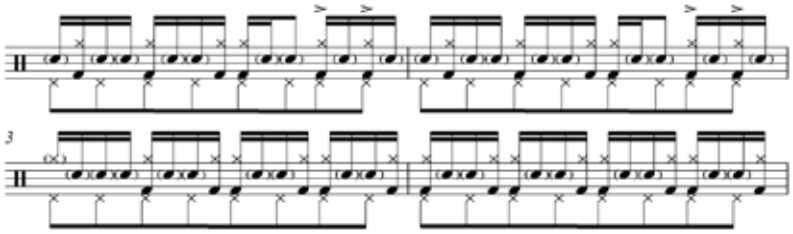


Figura 10: Trecho de 'Frevo' entre 01:54 e 01:59 minutos

O trecho transcrito de 'Frevo Rasgado' (fig. 11) demonstra várias das características da performance de Nazário aqui citadas, principalmente no uso de diversos tipos de adensamento. Por exemplo, uma mesma figura rítmica (também executada pelos outros músicos) recebe dois diferentes tratamentos timbrísticos nos compassos treze e dezoito, em virtude do progressivo aumento da intensidade dessas frases neste momento da música. Durante todo este trecho, Nazário dialoga com o ritmo do contrabaixo (duas colcheias no quarto tempo de cada compasso, incluídas como referência nos cinco primeiros compassos da transcrição para a designar a entrada desta seção na musica, logo após o término de uma seção de improviso livre). Ao longo deste diálogo, cada instrumento da bateria é introduzido de forma a intensificar e adensar o seu ritmo: primeiro o prato de condução, depois a caixa, em seguida os pratos de choque e o bumbo.

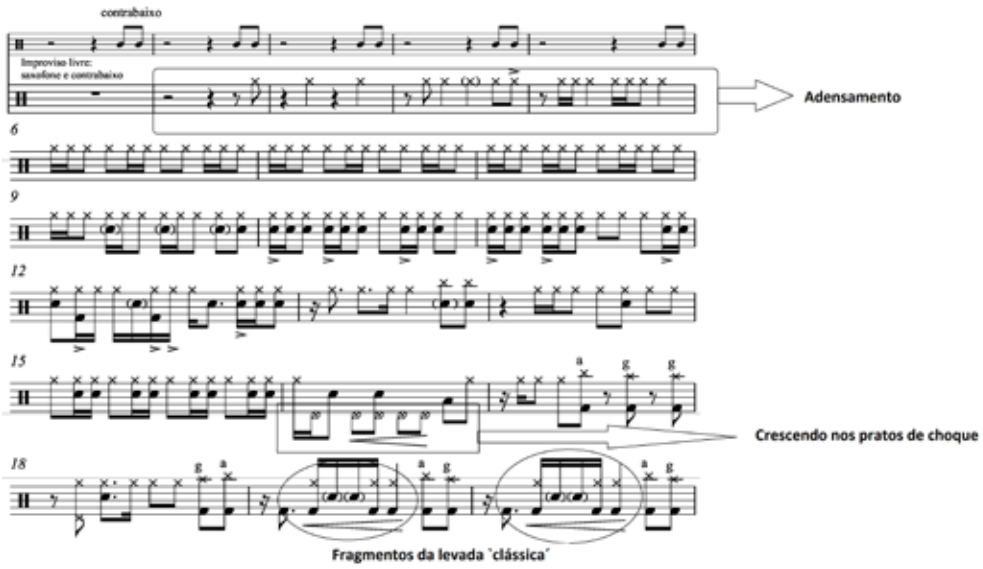


Figura 11: Trecho de 'Frevo Rasgado'

O uso do crescendo em instrumentos específicos, como o que ocorre nos pratos de choque no compasso dezesseis, comprova mais um vez a grande independência dinâmica de Nazário. Por fim, no segundo tempo dos compassos dezenove e vinte notamos pequenos fragmentos da distribuição característica da levada 'clássica' de Nazário (apresentada anteriormente na fig. 8, usada na faixa 'Frevo').

5. Considerações finais

As três peças que compõe a suíte 'Frevo' constituem um excelente panorama demonstrativo de diferentes características da concepção baterística de Nazário. É interessante notar que Nazário usa uma concepção rítmica para a suíte como um todo, com idéias que transitam entre as três faixas e que são construídas a partir de vários recursos do baterista como: o uso de rudimentos, a aplicação de idéias provenientes de ritmos tradicionais brasileiros (neste caso, o frevo e levadas de bandas de pífanos), a sobreposição de linhas independentes e o uso de processos de deslocamento, adensamento e fragmentação para criação e desenvolvimento de levadas. Além do grande domínio sobre todos estes recursos, a grande velocidade e precisão de execução e o alto grau de independência demonstrado por Nazário geram uma performance bastante original, complexa e virtuosística.

Notas

1 Percussionista, educador e maestro. "Atuou como timpanista titular da OSMSP (Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo). Na década de 70, executou diversas obras importantes do repertório percussionístico mundial, algumas em primeira audição brasileira ou mundial, tais como "Zyklus Nr. 9" de Stockhausen. [...] Foi o pioneiro, no Brasil, na construção de tímpanos, xilofones, baquetas e outros instrumentos de percussão, para suprir a necessidade dos inúmeros alunos de percussão, espalhados por todo o Brasil." (STEPHAN, 2011)

2 De acordo com o release oficial de Nazário: "*Em 1973 Zé recebeu um convite para trabalhar em Minneapolis (USA), mas desistiu da viagem para ingressar no grupo de Hermeto Pascoal.*" (NAZÁRIO, 2011)

3 Levada é um termo comumente usado para designar a forma com que um determinado padrão ou estrutura rítmica é tocado na bateria ou em instrumentos de percussão.
4 Pratos de choque, seguros um por cada mão, são comuns em várias manifestações musicais, entre elas na música sinfônica orquestral (com o nome de prato 'a dois') e na música folclórica de vários países. Os pratos de choque usados na bateria (normalmente conhecidos como chimbal) são seguros por uma estante ou 'máquina' e acionados normalmente pelo pé esquerdo do baterista. O uso do nome chimbal vem do inglês 'cymbal' que significa prato de uma forma geral, e não de hi-hat, que é o termo em inglês, para o mesmo. Para evitarmos qualquer confusão de terminologia, decidimos usar neste texto a expressão 'pratos de choque' para designar o uso desses pratos na bateria.
5 A transcrição e análise completa das faixas 'Frevo', 'Frevo Rasgado' e 'Esquenta Muié' será incluída na versão final da dissertação de mestrado do autor Tarcísio Braga.

Referências:

NAZÁRIO, Zé Eduardo. Entrevista de Tarcísio Braga em dezembro de 2010. Pouso Alegre, Brasil.

_____. *Homepage oficial*. Disponível em <www.zeeduardonazario.com>. Data de acesso: 31/03/2011.

GRUPO UM. *Marcha sobre a cidade*. CD. ZEN03-069622. Originalmente lançado em LP de forma independente em 1979. Reeditado em CD, França: Editio Princeps. 2002.

GISMONTI, Egberto. *Nó Caipira*. Vinil. 064 422836. EMI-Odeon, 1978.

STEPHAN, Cláudio. *Aulas de Música:* por Cláudio Stephan. Disponível em <www.stephan.mus.br >. Data de acesso: 31/03/2011.

A PRÁTICA DO CANTO CORAL JUVENIL COMO RECURSO INTEGRADOR PARA O ENSINO TÉCNICO EM MÚSICA: UM ESTUDO DE CASO

Vinícius Inácio Carneiro (UFG)
musicavinicius@gmail.com

Ângelo Dias (UFG)
angelodias2010@gmail.com

Resumo: Este artigo é um recorte de um trabalho final de mestrado defendido na UFG (2011). A investigação surgiu da experiência artística e pedagógica do autor enquanto professor da disciplina Canto Coral do Curso Técnico em Instrumento Musical do IFG, no ano letivo de 2010. O ponto de partida foi a análise do conteúdo disciplinar do curso, que determinou claramente a existência de pontos de intersecção que, explorados durante a pesquisa, possibilitaram a integração com outras matérias cursadas pelos alunos. O estudo se norteou pela aplicação de questionários aos discentes e docentes do curso técnico, pelo resultado das avaliações da disciplina, bem como pela verificação do desenvolvimento global da turma no período.
Palavras-chave: Canto Coral, Coro Juvenil, Ensino Técnico em Música, Integração Disciplinar.

The Practice Of Youth Choral Singing As An Integrating Resource For Music Technical Education: A Study Case

Abstract: This article was extracted from a Master's Degree final paper (UFG – 2011). The investigation began with the artistic and pedagogic experience of the author as a teacher of the Choral Singing Class at the Technical (High School) Level in the Federal Institute of Goias, academic year 2010. The starting point was the analysis of the course content. It clearly established the existence of intersection points that, explored during this research, enabled the integration with other disciplines taken by students. The study was based on the application of questionnaires to the technical course's students and teachers; on the course evaluations, as well as on the verification of the class' overall development in this period.
Keywords: Choral singing, Youth Choir, Technical Education in Music, Curriculum Integration.

1. Fundamentação

A recente experiência com o coro de alunos do Curso Técnico em Instrumento Musical do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG), instituição em que ingressei por concurso público em 2008, despertou em mim um antigo questionamento, que tem sido recorrente em diversas fases de minha vida profissional: as várias possibilidades integradoras e multidisciplinares da atividade coral. Ao contrário do trabalho realizado em outros segmentos da sociedade – como em corais de empresa, instituições religiosas e escolas regulares de ensino médio, ambientes onde a atividade musical afigurou-se como complementar e voluntária –, a lide com o aluno de música tem-me possibilitado uma nova abordagem e um maior aprofundamento técnico e conceitual no universo do canto coral. E esse trabalho assume, agora, novos focos. Surgiu a possibilidade de relacionar a prática coral com outras áreas do conhecimento musical, como, por exemplo, as demais disciplinas técnicas do curso. Foi possível averiguar em que nível se dá a interação entre elas, e que a prática do canto em conjunto tem, de alguma forma, ajudado o aluno em outros campos de atuação escolar.

De forma geral, é patente que a prática coral engloba aspectos que transcendem a atividade puramente vocal. FUCCI-AMATO (2008, p. 15) afirma que os corais se estabelecem, a um só tempo, como grupos de aprendizagem musical e desenvolvimento vocal que propiciam integração e inclusão social, neles se manifestando complexas relações interpessoais e de ensino-aprendizagem. Contudo, observa-se que, por vezes, a prática coral em cursos especializados de música é tratada apenas mais como disciplina isolada ou

prática complementar, até mesmo restringindo-se à elaboração de repertório com o propósito de cumprir o calendário acadêmico e realizar apresentações em datas comemorativas ou nos finais de semestre. Também se percebe que, por vezes, há uma preocupação do regente com a produção exaustiva de repertório, e que profissionais da área acabam por reforçar tal incompreensão, desperdiçando valiosas oportunidades no processo de ensino-aprendizagem por meio do canto coral, sobretudo em se tratando de cursos de música, nos quais a possibilidade de integração entre as disciplinas musicais tende a favorecer a sedimentação de conteúdos adquiridos pelo estudante.

Quando atuando à frente de um grupo coral, mas, em especial, na atividade desenvolvida em instituições de ensino musical – nas quais regentes podem valer-se de recursos integradores disciplinares –, estes devem ter em mente que o repertório escolhido servirá para promover o crescimento musical dos cantores durante os ensaios. Se há comunicação de valores e ideias (musicais e não musicais) entre o grupo e o público, cantores e regente se tornam plenamente recompensados em seus esforços, uma vez que se conclui satisfatoriamente o ciclo preparação-concerto. E é na preparação que esse regente-professor deve dispor de uma série de ferramentas pedagógicas, valendo-se, sobretudo, dos conteúdos aprendidos pelos seus cantores-alunos em outras disciplinas de música, contribuindo positivamente com os resultados no concerto. Unindo ensino e fazer artístico, a verdadeira atuação do regente acontece nos ensaios, na medida em que ele coloca seus conhecimentos e habilidades em prática para a construção da performance, assegura OAKLEY (1999, p. 113).

O estudo se alicerçou em material bibliográfico que contempla aspectos musicais, pedagógicos e socializadores da prática coral em geral, sobretudo aqueles que se relacionam diretamente com o assunto, e na aplicação de questionários elaborados especificamente a cada grupo de sujeitos envolvido no estudo. Um deles, direcionado aos discentes, objetivou averiguar o nível de interesse pela disciplina Canto Coral e os benefícios que ela pode promover em relação às demais disciplinas do curso técnico, bem como avaliar o grau de inserção da prática coral na esfera pessoal do aluno. O outro, direcionado aos docentes das disciplinas técnicas, permitiu averiguar como a disciplina se qualifica como facilitadora do aprendizado discente nas demais classes e a forma como são aplicados os conhecimentos nela adquiridos, bem como descobrir quais elementos do conteúdo ministrado nessas disciplinas podem contribuir com o aprimoramento da prática do canto coral. As avaliações bimestrais previstas no plano de atividades do curso técnico também foram incluídas no trabalho. Dentre as atividades integradoras e criativas propostas durante o estudo, foi elaborado pelo autor, com a colaboração dos alunos do Coro do IFG, um arranjo vocal para *Trenzinho do Caipira*, com música de Villa-Lobos (1887 – 1956) e poesia de Ferreira Gullar (n. 1930).

2. O Coro do IFG no contexto do Curso Técnico em Música

O Curso Técnico Integrado em Instrumento Musical do IFG oferece atualmente 30 vagas anuais, com ênfase no estudo de um dos instrumentos musicais oferecidos, a saber: trompete, trombone, tuba, trompa, violão, clarineta, saxofone e flauta-doce. O curso, com duração de quatro anos, possui carga horária total de 3.555 horas, sendo 2.259 horas para o ensino propedêutico, 1.188 horas para o ensino técnico e estágio curricular que compreende a carga mínima de 108 horas (IFG, 2009). As três turmas em andamento somam um total de 59 alunos – dados de agosto de 2010. Desde sua implantação até o final do primeiro semestre de 2010, houve um índice de desistência do curso de 9,2%, aproximadamente.

Quanto à admissão do candidato ao Curso Técnico em Instrumento Musical do IFG, não lhe é exigido, previamente, que tenha conhecimentos musicais teórico-práticos, o que não impede que alguns deles já possam trazer certa bagagem na área. Neste exame, são aferidos a afinação, o ritmo, a disponibilidade e o interesse pelo curso. Uma vez aprovado no referido exame e no de conhecimentos do ensino fundamental, o aluno começa seus estudos específicos numa espécie de marco zero.

O coro do Curso Técnico em Instrumento Musical do IFG goza de particularidades em relação a diversos grupos corais existentes no Brasil. Primeiro, porque, enquanto disciplina, a prática coral é componente da grade curricular do curso técnico, em que objetiva-se, primordialmente, o aprendizado musical. Em segundo lugar, porque existe um esforço no sentido de que os alunos estabeleçam relações e interajam com os conhecimentos adquiridos nas diversas disciplinas técnicas.

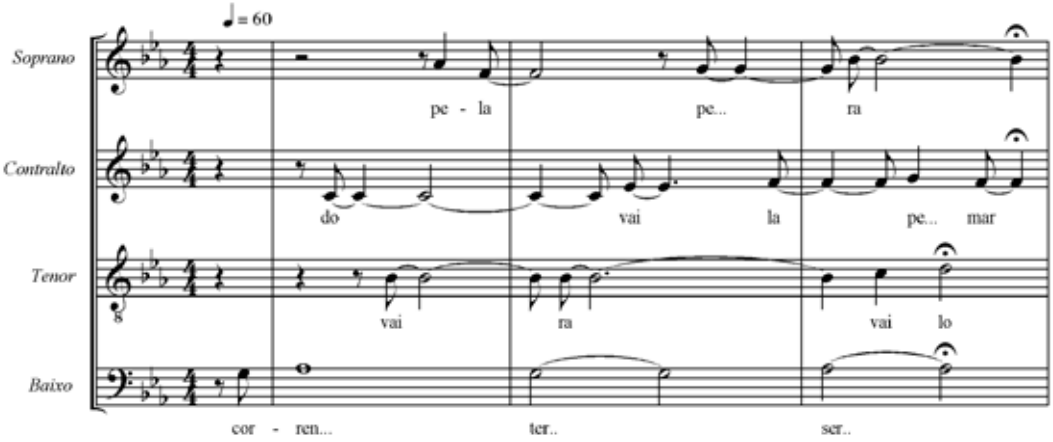
A carga horária de ensaios corais estabelecida na grade curricular é de duas aulas semanais, agregadas em um único encontro de uma hora e meia. Entretanto, além deste, são realizados dois outros encontros com igual duração, destinados a ensaios de naipes. Durante os ensaios, o regente é auxiliado por um preparador vocal e um pianista. Além dos alunos matriculados no curso de música, o coro recebe atualmente mais três alunos, sendo dois provenientes de outros cursos técnicos da Instituição e um da comunidade. Tais alunos cursam teoria e instrumento em outras instituições de ensino musical. Os 62 alunos que integram o coro são assim dispostos nos naipes: 23 sopranos, 21contraltos, 09 tenores e 09 baixos. Paralelamente ao trabalho realizado pelo preparador vocal durante os ensaios, são oferecidas oficinas de técnica vocal em grupo aos alunos do curso, divididas em turmas de vozes masculinas e vozes femininas.

3. Vivência

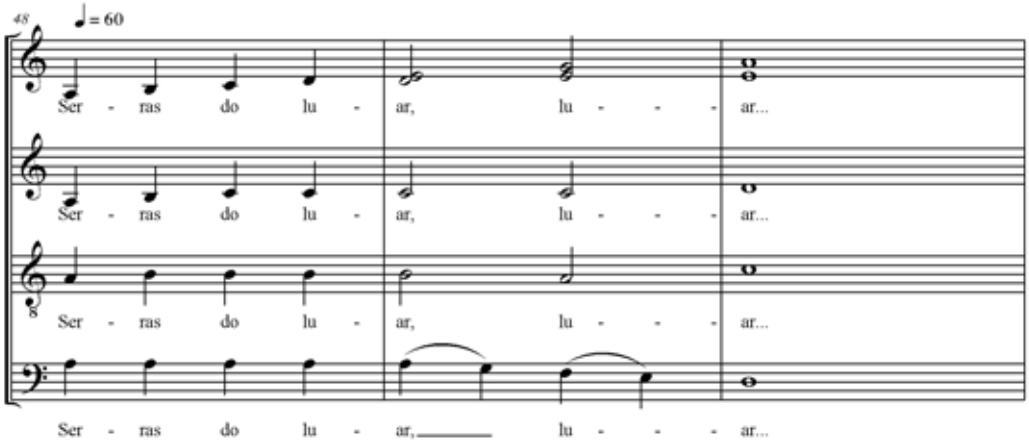
O grupo base com o qual o estudo foi realizado compôs-se pelas turmas de 1º, 2º e 3º anos de 2010. Como a maioria da turma de 1º ano não possuía experiência com o canto coral, bem como familiaridade com a escrita musical, observou-se que a atividade em conjunto com os veteranos gerou desconforto aos novatos que, com visível timidez, apresentaram dificuldade em relação à navegação na partitura, não obstante orientações prévias dadas pelo regente. Quanto ao repertório, foram introduzidas, inicialmente, peças com nível de complexidade baixa, em relação à melodia, tessitura, ritmo e harmonia. Se os novatos enfrentaram dificuldades nos ensaios, em face de sua inexperiência, os veteranos se queixaram pela paciência exigida perante os recém-chegados. Naturalmente, tais dificuldades e conflitos foram sendo gradativamente superados, com aplicação dos conhecimentos adquiridos pela turma de 1º ano nas aulas de teoria e de técnica vocal, pela vivência da prática coral em si, e pela convivência nos ensaios com os veteranos. A intermediação-liderança do professor foi fundamental para manter o equilíbrio do processo, despertando em todos os níveis da classe o mesmo interesse no crescimento do grupo.

Com o apoio dos veteranos, foi possível elevar o nível de complexidade do repertório mais rapidamente, o que não aconteceria se o grupo fosse formado essencialmente por alunos sem experiência com a atividade. Durante o estudo foram ensaiadas e apresentadas com o grupo 12 peças de duas a quatro vozes, além do arranjo já mencionado de *Trenzinho do Caipira* e a *Missa em Sol*, de Franz Schubert (1797 – 1828) – esta, como parte da temporada de concertos da Orquestra de Câmara Goyazes, mantida pelo Governo de Goiás.

O processo de criação do arranjo coral para *Trenzinho do Caipira* contou com a colaboração dos alunos do Coro do IFG. Desse modo, cabia a todos descobrir como seria o som do *nosso* trenzinho. A cada ensaio geral, durante a fase de elaboração da peça, foram reservados 10 minutos para a criação e elaboração de elementos que pudessem ser adaptados pelo regente e empregados no arranjo. Para o estudo e interpretação de *Trenzinho do Caipira* foram necessários exercícios preparatórios específicos para a execução de melodia fragmentada em diversas vozes (Ex. 1), e de cluster (Ex. 2).

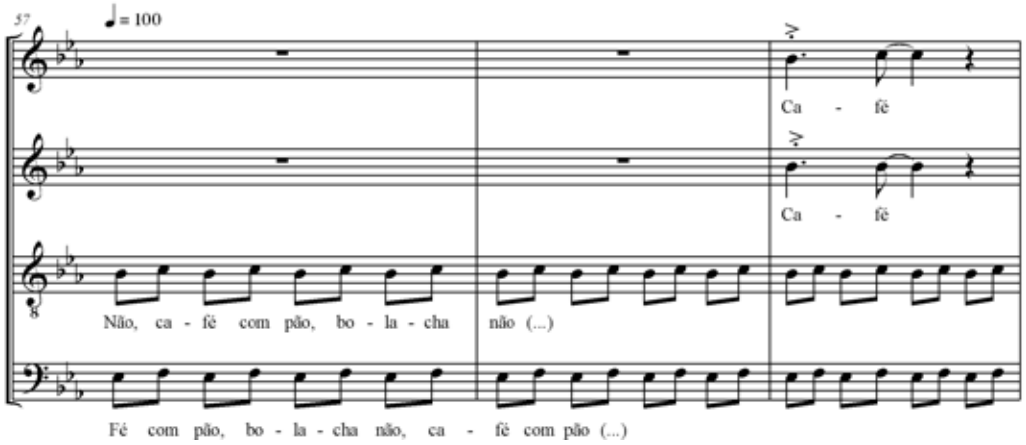


Ex.1: *Trenzinho do Caipira* – Fragmentação melódica.

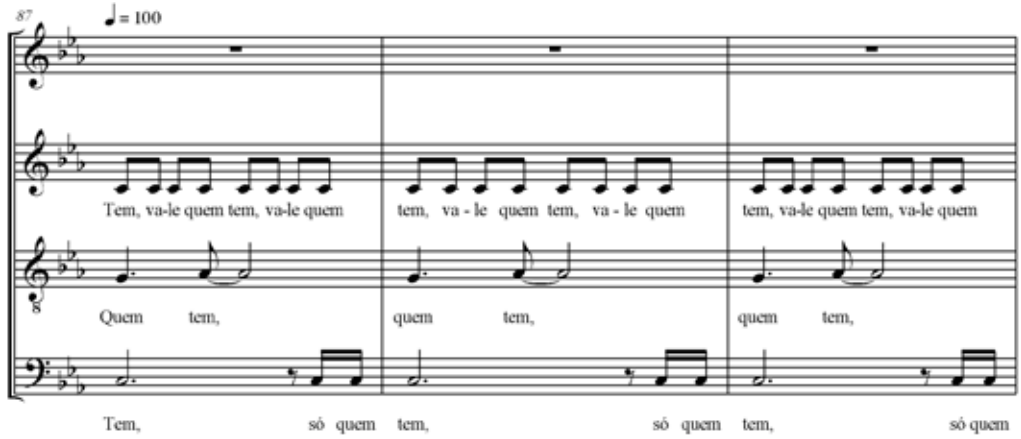


Ex. 2: *Trenzinho do Caipira* – Cluster.

A movimentação do trem foi sugerida pelos alunos através de pequenas células em ostinato, presentes em diversos pontos da partitura. O cânone textual entre tenores e baixos intensifica essa movimentação com a última sílaba da palavra *bolacha*, a partir do compasso 57. Nos compassos 59 e seguintes sopranos e contraltos imitam o apito do trem, com intervalos harmônicos de segundas maiores (Ex. 3). Nos compassos 87 a 90, o baixo imita o som dos vagões da locomotiva ao passar sobre as emendas dos trilhos (Ex. 4).



Ex.3: *Trenzinho do Caipira* – Ostinato – movimentação e apito do trem.



Ex. 4: *Trenzinho do Caipira* – Vagões da locomotiva passando pela emenda dos trilhos.

Paralelamente à elaboração do arranjo, explorou-se os aspectos integradores possibilitados pelos conteúdos das disciplinas Canto Coral e Teoria Musical do 1º ano por meio do intercâmbio de materiais didáticos empregados nessas disciplinas. Foi solicitado ao professor desta última que utilizasse parte do repertório do coral para o treinamento de solfejo em sala. No coro, os conteúdos teóricos foram constantemente reforçados e os solfejos dados na classe de teoria foram reestudados.

Um aspecto negativo ocorre no processo de aprendizado da leitura musical dos alunos, pois é comum que os professores de teoria introduzam os códigos musicais somente por meio da clave de Sol. Mais adiante é apresentada aos estudantes a clave de Fá, retornando a ênfase à primeira delas. Assim, o desenvolvimento da leitura na clave de Fá se torna mais fluente para os alunos que passam a ler cotidianamente partituras para trombone, tuba, fagote ou a linha do baixo no coro. Os demais tendem a ter mais dificuldade na leitura. O argumento mais comum destes alunos é que não é para sua voz ou instrumento, ou que treinaram pouco durante as aulas de teoria e solfejo. Com a observação desse fato, foi sugerido ao professor de teoria que ensinasse os alunos com um sistema composto por duas pautas – nas claves de Sol e Fá –, como na escrita tradicional para o piano, a fim de que eles se familiarizassem desde o início com a leitura e escrita sincronizada ascendente e descendente nas duas claves. A iniciativa adotada proporcionou sensível melhora na leitura da clave grave por parte dos alunos do 1º ano de 2010, em comparação aos da turma do ano anterior.

A integração disciplinar se mostra importante para o desenvolvimento do discente na perspectiva do ensino técnico, gerando benefícios em mão dupla, pois, na prática coral ele constantemente se depara

com elementos teórico-musicais que podem ainda não terem sido vistos na aula de teoria, de acordo com sua série, e que são previamente aprendidos no coro. Além disso, quando tais elementos forem estudados no conteúdo programático de Teoria Musical, graças à vivência anterior destes na prática coral, a sedimentação dos conceitos tende a se facilitar.

Foram realizadas quatro avaliações durante o período do estudo, sendo duas individuais (prova de quartetos vocais com o repertório estudado), no 1º e 3º bimestres, e duas coletivas (concertos), no 2º e 4º bimestres. Também foram elaborados e aplicados dois questionários, um para os discentes e outro para os docentes das disciplinas técnicas do curso, com os seguintes critérios: a) questões abertas; b) conteúdo visando inibir digressões nas respostas; c) linguagem acessível aos discentes. O questionário direcionado aos discentes, contendo oito questões abertas, teve como objetivo avaliar o nível de interesse pela disciplina Canto Coral e os benefícios que ela poderia promover em relação às demais disciplinas do curso técnico, bem como detectar o grau de inserção da prática coral na esfera pessoal do indivíduo. O questionário direcionado aos docentes, contendo três questões abertas, objetivou averiguar: a) em que nível a disciplina Canto Coral se qualifica como facilitadora do aprendizado do aluno nas demais disciplinas técnicas; b) a forma como são aplicados os conhecimentos nela adquiridos; c) quais elementos do conteúdo ministrado nessas disciplinas podem contribuir com o aprimoramento da prática do canto coral. A aplicação dos questionários se deu no início do segundo semestre letivo de 2010.

Conclusão

Constatou-se que, com base na aplicação de estratégias e processos metodológicos elaborados durante esta pesquisa, a prática coral no Curso Técnico em Instrumento Musical do IFG propiciou a integração entre disciplinas técnicas do curso, conferindo diferenciais positivos ao aprendizado do aluno. A comprovação do desenvolvimento artístico e musical do coro se deu por meio da análise dos resultados obtidos nas avaliações bimestrais, individuais e coletivas, pelas apresentações realizadas e, sobretudo, pela progressiva melhora no desempenho do grupo durante os ensaios. De modo geral, a preocupação dos professores de música em promover o intercâmbio de aprendizado entre as disciplinas técnicas recaiu preponderantemente na turma de 1º ano, a fim de que esta prática, firmada desde o princípio, venha propiciar melhor aproveitamento pelo aluno durante os quatro anos do curso.

Concluiu-se, com base nas respostas obtidas por meio dos questionários direcionados aos docentes, que no ambiente do Curso Técnico em Instrumento Musical do IFG a integração disciplinar ocorreu de forma parcial, estabelecendo-se entre as disciplinas Canto Coral e Teoria Musical. Conforme o empenho futuro dos docentes em buscar alternativas para o fortalecimento e sedimentação desta integração, ela tenderá a se evidenciar também entre a prática coral e as outras disciplinas da grade curricular, solidificando a formação do aluno por meio do entrelaçar do conhecimento adquirido em um todo orgânico.

Referências:

FUCCI-AMATO, Rita de Cássia. Habilidades e Competências na Prática da Regência Coral: um estudo exploratório. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 19, p. 15-26, mar. 2008.

OAKLEY, Paul. O Ensaio Coral: a performance do regente. In: CONVENÇÃO INTERNACIONAL DE REGENTES DE COROS, 1999, Brasília. **Anais...** Brasília: Gráfica da Fundação Educacional do Distrito Federal, 1999. p. 113-128.

Projeto de Reformulação do Curso Técnico de Nível Médio Integrado em Instrumento Musical. IFG, Goiânia, 2009.

Sonologia

- Análise Computacional de Texturas Sonoras via Mapas de Poincaré
  Adriano Claro Monteiro (UNICAMP) 1507
- A *Escuta da Intimidade* na *Symphonie pour un Homme Seul*
  Alexandre Sperandéo Fenerich (USP) 1514
- Base Sensorial da Dissonância para Eletrônica ao Vivo
  Alexandre Torres Porres (USP) 1520
- Sistemas Musicais Interativos: Metáforas e Métodos
  Anselmo Guerra (UFG) 1527
- Sonologia e orquestração: algumas reflexões sobre múltiplos conceitos
  Bryan Holmes (CBM) 1533
- Zin: um instrumento musical digital
  Eduardo Luís Brito Patrício (UFPR) 1540
- Música Eletroacústica: Diversidade e Multiplicidade no Contexto da Educação Não-Formal
  Eloi Fernando Fritsch 1547
- Paisagem sonora urbana: 'do sonoro ao musical'
  Fátima Carneiro dos Santos (UEL) 1553
- Meta-instrumento e luteria digital: aspectos e perspectivas a partir de Concerto para Lanhouse
  Giuliano Obici (USP) 1559
- Colagem Musical Utilizando Amostras de Pequena Duração - Três Abordagens: *Velocity, O Chá e Product Placements*
  Henrique Iwao Jardim da Silveira (USP) 1566
- A escuta nos textos de 1938 a 1942, de Pierre Schaeffer: no caminho da escuta radiofônica
  Igor Reis Reyner (UFMG) 1572
- Abertura para o silêncio
  Janete El Haouli (UEL) 1578
- Modelo linear de *downmix* de surround 5.1 para sistemas estéreo 2.0
  José Augusto Mannis (UNICAMP) *1585*
- Harmônicos e Inarmonicidade
  Ricardo Goldemberg (UNICAMP) 1594

- A forma do utensílio: acaso ou analogia?
  Rodolfo Caesar (UFRJ) 1600
- Descrição de um sistema para estudo das possibilidades articulatórias da mão direita de violonistas
  Sérgio Freire (UFMG) 1607

ANÁLISE COMPUTACIONAL DE TEXTURAS SONORAS VIA MAPAS DE POINCARÉ

Adriano Claro Monteiro (UNICAMP)
monteiro.adc@gmail.com

Jônatas Manzolli (UNICAMP)
jotamanzo@hotmail.com

Resumo: Apresenta-se neste artigo técnicas computacionais recentes de extração informacional sobre a complexidade de texturas sonoras, ou seja, métodos para análise musical com auxílio de modelos computacionais que utilizam descritores de áudio e mapas de recorrência ou de Poincaré. A análise parte da Escuta das obras, seguida da geração de espectrogramas e da extração de características espectrais com o descritor de áudio centróide e, finalmente, a análise dos mapas de Poincaré.
Palavras-chave: análise musical, mapas de Poincaré, complexidade de texturas sonoras, técnicas composicionais na música**.**

Computational Analysis of Textures via Poincare Maps

Abstract: It presents recent computational techniques to extract information on complexity from sound textures. It describes a method for musical analysis aided by computer that uses audio descriptors and maps of recurrence or Poincare. The analysis starts upon the Escuta, followed by the evaluation of spectrograms and featuring extraction using the Centroid audio descriptor and, finally, the analysis of the Poincare maps.
Keywords: music analysis, Poincaré maps, complexity in sound textures, compositional techniques in music.

1. Introdução

Os métodos recentes de análise musical com auxílio do computador possibilitam a extração de vários parâmetros descritivos a partir do espectro sonoro. Muitos modelos computacionais, aplicados à análise, composição, processamento e interação em tempo real focam a "*recuperação de informação musical*" ("*Music Information Retrieval",* MIR). Este artigo apresenta um estudo-piloto sobre a análise musical com auxílio computacional: uma metodologia de análise que associa os chamados "Descritores de Áudio", estudados em (PUCKETTE e APEL, 1998; MALT e JOURDAN, 2009; PEREIRA, 2009), aos "Mapas de Poincaré", desenvolvidos no começo do século passado (POINCARÉ, 1923). Estes mapas, que são estudados na literatura matemática de Sistemas Dinâmicos (BIRKOFF, 1927), são utilizados para analisar recorrência de padrões no tempo e no estudo do movimento, como (JIRSA e KELSO, 2005; Acharya 2006; Camurri 2010 et. al.). A nossa pesquisa foca também a análise de complexidade da informação musical e há estudos recentes, como (LEVY, 2004), que relacionam as Teorias da Informação e da Complexidade com a percepção musical e processos cognitivos.

O objetivo do nosso estudo-piloto é desenvolver o método computacional de análise, entender e implementar os seus mecanismos para estudos futuros. No repertório de estudo focam-se primeiramente duas obras do compositor György Ligeti e construímos nossa hipótese de trabalho a partir das análises realizadas por (CLENDINNING, 1993; ROIG-FRANCOLI, 1995; MANZOLLI e LUVIZOTTO, 2009).

2. Referencial Teórico

O nosso estudo foi motivado pela seguinte observação: a partitura, muitas vezes, não revela todas as nuanças espectrais de uma composição, por isso é importante analisar também as gravações de interpretações da obra, principalmente se estas criaram sonoridades, interferências e resultantes em função de suas execuções. A análise musical com auxílio computacional pode prover informação adicional para estabelecer uma visão mais ampla de uma obra ao extrair informação direta do sinal de áudio. Por extensão, esta metodologia pode tornar-se adequada à análise de obras eletroacústicas e improvisação musical com eletrônicos ao vivo.

2.1 Descritores de Áudio

As principais referências sobre descritores de áudio encontram-se no congresso da "*Sociedade Internacional para Recuperação de Informação Musical*" (*International Society of Musical Information Retrieval* – ISMIR). Há implementações computacionais de descritores que já encontram-se disponíveis em ambientes de programação como Pure Data, os primitivos fiddle~, bonk~ e sigmund~ (PUCKETTE e APEL, 1998). Há também objetos para MAX/MSP como analyser~, brightness~, noisiness~ e a biblioteca Zsa. Descriptors implementada por (MALT e JOURDAN, 2009), a qual volta-se à caracterização da sonoridade de técnicas instrumentais estendidas. Para desenvolver nossa pesquisa implementamos também uma biblioteca de descritores em Pure Data (MONTEIRO e MANZOLLI, 2010).

2.2 Mapas de Poincaré

O matemático francês Henri Poincaré (1923) desenvolveu no começo do século XX um estudo sobre dinâmicas complexas e uma ferramenta útil para analisar este tipo de fenômeno: os "Mapas de Poincaré". Tal teoria tem várias aplicações importantes, como (JIRSA e KELSO, 2005), no qual utilizam-se modelos de sistemas dinâmicos e o teorema de Poincaré–Bendixson para estudar a geração de movimentos rítmicos. Há ainda estudos sobre a aplicação dos mapas de Poincaré na detecção de variações emocionais na voz falada (ŚLOT ET. AL. 2009), na análise da variabilidade dos batimentos cardíacos (ACHARYA, 2006) e no comportamento coletivo em interações sociais (CAMURRI ET. AL. 2010), entre muitos outros estudos em ciências naturais e aplicadas.

Estes mapas descrevem "*recorrência de padrões no tempo"* que é uma propriedade fundamental de uma grande variedade de sistemas dinâmicos. A recorrência é detectada quando a representação dos estados do sistema visitam várias vezes a mesma região do mapa de Poincaré. Nesta região reiterada formam-se aglomerados de pontos que são chamados de "*clusters*". Nos mapas da Figura 1 há formação de clusters: (acima, esquerda) mapa de uma sequência periódica; (acima, direita) sequência periódica vs. uma perturbada com números aleatórios; (abaixo, esquerda) sequência perturbada vs. uma aleatória; (abaixo, direita) superposição de duas sequências aleatórias.

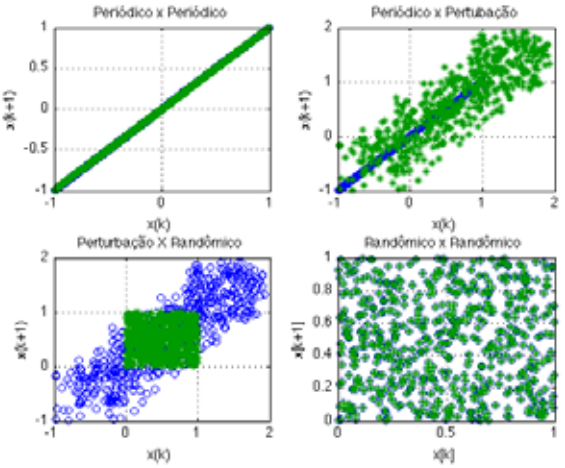


Figura 1: Exemplos de Mapas de Poincaré

A seguir definimos formalmente Mapa de Poincaré:

> **Definição 1**: Dado um descritor de áudio associado a uma série temporal unidimensional $S(t):[a...b]\subset\Re\rightarrow[c...d]\subset\Re$ com valores tomados em $t=t_1,t_2,t_3...t_n$ descritos como $A=\{x_1,x_2,x_3,...,x_n\}$, o mapa de Poincaré é o gráfico associado ao conjunto de pares ordenados $P=\{(x_1,x_2)(x_2,x_3)...(x_{n-1},x_n)\}$.

3. Metodologia de Análise

A motivação para utilizar os mapas de Poincaré na análise de obras texturais vem do próprio compositor Gyorgy Ligeti, que interessou-se pelas idéias do matemático Benoit Mandelbrot, principalmente a chamada Geometria Fractal que pode ser entendida como uma outra forma de descrever recorrência ou auto-semelhança em sistemas complexos (MANDELBROT, 1982). Ao referir-se ao seu Piano Concerto (1985-1988) numa entrevista à BBC, Ligeti mencionou: "eles [fractais] são sempre novos, mas sempre os mesmos e isto é algo que me atrai muito e é o que se encontra na minha música" (LIGETI, 1992 APUD MANZOLLI, 1993:pg. 25). O conceito de recorrência está implícito nesta citação, pois o método de escritura de Ligeti pode ser analisado como um princípio de geração de estruturas complexas através da repetição de padrões, em geral, mais simples. Clendinning (1993) denomina este método de "*composição baseada em padrões mecânicos*". Roig-Francoli (1995) discute que em obras micro-polifônicas, após a década de 60, Ligeti desenvolveu um processo de construção de redes (*net-structures*). Enfim, este conjunto de informação teórica foi o *insight* para desenvolver este projeto-piloto de análise com os mapas de Poincaré.

A nossa análise baseia-se nos seguintes passos: *a) visualização espectral para construir hipóteses para o processo comparativo, b) definição do(s) descritor(es) que serão utilizados para extrair características relacionadas com a hipótese, c) extração das características via descritores, d) construção dos mapas de Poincaré superpondo as características de duas peças e e) análise dos mapas superpostos.* Desenvolvemos um programa no MatLab para processar os dados obtidos a partir da análise computacional, estes, gerados pelo descritor, foram gravados em arquivo texto e lidos neste ambiente de análise matemática. A partir deste procedimento geramos os gráficos apresentados neste artigo.

Adotamos neste trabalho como referência duas obras de Ligeti, “Continuum” (1968) para Cravo e “Lux Aeterna” (1966) para 16 solistas. A nossa proposta é compará-las com “Piano Phase” (1967) para dois pianos de Steve Reich e “Sabbato Sancto”, madrigal para coro de Carlo Gesualdo (1566-1613). Neste estudo-piloto não nos preocupamos ainda com a influência sobre a análise causada por gravações de diferentes interpretações das obras e dos processos de pós-produção, pois nosso objetivo primeiro é construir o processo de análise e verificar se há possibilidade de detecção de (dis)semelhanças em obras distintas. Em estudo posteriores deveremos realizar um controle do processo de gravação e de versões das mesmas.

4. Resultados e Discussão

De acordo com o primeiro passo metodológico, geramos o espectrograma das quatro obras analisadas (vide figura 2) relativo aos trechos indicados na Tabela 1.

OBRA	COMPOSITOR	INÍCIO	DURAÇÃO
Continuum	Ligeti	0:00	3:45
Piano Phase	Reich	0:00	2:12
Lux Aeterna	Ligeti	2:00	2:00
Sabbato Sancto	Gesualdo	0:00	1:57

Tabela 1 – Trechos das obras analisadas

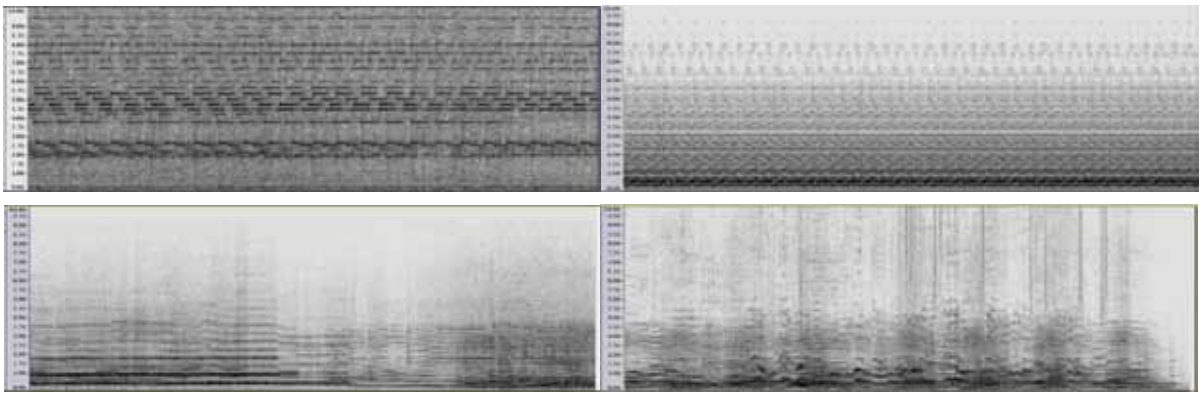


Figura 2 – Espectrogramas das obras: (esquerda, acima) “Continuum”, (direita, acima) “Piano Phase”, (esquerda, abaixo) Lux Aeterna e (direita, abaixo) Sabbato Sancto.

Comparando-se os dois espectrogramas superiores da Figura 2, vê-se que a faixa de frequência ocupada pelo “Continuum” é maior que a faixa de “Piano Phase”. De outra forma, as faixas de frequência de “Lux Aeterna” e “Sabbato Sancto” são relativamente similares. O objetivo é verificar agora se os mapas de Poincaré ajudam a ressaltar recorrências de padrões espectrais que cada uma das obras apresenta e em que medida eles são similares. Para esse propósito, aplicamos a extração da medida do Centróide Espectral (vide definição formal em PEREIRA, 2009). Vale a ressalva de que o termo “centróide”, na Física, está relacionado à definição do centro de massa ou centro de gravidade de um objeto. Da mesma forma, calcula-se a “*freqüência que representa o centro de massa do espectro para cada janela de segmentação do espectro*” (vide na Tabela 2, o número de amostras por janela), ou seja, o centróide é a frequência que concentra o foco da distribuição

da energia do espectro. Para verificarmos possíveis diferenças na variação do cálculo do centróide, a sua extração foi realizada com janelas de análise de tamanho diferente, sendo todas com interpolação de 50% (vide Tabela 2). Os trechos escolhidos não continham silêncio que poderia gerar dados indesejados à análise, pois estariam relacionados à extração do centróide do ruído de fundo da gravação. Todos os mapas apresentaram a distribuição de eventos no entorno do eixo diagonal do mapa de Poincaré (Figura 3), caracterizando a recorrência dos valores calculados e confirmando as características apontadas no espectrograma. Em cada quadrante os mapas da Figura 3 foram ordenados em ordem crescente da esquerda para direita em relação a tamanho da janela de análise do centróide os gráficos com 2048, 8192, 32768, 65536 amostras. Análises em janelas menores geraram maiores regiões no gráfico, provavelmente causadas pela separação entre ruído transiente do ataque e as ondas estacionárias de ressonância. As janelas maiores homogeneizaram os resultados das análises nos trechos longos e geraram menor variância, desta forma ressaltando a estabilidade do centróide espectral nas massas sonoras entre seções consecutivas de maior temporalidade.

Parâmetros do Processamento Computacional - DSP			
Interpolação (HOP)	**No. Amostras (FFT)**	**Tipo de Janela**	**Faixa freq.**
50%	2048 - 8192 - 32768 - 65536	Hanning	44 -10 kHz

Tabela 2 – Parâmetros utilizados na análise computacional.

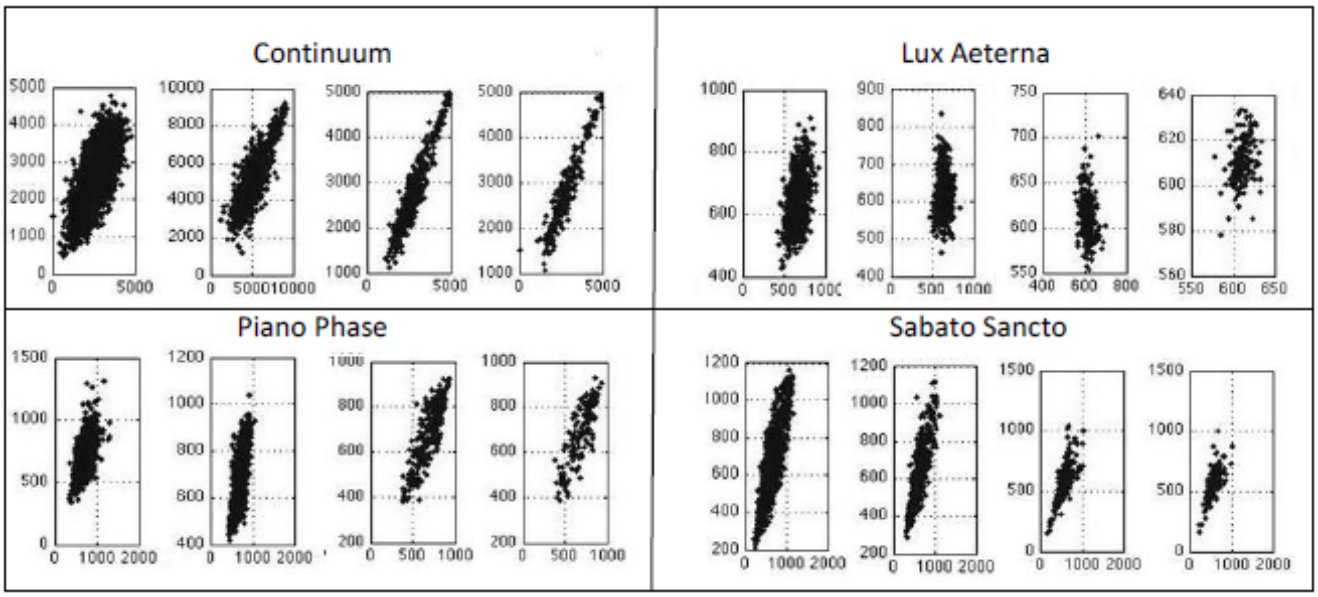


Figura 3: Apresenta uma matriz de mapas de Poincaré que compara as quatro obras analisadas para quatro janelas de análise de tamanho diferentes (vide Tabela 2).

Finalmente na Figura 4 há superposição de pares de mapas de Poincaré que facilita a comparação dos âmbitos de variação do centróide extraído das gravações, mantendo-se a mesma escala no gráfico. Nos dois gráficos superiores da Figura 4, a superposição dos mapas demonstra que o "Continuum" possui maior variação espectral que "Piano Phase". A comparação entre as áreas ocupadas nestes dois gráficos aponta para uma grande diferença timbrística nas duas peças. Ou seja, vê-se claramente que a área ocupada pela recorrência do centróide de "Piano Phase" é cerca de cinco vezes menor que a área do "Continuum". Já na linha inferior da Figura 4, observamos que a amplitude dos valores da diagonal relacionados as peças

vocais “Lux Aeterna” e “Sabatto Sancto” possuem grande similaridade por compartilharem o timbre vocal e a tessitura de coral de vozes cantadas.

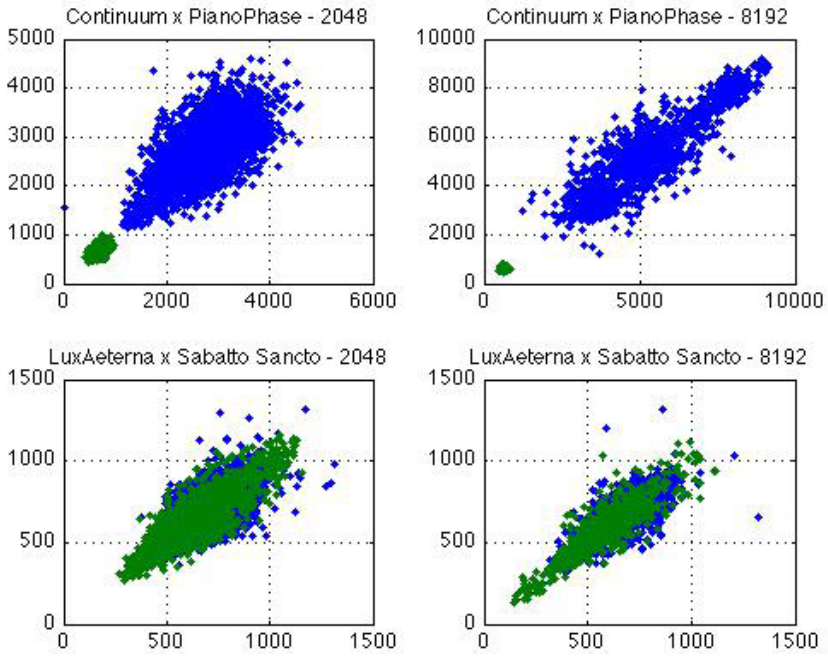


Figura 4 – Análise do Centróide por pares: na linha superior os mapas de Poincaré superpostos apresentam a variação dos centróides das obras “Continuum” (em preto) e “Piano Phase” (em cinza). Na linha inferior, vê-se os mapas de Lux Aeterna (em preto) e Sabbato Sancto (em cinza).

Os resultados deste estudo-piloto apontaram para (dis)similaridades entre as obras e demonstraram que o método provê subsídios à análise musical. Aprendemos também que é necessário ampliar o estudo sobre a adequação dos descritores de áudio ao repertório estudado, melhorar o controle das gravações analisadas e, finalmente, contrapor mapas de descritores diferentes, pois sabemos que estas quatro obras têm outras características que as diferenciam uma das outras e, numa próxima oportunidade, nos inclinaremos a investigá-las. Vamos extrair destas obras outras séries temporais associadas a outros descritores e, então, compará-los novamente utilizando os mapas de Poincaré. Investigaremos também o potencial desta metodologia para analisar improvisações com eletrônicos ao vivo e com instrumentos computacionais.

5. Agradecimentos

A pesquisa de mestrado de Monteiro é financiada pela FAPESP; Manzolli tem o apoio de bolsa de produtividade do CNPq.

Referências

ACHARYA, U.R., Joseph, K. P., Kannathal, N., Lim, C. M., Suri, J. S. Heart rate variability: a review. *Medical and Biological Engineering and Computing*, 44(12), 1031–1051, 2006.

BIRKHOFF, G. *Dynamical Systems*. Ed. AMS books, ISBN 0-8218-3394-4, 1927.

CAMURRI, A., Varni, G., Volpe, G. Towards Analysis of Expressive Gesture in Groups of Users: Computational Models of Expressive Social Interaction. *Lecture Notes in Computer Science*, Springer: Berlin, 5934, 122–133, 2010.

CLENDINNING, J. P. The Pattern-Meccanico Compositions of Gyorgy Ligeti. *Perspectives of New Music* 31: 193-234, 1993.

GESUALDO, C. *Sabbato Sancto; Responsoria para 6 vozes*, CD, Regente: Philippe Herreweghe, Ensemble Vocal European, Gravadora: Harmonia Mundi, ASIN: B0006MLSVW, 2005.

JIRSA, V. K., Kelso, J.A.S. The Excitator as a Minimal Model for the Coordination Dynamics of Discrete and Rhythmic Movement Generation. *Journal of Motor Behavior* 37:1, 35–51, 2005.

LEVY, F. *Complexite Grammatologique et Complexite Aperceptive en Musique: Étude esthétique et scientifique du décalage entre pensée de l'écriture et perception cognitive des processus musicaux sous l'angle des théories de l'information et de la complexité*. Tese de Doutorado, IRCAM, CNRS, EHESS; l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2004.

LIGETI, G. "Continuum para Cravo (1968)". CD, Intérprete: Antoniette Vischer, Gravadora: Wergo, ASIN:B000025R93, 1989.

LIGETI, G. "Lux Aeterna para 16 instrumentos (1966)". *A Capella Choral Works of Ligeti*, Edition 2, London Sinfonietta, Terry Edwards (Regente), Gravadora: Sony Classics, ASIN:B000024KJB, 1996.

MALT, M., Jourdan, E. Zsa.Descriptors: a library for real-time descriptors analysis. In: *5th Sound and Music Computing Conference*, Berlin, Allemagne, 31th july to August 3rd, 2008.

MANDELBROT, B. *The Fractal Geometry of Nature*. W H Freeman & Co, 1982.

MANZOLLI, J. *Non-linear Dynamics and Fractals as a Model for Sound Synthesis and Real Time Composition*. 1993, Tese de Doutorado, University of Nottingham, UK.

MANZOLLI, J., Luvizotto, A. L. Análise de Ramifications de Ligeti utilizando Transformada Wavelet. In: Congresso Anual da ANPPOM, *Anais do Congresso da ANPPOM*, Curitiba, 2009.

MONTEIRO, A., Manzolli, J. Aplicação de Descritores em Sistema Interativo para Música Mista. In: *Encontro Internacional de Música e Artes Sonoras* (EIMAS), Juiz de Fora, Brasil, 2010.

PEREIRA, E. M. *Estudos Sobre uma Ferramenta de Classificação Musical*. Campinas, Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

POINCARÉ, H. *The Foundations of Science*: Science and Hypothesis, the value of Science, Science and Method. The Science Press, New York, 1923.

PUCKETTE, M., Apel, T. Real-time audio analysis tools for Pd and MSP. In: *International Computer Music Conference*. San Francisco: International Computer Music Association, pp. 109-112, 1998.

REICH, S. "Piano Phase (1967)". Early Works, CD, Intérprete: Double Edge, Gravadora: Nonesuch, ASIN:B000005IYO, 1992.

ROIG-FRANCOLI, M. Harmonic and Formal Processes in Ligeti's Net-Structure Compositions. *Music Theory Spectrum* 17: 242-267, 1995.

ŚLOT, K., Bronakowski, Ł., Cichosz, J., Kim H. Application of Poincare-Mapping of Voiced-Speech Segments for Emotion Sensing. *Sensors* 9:9858-9872, 2009.

A *ESCUTA DA INTIMIDADE* NA *SYMPHONIE POUR UN HOMME SEUL*

Alexandre Sperandéo Fenerich (USP)
fenerich@gmail.com

Resumo: Ao trabalhar com gravações da voz tomada para além da palavra ou do canto e ao excluir da voz aspectos semânticos verbais ou musicais, essa obra criaria uma relação de identificação com o corpo ao focar a escuta nos modos de produção do som vocálico, ressoando no próprio aparato vocal do ouvinte. Tal relação anularia uma separação entre fonte sonora imaginada e o ouvinte, decorrente da escuta acusmática, e é denominada aqui por *escuta da intimidade.* Tal termo aparece após discussão de outros aspectos da música que se distanciariam de uma representação do corpo pela voz, e é finalmente proposto a partir conceitos de Kittler e da psicanálise lacaniana.
Palavras-chave: *musique concrète*, *escuta da intimidade*, *Symphonie pour un Homme Seul*, gravação sonora, arqueologia das mídias.

The listening of intimacy on the *Symphonie pour un Homme Seul*

Abstract: By dealing with vocal sounds focusing on utterances instead of verbal or "musical" meanings this music provides an identification with the body, directing the listener's attention to the vocal means of production that resonate on the his/her own vocal apparatus. Such relationship, named here as *listening of intimacy*, cancels the imaginary discrimination between the sound's source and the listener, arisen from the acousmatic listening mode. After discussing other aspects that difers from body representations, a theory of *listening of intimacy* is proposed over concepts by Friedrich Kittler and Jacques Lacan.
Palavras-chave: *musique concrète*, *listening of intimacy, Symphonie pour un Homme Seul*, sound recording, media archeology.

1.Introdução

Pierre Schaeffer, ao apresentar o projeto da *Symphonie pour un Homme Seul* no *Premier Journal de la Musique Concrète*, expõe assim a concepção inicial da obra realizada por si e por Pierre Henry em 1950:

> Eu pensei no orgânico e no vivo. O homem sozinho deve encontrar em si sua sinfonia; não somente concebendo abstratamente a música, mas sendo seu próprio instrumento. Um homem sozinho possui bem mais que as doze notas da voz solfejada. Ele grita, ele assovia, ele caminha, ele bate palmas [frappe du poing], ele ri, ele geme. Seu coração bate, sua respiração acelera. Ele diz algumas palavras ( ). (SCHAEFFER, 1952: p. 55).

Hesitando entre um drama radiofônico ou a continuação da aventura concreta - iniciada dois anos antes nos *Cinq études de bruits* (1948) - o autor acabará por criar um híbrido entre drama radiofônico e música. Hibridismo audível no próprio tecido da obra, que alterna sons provenientes de instrumentos musicais, como de piano preparado, com a montagem em *loop* de trechos vocálicos - impulsionadora de ritmos e pulsações - sobrepostos, principalmente, a sons vocálicos mais longos sem transformação e de diversas naturezas: o 'cantarolar', gemidos, risadas, tosse, assobio, jogos vocais entre personagens. Inscrição, igualmente, de gestos do cotidiano como passos, o bater de uma porta ou o bater de palmas que consistem, juntamente com os sons vocálicos, em reflexos sonoros do 'homem só' simbolizado na obra.

A partir desta gama de expressões não verbais, a *Symphonie,* ao inscrever estes estímulos em uma mídia sonora, efetua uma ligação particular entre ouvinte e som na música concreta. Ela o faz aproximando um domínio tipicamente musical (os instrumentos, a montagem rítmica) do *registro* da voz, não explicitada nem como código musical (não é canto) nem como texto, mas como resquício sem significado da conversação

e das interjeições cotidianas. No presente artigo o objetivo é o de traçar, assim, as especificidades de fruição de uma *escuta da intimidade* inaugurada na música concreta pelos usos da voz na *Symphonie*. Nossa hipótese é a de que esta traduz o corpo por significantes sutis e que, por fazê-lo, retorna ao ouvinte tais estímulos. Relação de identificação que se dá mais por tais elementos sensórios que pela linguagem textual ou musical.

Encontramos similaridades entre nossa hipótese e alguns aspectos do trabalho de Denise Garcia (1998) que, como nós, avalia a relação de espaço íntimo criada no ouvinte a partir do uso da voz na *Symphonie pour un Homme Seul*. Embora em seu texto haja uma divisão em tipos de "representações do gesto" (e portanto representações do corpo) a partir da *Symphonie* (GARCIA:1998,p. 175), nosso enfoque concentra-se em pontos de vista diversos por discutirmos a natureza do suporte da obra em contraposição à representação do corpo. Além disso, apesar de também tomarmos a voz como instrumento de um espaço íntimo, iremos lançar mão de conceitos da psicanálise para pensarmos tal relação. Aqui interessa-nos portanto mostrar os resultados de nosso percurso teórico particular, pelo qual esperamos traçar um quadro singular acerca da corporeidade na *Symphonie pour un Homme Seul*. Sigamos o tal percurso.

1.1 Inscrição da voz: acesso ao corpo

Assim, como se apresenta a voz nesta obra a ponto de suscitar uma noção de intimidade; qual sua especificidade com relação às inúmeras gravações vocais?

Façamos, para entendermos o contexto de seu surgimento, uma digressão pelos conceitos de seu autor: Pierre Schaeffer, em 1942, toma tanto o rádio quanto a gravação sonora – denominados, junto ao cinema, por "Artes-relé" (SCHAEFFER: 2010, p. 57) - como meios de caráter concreto, ou seja, antes de empregarem a linguagem são compostos por modulações sonoras, estando em um estágio intermediário entre os estímulos e a percepção. Inscrevem assim não apenas as palavras, mas a elocução, o sotaque e os inúmeros ruídos entre falante e ouvinte. Para além da linguagem, inscrevem a particularidade do evento ao redor do discurso, a singularidade do falante e mesmo o próprio aparato de fixação. A *Symphonie*, criada oito anos após o surgimento do texto citado, opera assim (se considerarmos o percurso de Schaeffer) na radicalização desta concepção do suporte ao excluir todo o conteúdo semântico, lidando apenas com os elementos vocálico-corporais "ao redor das palavras", ou mesmo independentes da linguagem verbal.

Além disso, na *Symphonie* decorre um outro aspecto: uma ênfase na sonoridade da voz e nas imagens do corpo por conta da ausência do emissor original do som, consequência do *deslocamento* que a gravação efetua – o som de sua causa. Relação velada pelo sistema de captação que, ao não mostrar o corpo enquanto presença, o acentua como objeto para a imaginação. O microfone não seria este mediador entre a língua e a orelha? Caesar mostra sua possível ligação com o primeiro estetoscópio tanto pela forma quanto pelo efeito e salienta o caráter erótico da experiência auscultatória: instrumento de escuta do corpo destinado a criar uma distância pudica e institucional entre médico e pacientes (CAESAR, 2008: p. 38; STERNE, 2003: pp. 104-117), o estetoscópio seria uma ferramenta para sua escuta isolada de outros sentidos e ao mesmo tempo amplificada; escuta descorporificada por conta do dispositivo acusmático e ao mesmo tempo carregada de corporeidade pela ampliação dos estímulos sonoros que levam ao corpo, com pólos contrários e que, pelo microfone (substituto do estetoscópio no caso da gravação sonora), fixada em um suporte, teria esta contradição acentuada por conta da dissociação completa entre o som gravado e sua origem. A *Symphonie*,

por utilizar-se de sons vocálicos não verbais e gravados, opera portanto intensamente estes dois pólos opostos da imagem do corpo, sobretudo nos movimentos com forte ação vocal (*Prosopopée, Valse, Erotica, Scherzo, Collectif, Eroica, Apostrophe* e *Intermezzo*).

Interessa-nos apontar aqui quais relações cada um desses dois vetores de escuta cria na fruição desta obra. Seguindo a sugestão de Caesar, partiremos primeiramente da ligação entre o microfone e o estetoscópio para nos apropriarmos da análise deste último efetuada por Sterne, pertinente para o entendimento da gravação sonora enquanto elemento analítico e instrumentalizador da escuta.

2. Instrumentos de uma escuta analítica e o espaço da escuta no concerto concreto

Segundo Sterne, no contexto de seu surgimento a mediação da escuta pelo estetoscópio era instrumento para um diagnóstico e base de uma técnica relacionada ao aparecimento da clínica, marcando uma racionalização do corpo e da audição. Daí extrairemos nossa interpretação sobre uma escuta analítica e uma contextualização dos instrumentos de escuta na música concreta. Para Sterne o estetoscópio seria, assim, um aparato emblemático da mudança epistemológica de meados do século XIX, descrita em seu trabalho, que antecedeu e impulsionou a aparição das mídias de fixação e amplificação sonora cujo eixo encontra-se na nascente concepção mecanicista do corpo (STERNE, 2003: p. 99). Tem-se assim a escuta como meio cujo fim é o de se traçar um diagnóstico, de examinar o interior de um corpo aqui tomado como conjunto fisiológico que tem o som como índice de seu funcionamento. Interior que, portanto, não se refere a uma expressão da subjetividade, mas a um tecido material e funcional.

Decorre daí uma racionalização dos sentidos: o estetoscópio é assim um instrumento que se presta para o isolamento da escuta em detrimento dos outros estímulos e força os médicos a "re-estruturarem seu espaço auditivo", de modo a agruparem "os sons entre 'interiores', os quais possuem significações para fins de diagnóstico, e 'exteriores', os quais devem ser ignorados" (STERNE, 2003: p. 128): isolar também tanto os significados não-objetivos quanto os sons de fora do corpo do paciente, de modo a extrair um indício do funcionamento dos órgãos. Tal era o exercício de uma nascente escuta especializada e instrumento de um método investigativo, e efetivamente instaura, portanto, um condição de escuta similar à do som mediado pela amplificação/gravação sonora, base material da poética da escuta em um concerto de música concreta: a focalização naquilo que está no 'interior' da mídia, àquilo que está impresso no suporte em detrimento dos sons do espaço atual. Tal concepção aparece explicitamente em um trabalho de Michel Chion que apresenta uma série de preceitos estéticos ligados à música concreta e portanto à própria *Symphonie*. Ali traça-se claramente uma divisão entre o *espaço interno*, composto, e *externo*, circunstancial:

> Para uma música de sons fixados [termo pelo qual o autor designa a música concreta] existem dois níveis de espaço: o *espaço interno* à obra, fixado no suporte de gravação (...), e o *espaço externo*, lugar das condições de escuta da obra, a cada vez particulares ( ) [sendo que] é próprio a uma música de sons fixados justamente oferecer ao compositor, através da gravação, a disposição e o domínio do espaço interno à obra. (CHION, 1991: p. 50)

Uma tal concepção tende a privilegiar a criação a partir deste *espaço interno,* de modo que a própria difusão, ou seja, o ato de projetar a obra composta em estúdio em um lugar específico (sala de concertos, auditório, etc), não deve contradizer as características sonoras impressas no suporte, que sinalizam as características de espaço compostas na obra (CHION, 1991: p. 52). Composição, difusão e escuta, portanto, são concentradas no espaço interno em detrimento dos sons *circunstanciais* ou *externos,* do público solicitando-se assim o exercício da escuta do interior do suporte; da obra composta no suporte da gravação, cujo modelo é a própria partitura.

2.2 Uma metodologia surgida do *loop*

Além da condição acusmática, modo de apresentação da *Symphonie*, um outro fator talvez leve a uma escuta "des-corporificada" apontada na seção 1.2, e que se dá pela forte presença da composição com *loops,* estes surgidos pela criação do *sulco fechado* – portanto de uma particularidade do suporte - explorado de modo consistente na obra musical de P. Schaeffer e P. Henry. O sulco fechado, descreve Schaeffer, seria, ou um erro na gravação *normal* dos discos de acetato, ou uma atitude proposital do operador de gravação que, isolando um "fragmento sonoro", faz o sulco, que na gravação normal segue em espiral, "morder o próprio rabo", realizando um círculo cujo final coincide com seu início (Schaeffer, 1953, p. 40).

A música concreta utiliza-se destes *loops* na forma de um ostinato que prolonga o tempo musical, além de criar ritmos a partir da combinação dos fragmentos. Mas, no contexto das preocupações schaefferianas na época da composição dos *Quatre Études des Bruits* - em que a técnica do *sillon fermé* aparece sistematicamente – o *loop* apareceria para liberar o sonoro de suas referências externas ao fixado no suporte, em uma atitude que foca a atenção ao *interior* da gravação:

> (...) mesmo se o ruído me garantisse uma certa margem de originalidade com relação à música, eu era conduzido (...) ao mesmo problema: arrancar o material sonoro de qualquer contexto, dramático ou musical, a fim de querer lhe dar uma forma. (...) Ora, o sulco fechado me dava a sensação de que eu possuía um poder de análise incontestável. O sulco fechado, a despeito de seu comportamento descontínuo, ( ) liberou (...) os elementos de montagem que, inegavelmente, eram aptos à construção, sem nenhuma idéia de imitação. (SCHAEFFER, 1952: p. 47).

O sulco fechado leva assim a uma aprofundamento da escuta ao interior da mídia pela interrupção do fluxo temporal e focalização no evento separado pelo *loop*. A técnica schaefferiana dirigir-se-á a um aproveitamento positivo de uma particularidade do suporte (o sulco fechado) para retirar deste procedimento em *mantra* uma metodologia composicional. Tal técnica realiza uma descontinuidade em um objeto cuja natureza é eminentemente contínua, tanto temporalmente quanto sintaticamente. O som gravado, analisa Kittler (1999, p.3), instaura uma linguagem que é o próprio análogo do objeto representado e que se apresenta sobretudo pela analogia à *duração*. No caso da voz, a gravação a registra *concretamente* – como já apontara Schaeffer no texto de 1941 – ou seja, não na forma de fonemas discretos, como o seria numa transcrição baseada na linguagem escrita, mas na duração mesma de sua continuidade.

3. Escutas da intimidade

Embora opere a partir da montagem de loops – organizando assim descontinuidades temporais que constroem elementos discretos de um discurso - a *Symphonie* dirige-se também à escuta de gestos sonoros e da voz mesmo nos trechos em loop, pois o material vocal continua impregnado em seu tecido. Traz, assim, o corpo pelos vestígios dele deixados concretamente, ou seja, de modo contínuo e "não-discretizável". A escuta atuaria, talvez, não através de uma decodificação de signos pré-determinados, mas de graus de identificação, de camadas de *intimidade* criadas por estes sons que permanentemente remetem a outrem. Tais camadas podem ser traduzidas por graus de distância entre o corpo colocado virtualmente e a escuta, tal qual o modelo de um diálogo cuja expressão da voz signifique para além do sentido das palavras, em características que colocam, na

própria materialidade da voz dirigida a um outro, um *espaço* implícito na enunciação relativo à distância entre a língua e o ouvido, ao modo como ressoa no lugar em que se dá o diálogo e também a uma distância afetiva ou íntima. A voz carregaria então códigos sensíveis certamente não-discretizáveis por imponderáveis e sutis, mas perceptíveis, e que traduzem um espaço físico e/ou subjetivo entre falante e ouvinte.

Tais características poderiam ser impressas no suporte e, da mesma forma, conduzirem a sentidos relacionados a um espaço entre o falante virtual e seu ouvinte hipotético? Analisemos assim a condição acusmática do meio em questão, em que não há trocas efetivas entre ouvinte e falante; em que o outro está presente apenas enquanto objeto para a imaginação: no estetoscópio, os sons a serem selecionados do 'interior da mídia' coincidem com os provindos do interior do corpo do paciente. É significativa a fala de Laennec em defesa da auscultação mediada: "no caso das mulheres, exclusivamente por razões de decoro, é impraticável [o médico colocar os ouvidos] sobre todo o espaço ocupado pelos seios" (*apud* STERNE, 2003: p. 107). É o contato direto com o corpo do outro que o médico burguês de meados do século XIX evita na nascente sensibilidade individualista européia. Ora, se na auscultação mediada o corpo está presente diante do médico, na gravação sonora, surgida cerca de 40 anos depois, ele sequer o estará.

Mas, se não há uma presença atual, na gravação sonora que remete às suas manifestações o corpo aparece como um *fantasma* indesejável, na forma de resquício perceptivo isolado, amplificado ou gravado em uma mídia, e uma racionalização da escuta na forma de diagnóstico ou de *escuta do sulco fechado* não apagará seus vestígios. Por escaparem a qualquer grade simbólica tais *espectros* conteriam uma força de identificação que não cessa de remeter à corporeidade do ouvinte. Pois, como aponta Kittler,

> Desde Freud a psicanálise tem mantido uma lista de objetos parciais que, em primeiro lugar, podem ser separados do corpo e, em segundo lugar, excitam o desejo anteriormente à diferenciação sexual: seios, boca e fezes. Lacan adicionou outros dois objetos parciais: voz e olhar. Isto é a psicanálise na era das mídias, pois somente o cinema pode restaurar o olhar sem corpo, e só o telefone [e também o gravador, diríamos] é capaz de transmitir uma voz sem corpo. (KITTLER, 1999: p. 57)

Talvez, então, o foco exclusivo na escuta dos estímulos a partir do corpo do outro crie uma relação com o ouvinte semelhante ao processo que a psicanálise chamaria de formação de *objetos parciais.* Em psicanálise este conceito seria assim descrito:

> (...) o adjetivo parcial significa principalmente que, devido a uma insuficiência na capacidade perceptiva do bebê, suas primeiras experiências de satisfação não se dão como representações globais de pessoas, como o pai, a mãe, ou mesmo o eu enquanto corpo próprio, mas com partes de tais objetos: seios, voz, olhar, excrementos, etc. (SAFATLE, S.D.).

A voz-gesto gravada seria assim expressão do emissor ausente cuja analogia seria com um *objeto parcial*. Da mesma forma que se tem a ausência do emissor no caso da gravação (portanto apenas voz), tem-se o apego do bebê (na teoria psicanalítica) a partes dos objetos a que se afeiçoa. O significativo desta semelhança é o ato de recortar um aspecto sensível do todo que, agora no caso da gravação, tem,porém, ressonâncias íntimas do emissor no receptor.

Ora, além disso, a voz, ela mesma, seria, pela teoria lacaniana, um objeto parcial. A ausência do emissor configura, pelo som, a aparição de objetos que se expõem ao outro, indicando proximidade ou distância, afeto ou repulsa, ou simplesmente colocando-se como pura sonoridade, pura materialidade do corpo

dada ao desejo do outro. Os sons vocálicos acarretariam assim uma profunda carga de identificação pois, ainda conforme a teoria psicanalítica, os objetos parciais são marcados por "um espaço de entrelaçamento entre o corpo do sujeito e o corpo do Outro – espaço de limite e de torção através do qual o corpo do sujeito pode inscrever-se mais facilmente no corpo do outro" (SAFATLE, s.d.).

Finalmente, diríamos que a escuta destes sons do corpo é atenta às inflexões mínimas de expressão que a afetam para além do tímpano - este *espaço de limiar* entre interior e exterior, como a pele. Tais sons fundem os limites de um corpo com o de outro, de modo a se sobreporem. Sons que podem assim criar um espaço tão exíguo entre si e a escuta que estes se configuram naquela, de modo que o corpo de quem escuta é moldado pelos sons vocálico-corporais. Identificação profundamente intensificada por conta da ausência do emissor 'real' ou de sua imagem visual, pela sinestesia radicalizada que a experiência da escuta acusmática proporciona.

A *Symphonie pour un Homme Seul,* assim, ao suprimir os sentidos musicais ou verbais da voz, adentraria num terreno de fruição que fala da corporeidade e atua na relação de identificação com os sons corporais ali expostos. Ela cria uma sintaxe própria ao meio que emprega (sintaxe composta pela composição por imagens acusmáticas e pelo uso do loop), de modo a acentuar a contradição, presente na própria natureza da gravação sonora, entre escuta analítica e escuta *fantasma* - ou seja, escuta de um corpo que se apresenta apenas enquanto vestígio - esta última acarretando uma escuta da intimidade, ou a um espaço da intimidade.

Referências

CAESAR, R. Sobre o transporte e o tempo. In: ANAIS DO III SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA TECNOLOGIA, 2008. ECA-USP: São Paulo, 2008. pp. 31-40.

CHION, M. *L'art des sons fixés, ou La Musique Concrètement.* Paris: Metamkine/ Nota, 1991

GARCIA, D. (1998) *Modelos Perceptivos na Música Eletroacústica*. Tese de Doutorado. São Paulo, 1998. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

KITTLER, F. A.. *Gramophone, film, typewriter.* Trad. Geoffrey Wintrhrop-young & Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press, 1999.

SAFATLE. V. (s.d.) *Gênese e Estrutura do Objeto do Fantasma em Jacques Lacan.* Disponível em: http://www.scribd.com/doc/19133287/Vladimir-Safatle-Genese-e-estrutura-do-objeto-do-fantasma-em-Jacques-Lacan, acessado em 27/08/2010.

SCHAEFFER, P. *A la recherche d'une musique concrète.* Paris: Éditions du Seuil, 1952.

SCHAEFFER, P. *Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé 1941- 1942.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STERNE, J. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham & London, Duke University Press, 2003.

Este trabalho foi realizado com apoio da CAPES – programa de bolsas de estudo para Doutorado.

Tem apoio também do projeto temático MOBILE: Fapesp, proc. n.o 2008/08632-8

BASE SENSORIAL DA DISSONÂNCIA PARA ELETRÔNICA AO VIVO

Alexandre Torres Porres (USP)
porres@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta uma discussão sobre a base sensorial da Dissonância Musical com referência em Terhardt (1984), que descreve sues atributos perceptivos. Esses são apresentados com referencia a possíveis modelos. Este trabalho é parte de pesquisa de doutorado, cujo objetivo é desenvolver ferramentas para interação em tempo real (eletrônica ao vivo: composição, performance ou improvisação) baseadas em modelos de dissonância. O foco deste artigo é apresentar a teoria, conceitos, modelos e discutir a aplicação criativa desse objeto multifacetado em uma abordagem interdisciplinar.
Palavras-chave: Dissonância, Percepção Musical, Modelos Psicoacústicos, Eletrônica ao vivo.

Sensory Basis of Musical Dissonance for Live Electronics

Abstract: This paper presents a discussion surrounding the Sensory Basis of Musical Dissonance with a backroung in Terhardt's theory (1984), who describes its perceptual attributes. These are presented and possible corresponding models referred to. This is part of a PhD research that aims to the development of computational tools for interaction in real-time (live electronics: composition, performance or improvisation) based on the dissonance model. The main concern of this paper is to present the theory, concept, models and discuss the creative usage of this complex and interdisciplinary object.
Keywords: Dissonance, Music Perception, Psychoacoustic Models, Live electronics.

1. Base Sensorial da Percepção de Dissonância

Dissonância Sensorial se refere a um aspecto fisiológico (inato) da percepção, e se separa da noção mais abrangente de Dissonância Musical, tida como também influenciada por aspectos culturais (adquiridos), e um conceito multifacetado passível de estudo em diversas áreas distintas. Entretanto, para Terhardt (1984), a base sensorial da Dissonância Musical é mais abrangente e comporta dois grupos: *Dissonância Sensorial* e *Harmonia*.

Dissonância Sensorial:	Harmonia:
- *Sharpness* (Brilho) - Aspereza - *Tonalness*	- Baixo Fundamental - Afinidade de Tons: Comonalidade de Altura

Tabela 1. Atributos Perceptivos da Dissonância Musical segundo Terhardt (1984).

O conceito da Dissonância Sensorial ainda pode ser aplicado a qualquer som. Mas o grupo "Harmonia" lida apenas com "sons musicais", como sons que evocam uma clara percepção de altura, mesmo que não muito clara como a de sons inarmônicos, mas ainda excluindo algo como ruído ou a fala. Só que um importante detalhe é a ligação com estruturas de acordes e relação de sonoridades sucessivas – o que lhe aproxima do conceito de Harmonia em música. Aspectos culturais ainda permanecem fora do quadro.

A psicoacústica foca em um nível dito baixo, fisiológico. Mas é possível estudos em níveis mais altos sem relação psicofísica, ou seja, uma Psicologia da Música propriamente dita, que hoje é uma grande área que inclui todos os níveis – até pesquisas em neurociência e cognição (tido como os mais altos). Em tantas linhas de pesquisa, a base sensorial da música é um objeto em constante revisão, em um cenário que impede ainda uma última palavra nos atributos perceptivos que contribuem para a percepção de Dissonância.

O foco principal dessa pesquisa não é em Psicologia da Música, mas no desenvolvimento de ferramentas computacionais e suas aplicações criativas. Portanto não há o interesse de fechar esse debate. Mais que respostas, novas perguntas surgem no debate sobre o uso criativo dessa teoria. Não obstante, uma revisão teórica faz parte do processo. Pesquisas na área de cognição ainda são promissoras mas ainda incipientes. Logo, uma revisão dessa área específica não é de interesse para o objetivo exposto. O recorte de pesquisa inclui assim os níveis mais baixos, cujas pesquisas já foram aplicadas nesse objetivo há décadas.

Os mesmos atributos da Tabela 1 são definidos aqui em diferentes níveis. Começamos por Descritores de Baixo Nível, que são atributos acústicos e com vasta pesquisa já aplicada, como o projeto CUIDADO (Peeters 2004)que padronizou 72 atributos – dentre eles: *Sharpness*. Já a Aspereza é um descritor de nível mais alto, psicofisiológico, e os elementos seguintes dependem da teoria de Altura Virtual de Terhardt, de uma ordem ainda superior como produto de uma Gestaltt auditiva (Terhardt 1974).

Atributo:	**Nível Sensorial:**
Sharpness (brilho)	Descritor de Baixo Nível
Aspereza	Psicofisiológico
Tonalness & Harmonia	Psicológico (Gestalt)

Tabela 2. Níveis Sensoriais dos Atributos Perceptivos.

A sensação de *Sharpness* (que costuma ser traduzido como Brilho no português) depende da quantidade de energia na região aguda do espectro, e é também equivalente ou relacionado com *Brightness* ou *Density* (Boring, Stevens 1936). Um modelo baseado na centróide espectral de Zwicker e Fastl (1990) já foi implementado em algumas ferramentas tecnológicas, como o *LibXtract* (Bullock 2007). A seguir, focaremos nos modelos e atributos menos simples de Dissonância Sensorial (Aspereza & *Tonalness*) e Harmonia.

2. Dissonância Sensorial (Aspereza e *Tonalness*)

A Aspereza é correlato da flutuação de amplitude (Vassilakis 2001), foi descrita primeiramente por Helmholtz em sua teoria de Batimentos (Helmholtz 1954). Desde então ela é o mais importante e estudado atributo da Dissonância Sensorial (Terhardt 1984). Ouvimos batimentos lentos como variação de intensidade quando a taxa de flutuação é menor que 20Hz. Os batimentos rápidos dependem da Banda Crítica e, segundo Plomp e Levelt (1965), a sensação máxima se dá para uma diferença de freqüência que corresponde a um quarto dela. Há uma série de modelos baseados em Plomp e Levelt (1965), já uma segunda família se baseia em uma análise temporal que depende em um modelo do sistema auditivo periférico (Hugo, Fastl 1990).

A primeira é mais amplamente usada em música por não depender de uma análise no tempo e, com um algoritmo como o de Sethares (2004), gerar dados apenas com uma foto do espectro – sendo possível também uma análise temporal com análise espectral. A diferença principal dentre modelos baseados em Plomp e Levelt está em mudar o valor Aspereza de acordo com um par de amplitudes diferentes, já que eles usaram amplitudes iguais em seu estudo. Vassilakis (2001) estudou essa questão e seu método já foi proposto em publicações anteriores do autor como um fator a ser inserido no modelo de Clarence Barlow (2008).

Tonalness refere-se ao "grau em que uma sonoridade evoca a sensação de uma única altura" (Parncutt 1994). Ao contrário da Aspereza e *Sharpness*, quanto maior é o grau de *Tonalness*, menor é a Dissonância Sensorial. O fator principal de Tonalness e os atributos da Harmonia é a teoria de Altura Virtual de Terhardt (1974). Segundo o autor, Altura Espectral é a sensação de uma altura de uma senóide ou de um componente senoidal de um tom complexo. Já Altura Virtual é a percepção de um tom complexo que, para tons complexos harmônicos, corresponde à fundamental, e ainda pode ser percebida mesmo se a fundamental estiver ausente. Isso se dá por termos aprendido a completar padrões harmônicos do mesmo modo que completamos imagens pela teoria Gestaltiana (Terhardt 1974). Um tom complexo pode ainda evocar mais do que uma Altura Virtual, como no caso de tons inarmônicos.

O modelo de Comonalidade de Altura de Parncutt (1994), que é acima de tudo um modelo da Afinidade de Tons, também nos dá um modelo de *Tonalness* e de Baixo Fundamental, já que todos dependem de um modelo de Altura Virtual, que depende de um algoritmo que busca um padrão harmônico no espectro sonoro. Paul Erlich (1997) calcula o *Tonalness* com uma função de "Entropia Harmônica", que é a incerteza de encaixe de um padrão harmônico em um tom complexo, e é oposto de *Tonalness*.

3. Harmonia

Baseado em um modelo de Altura Virtual também conseguimos achar o baixo de um acorde como na teoria do Baixo Fundamental de Rameau (1722). Mais especificamente, em Parncutt (1994), ele pode ser dado em função da maior Saliência de Altura (definida como a probabilidade de perceber conscientemente uma Altura) e será mais evidente se for destacadamente maior que as outras. O conjunto de todas as Saliências de Alturas também serve de base para o cálculo de Comonalidade de Altura, que é um aspecto de Afinidade de Tons.

A Afinidade de Tons é um conceito que uma sonoridade (ou tom musical) pode ser percebida como similar a outra de altura diferente (Terhardt 1984). A Comonalidade de Altura (*Pitch Comonality*) compara e busca Saliências de Altura em comum entre duas sonoridades distintas com um coeficiente de correlação de Pearson. Quanto maior a correlação, maior a Comonalidade de Altura. Um parâmetro extra do Modelo de Parncutt é a distância de Alturas também baseada em uma comparação das Saliências de Altura. Esse não é um atributo de Dissonância, mas pode ser útil em um processo criativo também.

4. Discussão e Aplicações Criativas

Rameau (1722) busca uma explicação da teoria musical sob leis naturais, e seus preceitos teóricos ainda são importantes, mas o real pioneiro científico foi Helmholtz (1954). Por outro lado, teoria musical sempre se desenvolveu de modo empírico, como fruto de experiência e pratica artística, sem precisar de provas científicas a priori. Uma base científica pode fazer sentido se a música for encarada como um sistema universal, que seria validado e sustentado cientificamente e, de um certo modo, essa tendência e um debate sempre existiu.

Antes de Rameau podemos voltar aos antigos Pitagóricos, e também encontrar a oposição de Aristoxenus, que rejeitava as regras aritméticas como juiz de intervalos musicais (Hawkins 1968). Um debate da mesma ordem ainda é presente atualmente. DeWitt e Crowder (1987) mencionam o fato e em respeito à Psicologia da Música como uma disputa entre "racionalistas" e "empiricistas", onde ambos têm pontos fortes e fracos. A música depende até um certo ponto do que podemos escutar e perceber. Por esse simples fato teóricos musicais buscaram explicações acústicas. Mas apenas teorias psicoacústicas e sensoriais não dão conta, pois o tema é complicado, multifacetado e interdisciplinar.

Assim, as verdadeiras questões que devem ser feitas são: até que ponto podemos nos basear em uma abordagem científica da Percepção Musical? Como e até onde compositores podem se beneficiar de tais pesquisas? Qual o real impacto disso em Teoria Musical?

Para começar a traçar uma resposta, podemos dizer que depende do tipo de abordagem musical e estética. Para um compositor como Hindemith (1945), que desenvolveu um sistema composicional baseado em graus de Dissonância, estudos dessa ordem são pertinentes. Outro caso similar seria as teorias microtonais de Partch (1974). Por conseguinte, se um sistema composicional se vale de um aspecto concreto de parâmetros sonoros e sua manipulação, há impacto de estudos dessa ordem. E a música Eletroacústica e Computacional têm provido novos meios de produção, análise e manipulação/controle sonoro. Mas, talvez pelas questões levantadas, no que diz respeito ao estudo aqui apresentado, ainda não temos tido muitos desenvolvimentos.

Para nomear alguns de poucos exemplos, Barlow (2008) desenvolveu aplicativos com modelos de dissonância para processos de composição assistida por computador. Sean Ferguson (2000), similarmente, usou um modelo de Aspereza e o de Comonalidade de Altura de Parncutt na composição de um concerto para piano. Em ambos os casos, os compositores puderam medir a consonância e dissonância de acordes e progressões.

O modelo de Aspereza de Sethares (2004) lhe permitiu que manipulasse espectros sonoros relacionados a sistemas de afinação no que ele chamou de Mapeamento Espectral. Recentemente, aplicativos baseados nessa teoria foram desenvolvidos para uso em tempo real (Sethares et. Al 2009).

Ferramentas e aplicações baseadas em modelo de Aspereza em tempo real também foram apresentadas em trabalhos antigos do autor, mas ainda não há muito desenvolvimento em tempo real com tais ferramentas, e não há nenhuma que ofereça completamente uma modelagem baseada no trabalho de Terhardt (1984) e todos os seus atributos.

Aplicativos em descritores de baixo nível como a *LibXtract* (Bullock 2007) são mais comuns, e têm ganhado acessibilidade no meio composicional e interativo em tempo real. Aplicações criativas incluem descrição, reconhecimento e comparação de timbres por similaridade, que propicia a síntese concatenativa, por exemplo (Brent 2009).

Modelos de Dissonância em tempo real podem funcionar também como descritores de níveis mais altos e serem operados da mesma maneira, ampliando esse tipo de processo. Dado a incipiência da área, uma maior acessibilidade deve fomentar novos desdobramentos e aplicações criativas.

5. Projeções e Conclusão

Este artigo discute a Base Sensorial da Percepção Musical, e apresenta a teoria de Terhardt (1984) como uma Base Sensorial da Dissonância Musical. Até hoje, um modelo único que comporte todos os atributos descritos por Terhardt ainda não foi desenvolvido.

O conceito de cada atributo e possíveis modelos foram apresentados. Dentre eles, *Sharpness* é similar a outros Descritores de Baixo Nível (*brightness* & *density*), e é um atributo simples e prontamente disponível (Bullock 2007). A Aspereza é o principal elemento da Dissonância Sensorial e, muitas vezes, aparece sozinha como um Modelo de Dissonância, como no trabalho de Sethares (2004 e 2009). Ela possui dois principais métodos e várias implementações em cada um. O conjunto baseado em Plomp & Levelt (1965) foi enfatizado por ser mais comum no meio musical e um modelo já foi proposto e implementado pelo autor anteriormente.

Os outros atributos podem ser encontrados em Parncutt (1994), mas um modelo de *Tonalness* também é apresentado por (1997) e está sendo considerado para implementação e comparação. Não há conhecimento do modelo de Comonalidade de Altura de Parncutt (1984) ter sido implementado integralmente para aplicações em tempo real, o que já foi realizado no estágio atual de pesquisa. Em uma publicação futura, a implementação do modelo assim como uma expansão de suas capacidades serão apresentadas.

Um grande problema para essa teoria estar mais acessível e disponível em composição e criação musical é que o campo de pesquisa está em constante revisão e debate. A teoria de Terhardt é um bom ponto de partida, mas há ainda outros conceitos que caem fora de sua divisão. Um exemplo é a Fusão Tonal de Stumpf (1890), que até hoje não possui modelo ou correlato físico (Sethares 2004), mesmo tendo sido investigado há mais de 120 anos. E o debate sobre Fusão Tonal e outros conceitos de Dissonância ainda é atual e, de acordo com DeWitt e Crowder (1987), não pode ser descartado.

Fora que ainda não é claro como cada atributo contribui na percepção de dissonância no modelo de Tehardt (1984). Ou seja, é um bom ponto de partida, mas pode ainda ser revisado, e como o interesse é aplicação criativa, essa pesquisa pode e deve buscar alternativas e uma expansão fora do quadro de Terhardt, como na adoção de Descritores de Baixo Nível, dentre os quais destacamos o ainda não mencionado “harmonicity”, que é também o termo de um conceito e modelo de Barlow (2008) que já foi implementado durante a pesquisa.

Entende-se que o campo ainda deve gerar muitos dados de pesquisa e discussão teórica. Em todo caso, futuras investigações e debate na área específica de psicoacústica e percepção de dissonância não é o principal objetivo de pesquisa. Antes de mais nada, o foco está em fazer uma revisão da literatura e desenvolver ferramentas consistentes e eficientes para eletrônica ao vivo.

Não obstante, Alguns testes perceptivos estão sendo aplicaods e desenvolvidos no atual estágio de pesquisa. Eles devem gerar dados para comparação com os modelos implementados e ajudar na discussão da teoria e validação de sua aplicação. A aplicação criativa dessa teoria em tempo real ainda é bastante incipiente. Uma contribuição importante desta pesquisa está em tornar teoria e ferramentas mais acessíveis.

Referências:

BARLOW, C. *Von der Musiquantenlehre* Feedback Paper 34. Feedback Studio Verlag. 2008.

BORING, E. STEVENS, S. The nature of tonal brightness. National Academy of Science, 22, pp. 514-521. 1936.

BRENT, W. Perceptually Based Pitch Scales in Cepstral Techniques for Percussive Timbre Identification: a comparison of raw cepstrum, mel-frequency cepstrum, and Bark-frequency cepstrum, In: International Computer Music Conference. 2009.

BULLOCK, J. *LibXtract*: a lightweight feature extraction library. 2007. Disponível em <http://www.postlude.co.uk/postlude/downloads/LibXtract:_a_lightweight_feature_extraction_library.pdf>. Abril 2011.

DeWITT, L.A., CROWDER, R.G. Tonal fusion of consonant musical intervals: The oomph in Stumpf. *Perception & Psychophysics*, Vol. 41, No. 1, pp. 73-84. 1987.

ERLICH, P. On Harmonic Entropy.1997. Disponível em <http://sonic-arts.org/td/erlich/entropy-erlich.htm>. Abril 2011.

FERGUSON, S. *Concerto for Piano and Orchestra*. Montreal, 2000. Tese de Doutorado em McGill.

HAWKINS, S. J. *A general history of the science and practice of music* Vol 1, pp. 66-7 1868.

HELMHOLTZ, H. *On the Sensations of Tone as a Psychological basis for the Theory of Music*. Segunda Edição. Dover Publications, 1954.

HINDEMITH, P. *The Craft Of Musical Composition, Book 1*: Theoretical Part. Associated Music Publishers, Inc., 1945.

PARNCUTT, R. STRASBURGER, H. Applying psychoacoustics in composition: "Harmonic" progressions of "non-harmonic" sonorities. *Perspectives of New Music, 32* (2), pp. 1-42. 1994.

PARTCH, H. Genesis of a Music. Da Capo, 1974.

PLOMP, R. LEVELT, J.M. Tonal Consonance and Critical Bandwidth. *Journal of the Acoustical Society of América*, N. 38, pp. 548-568. 1965.

PEETERS, G. *A large set of audio features for sound description (similarity and classification) in the CUIDADO project*. 2004. Disponível em <http://recherche.ircam.fr/equipes/analyse-synthese/peeters/ARTICLES/Peeters_2003_cuidadoaudiofeatures.pdf>. Abril 2011.

RAMEAU, J.P. *Traité de l'harmonie,* Ballard, 1722; trad. P. Gossett. *Treatise on Harmony,* Dover, 1971.

SETHARES, W. *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale*. Segunda Edição. Springer-Verlag, 2004.

SETHARES, W. MILNE, A. J. TIEDJE, S. Spectral Tools for Dynamic Tonality and Audio Morphing *Computer Music Journal*, Vol 33, 2, Summer, pp. 71-84. 2009.

STUMPF, C. *Tonpsychologie Vol 2*. Hirzel, 1890.

TERHARDT, E. The concept of musical consonance: A link between music and psychoacoustics. *Music Perception*, Vol. 1, pp. 276-295. 1984.

TERHARDT, E. Pitch, consonance, and harmony. J*ournal of the Acoustical Society of America* Vol. 55, pp. 1061-1069. 1974.

VASSILAKIS, P.N. *Perceptual and Physical Properties of Amplitude Fluctuation and their Musical Significance*. Los Angeles, 2001. Tese de Doutorado em UCLA.

ZWICKER, E. FASTL, H. *Psychoacoustics*: Facts and Models. Springer-Verlag, 1990.

SISTEMAS MUSICAIS INTERATIVOS: METÁFORAS E MÉTODOS

Anselmo Guerra (UFG)
guerra.anselmo@gmail.com

Resumo: O presente artigo focaliza a questão da representação do conhecimento nos sistemas musicais interativos. Na primeira parte relacionamos os critérios para avaliação da funcionalidade de uma metáfora em sistemas computacionais: qualidade e aplicabilidade da estrutura, representabilidade, compreensão e extensibilidade. Em seguida, relatamos os dois tipos principais de metáforas de interação homem-máquina: a *conversacional* e o *microuniverso*, conforme definem pesquisadores dessa área de conhecimento. Na terceira parte procuramos mostrar a complexidade do assunto quando tratamos da linguagem musical, sobretudo quando falamos da interação entre performer e máquina. Apresentamos a seguir, na quarta parte, a metodologia de classificação de sistemas musicais interativos proposta por Robert Rowe, que pode ser útil no planejamento de projetos dessa natureza, combinando as três dimensões: interpretações de entrada, método de resposta e paradigma instrumento / instrumentista. Com esses elementos fazemos uma breve avaliação do sucesso e aplicabilidades de atuais ferramentas de composição e interação musical.
Palavras-chave: música computacional, sistemas musicais interativos, modelamento do conhecimento musical.

Interactive Music Systems: Methods and Metaphors

Abstract: This article focuses on the issue of knowledge representation in interactive music systems. In the first part we list the criteria for evaluating the functionality of a metaphor in computing systems: quality and applicability of the structure, representability, understanding and extensibility. Then, we report the two main types of metaphors of human-computer interaction: a conversational and micro-universe, as researchers define this area of knowledge. In the third part we show the complexity of the issue when dealing with the musical language, especially when we talk about the interaction between performer and machine. We present then, in the fourth part, the classification methodology for interactive music systems proposed by Robert Rowe, which can be helpful in planning such projects, combining the three dimensions: interpretations of entry, method of response paradigm and instrument / instrumentalist. With these elements make a brief assessment of the success and applicability of current tools of composition and musical interaction.
Keywords: computer music, interactive music systems, modeling of musical knowledge.

1. Interfaces e Metáforas

> "...No sentido mais simples, de manual, diríamos que a interface consiste em clicar um mouse em certos objetos para ativá-los, clicar em direções para movê-los, clicar e arrastar para interagir com eles. Sem dúvida é disso que se trata. Mas minha definição, a definição que se estende por todo Cultura de interface, pressupõe que a interface é na realidade todo o mundo imaginário de alavancas, canos, caldeiras, insetos e pessoas conectados — amarrados entre si pelas regras que governam esse pequeno mundo, isso, para mim, é uma interface em seu modo de arte elevada." (JOHNSON, 2001: pg. 8).

A metáfora consiste na transferência de uma palavra para um âmbito semântico que não é o objeto que ela designa, e que se fundamenta numa relação de semelhança subentendida entre o sentido próprio e o figurado. A metáfora não aparece somente como recurso da poesia ou literatura, mas sobretudo como parte integrante da fala e pensamento em nosso dia-a-dia. Uma palavra usada em sentido metafórico é apenas parte de uma rede de associações que fornecem estrutura profunda sobre a maneira que falamos ou pensamos sobre determinado assunto. É essa estrutura interna que torna a metáfora uma parte poderosa de nosso pensamento. As metáforas funcionam como modelos naturais, permitindo-nos usar experiências e objetos concretos familiares ao nosso conhecimento, para dar estrutura a outros conceitos.

Essas características da metáfora que ocorrem na linguagem são as mesmas que determinam como as metáforas atuam nas interfaces. Assim como as metáforas permeiam nossa comunicação comum, em geral sem nos darmos conta, o mesmo ocorre no uso e no projeto de interfaces.

Nos sistemas de computação, as metáforas são uma forma conveniente de representar os atributos do sistema e as ferramentas operacionais de modo a não requerer conhecimento técnico, tomando vantagem do conhecimento *a priori* do usuário. A finalidade de uma metáfora na interface é prover ao usuário um modelo da funcionalidade do sistema, de como ele trabalha. Ao criarem-se metáforas, é preciso notar que as metáforas já estão implícitas na descrição do problema. As metáforas não implicam no mapeamento completo de cada detalhe de um objeto ou de uma situação em outra. Na realidade, elas enfatizam certos aspectos e suprimem outros.

Thomas Ericson (1990) aponta alguns critérios para avaliação da funcionalidade da metáfora na interface: o primeiro se relaciona com a *qualidade da estrutura*. Se a metáfora oferece uma boa estrutura, o usuário não vai ter dificuldade de compreensão. O segundo se refere à *aplicabilidade da estrutura* - o quanto da metáfora torna-se relevante ao problema. Um desvio desse sentido leva o usuário na direção errada ou levanta falsas expectativas. Um outro critério é a *representabilidade* - corresponde à facilidade de representação da metáfora. A compreensão deve satisfazer outro critério, pois a metáfora deve ser entendida pelos usuários. E por fim, a *extensibilidade* aponta quais outras estruturas podem ser beneficiadas pela metáfora.

2. Metáforas da interação homem-máquina

As metáforas estão presentes sempre que falamos ou pensamos conceitos abstratos. Eles servem como modelos naturais, que permitem tomar nosso conhecimento em fatos e objetos familiares, usando-os para dar estrutura a conceitos abstratos e difíceis.

As metáforas exibem as mesmas propriedades nas interfaces. Os autores de um projeto precisam perceber a funcionalidade do sistema e perceber que as metáforas já estão presentes no sistema. E, mais importante, devem conhecer aspectos da funcionalidade que os usuários podem não entender. Com esse conhecimento, é possível procurar por metáforas que melhor apoiam as áreas em que o entendimento do usuário é mais fraca (Erickson 1990).

Como foi notado por Desain (1988), Carrol (1988) e Norman (1988), existem dois tipos principais de metáforas de interação homem-máquina: a *conversacional* e o *microuniverso*. Definindo em poucas palavras, a metáfora conversacional representa uma ação por sua descrição. No microuniverso, o sistema é um ambiente que muda de estado de acordo com as ações do usuário.

Podemos encontrar o uso da metáfora conversacional nos sistemas baseados em linguagens de sistemas operacionais, linguagens de programação, e interfaces de linguagem natural. O microuniverso pode ser encontrado nas interfaces gráficas, na programação orientada-ao-objeto. Essas duas representações tendem a ser complementares no sentido de capacidade de representação, possibilidade de abstração, facilidade de referência, precisão e domínio de erros, e possibilidade de captar o domínio com diferentes perspectivas e quantidade de detalhes (Desain 1988).

Voltando especificamente o foco para os sistemas dedicados à música, a tarefa de construir interfaces interativas torna-se complexa por duas razões. Primeiro, porque música não é uma linguagem convencional, em que os padrões sintáticos e semânticos, quando existem, variam de acordo com época e estilo. Em segundo, a comunicação na música envolve aspectos verbais e não verbais, convenções culturais e experiências compartilhadas. Deduz-se que os dois tipos principais de metáforas são importantes no desenvolvimento de ambientes assistidos por computador.

3. O modelamento do conhecimento musical como um problema de tradução

Na interação homem-máquina, a tarefa da interface pode ser entendida como a de um tradutor, tentando trazer para linguagem de máquina a linguagem musical. Podemos verificar um grande avanço no desenvolvimento de sistemas voltado à microforma, ou seja, aos sistemas de linguagem de síntese sonora. Mas os programas voltados à macroforma, ou seja, os sistemas de composição, voltados à representação do conhecimento musical, apresentam resultados longe do satisfatório.

Podemos interpretar da seguinte maneira: a técnica de síntese nasceu de seu reverso, da análise, que aprendemos desde Helmholtz (1954) até as técnicas atuais de FFT (Moore 1990). Os pesquisadores conseguiram, a partir da análise, criar modelos para o processo inverso, a síntese. Porém, na prática, tais técnicas refletem apenas um congelamento temporal que retira do som seu aspecto dinâmico. Esse aspecto dinâmico é obtido pelo instrumentista através da sua articulação consciente, do qual extrai sonoridades específicas da partitura - temos o fluir, o fraseado, ou seja, o intérprete explorando as estruturas profundas da composição.

Para a criação de eventos sonoros no computador, os compositores precisam utilizar uma linguagem. Examinando as linguagens correntes, podemos perceber como elas estão mais próximas das necessidades das máquinas do que da linguagem usada na comunicação entre músicos.

Este fato pode ser verificado principalmente nas composições que envolvem obras que reúnem músicos humanos e máquinas. O resultado mais comum é a superposição de níveis cognitivos que não combinam entre si. Dificilmente a máquina acompanha o grau de sutileza da interpretação humana, gestualidade e articulação. Podemos identificar alguns esforços no sentido de minimizar esse abismo cognitivo - o desenvolvimento de interfaces interativas.

4. Metodologia de classificação de sistemas interativos

Ao longo das últimas décadas alguns programas foram desenvolvidos, de modo que certas ferramentas fundamentais tornaram-se padronizadas. De acordo com a metodologia de classificação de sistemas interativo proposta por Robert Rowe (1994), estes sistemas são construídos a partir da combinação de 3 dimensões - interpretações de entrada, método de resposta e paradigma instrumento/instrumentista:

- interpretações de entrada

score-driven: programas que usam uma coleção de eventos colecionados, ou fragmentos musicais armazenados, para combinar com a música que chega de fora. Eles são inclinados a organizar eventos usando as categorias tradicionais de pulso, metro e tempo. Tais categorias permitem ao compositor preservar e empregar meios familiares de pensamento sobre o discurso temporal, tal como determinar que um evento escolhido ocorra em um tempo específico dos próximos compassos e assim por diante.

performance-driven: programas que não antecipam a realização de uma partitura particular, ou seja, não existe uma representação da música que se espera encontrar como entrada. Além disso, eles tendem a não empregar categorias métricas tradicionais, e sim a usarem parâmetros mais gerais, envolvendo medidas perceptuais tais como densidade e regularidade, para descrever o comportamento temporal da música que chega.

- método de resposta: transformativo, gerativo ou sequenciado.

método transformativo: usam material musical existente e aplicam transformações para produzir variantes. De acordo com a técnica, essas variantes podem ou não se identificar com o original. Para algoritmos transformativos o material fonte não precisa ser armazenado, pois frequentemente tais transformações são aplicadas em material que entra em tempo real.

método gerativo: são algoritmos onde o material fonte é elementar ou fragmentado - por exemplo, escalas armazenadas ou padrões de duração. Os métodos gerativos usam grupos de regras para produzir uma saída musical completa a partir do material fundamental armazenado, tomando estruturas de alturas a partir de padrões de escala de acordo com distribuição aleatória, por exemplo, ou aplicando procedimentos seriais para escolher entre valores de duração disponíveis.

método sequenciado: técnica que utiliza fragmentos musicais pré-gravados em resposta a alguma entrada em tempo real. Alguns aspectos desses fragmentos podem variar na performance, tais como o tempo de *playback*, o formato da dinâmica, pequenas variações rítmicas, etc.

- paradigmas "instrumento" e "instrumentista"

paradigma instrumento: sistemas que são concebidos como uma extensão de um instrumento musical: os gestos de performance de um intérprete humano são analisados pelo computador e direcionados a elaborar uma saída excedendo os limites normais de resposta do instrumento. Imaginando tal sistema executado por um só interprete, o resultado musical poderia ser imaginado como um solo.

Paradigma instrumentista: sistemas que tentam construir um instrumentista artificial, uma presença musical com personalidade e comportamento próprio, que também podem variar em graus de modo a acompanhar um *partner* humano. O sistema com paradigma instrumentista executado por um só humano poderia produzir algo parecido com um dueto.

Por exemplo, o *Score follower* (PUCKETTE 1992) é um tipo de programa capaz de acompanhar um solista instrumental humano, comparando sua realização de uma partitura específica com a representação armazenada dessa mesma partitura, e simultaneamente executando a parte de acompanhamento armazenada. Tais aplicações são o perfeito exemplo de sistemas "score-driven". A técnica de resposta é sequenciada, desde que tudo que a máquina toca já estava armazenada anteriormente. Finalmente, os *Score followers* podem ser relacionados com o paradigma instrumentista, porque eles identificam vozes musicais separadas, assumindo o tradicional papel de acompanhador ou co-repetidor.

Considerações finais

Ao examinarmos o panorama geral do repertório da música eletroacústica, vemos a grande diversidade de posturas estéticas: a música *acusmática*, a performance mista com suporte fixo, o *live eletronics*, as performances interativas e multimidiáticas. A configuração das interfaces muda conforme as necessidades de cada categoria.

Muitas técnicas desenvolvidas para performance interativa são advindas das questões levantadas pelos performers incomodados com a rigidez do tempo no caso das obras com suporte fixo. Muitos se sentem constrangidos por terem que se sujeitar ao tempo imutável da performance cristalizada na parte gravada.

Tal fato é considerável, pois o tempo musical é mais flexível que o tempo cronológico ou mesmo o tempo estritamente metronômico. Existem variáveis que vão desde as características acústicas da sala de concerto até o estado emocional do performer. Portanto, um grande salto a favor do fator humano foi feito ao surgirem as plataformas de programação dedicadas à performance musical interativa.

Os ambientes de programação que se consagraram foram aqueles que ofereceram a neutralidade estética e a amplitude de recursos que poderiam atender. O software Csound (BOULANGER 2000) adota a metáfora conversacional, mais adequada para o trabalho com síntese sonora, processamento digital de sinais, ou seja, para todo trabalho minucioso na microforma sonora. Tanto, que suas funções foram encapsuladas como objetos contidos em programas voltados à performance interativa, MAX-MSP e Pure Data, discutidos adiante.

Já para objetivos voltados à macroforma, ou seja, os programas voltados à composição musical com interação com máquinas, os softwares que adotaram a metáfora microuniverso, como o MAX-MSP (PUCKETTE 1990) e o Pure Data (ZIMMER 2004) se tornaram preferidos, que fornecem um ambiente de programação gráfica que permitem a manipulação de fluxo de dados apropriada para a geração, transformação e controle de informação áudio e multimidia. Justifica-se o sucesso desses softwares por atenderem as diferentes dimensões descritas na metodologia de classificação de Rowe: favorecem igualmente as duas abordagens de entrada - *score-driven e performance-driven*; oferecem suporte aos diferentes métodos de resposta: transformativo, gerativo ou sequenciado; e permitem que o sistema comporte-se como uma extensão do instrumento (paradigma instrumento), como também como um parceiro inteligente (paradigma instrumentista).

MAX-MSP e Pure Data possuem a mesma gênese, pois foram criados pelo pesquisador Miller Puckette a partir de um projeto inicial intitulado *Patcher* (PUCKETTE 1988, pp. 420-429). A diferença fundamental entre eles é que MAX-MSP tornou-se propriedade do IRCAM (2011) - *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique - Paris* que, por sua vez, licenciou sua comercialização pela empresa Opcode Systems de Palo Alto, California (ZICARELLI 2011), enquanto que PURE DATA (2011) é um projeto *open source*, ou seja, sua distribuição é gratuita e seu desenvolvimento é descentralizado. Os que conhecem a atuação acadêmica de Miller Puckette, sabem que é profundo conhecedor da linguagem de Csound, e que a criação de Pure Data foi motivada pelo seu desejo de torná-lo tão popular e acessível como Csound. Assim, como softwares livres, muito mais estudantes tiveram acesso às ferramentas, e estimulou o surgimento de desenvolvedores em núcleos de pesquisa espalhados pelo globo, inclusive no Brasil ou por brasileiros - (ESTUDIO LIVRE 2011), (LAZZARINI 2011) e (VEIGA FILHO 2011), por exemplo.

Pesquisas recentes apontam para a implementação de recursos que permitem e ampliam a "conversa" entre ambientes distintos. É o caso da criação do protocolo OSC (Open Sound Control). Com máquinas de processamento mais rápido é possível uma performance do Csound apropriada para trabalhar em tempo real, de modo que seus dados podem chegar (OSClisten) ou serem enviados (OSCsend) para o ambiente Pure Data, permitindo que um determinado problema musical seja resolvido mais facilmente conforme o método adequado: a microforma de acordo com sua natureza conversacional e o gesto de acordo com as vias do microuniverso.

Referências:

BOULANGER, Richard. *The Csound book: perspectives in software synthesis, sound design, signal processing, and programming*. Cambridge Mass. [u.a.]: MIT Press, 2000.

CARROL, R., L. Mack & W. A. Kellogg. *Interface Metaphors and User Interface Design*. Martin Helander (editor), Elsevier Science - Publishers B.V., 1988.

DESAIN, Peter. Direct Manipulation and the Design of User Interfaces, CC-AI - The Journal for the Integrated Study of AI, Cogn. Science and Applied Epistemology, vol.5, #3-4, 1988.

ERICKSON, T.D. Working with Interface Metaphors.. In: LAUREL, Brenda. *The Art of Human-Computer Interface Design*. Mass: Addison-Wesley Publishing Company, Inc., 1990.

ESTUDIOLIVRE.ORG. Estúdio Livre – Ambiente colaborativo. Disponível em <www.estudiolivre.org>. Acessado em 05.04.2011.

HELMHOLTZ, Hermann. *On The Sensations of Tone*, New York: Dover Publications, 1954.

IRCAM. *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique.* Disponível em < http://www.ircam.fr/>, acessado em 5.04.2011.

JOHNSON, Steven. *Cultura da interface como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LAZARINNI, Victor. The SndObj Sound Object Library Page. Disponível em <http://sndobj.sourceforge.net/>. Acessado em 5.04.2011.

MOORE, Richard. *Elements of Computer Music*, New Jersey: Prentice Hall, 1990.

NORMAN, D. Design Principles for Human-Computer Interfaces. In *Readings in Human-Computer Interaction: A Multidisciplinar Approach*. R.Baecker & W. Buxton editors. San Mateo, CA: Morgan Kaufmann Publ. Inc., 1988.

PUCKETTE, Miller. The Patcher. *Proceedings of the 1988 International Computer Music Conference*. San Francisco: International Computer Music Association, 1988, pp.420-429.

PUCKETTE, M. & D. Zicarelli. MAX - *An Interactive Graphical Programming Environment*. Menlo Park: Opcode Systems, 1990.

PUCKETTE, M. & A. Lippe. Score Following in Practice. Proceedings, *International Computer Music Conference*. San Francisco: Computer Music Association, 1992, pp. 182-185.

PURE DATA. A real-time graphical programming environment for audio, video, and graphical processing. Disponível em <http://puredata.info/>, acessado em 5.04.2011.

ROWE, Robert. *Interactive Music Systems*, Mass: MIT Press, 1994.

VEIGA FILHO, Sérgio Alencastro. Csound Blog do Sergim, Disponível em <http://sergimcsound.blogspot.com>. Acessado em 5.04.2011.

ZICARELLI, David. Max:Interactive visual programming environment for music, audio, and media. Disponível em: <http://cycling74.com/products/maxmspjitter/>. Acessado em 5.04.2011.

ZIMMER, Fränk, International Pd-Convention. *Bang: Pure Data*. 1º ed. Berlin: Wolke, 2004.

SONOLOGIA E ORQUESTRAÇÃO: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE MÚLTIPLOS CONCEITOS[1]

Bryan Holmes (CBM)
wayatan@gmail.com

Resumo: Este artigo navega por conceitos que foram fundamentais em nossa pesquisa sobre espectromorfologia na música instrumental e que serviram como justificativa para uma metodologia de análise de objetos sonoros em obras de tradição escrita. A importância do texto reside na vigência e atualidade do assunto na música contemporânea, assim como no levantamento bibliográfico (mostrado aqui parcialmente), com uma porção considerável de autores brasileiros. Nele é discutida a pertinência de se utilizar a noção de objeto sonoro na música instrumental escrita, entendendo a partitura como suporte da *écriture*.
Palavras-chave: espectromorfologia na música, partitura como suporte da *écriture*, tecnomorfismo.

Sonology and orchestration: some reflexions on multiple concepts

Abstract: This paper is developed between concepts that were fundamental in our research about spectromorhology in instrumental music and were useful for justifying an analytical methodology for sonic objects in written works. The importance of this text lies in the current relevance of its subject for contemporary music, as well as in its bibliography (partially shown here), which covers a considerable amount of Brazilian authors. It is discussed the pertinence of using the notion of sonic object for analysis of instrumental written music, understanding the score as a support for *écriture*.
Keywords: spectromorhology in music, score as a support for *écriture,* technomorphism.

1. Introdução

François DELALANDE (2001) identifica duas "revoluções tecnológicas" na história da música: a primeira iniciada com a invenção da escrita musical e a segunda disparada pela invenção da gravação, do registro sonoro. A notação, nascida e aperfeiçoada para auxiliar na memorização dos gestos ou *neumas* do cantochão, acabou por condicionar a criação e as práticas musicais em geral cada vez mais. Com o aprimoramento dessas técnicas do que poderíamos entender como transcrição, a composição musical passou aos poucos a ser concebida de forma "abstrata" e condicionada pelos símbolos da notação, tornando-se *écriture*. Este conceito refere-se a uma técnica de invenção que se utiliza de um suporte, neste caso a escrita. O surgimento do suporte sonoro (ou "fonografias", como denominado por Iazzetta) possibilitou uma espécie de reconquista da escuta, através de uma "inversão de pertinências" (DELALANDE, 2001) que coincide com um novo paradigma na música ocidental do início do século XX, a saber, aquele onde a música não é mais pensada a partir de notas –enquanto elementos abstratos da notação– e sim a partir de sonoridades, do som como material composicional em si mesmo.

Uma análise especializada das estruturas constituintes da música "(re)conciliada" com o som é tanto pertinente quanto necessária. Como observa Ramón BARCE (1984), a noção de timbre vem ganhando cada vez mais consideração, especialmente se pensarmos que em outra época a execução das obras costumava destinar-se a instrumentações aleatórias. A orquestração hoje pode ser vista quase como um sinônimo de composição em muitos criadores, assim é possível encontrarmos expressões como "síntese orquestral", por exemplo, conceito associado com o espectralismo, que é uma tendência na música contemporânea na qual harmonia e timbre são a mesma coisa, ou pelo menos se confundem.

Na busca de uma nova música que incluísse fontes sonoras de qualquer tipo e procedência, Pierre SCHAEFFER (1966) desenvolveu uma tipo-morfologia para classificar e descrever os sons, considerada como sua maior conquista segundo Carlos PALOMBINI (1993) e Lasse THORESEN (2006). A tipo-morfologia resultou em ferramentas especialmente apropriadas para análise da música eletroacústica, que se apresentava como um desafio para os musicólogos, acostumados a observar quase exclusivamente partituras (GUBERNIKOFF, 2007). Em nossa pesquisa *Espectromorfologia na Música Instrumental* (HOLMES, 2009) realizamos uma revisão crítica da tipo-morfologia schaefferiana e nos utilizamos da análise gráfica proposta por THORESEN (2006), sob o rótulo emprestado de *espectromorfologia*, termo cunhado inicialmente por Denis SMALLEY (1986; 1997) para designar o estudo da interação entre o campo das freqüências e a forma como ele se perfila no tempo, claramente baseado nos eixos horizontal e vertical de concentração da energia que vemos na tipo-morfologia original de Schaeffer[2].

A tecnologia desenvolvida nos instrumentos musicais testemunham vários séculos de aprimoramento dos seus mecanismos. O "vocabulário" eletroacústico, com apenas algumas décadas, tem recebido diretamente a influência da gestualidade instrumental. O caminho contrário é ainda mais claro e a influência da música eletroacústica na instrumental tem sido cada vez mais estudada. Insistimos nesta retroalimentação mútua entre a música instrumental e a eletroacústica, ao contrário da exacerbada separação que a musicologia muitas vezes pretende impor entre estas duas formas de arte sonora, que no fundo é apenas uma. Defenderemos a abordagem da música contemporânea sob um mesmo olhar, pois o paradigma estético é o mesmo.

2. Unidades sonoras, estrutura e suporte escrito

Nossa pesquisa foi motivada fortemente pelo *Traité des Objets Musicaux* e pelo *Solfège de l'Objet Sonore*, onde a tipo-morfologia sonora é explicada em sua maioria por meio de situações específicas da música instrumental. Schaeffer evita, contudo, o uso de partituras, pois o conceito de objeto sonoro baseia-se na escuta e, talvez por esta razão, a espectromorfologia seja reservada de forma quase restrita para as músicas eletroacústicas.

Didier Guigue, cuja pesquisa observa a sonoridade enquanto elemento autônomo de articulação formal, se utiliza de partituras para analisar "objetos sonoros", quantificando os dados obtidos pela geração de arquivos MIDI das obras, avaliados com ajuda de um *software*. Como conseqüência dessa metodologia, só podem ser analisadas partituras com uma escrita mais determinista e, por outra parte, devido ao manejamento de grandes bancos de dados, até o encerramento de nosso estudo tinha sido analisada apenas música para piano, salvo raras exceções em nível ainda experimental (GUIGUE, 2007). Nosso intuito é privilegiar uma maior liberdade na escolha do repertório, podendo abranger música para instrumentos solistas, grupos e inclusive grande orquestra, sem excluir partituras com eventuais graus de indeterminação ou improvisação. Nossa avaliação dos dados será, portanto, qualitativa e não quantitativa. A propósito disto, Smalley aponta que:

> (...) a antiga idéia de 'forma musical' é baseada nas virtudes cardinais fixas e mensuráveis de altura e tempo métrico. A espectromorfologia não se baseia em quantidades, mas na percepção de *qualidades* cuja natureza complexa resiste à sistematização permanente ou semi-permanente necessária para fundar um consenso formal (SMALLEY, 1986:89, grifo nosso).

Vale aqui mencionar que os diversos estudos sobre orquestração costumam enfocar o *estrutural* sonoro, mais do que mostrar uma preocupação com o aspecto *formal* no sentido que Smalley aponta:

> Temos evitado com cuidado a palavra 'forma', a qual historicamente implica numa consistência relativa de desenho estrutural externo comum a alguns ou vários compositores. Em compensação, adotamos os termos 'estrutura' e 'processo de estruturação' aplicando-os às unidades e dimensões do nível macro e micro[3] da obra musical. A idéia de qualquer consenso formal fixo é inimiga da diversidade sem precedentes dos materiais espectromorfológicos (SMALLEY, 1986:89).

Para Guigue, o conceito de *sonoridade* é sinônimo de *unidade sonora composta*, sendo este último utilizado apenas "quando a precisão semântica se faz necessária" (GUIGUE, 2007:41). Ele se refere a uma entidade que não é muito diferente do que entendemos por objeto sonoro schaefferiano, mas existem algumas restrições importantes. Embora a unidade sonora composta seja, no mesmo sentido gestáltico que o objeto sonoro ou a *Strukturklang* de Lachenmann[4], uma entidade "estruturada e estruturante"[5], a unidade sonora de Guigue não é mais o correlato da escuta reduzida e sim "uma estrutura complexa gerada pela interação de vários componentes da escrita musical" (GUIGUE, 2007:42). Ele evita hoje a expressão *objeto sonoro* por causa da dificuldade de sua abordagem num contexto dissociado da escuta.

Guigue e Roy confirmam a função estrutural do objeto: o primeiro observando mais a relação do objeto e suas propriedades dinâmicas com o ambiente da obra do que seus componentes internos isoladamente, o segundo escolhendo dentre seus caracteres aqueles essenciais na organização das obras. Mas Schaeffer, tendo advertido parte das observações supracitadas 10 anos depois do *Traité* ter sido lançado, lamentou não ter produzido um tratado *das organizações musicais*, sem o qual o tratado *dos objetos musicais* ficava, de alguma forma, incompleto. Na análise espectromorfológica de THORESEN (2006), a questão da hierarquia dos componentes do objeto ou da unidade sonora –aquilo que Guigue chamaria de componentes *passivos* e *ativos*, em função do impacto que eles exercem sobre a forma– é expressa na representação gráfica. Nela não é necessário, embora possível, descrever sempre cada um dos componentes, mas apenas os traços que nos parecem relevantes para a apreciação estrutural e perceptiva da música. A partir desse nível de "superfície", Thoresen elabora outros níveis estruturais, desde a seleção dos microelementos até o da macro-forma.

Assim, não parece haver uma incompatibilidade manifesta entre *sonoridade*, *unidade sonora composta*, *Strukturklang*, *objeto sonoro*. O problema surge de maneira mais dramática quando aplicamos esse conceito num contexto que não é propriamente o da escuta. Para Guigue, essa dificuldade pode dever-se a um mal-entendido a respeito da natureza do objeto sonoro, sendo aqui onde nos parece sumamente importante a noção de *desconcretização da sonoridade*. Ele fala numa "necessidade histórica de [se] *desconcretizar* a sonoridade para incorporá-la entre as dimensões conceituais da composição" (GUIGUE, 2007:37). Ele observa que o registro sonoro de uma obra instrumental ou vocal limita as diversas interpretações que ela pode ganhar, com infinitas nuances e variáveis incalculáveis.

> Ao iniciar *Nuages* com um quarteto de clarinetes e fagotes, Debussy sabe perfeitamente que a sonoridade real desta configuração instrumental, aquela que chegará ao ouvinte, será dramaticamente diferente, em função do naipe da orquestra que tocará (parisiense, vienense ou londrina...), e da interpretação do Maestro. No entanto, durante o processo de composição, ele ignora essas variáveis relativas, e organiza, *compõe*, seu vocabulário orquestral, como se se tratasse de manipular configurações de qualidades sonoras absolutas, fixadas de vez. Considero, então, que é com o mesmo *parti-pris* que o musicólogo que deseja se debruçar sobre a função

> formal da sonoridade, deve começar: esquecer as variáveis não pertinentes e se concentrar no que o compositor desejou, ou pôde, consignar, formalizar (GUIGUE, 2007:39-40).

Acreditamos que o objeto sonoro pode ser reconhecido, descrito e analisado graças à *écriture* revelada numa partitura, talvez sob uma "percepção interna" da sonoridade desconcretizada. Daí, por exemplo, a exatidão requisitada na escrita de Varèse, rara na sua época, que, na opinião de Schaeffer, procurava:

> (...) a fabricação de objetos sonoros de formas definidas, por meio de diversos procedimentos: a passagem de um instrumento a outro sobre uma mesma nota, ataques compostos [*complexes*] de um instrumento de som mantido [*fixe*] com um instrumento de percussão, relações de matérias inusitadas (SCHAEFFER, 1973:63).

Thoresen sugere uma análise aural da música somente por meio de fonogramas, afastando-se deliberadamente das partituras durante o processo, no caso das músicas concebidas pela escrita. Pensamos que nesse método a fenomenologia passa a ser um objetivo antes do que um meio, pois "a representação gráfica é, para a música que a utiliza como suporte, (...) o essencial do pensamento do compositor. Seria Suspeito não querer ouvir em primeira instância esta testemunha privilegiada" (GUIGUE, 2007:41).

O nome de Ivo Malec também vem à tona no que diz respeito a objeto sonoro e *écriture*. Discípulo de Schaeffer, ele pertenceu à turma de estagiários no GRM que ajudaram a "estudar e definir a noção de objeto sonoro". No início da década de 1960, começou uma nova etapa na sua vida musical quando compreendeu "o som na sua totalidade, na sua complexidade e na realidade de todos os seus parâmetros constitutivos". No âmbito da música instrumental, Malec evidenciou as morfologias sonoras com uma clareza e definição inéditas, especialmente nas obras escritas entre 1963 e 1968, ou seja, entre *Sigma*, para orquestra de 92 componentes e *Vocatif*, para 26 instrumentistas, sua última obra inspirada "essencialmente pela teoria do objeto sonoro" (MALEC & GINER, 2007:31-36)[6].

3. Tecnomorfismo e sinal tecnográfico

Naquela época, Malec baseou sua música instrumental nas técnicas que costumava empregar para compor música eletroacústica. Ele conta como o acaso o levou a escutar um trecho que tinha composto, vindo de três estúdios diferentes, superposto com ele mesmo, e de como essa "mixagem" inspiraria o início de *Sigma*, reproduzindo o funcionamento de um conjunto de gravadores.

> Esta escrita (...) transmuta a noção tradicional de polifonia pela de mixagem. Somente o fato de se adotar uma outra denominação em relação a uma atitude de écriture nos orienta não apenas para uma mudança de percepção, mas também para uma mudança de ação composicional. A abordagem desta única problemática aportou-me todo o resto, todas as outras técnicas de estúdio que foram muito férteis como por exemplo a montagem, a filtragem ou ainda o simples « corte de potenciômetro » no lugar do « crescendo/decrescendo » (MALEC, 2007:33-34).

A experiência acima relatada reflete de maneira exemplar o fenômeno conhecido como *tecnomorfismo*. O tema foi tratado na dissertação de Catanzaro, intitulada *Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental e vocal sob a influência da música eletroacústica entre as décadas*

de 1950-70. O conceito "refere-se à utilização metafórica de um processo tecnológico aplicado em um meio diverso ao qual este foi concebido", o qual no caso da música pode ser representado pela "abstração de uma idéia tecnológica (como a manipulação de uma fita magnética, a análise de um espectro sonoro via computador etc.) aplicada à música tradicional instrumental ou vocal" (CATANZARO, 2003:12).

Uma pesquisa composicional que se apoia na abordagem de Catanzaro do conceito de tecnomorfismo é *Itinerários do Curvelo* de Silvio Ferraz. O compositor reflete sobre o processo de composição desta obra sinfônica no artigo *De Tinnitus a Itinerários do Curvelo* (FERRAZ, 2007), explicando como, por meio de diversos tecnomorfismos, realizou uma re-escritura da obra acusmática *Tinnitus* de Rodolfo Caesar, desta vez, para instrumentos acústicos[7]. É relevante considerar, ainda, um conceito similar ao tecnomorfismo trazido à tona por Rodolfo Caesar: o *sinal tecnográfico*. Em breves palavras, Caesar define o termo:

> A marca estética deixada por alguma tecnologia em algum produto ou comportamento cultural. Por exemplo: a escrita musical está para sempre tecnograficamente sinalizada na música que somente veio a ser desenvolvida por meio dela. Cada obra polifônica ocidental remete à criação dessa tecnologia, por conta de sua (a polifonia ocidental) inegável condição de resultante daquela (a tecnologia). O temperamento igual deixou profundo sinal tecnográfico na música que, a partir dele, integrou artifícios de modulação (CAESAR, 2008:286).

5. Considerações Finais

Apresentamos neste texto uma reflexão e um diálogo entre alguns autores que tratam de conceitos fundamentais em nossa pesquisa sobre espectromorfologia na música instrumental, para a qual existem diversos desdobramentos viáveis, especialmente práticos, como uma análise gráfica que não teve espaço neste artigo. Independente disso, acreditamos na importância dessa sustentação teórica para quem tiver interesse em estudar tal âmbito da sonologia.

A situação atual e os paradigmas estéticos da música de tradição escrita nos levam a adotar uma abordagem da música instrumental similar à utilizada para análise da música eletroacústica, da mesma forma que Schaeffer se utilizou de exemplos da música instrumental para explicar a tipo-morfologia. A mútua influência é refletida, por exemplo, nos inúmeros tecnomorfismos que podemos apreciar constantemente na música contemporânea. Como vemos neste artigo, a noção de objeto sonoro, enquanto unidade sonora estruturante, não é reservada para um formato de música específico, mas para qualquer obra em que a sonoridade apareça como elemento organizador.

Notas

1 Esta pesquisa conta com apoio da FAPERJ.

2 No entanto, Smalley se afasta da ideia original e PALOMBINI (1992) a considera inclusive uma abordagem oposta.

3 Em nossa pesquisa mencionamos as "entidades organizadas" sob um olhar gestáltico, como elementos que se constituem em unidades ou se separam. Denise Garcia assegura que "um objeto sonoro pode ser uma unidade autônoma em um conjunto sonoro, como também pode ser o próprio conjunto" (GARCIA, 1998:30). GUIGUE (2007) acredita que uma obra completa como *Territoires de l'oubli* de Tristan Murail pode ser considerada uma só unidade. Esta unidade seria um grande objeto pertencente ao nível que SMALLEY (1986) chama de *low-level*, termo que podemos traduzir como "macro-nível" ou "nível de fundo". Tudo isso pode nos remeter, de certa forma, ao tipo de análise desenvolvida por Schenker onde existem diversos níveis, do micro ao macro, tal como THORESEN (2008) nota num artigo dedicado justamente aos níveis ou camadas (*layers*) estruturais.

4 Vide GUIGUE (2007:42) e FESSEL (2007).
5 Vide HOLMES (2009:34-35).
6 Não é por acaso que, dentre as citações musicais no *Solfège de l'Objet Sonore* através das quais explica-se a tipo-morfologia, Malec (junto com Bayle) seja o compositor com o maior número de obras citadas –todas instrumentais e todas compostas dentro do período mencionado e que ainda não se encerrava na data de publicação do *Solfège*–. Para um catálogo comentado das obras de Ivo Malec, vide CASTANET.
7 Vemos como é importante para o autor a utilização das técnicas estendidas, já que possibilitam uma extensão sonora que ultrapassa os espectros harmônicos típicos de uma utilização tradicional da orquestra.

Referências

CAESAR, Rodolfo. O loop como promessa da eternidade. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), XVIII, 2008, Salvador (Bahia). *Fronteiras da Pesquisa em Música x Pesquisa em Música de Fronteiras*. Salvador: ANPPOM, 2008. pp.286-290.

CASTANET, Pierre Albert. Catalogue commenté des œuvres d'Ivo Malec. In: *Ivo Malec*. Coll. Portraits polychromes. Nouvelle édition augmentée. Paris: Institut National de l'Audiovisuel, 2007. pp.85-98.

CATANZARO, Tatiana. *Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental e vocal sob a influência da música eletroacústica entre as décadas de 1950-70*. São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Universidade de São Paulo.

DELALANDE, François. *Le Son des Musiques*: entre technologie et esthétique. Paris: INA-Buchet/Chastel, 2001.

FESSEL, Pablo. La doble génesis del concepto de textura musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*, vol. XI, 2007. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/05/05-fessel-textura.html> Acesso em 4 abr. 2011.

FERRAZ, Silvio. De Tinnitus a Itinerários do Curvelo. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), XVII, 2007, São Paulo. São Paulo: ANPPOM, 2007.

GARCIA, Denise. *Modelos perceptivos na música eletroacústica*. São Paulo, 1998. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

GUBERNIKOFF, Carole. Metodologias de Análise Musical para Música Eletroacústica. *Revista Eletrônica de Musicologia*, vol. XI, 2007. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/10/10-carole-analise.html> Acesso em 4 abr. 2011.

GUIGUE, Didier. Estética da sonoridade: teoria e prática de um método analítico - uma introdução. *Claves*, João Pessoa, nº 4, pp.37-65, 2007.

HOLMES, Bryan. *Espectromorfologia na Música Instrumental*. Rio de Janeiro, 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

MALEC, Ivo & GINER, Bruno [1996-2003]. Rencontres avec Ivo Malec. In: *Ivo Malec*. Coll. Portraits polychromes. Nouvelle édition augmentée. Paris: Institut National de l'Audiovisuel, 2007. pp.23-46.

PALOMBINI, Carlos [1992]. *Pierre Schaeffer's Typo-Morphology of Sonic Objects*. Durham, 1993. Tese (Doutorado em Música). University of Durham, UK.

BARCE, Ramón. Prólogo. In: PISTON, Walter. *Orquestación*. Trad. Ramón Barce et al. Madrid: Real Musical, 1984. Prólogo (pp.V-XVI).

SCHAEFFER, Pierre [1966]. *Traité des Objets Musicaux:* essai interdisciplines. Nouvelle éd. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

SCHAEFFER, Pierre & REIBEL, Guy [1967]. *Solfège de l'objet sonore*. Trad. Abbaye traductions (Avant-propos), Livia Bellagamba (inglês), Laura Acuña (espanhol). Réédition. Paris: INA-GRM, 2005.

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and Structuring Processes. In: EMMERSON, Simon. (Ed.). *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan Press, 1986. pp.61-93.

_____. Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes. *Organised Sound*, Cambridge, Vol. 2, Issue 02, pp.107-126, 1997.

THORESEN, Lasse. Spectromorphological Analysis of Sound Objects: An adaptation of Pierre Schaeffer's Typomorphology. In: ELECTROACOUSTIC MUSIC STUDIES NETWORK CONFERENCE (EMS06), 2006, Beijing. *Terminology and Translation*. Disponível em <http://www.ems-network.org/spip.php?article250> Acesso em 16 nov. 2008.

_____. Form-building Transformations: an approach to the Aural Analysis of Emergent Musical Forms. *Journal of Music and Meaning*, Issue 4, 2007. Disponível em <http://www.musicandmeaning.net> Acesso em 05 dez. 2008.

_____ [2008]. *Form-building gestalts and metaphorical meaning in Åke Parmerud's 'Les Objets Obscurs'*. Artigo não publicado, fornecido pelo autor.

ZIN: UM INSTRUMENTO MUSICAL DIGITAL

Eduardo Luís Brito Patrício (UFPR)
epatricio@yahoo.com

Resumo: Este artigo trata de descrever sucintamente o instrumento musical digital (IMD) Zin, desenvolvido para performance ao vivo, com ênfase em improvisação. São apresentadas informações sobre sua estrutura geral em três partes; estratégia de organização do trabalho de luteria digital com base em uma hipotética "estrutura de obra aberta"; sobre seus componentes de *hardware, software* e funcionamento básico.
Palavras-chave: instrumento musical digital, luteria digital, *live electronics*.

Zin: a digital musical instrument

Abstract: This article intends to briefly describe the digital musical instrument (DMI) Zin, designed for improvised live performance. Some information is presented on its three-part overall structure; the strategy for organizing the digital lutherie work, which is based on a hypothetical "open work structure"; about the hardware, software implementation and on its basic functions.
Keywords: musical digital instrument, digital lutherie, live electronics.

1. Introdução

Este artigo trata de descrever sucintamente o instrumento musical digital (IMD) Zin, desenvolvido como parte de minha pesquisa de mestrado que propõe uma abordagem peculiar no trabalho de luteria digital a partir de uma visão composicional que visa traçar um paralelo entre instrumento digital e obra experimental. As performances ao vivo com instrumentos baseados em sensores, atualmente, podem ser realizadas com os mais variados recursos, mas, certamente, seus resultados estético-expressivos ainda deixam a desejar, em alguns aspetos, quando comparados aos desenvolvimentos obtidos por diversas vertentes da música eletroacústica produzida em estúdio nas últimas décadas. De modo geral, o *design* de um instrumento digital requer grandes esforços no sentido de combinar recursos de geração sonora e controle humano expressivo em tempo real. A abordagem aqui proposta busca organizar ideias e tarefas, além de conciliar esforços técnicos e estéticos empregados nesta atividade de luteria digital. Parte-se de uma hipotética "estrutura aberta", baseada, de algum modo, em ideias relacionadas ao conceito de "obra aberta" de Umberto Eco (2008), que serviria, neste caso, para organizar e conduzir procedimentos de planejamento, construção e uso de instrumentos digitais para improvisação livre. Grosso modo, tal "estrutura aberta" hipotética comportaria três grupos de elementos: bem definidos, mais ou menos definidos, e indefinidos. No entanto, não cabe aprofundar a discussão de tal abordagem aqui uma vez que o foco deste artigo é a apresentação e descrição da estrutura de um dos instrumentos criados como tentativa de aplicação do modelo obtido, o instrumento digital Zin.

De modo geral, instrumentos digitais podem ser compreendidos, didaticamente, como sistemas constituídos por três componentes principais: (1) interface gestual (ou dispositivo de entrada), responsável pela transdução de ações humanas em dados digitais utilizáveis pela unidade de geração sonora; (2) unidade de geração sonora, responsável pela síntese, processamento e organização sonoros, e (3) mapeamento, camada abstrata que interconecta os dados provenientes da interface gestual aos recursos de síntese e processamento da unidade de geração sonora (MIRANDA e WANDERLEY, 2006: 3).

No trabalho de luteria digital, a definição de cada um desses estágios e de suas relações envolve uma série de escolhas em diferentes etapas. Para melhor visualizar tais etapas na de criação e uso de um IMD, propõe-se como recurso didático uma abordagem através de três *níveis de realização*: (1) nível das leis, no qual são definidos *design* de interação, recursos de síntese sonora e mapeamento (ou parte dele); (2) nível das regras, que engloba escolhas do intérprete referentes a recursos secundários e parâmetros extras de síntese sonora, uso de automação de parâmetros e uso de roteiros, partituras físicas elaboradas para uma performance em específico; e (3) nível das estratégias, que inclui as escolhas interpretativas e de improviso da performance em si. Nota-se que há uma gradação de "abertura" do primeiro ao terceiro nível, sendo o primeiro o mais determinado, fixo, e o último o mais aberto dos três. Para exemplificar, uma escolha referente ao *design* de interação, que envolve a definição da parte física do instrumento, não é tão facilmente modificável quanto os movimentos gestuais de um intérprete durante a performance. A figura a seguir resume o paralelo proposto:

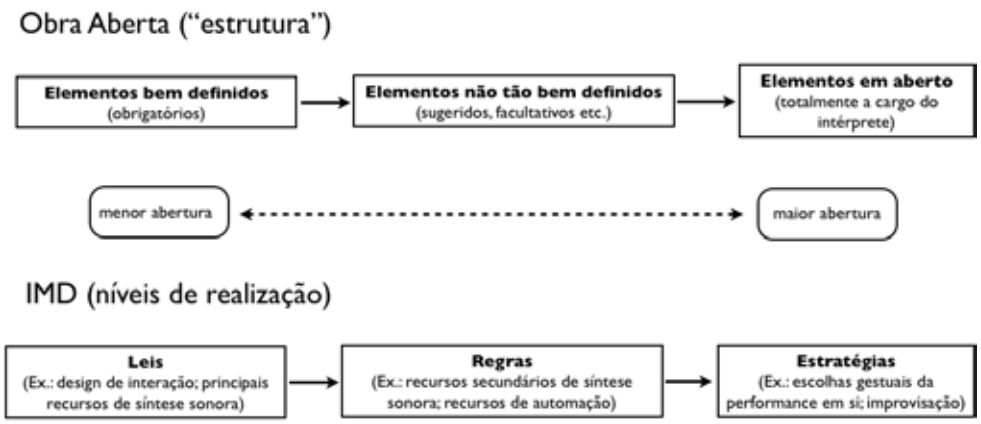


Figura 1 - Paralelo entre a "estrutura aberta" e os três níveis de realização de um IMD.

Neste ponto, é preciso fazer uma ressalva. Seria, certamente, possível aplicar esta abordagem dos três níveis de realização ao desenvolvimento e uso de instrumentos tradicionais. Porém tal estratégia seria, possivelmente, desnecessária. Tais instrumentos, em geral, fazem parte de alguma tradição de fabricação e uso musical que lhes confere certa estabilidade em relação a sua estrutura física, recursos de geração de som e técnicas idiomáticas. Nos IMDs, principalmente os de caráter experimental, usualmente, esse conjunto (estrutura física, recursos de geração sonora e técnicas idiomáticas) apresenta novidades que os afastam consideravelmente de tradições de execução instrumental e organização musical. Além disso, IMDs apresentam diferenças fundamentais em relação aos instrumentos tradicionais (JORDÁ, 2005, p. 25-26; MIRANDA e WANDERLEY, 2006, p.5; IAZZETTA, 2009, p. 169), como o mapeamento arbitrário imperativo que estabelece a conexão de qualquer ação/gesto possível de ser captado por uma interface gestual a qualquer resposta pertencente ao conjunto de recursos algorítmicos da unidade de síntese, seja um evento sonoro, um conjunto pré-organizado de elementos musicais ou um processo complexo de operações algorítmicas. Desse modo, é comum a necessidade de um planejamento prévio dos modos de acesso e organização sonoros que um IMD irá prover. Este trabalho acaba por se relacionar intrinsecamente com o de composição musical. É em função disso que se propõe o paralelo entre instrumento e obra, e a visualização de sua criação e uso a partir dos diferentes níveis de realização aqui propostos.

O instrumento digital Zin tem um direcionamento estético experimental e foi desenvolvido a partir da aplicação do modelo em três níveis de realização como ferramenta para performance musical ao

vivo. Seu *design* inicial foi inspirado em *Seven Eyes*, interface construída pelo compositor japonês Chikashi Miyama.

Figura 2: Interface gestual do instrumento musical digital Zin.

> O elemento tomado de empréstimo de *Seven Eyes* constitui a principal característica da interface gestual de Zin [...] [Fig. 2] [...], o uso de sensores infravermelhos capazes de medir distâncias, o que permite o exercício de controle sem contato físico algum. O motivo central do uso de tais sensores é a possibilidade do controle de vários parâmetros/processos simultaneamente, a rápida alternância entre eles e a liberdade gestual dada ao intérprete em função da ausência de contato físico com a interface. (PATRÍCIO, 2011: 80).

2. Interface gestual

A parte física de Zin, seu dispositivo de entrada, é composta por um conjunto de seis sensores infravermelhos, modelo GP2D12 (Sharp), com capacidade para medir distâncias entre dez e oitenta centímetros; dois sensores infravermelhos de proximidade nas laterais da interface; e seis botões sem retenção (Fig. 3). Todos estes dispositivos se encontram conectados a um Arduino, responsável pela alimentação elétrica fornecida aos sensores e pela conversão dos sinais elétricos resultantes de seu uso em informação digital transmitida para o computador através de uma conexão do tipo USB. Os sensores de distância têm a capacidade de detectar diferentes posicionamentos de um objeto em relação a eles, enquanto os de proximidade constituem dispositivos mais simples que somente identificam a presença de um objeto qualquer a partir de uma distância limiar fixa (FRADEN, 2004: 253).

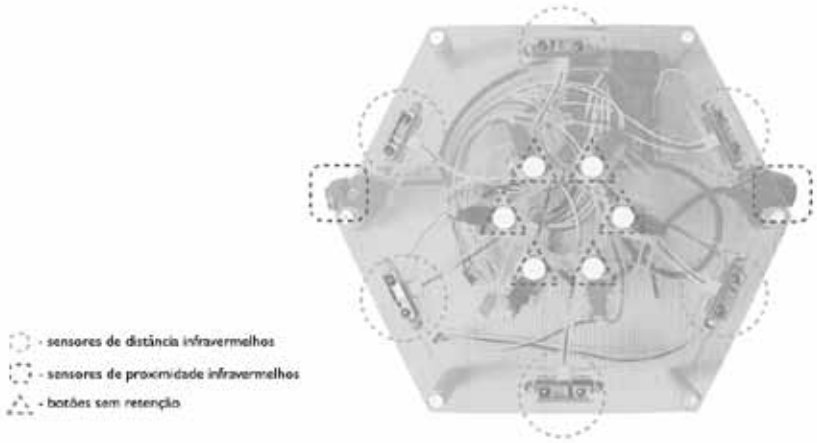


Figura 3: Posicionamento de sensores e botões no IMD Zin.

O circuito de Zin foi montado em uma estrutura projetada especificamente para o instrumento e formada por duas chapas de acrílico e seis cilindros de suporte de alumínio. As chapas de acrílico são hexagonais e medem 21,85 centímetros de comprimento por 25,9 centímetros de largura. O formato e tamanho foram definidos dessa formar para facilitar o acesso a todos os sensores de distância simultaneamente, um por um ou, ainda, em diversas combinações.

3. Unidade de geração sonora e mapeamento

O recurso central de síntese sonora do IMD Zin é uma implementação de síntese granular realizada em *Pure Data* - *software*/ambiente de programação criado pelo matemático americano Miller Puckette. É usual que implementações de síntese granular utilizem fragmentos sonoros com duração entre 1 e 100 milissegundos agrupados de modos diversos a fim de gerar texturas sonoras (ROADS, 2001: 86-87). Contudo, o algoritmo de Zin, permite que os "grãos" sonoros alcancem durações de até 500 milissegundos. Dessa forma, esses fragmentos maiores que 100 milissegundos podem ser percebidos como eventos sonoros independentes de um plano textural. Pode-se utilizar amostras digitais de som pré-gravadas em formato WAV ou AIFF. A camada de síntese granular gerada pela ação direta do intérprete pode se desdobrar em mais duas. A primeira é resultado de *delays* programáveis. A segunda se forma através do processamento de um algoritmo que recolhe constantemente pequenas amostras do som gerado durante a performance, formando um pequeno banco temporário de sons, e as reproduz novamente em arranjos aleatórios, sempre com uma frequência múltipla à da síntese principal. Esta última camada, aqui chamada de camada-*buffer*, tem comportamento pouco previsível.

Através dos sensores de distância, pode-se manipular, em tempo real os seguintes parâmetros da síntese granular: tamanho e frequência de geração dos grãos, volume e altura do resultado sonoro final e intensidades de som processado por efeitos de *reverb* e *delay*. A presença da camada-*buffer* é controlada pelo sensor de proximidade do lado esquerdo, enquanto o sensor do lado direito é responsável pela troca de amostras disponíveis para a síntese granular inicial.

Para a síntese granular inicial, é possível carregar e executar duas amostras de áudio de cada vez, em duas seções diferentes A e B. Cada amostra carregada pode ser salva como *preset*. O acesso a diferentes amostras se dá de duas formas: (1) durante a performance o intérprete pode mudar de amostras sequencialmente utilizando o sensor infravermelho do lado direito da interface gestual; (2) o programa inclui um sistema de agendamento de eventos que é capaz de realizar várias mudanças em pontos de tempo previamente definidos.

A comunicação entre Arduino e a parte de software escrita em Pure Data foi feita através do *firmware* Firmata (um protocolo genérico para a comunicação de micro-controladores com *softwares* em computadores) (STEINER, 2009).

A interface gráfica do Zin possui os seguintes recursos: (1) relógio para monitoração do tempo de performance, (2) controles para carregar amostras de áudio pré-gravadas, (3) para definir pontos temporais de mudança de amostras (automação), (4) para ajustar a sensibilidade de cada sensor e (5) a quantidade de compressão aplicada ao produto sonoro final. Como recurso de *feedback* visual, há uma representação em duas dimensões da interface gestual com indicações numéricas que permite ao intérprete monitorar visualmente o nível de atuação sobre cada sensor.

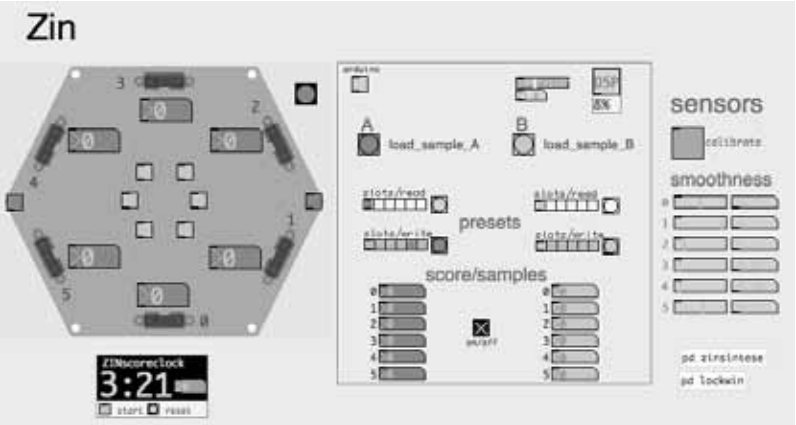


Figura 4: Interface gráfica do IMD Zin.

A estratégia básica de mapeamento de Zin é do tipo um-para-um - cada controle é direcionado a um parâmetro ou processo definidos. Os sensores de distância são responsáveis pelo controle da intensidade sonora geral, *reverb*, *delay*, altura, tamanho e frequência dos grãos/fragmentos sonoros. No entanto, na prática, este mapeamento acaba por funcionar como convergente (vários controles para desencadear uma única resposta) (ROVAN et al, 1997; 2), pois é necessário o uso de pelo menos dois sensores (controle de intensidade e controle de altura, por exemplo) para que haja resultado sonoro. Quando os parâmetros de *reverb* ou *delay* estão envolvidos, é necessária a combinação de, pelo menos, mais dois parâmetros para que haja produção de som. Em resumo, todos os parâmetros dependem do controle de intensidade, e os controle de *delay* e *reverb* somente geram algum resultado sonoro em combinação com um terceiro parâmetro (altura, tamanho e frequência dos grãos).

4. Considerações

De acordo com a ideia dos três níveis de realização, apresentada no início do texto, as escolhas de interface gestual, mapeamento, síntese e processamento sonoros e recursos de automação corresponderiam, no Zin, ao primeiro nível (das leis). São elementos de caráter mais permanente e que conferem ao instrumento suas principais características sonoras. Os elementos que compõem o segundo nível de realização, das regras, são os recursos configuráveis: sensibilidade dos sensores, escolha de amostras sonoras e automação de *delays* e mudanças de amostras. O terceiro e último nível, das estratégias, refere-se às escolhas do intérprete quanto ao uso dos sensores durante a performance em si (Fig. 5).

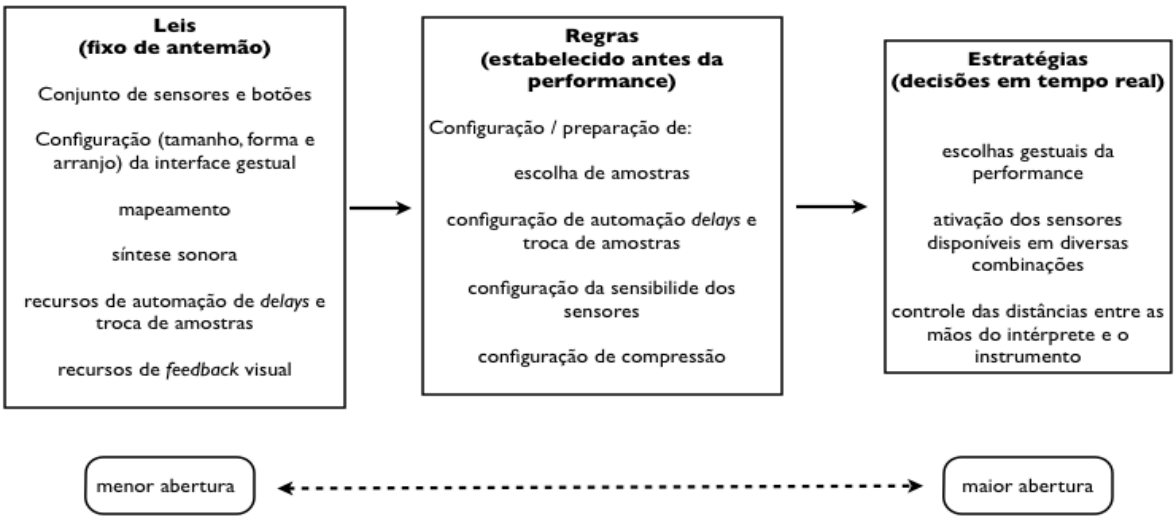


Figura 5: Ilustração resumida dos níveis de realização no IMD Zin.

O design de Zin buscou possibilitar execuções ao vivo expressivas, a medida que permite um efetivo controle de dinâmica, geração sons de durações variadas - que podem soar tanto como eventos sonoros curtos, quanto como texturas complexas, controle panorâmico, sobreposição de sons simultâneos e a rápida alternância entre diferentes resultados sonoros. Em parte, esse objetivo de expressividade foi alcançado, mas certamente há bastante trabalho adiante no sentido de incluir mais possibilidade de variação de timbre, articulação e controle de detalhes sutis durante a performance.

Para trabalhos posteriores deverão ser investigadas possibilidades de implementação de recursos de *feedback* visuais mais complexos que extrapolem a representação de valores de parâmetros na interface gráfica de interação e que pudessem fazer parte da própria performance, assim como diferentes estratégias de organização e articulação de eventos sonoros.

Referências:

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FRADEN, Jacob. *Handbook of modern sensors*: physics, designs, and application. New York: Springer, 2004.

IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

JORDÀ, Sergi. *Digital Luthieri*: crafting musical computers for new music's performance and improvisation. 2005. Tese. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona, 2005.

MIRANDA, Eduardo Reck. WANDERLEY, Marcelo. *New Digital Instruments*: control and interaction beyond keyboard. Middletown: A-R Editions, 2006.

PATRÍCIO, Eduardo. *Instrumentos musicais digitais:* uma abordagem composicional. Curitiba, 2011. 103f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná.

ROADS, Curtis. *Microsound*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

ROVAN, Joseph Butch et al. *Instrumental gestural mapping strategies as expressivity in computer music performance*. In: Proceedings of Kansei - The Technology of Emotion workshop. Genova. 1997. Disponível em: <http://www.ircam.fr/equipes/analyse-synthese/wanderle/Gestes/Externe/kansei_final.pdf>. Acesso em: 25 set. 2010.

STEINER, Hans-Christoph. *Firmata*: towards making microcontrollers act like extensions of the computer. In: Proceedings of The 9th International Conference on New Interfaces for Musical Expression, Pittsburgh. 2009. Disponível em: <http://users.notam02.no/arkiv/proceedings/NIME2009/nime2009/pdf/author/nm090182.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2010.

MÚSICA ELETROACÚSTICA: DIVERSIDADE E MULTIPLICIDADE NO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO NÃO-FORMAL

Eloi Fernando Fritsch
00099197@ufrgs.br

Gesiel da Silveira Vargas
gesielsvargas@yahoo.com.br

Resumo: O artigo apresenta o projeto Mostra Música, Ciência e Tecnologia e sua contribuição na educação não-formal sobre música eletroacústica. Neste projeto a música e a tecnologia são abordadas através dos seguintes meios: documentário em DVD, Exposição presencial no Museu da UFRGS ocorrida de 9 de agosto a 5 de novembro de 2010, Museu Virtual do Sintetizador e Rádio CME On-line. Uma pesquisa realizada entre visitantes da exposição apresenta dados sobre o sucesso do projeto em contextualizar, apresentar e ensinar sobre música eletroacústica à população do Rio Grande do Sul.
Palavras-chave: música, ciência e tecnologia, eletroacústica, ensino não-formal.

Electroacoustic Music: Diversity and Multiplicity in the Context of Non-Formal Education

Abstract: The paper describes the project 'Music, Science and Technology Exhibition' and its contribution towards non-formal education regarding electroacoustic music. In this project the music and technology are presented through following means: DVD documentary, an exhibition at UFRGS Museum held from August 9 to November 5, 2010, the Virtual Synthesizer Museum and Radio CME On-line. A survey conducted among the visitors to the exhibition presents the results showing the success of the project in providing an opportunity for the people to learn about electroacoustic music.
Keywords: music, science and technology, electroacoustic, non-formal education.

1. O projeto Mostra Música, Ciência e Tecnologia

O projeto Mostra Música, Ciência e Tecnologia é uma iniciativa pioneira, multimídia, interativa, presencial e a distância que objetiva promover a inclusão social e tecnológica permitindo que mais pessoas tenham acesso ao conhecimento. O projeto financiado pelo edital MCT/CNPq n.º 42 /2007 para popularização da Ciência e Tecnologia também visa estimular a curiosidade, criatividade e capacidade de inovação, especialmente entre jovens, através da música produzida com o auxílio da ciência e da tecnologia eletrônica.

Considerando-se os recursos tecnológicos atuais de multimídia e interação foi idealizada uma exposição no Museu da UFRGS para ensino não-formal que recebeu estudantes, músicos e interessados nos temas Música, Ciência e Tecnologia. Um dos objetivos do projeto foi apresentar a música eletroacústica à população. Durante a exposição, o contato de visitantes com esta nova arte sonora ocorreu em espaços devidamente preparados para apresentar obras musicais e informações pertinentes às práticas eletroacústicas em estúdio. A exposição foi constituída pelos seguintes itens: Orquestra de Alto-falantes da UFRGS, 12 estações musicais com vídeos e demonstrações sobre instrumentos e software musical, Museu do Sintetizador com instrumentos de época, painéis, partituras, discografia, equipamentos e instrumentos dos Pioneiros da Música Eletroacústica no Rio Grande do Sul.

Figura 1: As estações musicais e, ao fundo, o Museu do Sintetizador.

2. Iniciativas para educação não-formal em Música Eletroacústica

Gohn (2006) demarca as diferenças entre educação formal, informal e não-formal. Nessa separação, a educação formal contempla o ensino nas escolas, com sua cronologia, sistematização e institucionalização, organizados segundo as diretrizes nacionais; a educação informal é aquela aprendida no meio social ao longo da vida do indivíduo, seja na família, com os amigos ou no bairro, ou seja, em ambientes espontâneos; enquanto a educação não-formal acontece nos meios alternativos aos anteriores, tais como, compartilhamento de experiências em seminários, visitas a centros de artes e museus, em espaços onde há intencionalidade na interação entre as partes. Para Proctor (1973), os museus representam a educação não-formal que se comunica com outras formas. Com sua metodologia própria, o museu apresenta uma interatividade ao mostrar os conteúdos específicos da mostra que podem ser continuados pelos professores na escola normal. A exposição pode estimular a curiosidade do visitante e despertar o desejo de uma investigação pessoal, resultando na educação informal. Nesta perspectiva, o projeto Mostra Música, Ciência e Tecnologia criou diversos meios para o acesso à educação não-formal que são destinados principalmente a estudantes e professores de música, servindo tanto como recurso para iniciação ao universo da música eletroacústica como para a atualização de conhecimentos sobre o tema.

O crescente interesse dos compositores diante das novas tecnologias e das possibilidades quase que infinitas da elaboração sonora em estúdio tornaram a música eletroacústica[1] um gênero autônomo e uma das principais áreas de atividade e de pesquisa da música contemporânea. As iniciativas para divulgar a criação musical eletroacústica em estúdio estão concentradas na realização de concertos, edição de CDs, realização de festivais e congressos. O projeto Mostra Música, Ciência e Tecnologia contribui com essas iniciativas preocupando-se em resgatar a obra de compositores pioneiros do Rio Grande do Sul e apresentá-la de uma maneira contextualizada. Além disso, através desse projeto, a Música Eletroacústica está em destaque através de vários veículos: documentário em DVD, Exposição presencial no Museu da UFRGS ocorrida de 9 de agosto a 5 de novembro de 2010, Catálogo da Exposição, Museu Virtual do Sintetizador(MVS)[2] e Rádio CME On-line[3].

3. Análise do perfil dos visitantes da exposição

Os instrumentos para coleta de dados utilizados durante a exposição são constituídos por um livro de presenças e um questionário. Grande parte dos dados sobre o perfil das escolas visitantes e sobre os visitantes individuais foi coletada através do livro de presença do museu. Este livro é um registro de visitas durante a exposição e ficou disposto no "hall" de entrada da mostra, onde, abaixo da indicação da data da visita, o público poderia assinar seu nome, colocar a instituição a qual estão vinculados, anotar idade e cidade de origem. Após o fim da exposição os dados foram contados mês a mês, distinguindo as visitas coletivas das demais. Ao todo, 59 instituições diferentes se mobilizaram para visitar a Mostra Música, Ciência e Tecnologia, num total de 99 visitações de instituições, pois, várias delas retornaram ou levaram diferentes grupos ao museu. Também foi mensurada a quantidade de professores, dentre essas instituições, que levaram seus grupos, num total de 166, o que mostra uma média de 1,68 professores para cada visita guiada, considerando as 99 visitações.

Conforme pode ser observado na tabela 1, o total de visitações resultou em 2532 alunos, das mais diversas entidades de educação de Porto Alegre e região metropolitana que se locomoveram em grupos até a exposição juntamente com seus professores, referidos anteriormente.

Ao todo, a exposição recebeu, segundo o livro de visitas do Museu da UFRGS, o total de 6902 visitantes[4].

Descrição	Número de Visitantes
Total de visitantes	6902
Alunos	2532
Professores	166
Visitantes individuais	4204
Instituições	59

Tabela 1: comparativo entre os diferentes públicos que visitaram a exposição.

Como podemos observar na tabela 1, pode-se notar a grande quantidade de visitantes individuais, ou seja, visitantes que compareceram ao museu sem o acompanhamento de professores ou escolas. Podemos observar também a grande quantidade e diversidade das instituições de ensino que compareceram trazendo professores e alunos[5].

Para avaliar o desempenho da exposição frente ao público e também verificar se as hipóteses de pesquisa se comprovariam ou não, criou-se um questionário de 14 questões de múltipla escolha e mais um espaço para dissertar sugestões[6]. O questionário se apresenta como uma forma de investigação com o intuito de conhecer a opinião, sentimento, interesse sobre uma situação vivenciada pelo participante (Gil, 2006). Esse questionário ficou disponível no balcão de entrada da exposição e os mediadores foram orientados a convidar os visitantes para preenchê-lo, relatando sua opinião. As primeiras perguntas do questionário serviram para fornecer dados para completar o perfil dos visitantes. Conforme pode ser observado na tabela 2, de um total de 4370, entre visitantes individuais e professores que acompanharam seu grupo na exposição, 234 questionários foram respondidos, resultando numa amostra de 5,35% do público.

Descrição	Número de visitantes
Professores	166
Visitantes individuais	4204
TOTAL	4370
Total de dados coletados	234
Visitantes que responderam a pesquisa	5,35%

Tabela 2: Quantidade de questionários da pesquisa que foram respondidos.

Uma das questões avaliou a possibilidade de retorno dos visitantes à mesma exposição. De acordo com as respostas obtidas nos 234 questionários, 84,72% confirmaram que gostariam de retornar ao museu da UFRGS e visitar novamente a exposição.

De acordo com as respostas obtidas no questionário fornecido ao público visitante da mostra, todos concordam que a exposição realizada no museu da UFRGS deve ser levada para outras Universidades Brasileiras para divulgar o conhecimento artístico e tecnológico, não sendo registrado nenhum discordante.

Com o objetivo de informar sobre música eletroacústica, divulgar compositores expoentes e suas obras, bem como auxiliar na preparação da escuta de música contemporânea, foram distribuídas para as instituições DVDs com o documentário Música, Ciência e Tecnologia[7] e o catálogo da exposição (Fritsch, 2010). Além disso, os visitantes e as escolas foram orientados a continuar utilizando, à distância, o Museu Virtual do Sintetizador (MVS). Este conjunto de materiais auxiliará o professor a retomar conteúdos abordados durante a visitação ao museu. Além disso, cumpre o papel de preservação e memória da exposição.

Após o término da exposição, a equipe do projeto criou um canal aberto em que o internauta pode assistir as reportagens e matérias[8] de televisão que veicularam durante a mostra (CentroMusEletro, 2011).

4. Os primeiros contatos da população com a Música Eletroacústica

A música eletroacústica propõe novas estratégias composicionais, estruturais e estéticas que diferem das encontradas na composição da música instrumental. A orquestra de alto-falantes da UFRGS foi criada em 2003 através de projetos de pesquisa coordenados pelo Prof. Dr. E. F. Fritsch com o objetivo de proporcionar um sistema de projeção sonora multicanal de alta-fidelidade a ser utilizado para apresentação de composições eletroacústicas. Na exposição este sistema foi utilizado para realizar cinco concertos de música eletroacústica com obras de autores gaúchos e diversas audições para escolas e o público em geral. As audições foram mediadas por estudantes da equipe de pesquisa que conduziram as turmas escolares para a sala de concerto na qual estava instalada a Orquestra de Alto-falantes. Antes de iniciar a audição da obra, o mediador comentava com os alunos a respeito do compositor e a obra musical. Enquanto algumas turmas de ouvintes manifestavam-se durante a execução da peça, exteriorizando suas sensações ao ouvir determinados sons, outras turmas permaneciam em completo silêncio. É o que ocorreu, por exemplo, com um grupo de alunos com idade entre 6 e 7 anos, onde, contrariando a inquietação natural da idade ao permanecerem em local escuro, eles ficaram em silêncio, prestando o máximo de atenção nos sons da obra eletroacústica. No final da audição, um dos alunos inicia a salva de palmas e é acompanhado pelos demais. Outras situações com os alunos foram observadas pelos mediadores como, por exemplo, o fato de tentarem imitar, no final da audição, os sons ouvidos durante a execução.

No mezanino do Museu da UFRGS foram expostos painéis contando a trajetória da computação musical e a música eletroacústica no RS. Apresentando equipamentos, partituras, livros, discografias e fotos de épocas. Os mediadores responsáveis pelo percurso no Museu contaram um pouco sobre esse recorte da história da música moderna no RS.

De acordo com as respostas obtidas em 234 questionários fornecidos ao público visitante da mostra, 75,33% não conheciam música eletroacústica e nem a forma de apresentação através de um sistema de alto-falantes multicanal. E, também de acordo com os questionários, 75,97% não conheciam a produção de música eletrônica e computacional realizada no Rio Grande do Sul e nem os pioneiros que criaram as primeiras obras eletroacústicas.

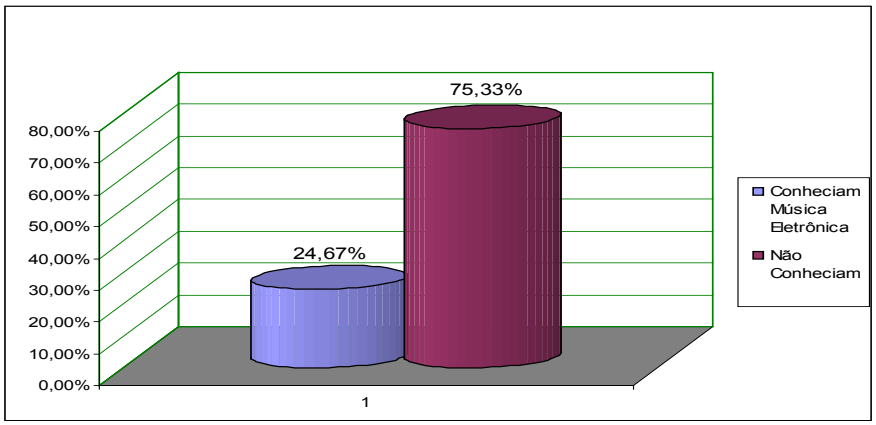


Gráfico 1: Percentual dos visitantes que não conheciam música eletroacústica e a forma de apresentação através dos alto-falantes multicanal.

5. Conclusão

Os resultados obtidos na pesquisa apontam para o fato de que a música eletroacústica ainda é desconhecida da população. O público consultado durante a visitação no Museu ignorava o repertório eletroacústico, os compositores gaúchos e a história dos pioneiros. Nesse sentido, as apresentações com a orquestra de alto-falantes em sala escura foram essenciais para a imersão do ouvinte no ambiente sonoro projetado pelos compositores. Só assim foi possível direcionar a atenção do leigo para a proposta musical que estava sendo apresentada e procurar estimular sua sensibilidade e capacidade de apreciação musical.

O conjunto de iniciativas realizadas no projeto Música, Ciência e Tecnologia foi baseado na educação não-formal, interatividade e uso intensivo de recursos tecnológicos. A exposição proporcionou o contato do público com recursos modernos para a criação musical despertando o interesse das pessoas pelo assunto. Na exposição, **e**stações musicais foram preparadas com sistemas atuais para mostrar técnicas e tecnologias na criação musical. Além disso, apresentações musicais, programas de computadores, vídeos, audições e painéis colaboraram para esclarecer as pessoas sobre a música eletroacústica. Através dessa pesquisa foi possível observar a expressiva quantidade de pessoas interessadas no assunto e que estiveram presentes na exposição interagindo com recursos e buscando aprender sobre o tema. Espera-se que estas iniciativas tenham contribuído para ampliar o conhecimento da comunidade acadêmica e demais interessados que participaram das atividades e receberam material produzido pela equipe de pesquisa. A partir dessa primeira experiência

local será possível criar um modelo de exposição itinerante que possa levar o conhecimento artístico, científico e tecnológico para outras regiões do Brasil.

Notas

[1] A Música Eletroacústica é a modalidade de composição realizada em estúdio, ou com o auxílio da tecnologia, e que se alinha dentro da linguagem da música contemporânea.

[2] O MVS é um portal criado com o objetivo popularizar o conhecimento artístico e tecnológico sobre os sintetizadores e a música eletroacústica. O recurso possibilita que o usuário navegue por uma linha do tempo e as diversas páginas com conteúdo multimídia.

[3] A rádio virtual CME-On Line apresenta a produção eletroacústicas do Curso de Composição do Instituto de Artes da UFRGS.

[4] Certamente esse é o número mínimo de pessoas que estiveram no local, pois, verificou-se, durante a exposição, que alguns visitantes não deixaram seu nome registrado no livro de presença, não podendo, assim, constarem nessa lista.

[5] Após a comparação com dados de outras exposições realizadas no Museu da UFRGS, em anos anteriores, constata-se que a Mostra Música, Ciência e Tecnologia está entre as exposições mais visitadas.

[6] Até o momento, nesta pesquisa, não foi realizado o levantamento de sugestões obtidas através do questionário.

[7] O documentário Música, Ciência e Tecnologia, foi apresentado em uma sala de cinema no Museu da UFRGS abordando alguns dos principais fatos históricos e assuntos pertinentes à música eletroacústica. Um dos principais assuntos do documentário é a Música Eletroacústica e Computacional do Rio Grande do Sul registrando a obra e o depoimento de pioneiros como Frederico Richter e Eduardo Reck Miranda.

[8] A exposição Música, Ciência e Tecnologia foi divulgada através de matérias apresentadas na rede de televisão local. Ao todo foram quatro matérias veiculadas. Também foram veiculadas chamadas de 30s na TV Com, TVE e TV/UFRGS, essa última durante todo o período da mostra e diariamente.

Referências:

CentroMusEletro. Canal no Youtube do Centro de Música Eletrônica do Instituto de Artes da UFRGS. Disponível em: <http://www.youtube.com/user/CentroMusEletro>. Acesso em: 01 Abr. 2011.

FRITSCH, E. F. *Música Eletrônica – Uma Introdução Ilustrada*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2008.

FRITSCH, Eloi F. (Cur.). *Música, Ciência e Tecnologia*. Porto Alegre: UFRGS, 2010. 96 p. Catálogo da exposição organizada pelo Museu da UFRGS, realizada no período de 09 de agosto a 05 de novembro de 2010.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Editora Atlas 2006.

GOHN, Maria da Glória. *Educação não-formal na pedagogia social*. In: I CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, 1., 2006,. Proceedings online. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid= MSC0000000092006000100034&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: 30 Mar. 2011

Música, Ciência e Tecnologia. Coordenação de Eloi F. Fritsch e Paulo A. Cabral. Porto Alegre: UFRGS, 2010. 1 DVD. *Documentário baseado no livro Música Eletrônica - uma introdução ilustrada*.

PROCTOR, D. (1973). *Musées, enseignants, étudiants, enfants*. In: UNESCO (Ed.). Musées, imagination et éducation (pp. 25-32). Paris: Unesco.

Financiamento: CNPq e UFRGS

PAISAGEM SONORA URBANA: 'DO SONORO AO MUSICAL'

Fátima Carneiro dos Santos (UEL)
fsantos @uel.br

Resumo: O projeto de pesquisa *Paisagem sonora urbana: 'do sonoro ao musical'* tem por objetivo possibilitar a invenção de poéticas em composição de paisagem sonora, a partir de técnicas, procedimentos, ideias, sugestões e poéticas de compositores ligados aos movimentos de *soundscape*, sejam aqueles voltados aos princípios da 'escola schaferiana', ou aos princípios da 'escola schaefferiana'. A pesquisa está sendo desenvolvida com apoio da Fundação Araucária e conta com a colaboração de professores e estudantes de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Londrina.
Palavras-chave: paisagem sonora urbana, composição musical, música eletroacústica.

Urban soundscape: 'from resonat to musical'

Abstract: The research project *Urban soundscape: 'from sonorous to musical'* aims at making it possible for the invention of poetics in the *soundscape* composition, based on techniques, procedures, ideas, suggestions and poetics by composers linked to the *soundscape* movements, being either turned to the principles of the 'Schaferian school' or to the principles of the 'Schaefferian school'. The research is being carried out with the support of Fundação Araucária, and counts on the cooperation of professors and students of the undergraduate program of Music of Londrina State University.
Keywords: urban soundscape, musical composition, electroacoustical music.

Delineando territórios: paisagem sonora e composição de paisagem sonora

Ao falar em *soundscape* estamos nos referindo à ideia de paisagem sonora, uma tradução[1] do termo *soundscape*, criado por Murray Schafer em analogia a *landscape*, e diz respeito a "qualquer ambiente sonoro ou qualquer porção do ambiente sônico visto como um campo de estudos, podendo ser esse um ambiente real ou uma construção abstrata qualquer, como composições musicais, programas de rádio etc" (SCHAFER, 1977, p. 274-275).

A ideia de paisagem sonora teve sua origem no âmbito do *World Soundscape Project*, movimento liderado por Schafer, em meados dos anos 70, na Universidade de Simon Fraser, Canadá. Tal movimento nasceu da preocupação e necessidade de Schafer em voltar a atenção para o ambiente sonoro, que se apresentava cada vez mais poluído. Sob tal perspectiva, iniciaram-se vários estudos e pesquisas, que reuniu vários músicos, compositores e pesquisadores de diversas áreas em torno de tal movimento, com o intuito de estudar aspectos da paisagem sonora mundial, fomentando significativas pesquisas e atividades composicionais de ambientes sonoros. Mas, embora o principal trabalho do *WSP* tenha sido o de "documentar e arquivar paisagens sonoras, descrevê-las e analisá-las", com o intuito de promover "o aumento da consciência pública dos sons do ambiente através da escuta e de um pensamento crítico", uma atividade paralela emerge no seio deste movimento: "uma tendência paralela de atividade composicional também emergiu e criou, talvez sem intencionalidade, aquilo que tenho chamado o gênero da *soundscape composition*" (Truax, 1996, p. 54).

É importante esclarecer, contudo, que este termo, mesmo que tenha sido cunhado no âmbito do *WSP*, para denominar as peças que os compositores compunham a partir do material sonoro gravado por membros do projeto, também pode igualmente ser aplicado a trabalhos de outros compositores que podem ter sido ou não influenciados por este trabalho ou mesmo nem ter tido consciência dele. Nesse sentido, vale esclarecer que alguns autores, ao invés de falarem em *soundscape composition*, falam simplesmente em *soundscape*. É o caso do musicólogo espanhol José Iges que, além de referir-se à *soundscape* como "formas

que, devido aos materiais que as constituem e devido ao uso que se faz delas, situam-se entre a chamada ´música acusmática´ - como categoria da ´música eletroacústica´ e as reportagens e documentários artísticos" (IGES, 1999), apresenta três tendências composicionais referentes ao movimento de paisagem sonora.

Tendências do movimento de *soundscape*

A primeira tendência identificada por Iges (1999) é representada pelos seguidores das concepções de Schafer. Resumidamente, pode-se dizer que são composições "baseadas na noção de re-educação da escuta" (TOFFOLO, 2004, p.19), porque são composições realizadas em meio tecnológico, produzidas com sons ambientais, mas que pretendem colocar em evidência os problemas da poluição desse ambiente acústico, sempre ressaltando a relação de referência que o objeto sonoro possui com o seu contexto social, cultural e auditivo (TOFFOLO, 2004, p. 21-22).

Atualmente, compositores como Murray Schafer, Barry Truax e Hildegard Westerkamp continuam compondo com o ambiente sonoro em contexto, mas cada qual a seu modo. Conforme McCartney, Schafer segue uma orientação estritamente acústica, utilizando em suas peças sons de vozes e instrumentos tradicionais dentro de diversos contextos ambientais, como, por exemplo, um ambiente selvagem, como é o caso de sua obra *Music for Wilderness Lake* (1981). Por outro lado, Truax e Westerkamp utilizam meios eletroacústicos para compor. Truax, desde 1990, vem utilizando em suas composições com sons do ambiente um processo computacional denominado de síntese granular, que distende sons, com o intuito de criar "texturas que se movimentam vagarosamente", revelando, assim, "complexidades do som que de outra forma não poderiam ser ouvidas" (McCARTNEY, 2000, p. 3). Westerkamp tem todos os seus trabalhos realizados com sons ambientais em contexto, a partir de gravações que ela mesma realiza em diversas locações específicas. Para Westerkamp a composição de paisagem sonora envolve um "balanço do trabalho em estúdio com o trabalho de locação", pois, em suas composições, todas as técnicas de gravação, tais como "aprender a escutar os sons do ambiente, *close-miking* (ou microfone aproximado), "proteger o equipamento das difíceis condições climáticas", "aprender a se mover no espaço com o microfone" e "produzir sons em resposta aos sons do ambiente", são tão importantes quanto o trabalho realizado em estúdio (McCARTNEY, 2000, p. 3).

A segunda tendência refere-se aos trabalhos com sons do ambiente, mas que inclui, em alguns casos, "elementos da poesia, documentário ou reportagem", e, em outros, cria "pontes sonoras" entre ambientes sonoros naturais e urbanos, "relacionando-os diretamente entre si com ajuda das linhas telefônicas ou satélites de comunicações" (IGES, 1999). Como exemplos de trabalhos híbridos que envolvem elementos textuais ou de reportagens, Iges cita os trabalhos desenvolvidos no âmbito da corrente denominada *new horspiel*. Dentre eles podem ser citados os vários exemplos da série *Metropolis*, que, desde os anos 70, vêm sendo produzidos pelo *Studio Akustiche Kunst* da *WDR* de *Colonia*. Dentre os vários compositores envolvidos nesse projeto, Iges cita Pierre Henry, e sua obra intitulada *La ville. Die Stadt: Metropolis Paris* (1984). Utilizando sons obtidos de diversos lugares e submetidos a um complexo processo de parcial transformação e montagem, Henry cria o que Iges chama de "uma paisagem sonora concretista de Paris" (IGES, 1999).

Como exemplos de trabalhos que envolvem a utilização artística de novas possibilidades tecnológicas de telecomunicação, criando pontes entre ambientes sonoros diversos, Iges cita o trabalho do norte-americano Bill Fontana, que desenvolveu vários projetos, dentre eles o *Ponte sonora Colonia-São*

Franscisco (1987). Nesta obra Fontana mescla, ao vivo, sons recolhidos por vários microfones situados na ponte Golden Gate e na ponte do rio Reno, cruzando, assim, os sons do tráfego dessas duas pontes. O que constituiu a obra (radiofônica) foi, justamente, o conjunto de sinais captados, e ela foi oferecida ao público, enquanto uma "escultura sonora", em uma praça do centro de Colonia. Outros projetos semelhantes foram realizados, como o *Landscape Soundings*, que também transportava sons, agora de um bosque perto de Viena para a *Marienplatz*, e que também se apresentava como uma escultura sonora, sendo que seus sons interferiam na programação regular da Rádio Austríaca (IGES, 1999).

Observamos que nesta segunda tendência (principalmente em trabalhos semelhantes ao de Fontana), a questão do deslocamento sonoro é uma forte característica. De um modo geral, nas obras do tipo *soundscape* uma espécie de deslocamento espacial ou descontextualização do espaço sonoro original é frequente. O ambiente gravado originalmente em um determinado espaço passa a ser ouvido em outro espaço, possibilitando outras escutas, muitas vezes estimuladas pela imaginação do ouvinte. Essas obras, assim como a maioria das obras eletroacústicas, refletem uma "sensação de transgressão" das "leis do espaço", revelando "uma poderosa qualidade contemporânea que mixa uma familiaridade sensual com um deslocamento contextual" (RIDDELL, 1996, p. 168).

Além dessa característica, Toffolo aponta o fato de que tais composições com características híbridas, que utilizam gravações ambientais e trechos de gravações jornalísticas sem processos de alteração de sinal sonoro, privilegiam a referencialidade auditiva, revelando-se enquanto "composições baseadas na re-inserção da referencialidade nas propostas da Música Concreta" (TOFFOLO, 2004, p. 17). Se a conduta composicional da música concreta implicava na eliminação da referencialidade, "através da qual se diferenciava os sons do mundo dos sons gravados, transformados e utilizados na composição musical" (música também denominada de "música acusmática"), com a inclusão da referencialidade nas obras acusmáticas amplia-se o âmbito das composições do tipo paisagem sonora, afirma o autor, contrariando tanto as propostas de Schaeffer, quanto as de Schafer, seja ao revelar as referencialidades sonoras, seja ao não evidenciar problemas da poluição sonora de um dado ambiente acústico (TOFFOLO, 2004, p. 23-25).

Se a segunda tendência contraria os propósitos estéticos da música concreta e os propósitos éticos do movimento de paisagem sonora, a terceira tendência contrariará definitivamente os princípios éticos e estéticos do que se tem chamado de composição de paisagem sonora. Esta tendência, tal qual observa Iges, refere-se aos trabalhos de artistas que consideram o ambiente sonoro como um potente sintetizador, capaz de fornecer para suas obras uma rica e diversa matéria prima. Os sons são captados do ambiente e "tratados com auxílio de equipamentos eletrônicos, mesclados e montados cuidadosamente, de modo que acaba perdendo a referência ao ambiente do qual procedem, em benefício dos interesses do compositor" (IGES, 1999).

Segundo Toffolo (2004, p. 25), "é a tendência que mais se aproxima da música acusmática, confundindo-se com ela, pois não apresenta aquilo que é essencial a uma obra de Paisagem Sonora: o uso da referencialidade". Como exemplo de trabalhos nesse sentido, Iges cita os trabalhos do artista sonoro Francisco López, que, mesmo tendo atuado como professor de ecologia durante quinze anos apresenta-se como um "schaefferiano" e tece duras críticas aos seguidores de Schafer. López acredita que uma das características fundamentais do ser humano é a de "tratar artisticamente não importa qual aspecto da realidade". Assim, uma composição musical, seja ela baseada ou não sobre paisagens sonoras, deve ser "o resultado de uma ação livre", pois, conforme o autor, "ela não pode recusar nenhuma extração de elementos da realidade e

também deve permitir referir-se a si mesma, sem estar sujeita a um objetivo pragmático tal qual uma suposta reintegração injustificada do ouvinte com o ambiente" (LÓPEZ, 1999).

Do exercício da escuta e da composição de paisagem sonora

Diante do exposto, algumas dúvidas vêm à tona, revelando-se enquanto guia desta pesquisa. O simples uso de sons ambientais faz com que uma obra seja uma composição do tipo paisagem sonora? É necessário que para ser considerada como tal, a composição de paisagem sonora revele a referencialidade aos sons ambientais? Ou ainda, mesmo utilizando sons ambientais, sem que a fonte sonora seja evidente, tal composição pode ser considerada como obra do gênero *soundscape*? Tal gênero composicional promove, necessariamente, o desenvolvimento de uma maior consciência do ouvinte frente aos sons do ambiente? E, por fim, como é compor tal música? Quais princípios estéticos regem tal tipo de composição?

Inicialmente, podemos apontar dois propósitos que, basicamente, se entrelaçam na composição do tipo paisagem sonora: um de cunho social e político (ou ético) e outro de cunho estético. Ou seja, ao nos referirmos a uma dimensão ética, estamos falando de uma possível consciência que o ouvinte viria a ter em relação ao ambiente sonoro, e ao falarmos em uma dimensão estética nos referimos àquilo que, a nosso ver, é fruto de deslocamentos e transformações da paisagem sonora, o que resultaria num jogo do sensível. Mas, concordando com Truax (1996), não podemos ser ingênuos em não perceber que, por mais que a composição de paisagem sonora evoque a paisagem sonora natural (ou real), ela é artificial, pois, antes de qualquer coisa, ela é sempre reproduzida fora de seu contexto original. Além disso, outros obstáculos, apresentados por López (1999), dificultam a possibilidade de retratar a realidade sonora: o microfone e os processos de edição. Por mais que a tecnologia digital possibilite gravações de boa qualidade, o microfone não é uma "conexão neutra", pois cada tipo de microfone tem um tipo de captação próprio e "escuta" de modo distinto do ouvido humano. E o processo de edição, por menos que transforme o som, no mínimo altera a temporalidade da paisagem sonora original. Assim, um ambiente sonoro nunca será inteiramente restaurado, e a composição, em si, nunca será totalmente referencial ou completamente realista.

Nesse contexto, o que chama a atenção é o fato de que parece não haver garantia nenhuma de que mesmo a partir de uma composição de paisagem sonora, que segue à risca todos os preceitos éticos e estéticos propostos pela 'escola schaferiana', o ouvinte se reintegrará ao entorno sonoro, tornando-se mais consciente dele numa perspectiva ecológica. Por outro lado, o que parece se apresentar, de modo mais evidente, é o fato de que a simples utilização de sons do cotidiano pode evocar um imaginário ambiental e sonoro das paisagens, criando blocos de sensações entre ouvinte e paisagem e sugerindo a existência de uma espécie de "zona de instabilidade" (SANTOS, 2008) entre os territórios da música e da paisagem (ou da não-música). As fronteiras entre realismo e abstração, paisagem e música parecem se diluir num campo movediço, que se apresenta propício para a possibilidade de se repensar tanto as ideias de música e escuta musical, quanto da própria composição de paisagem sonora.

Sob tais perspectivas, este projeto tem por objetivo desenvolver uma pesquisa no campo da criação, através do exercício composicional de paisagens sonoras, especificamente do ambiente sonoro urbano, partindo da ideia básica de que a *soundscape composition*, ao colocar o ouvinte-compositor numa relação íntima com o ambiente sonoro, sugere uma atitude composicional que opera basicamente através da escuta, respeitando

a dinâmica sonora do material. Neste contexto, a cidade apresenta-se como o espaço sonoro a ser re-criado, re-escutado, re-composto, levando-se em conta princípios composicionais tanto da 'escola schaferiana', quanto da 'escola schaefferiana'. A ideia fundamental que tem permeado esta pesquisa é a vivência dos vários princípios composicionais presentes nas diversas tendências do movimento de *soundscape*, que servirão como suporte para a construção de uma ou várias poéticas composicionais de paisagem sonora, para além daqueles princípios, mesclando-os.

Algumas considerações: experiências em composição de paisagem sonora

Neste projeto, de minha autoria e por mim coordenado, tomamos como base não apenas o pensamento dos autores já citados, mas também a pesquisa de pesquisadores brasileiros, que vêm, ao longo das últimas décadas, se dedicando ao estudo da escuta e paisagem sonora, dentre eles André Oliveira, Lilian Campesato, Giuliano Obici, Janete El Haouli, Alexandre Fenerich, Denise Garcia, Marisa Fonterrada, Fernando Iazzetta. Estamos desenvolvendo várias atividades, coletivas e/ou individuais, que têm possibilitado a vivência de poéticas em composição de paisagem sonora que ora ressaltam, ora mesclam características das tendências apresentadas anteriormente, a saber :

1.'A*ntífona e Sonata*: poesia e paisagem sonora em Cruz e Sousa': busca estabelecer um diálogo entre a poesia de Cruz e Sousa e a *soundscape composition*, intermediados pelas formas antífona e sonata, visando uma composição que mescla e justapõe duas paisagens: a paisagem textual e a paisagem sonora sugeridas pelo texto (Alisson R. De Souza (I.C.); orientação: Fátima Carneiro dos Santos).

2.'Paisagem sonora: uma possibilidade de composição a partir das idéias de classificação, morfologia e símbolos sonoros propostas por Murray Schafer': a partir do estudo e análise do som no contexto da paisagem sonora urbana, sob as perspectivas de classificação sonoras de Schafer, objetiva-se a realização de exercícios de composição de paisagem sonora (Victor Hugo Ferminio dos Santos (I.C.); orientação: Fátima Carneiro dos Santos).

3.'Escutas da cidade: uma verificação dos modos de escuta dos londrinenses': estudo que pretende verificar tipos de escuta apresentadas por estudantes de diversas escolas de Londrina, tendo como referência modos de escuta apresentados por Schafer e Truax (Daniel David Sebrian (I.C.); orientação: Fátima Carneiro dos Santos).

4.'Paisagem sonora mista': uma experiência em *soundscape composition,* a partir de uma poética que mescla composições acústicas e composições de paisagem sonora (Julio Cesar Damaceno (I.C.); orientação: Fátima Carneiro dos Santos).

5.'Investigações sobre captação de sons aplicados à construção de uma escultura sonora': uma investigação sobre métodos de aplicação de microfones, considerando suas características e seus diferentes posicionamentos, que se refletirá na forma de uma poética composicional em "escultura sonora", ; será utilizado o espaço acústico do prédio do curso de música para esculpir os diferentes sons captados e registrados da paisagem sonora presente no local e proximidades (Ercole Martelli (I.C.); orientação: André Siqueira).

6.'*Le cri de Merlin*: uma criação-interpretação da obra de Murray Schafer': estudo e interpretação da obra *Le cri de Merlin* (1987), de Murray Schafer, uma obra que abarca um diálogo entre movimentos para violão e paisagem sonora (*tape*), esta composta pelo intérprete, a partir de sons de pássaros da região na qual reside o intérprete (Yuri Marqueze (I. C.); orientação: Fátima Carneiro dos Santos).

7.'Reconstrução de uma paisagem': atividade realizada coletivamente, que visa à reconstrução de composições de paisagens sonoras e/ou composições eletroacústicas a partir de instrumentos acústicos, tendo os princípios da heurística como condutores do processo composicional (atividade coletiva, coordenada por Fernando Kozu).

Diante do exposto, acreditamos que tais estudos e atividades em desenvolvimento nesta pesquisa podem não apenas possibilitar uma ampliação da própria ideia de *soundscape composition*, como também ampliar a própria ideia de composição musical, pois, a partir da perspectiva de uma escuta voltada aos sons das paisagens sonoras urbanas, pode-se entrever outros espaços para os caminhos da composição e da produção musical dentro do âmbito da música de concerto contemporânea, instigando novos modos de escritura, interpretação, expressão e escutas musicais.

Notas

1 Vale esclarecer que tal termo foi traduzido para o português por Marisa Fonterrada (1991) e já havia sido anteriormente traduzido para o francês (1979), para o espanhol (1983) e para o italiano (1985).

Referências:

IGES, JOSÉ. Soundscapes: a historical approach. In: SIMPÓSIO DE MÚSICA ELETROACÚSTICA – EN RED, 7, 1999, Barcelona. *Anais...* Barcelona, 1999. CD-ROM.

LÓPEZ, Francisco. Environmental sound matter. In: ANAIS DO VII SIMPÓSIO DE MÚSICA ELETROACÚSTICA – EN RED, 7, 1999, Barcelona. *Anais...* Barcelona, 1999. CD-ROM.

McCARTNEY, Andra. Soundscape compositiopn and the subversion of eletroacustic norms. In: *eContact!3.4*, 2000. Disponível em: http://cec.concordia.ca/econtact/Histories/SoundscapeComposition.htm. Acesso em: 29 set. 2005.

RIDDELL, A. M. Music in the chords of eternity. *Contemporary Music review*, Amsterdan, v. 15, p. 151-172, 1996.

SANTOS, F. C. A composição de paisagem Sonora: uma zona de instabilidade. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 1, 2008, Goiânia. *Anais...* Goiânia: UFG/Gráfica e Editora Vieira, 2008, p. 76-81.

_____. *A paisagem sonora, a criança e a cidade: exercícios de escuta e de composição para uma ampliação da idéia de música.* 2006. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SCHAFER, M. *The tuning of the world.* Toronto: The Canadian Publishers, 1977.
____. *O ouvido pensante.* São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

TOFFOLO, R. B. G. *Quando a paisagem se torna obra:* uma abordagem ecológica das composições do tipo paisagem sonora. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo.

TRUAX, Barry. Soundscape, acoustic communication and environmental sound composition. *Contemporary Music Review,* London, v. 15, n. 1, p. 49-65, 1996.

META-INSTRUMENTO E LUTERIA DIGITAL: ASPECTOS E PERSPECTIVAS A PARTIR DE CONCERTO PARA LANHOUSE[1]

Giuliano Obici (USP)
giuliano@usp.br

Resumo: Este trabalho discute alguns aspectos envolvendo a noção de instrumento musical utilizando computadores a partir da instalação Concerto para Lanhouse. O texto abordará os seguintes tópicos: 1) contextualização da lanhouse na cultura digital brasileira; 2) apresentação da instalação bem como discussão do processo de criação e articulações entre cor-som; 3) computador como meta-instrumento e luteria digital; 4) considerações finais.
Palavras-chave: meta-instrumento, luteria digital, arte mídia, instalação sonora, cultura digital.

Digital luthery and meta-instrument: aspects and perspectives of *Concerto para lanhouse*

Abstract: This paper discusses some issues involving the notion of musical instrument using computers from the installation Concerto Lanhouse. The text will discuss the following topics: 1) contextualization of Brazilian lanhouse in digital culture, 2) presentation as well as discussion of installation of the process of and creation connections between color, sound, 3) computer as a meta-instrument and digital lutherie, 4) considerations final.
Keywords: meta-instrument, digital lutherie, media-art, sound installation, digital culture.

O presente texto discute alguns aspectos envolvendo a noção de instrumento musical utilizando computadores a partir da instalação Concerto para Lanhouse (CpL)[2]. Considerando o computador uma metamídia - instrumento que reúne diferentes mídias, capaz de articular imagem, som e conectar diversas máquinas através de um fluxo de metadados – pretende-se pensar o computador como um meta-instrumento envolvendo uma prática específica entorno de programações e criações que se assemelham a uma forma de luteria digital.

O texto se desenvolverá a partir dos seguintes tópicos: 1) contextualização da lanhouse na cultura digital brasileira; 2) apresentação da instalação CpL bem como discussão do processo de criação e articulações entre cor-som; 3) computador como meta-instrumento e luteria digital; 4) considerações finais.

1 Lanhouse na cultura digital brasileira

Internet Café, popularmente chamadas no Brasil de Lanhouse, é um estabelecimento provido de uma rede local de computadores (LAN) com conexão à Internet. Inicialmente, tais espaços ofereciam conexão, jogos em rede e programas em geral, cobrando uma taxa proporcional ao tempo de uso.[3] Posteriormente, passaram a oferecer serviços relacionados a soluções de escritório (impressão, digitalização de documentos, fotocópia, entre outros) e cursos de "alfabetização digital".

Existem no Brasil mais ou menos 2 mil salas de cinema[4], 2600 livrarias, 5 mil bibliotecas públicas e 108 mil lanhouses.[5] Diante desse número expressivo, as lanhouses têem deixado de ser vistas como espaço exclusivo de jogo e acesso a Internet para se configurarem como "centros de conveniência de serviços, cultura e educação."[6], ocupando um papel significativo na difusão cultural como um novo espaço público real e virtual.[7]

2. Do Concerto para Lanhouse (CpL)

Concerto para Lanhouse é uma instalação audiovisual para computadores conectados em uma rede local (LAN - Local Area Network). O trabalho surgiu de experimentações realizadas durante oficinas e hacklabs de música e vídeo interativo ministrados em salas de acesso livre à internet pelo Brasil. Partiu de um pequeno exercício estético "performidiático" cuja intenção primeira era apontar uma espécie de "performatização midiática" da rede local nos laboratórios de computadores. Além disso, seu nome é referência às 108 mil lanhouses[8] espalhadas pelo Brasil que podem vir a ser um espaço de experimentação capaz de acolher e/ou desenvolver trabalhos em arte e tecnologia.[9]

2.1 Do processo

Os objetivos que permearam a criação da instalação foram: 1) explorar as possibilidades de uma rede local de computadores como plataforma para criar uma experiência audiovisual; 2) experimentar a lanhouse como plataforma de trabalhos em arte digital; 3) estabelecer sincronia e ilusão de movimento (luz-som); 4) explorar a LAN como instrumento (meta-instrumento); e 5) programar *patches* ao modo de uma luteria digital.

A instalação foi programada-composta em duas partes. A primeira, se desenvolve num jogo de especialização sonora, ilusão de movimento e sincronia combinando luzes dos monitores e o som dos alto-falantes dos computadores espalhados pela sala. Na segunda parte, as variações de cores seguem um encadeamento estendido de acordes e cores.

A difusão do som na primeira parte da programação, enfatiza a sincronia com a imagem utilizando apenas os alto-falantes dos computadores. Conforme a tela acende e apaga, soam ou silenciam os falantes de cada computador acionado. O efeito gerado é de sincronia e movimento de luz-som no espaço. Na segunda parte, o sistema de difusão sonoro dos computadores era desligado e o som difundido se dava pelo sistema quadrafônico da sala.

fig 1. 1a parte da Instalação no MIS

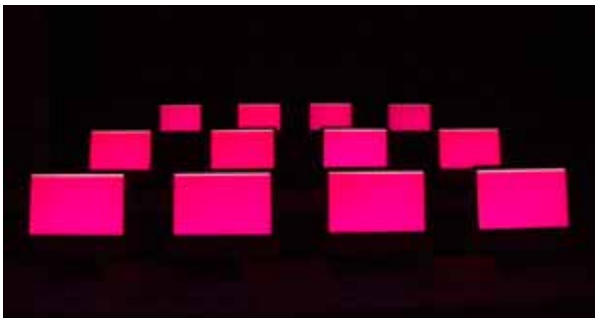


fig 2. 2a parte da Instalação MIS

2.2 Relações de cor-som a partir do cinema experimental em Paul Sharits

As relações entre cor e som foram influenciadas pelo pensamento do cineastra experimental Paul Jeffrey Sharits (1943-1993). Ao filmar Sharits esteve interessado pelas estruturas do discurso, pulsações musicais e temporais na natureza. Alguns de seus filmes seguem um processo parecido ao de uma estruturação e/ou composição musical.[10]

Sobre a relação cor-som ele entende que não existiria uma correspondência direta entre uma cor com um som específico, mas que seria possível estabelecer equivalências entre modos de ver-ouvir.[11] De alguma forma, podemos supor que exista um projeto no cinema experimental de Sharits que se estabelece nas relações entre escuta e visão e se aproxima de um pensamento musical no sentido de buscar uma harmonia do filme ou de "acordes temporais-horizontais". Seus primeiros *'flicker' films* carregam esta busca de fazer com que a visão opere a partir de modos particulares à audição o que ele chama de "acordes temporais-horizontais".[12]

Sharits descreve uma fatura harmônica do filme nos trabalhos *Color Sound Frames* e SYNCHRONOUSOUNDTRACKS. Poder-se-ia dizer que há um projeto de cinema instalação preocupado por pensar a imagem dentro de uma "performatividade" estrutural contida na musicalidade que Sharits explora com as cores.

> "A espacialidade da música, a separação dos instrumentos que determina a escala física (largura e profundidade) de uma peça de música executada, e que constitui uma dimensão de composição que vai além da simples organização horizontal e vertical dos tons, é evidentemente algo que o filme para uma tela teria dificuldades em fornecer um equivalente, mesmo que o filme pudesse ser um equivalente visual de todos os procedimentos musicais. Entretanto, se tivéssemos várias telas para trabalhar, corretamente dispostas, poderíamos talvez compor de uma maneira menos ligada ao modo como o compositor abordaria, digamos, um quarteto: uma tela poderia definir um tema e outra poderia responder-lhe, propor um desenvolvimento a partir dele; as outras telas poderiam responder a esse diálogo, diversificá-lo, analisá-lo, recapitulá-lo etc." (Sharits, 1978, p.427-428)

Pensando na possibilidade de articular diversas telas, podemos estabelecer talvez um possível diálogo entre as experimentações de Sharits com o CpL, preservando, é claro, o contexto e as diferenças de paradigmas de cada trabalho. Vale entender que as questões levantadas por Sharits no contexto da arte digital carregam outras camadas. Como, por exemplo, a performatividade das mídias, seja musical, imagética ou fílmica que os computadores possibilitam, ou ainda, o fato do computador ser um meta-instrumento.

3 Práticas do Digital – meta-instrumento e luteria digital

O computador se tornou uma máquina para a criação e manipulação de mídias diversas, o que propiciou um processo gradual na produção cultural entorno dos *software*. Sendo assim, o computador pode ser pensado como uma metamídia[13] que articula um conjunto de conteúdos das mídias já existentes e outras ainda não existentes.[14] Se o computador no plano do *hardware* consegue articular diferentes mídias, no outro lado da moeda, o *software*, funciona como aglutinador das técnicas específicas de cada mídia em um único processo.

No contexto da música produzida digitalmente há uma tendência crescente de trabalhos que lidam com articulação entre som, imagem, máquinas e diversos dispositivos. Isso nos coloca a pensar o instrumento musical para além da noção estabelecida como fonte produtora e emissora de som. O instrumento passa a ser

pensado e construído ao mesmo tempo como registro de um processo (partitura) e resultado (composição-obra). Assim descreve o artista de uma multimídia desplugada Walter Smetak[15]: "Os instrumentos são a própria composição. Nela se limitam as ideias. Eles substituem, então, à partitura."[16] Não só o som mas também todo tipo de articulação desejada entre instrumentos, dispositivos e máquinas ou qualidades sensoriais da luz, som e espaço. Tais articulações não se restringem à proposição, arranjo e orquestrações de sons, mas também à forma de agenciamento informacional e maquínico que constituem o campo da luteria digital. Nesse sentido surge uma nova família de instrumentos baseados em *software* que promove um modelo de composição que deve incorporar também a criação e configuração dos instrumentos ao modo de uma luteria composicional.[17]

De alguma forma, esse tipo de labor amplia a constituição de uma experiência temporal através de uma dramatização sonora no tempo, tendo o ato da criação como uma proposição de ambiente para a performance, um sistema de articulação do material sonoro, imagético, espacial na proposição de um ambiente a se habitar. Nesse sentido, o *software* tem um papel importante no processo de mediação entre mídias como "a cola que une tudo".[18] De alguma maneira, o paradigma de programação que se constitui em programas como o Pure Data[19], onde cada *patch* pode ser considerado um *software* único e que pode funcionar como um estúdio de edição audiovisual em tempo real. Tais programas "instalados em computadores portáteis, trouxe toda a tecnologia do estúdio eletroacústico para o palco, com a vantagem de que os processos – não apenas de síntese e processamento sonoro, mas também de geração de estruturas musicais – podiam ser realizados em tempo real." (Iazzetta, 2009, p.188)

Esse tipo de articulação de diversas mídias se dá pelo fato da linguagem interna do computador lidar com informação abstrata. Sendo assim "os dados processados em um programa podem ser usados para representar qualquer tipo de informação musical, bem como sonora, imagética, de movimento, de luz etc."[20] O computador entendido como meta-instrumento[21] capaz de realizar uma série de procedimentos de naturezas distintas.

Ainda na busca por referências, um outro termo a se testar é o de *metaformance* proposto por Claudia Giannetti como uma "tendência de media arte a potencializar o desenvolvimento da interface entre a obra, o performance e o espectador/participante, que permite a comunicação dialógica entre eles."[22] Giannetti considera a metaformance como técnica e processo que se desenvolve na interação entre máquina e performance ampliada pelas novas tecnologias permitindo ao artista/performer prescindir de sua presença física no espaço e na ação, muitas vezes substituída pela imagem eletrônica. Vale apontar as capacidades de gerar um novo tipo de evento, que desloque os conceitos de obra e de performance musical, bem como o lugar tradicional de concerto enfatizando os procedimentos, ora mais, ora menos, que circunscrevem a relação entre ser humano e máquina (digital, telemática, etc.) e que sublinham a noção de dispositivo numa "performatização" das mídias. Nesse sentido, existe um espelhamento da noção de performance, uma "tendência-espelho" da performance, que se caracteriza pela utilização do corpo como lugar de produção do imaginário do sujeito, a etapa eletrônica e a metaformance a usa em sua forma sintética e artificial como plataforma do espetáculo.[23]

4 Considerações finais

A LAN é uma realidade em diversos espaços: escritórios, escolas, universidades, empresas, telecentros, medialabs, centros culturais entre outros. Um dos desdobramentos futuros de Concerto para Lanhouse seria desenvolver um número significativos de trabalhos, documentá-los e disponibilizá-los de maneira que possam ser repetidos e adaptados em diferentes tipos de configurações, plataformas e lugares.

Num outro aspecto, embora não tenha sido o caso deste trabalho, nos parece instigante utilizar a LAN para projetar trabalhos de maiores proporções. Dado o custo computacional envolvido no processamento de áudio e imagem em tempo real, a utilização de uma rede de computadores oferece outras possibilidades de processamento e uma maior escalabilidade de recursos computacionais.

Diferente das propostas que envolvem as Orquestras de Laptop (LOrk)[24] - cuja concepção está em repensar o lugar da performance musical e o uso do computador como um meta-instrumento em uma estação composta por alto-falantes, placa de som com a presença de vários músicos no palco[25] - em Concerto para Lanhouse a proposta foi criar uma instalação apropriando de uma estrutura já existente (internet café, laboratório de computadores e/ou escritórios) não voltada para a performance. Um tipo de ocupação do espaço comum numa tentativa de deslocar sua funcionalidade e seu status.

Neste sentido a noção de performance musical em CpL é diferente da noção das LOrks que se pautam no modelo da performance musical em grupo. No lugar da instalação, podemos repensar a performance musical encarando a rede também como um meta-instrumento e o deslocamento do lugar de recepção da música para um outro espaço para além do palco.

O computador neste tipo de proposta é pensado como metamídia ou meta-instrumento capaz de realizar uma série de procedimentos de naturezas distintas, articulando um conjunto de conteúdos das mídias já existentes e outras ainda não existentes.[26] A partir dessa capacidade de articulação e da versatilidade de combinar técnicas de diferentes mídias, novas espécies de performance emergem na ecologia midiática.[27]

Neste aspecto, podemos dizer que a LAN pode apresentar um outro olhar para a distribuição de tarefas em relação as mídias. Arriscarmos apontar para uma inflexão desviante como possibilidade criadora de sintaxes, fluxos, tempos e gestualidades maquínicas estendidas capazes de tornar sensível is, audíveis e visíveis.

Em relação ao Concerto para Lanhouse o exercício é pensar não apenas a criação **através** da rede mas a criação **com** a rede. Aquilo que ela pode oferecer, suas articulações, hierarquias, configurações, inflexões, taxas de transmissões. Pensando a rede como metamídia que coloca as mídias numa situação de performance, ou ainda, uma espécie de "performídia" ou performatização das mídias.

Notas

1 Concerto para Lanhouse#01 é criação e concepção de Giuliano Obici com design de rede de Flávio Schiavoni
2 Video e informações em http://giulianobici.com/site/concerto-para-lanhouse.html (acessado 15.03.2011)
3 Bechara, 2008, p.3.
4 Cf. Relatório do CGI "More than 90% of municipalities do not even have a movie theater and more than two thousand cities do not have librari"es"mais de 90% dos municípios não possuem sequer uma sala de cinema e mais de duas mil cidades não têm bibliotecas." (2010, p.19)
5 Pesquisa realizada pela Fundação Padre Anchieta. http://www.conexaocultura.org.br/ (acessado 15.12.2010)
6 Cf. Relatório do CGI de 01.12.2010
7 Relatório de 01.12.2010 do Comitê Gestor da Internet no Brasil.
8 Cf. pesquisa da Fundação Padre Anchieta. http://www.conexaocultura.org.br/ (acessado 14.12.2010).
9 Vale apontar o trabalho EITA,Porra! (Exposição Internacional de Tecnologia e Arte, Porra!) do artista Jeraman que propõe exibição de trabalhos de arte e tecnologia em lanhouse, ou ainda os vários cursos envolvendo arte e tecnologia ao modelo de hacklabs que tomam as lanhouses como laboratórios de arte e tecnologia. http://jeraman.info/2010/09/21/eita-porra-exposicao-internacional-de-tecnologia-e-arte-porra/ (acessado 19/05/2011)
10 Sharits, 1978, p. 423.
11 "Não estou propondo que exista qualquer correspondência direta entre, digamos, uma cor específica e um som específico, mas sim que é possível construir equivalentes operacionais entre os modos de ver e ouvir." (Sharits, 1978, p.423)

12 "Os meus primeiros flicker films (...) estão repletos de tentativas para permitir que a visão opere nos modos que normalmente são particulares à audição. (...) à maneira como os fotogramas eram alternados rapidamente podem, no plano visual, produzir "acordes" temporais-horizontais (além das mais previsíveis "linhas melódicas" e "centros tonais". (Sharits, 1978, p.423)
13 Termo cunhado por Alan Kay in Manovich 2010, p.10.
14 Cf. Santaella, 2010, p.89-90
15 Cf Scarassati, 2008, p.141.
16 Smetak, 2008, p.85.
17 Iazzetta, 2009, p.187.
18 "O software é a cola que une tudo". (Manovich, 2010, p.185.)
19 www.puredata.info (acesado 12.01.2011)
20 Iazzetta, 2009, p.190.
21 Laubier 1998.
22 Giannetti, 2002, 195.
23 Giannetti, 2002, 195.
24 Podemos citar várias orquestras de laptop (LOrk) Stanford Laptop Orchestra (SLOrk), Princeton Laptop Orchestra (PLOrk), Seattle Laptop Orchestra, Tokyo, São Paulo, Moscow Cyberlaptop Orchestra, Linux Laptop Orchestra (L2Ork) ou ainda as *mobile phone orchestra* (MoPho) de Michigan, Helsinki e Berlin. (Kapur, 2010, p. 1)
25 "One of the most exciting possibilities afforded by the laptop orchestra is its inherent dependence on people making music together in the same space." (Trueman 2007, p.177)
26 Cf Iazzetta, 2009, p.190.
27 O trabalho Metaremix do Duo N-1 em que existe uma divisão de tarefas entre computadores sem a qual seria impossível realizar a performance. "Minutos de performance desdobrados na memória de um meta-instrumento cuja vocação é remixar o passado. Meta-remix é um exercício arqueológico do instante quase presente, de um tempo impossível de se apreender, repetir, circunscrever sem o auxílio da memória e das articulações de computadores em rede. computadores para além do instrumento - metamídia - agenciador, deglutidor, digitofagocitose do instante multiplicado, amplificado, sobreposto. Aceleração de um instante congelado – matéria de tempo condensado na forma de repolho (imagem). Instantes se esfacelando em múltiplas camadas visuais e sonoras como um RAP-olho. Repente imagem som - sobreposta em camadas. Tempo da memória da máquina... dobra maquínica - quando o instante invagina-se na memória sílica - instâncias pré existenciais de um ente – subontologia." Descrição do trabalho Metaremix pelo Duo N-1 (2011) www.n-1.art.br (acessado 15.01.2011)

5 Referências

BEAUVAIS, Yann (org.). **Figment.** In_. Paul Sharits. Paris: Les presses du réel, 2008.

BECHARA, Marcelo.. **Banda larga: Os espaços públicos de acesso à internet.** In._ CGI.br (Comitê Gestor da Internet no Brasil). Pesquisa sobre o uso das tecnologias da informação e da comunicação 2007. São Paulo, CGI, 2008. pp. 47-50. http://www.cgi.br/publicacoes/artigos/artigo52.htm (acessado 21.02.2011)

WAGNER, Jaime. **O PNBL e os Pequenos Provedores**. In: CGI.br (Comitê Gestor da Internet no Brasil). Pesquisa sobre o uso das tecnologias da informação e da comunicação 2009. São Paulo, pp. 81-85

BARBOSA, Alexandre (org). **Pesquisa sobre o uso das tecnologias da informação e da comunicação no Brasil: TIC lanhouses 2010.** São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2010.

Centro Gestor Internet – Relatório e Fundação Padre Anchieta. In._ http://www.conexaocultura.org.br (acessado 15/12/2010)

IAZZETTA, Fernando. **Música e mediação tecnológica.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

JERAMAN, Jeronimo. **EITA,Porra!:** Exposição Internacional de Tecnologia e Arte, Porra!. Recife, 2009. http://jeraman.info/2010/09/21/eita-porra-exposicao-internacional-de-tecnologia-e-arte-porra/ (acessado 19/05/2011)

KAPUR, Ajay. **The machine orchestra.** Iternational Computer Music Conference. 2010

LAUBIER, S. 1998. **The meta-instrument.** Computer Music Journal 22(1): 25–9.

MANOVICH, Lev. (2010) **Estudos do Software.** In._File Teórica Digital. São Paulo: Imprensa Oficial (pp. 182-195)

OBICI, Giuliano; FENERICH, Alexandre. **Metaremix.** São Paulo, 2010. www.n-1.art.br (acessado 15.01.2011)

SCARASSATTI, Marco. **Walter Smetak: o alquimista dos sons.** São Paulo: Perspectiva: Edições SESC Sp, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **A ecologia pluralista da comunicação.** São Paulo: Paulus, 2010.

SMETAK, Walter. **Smetak imprevisto**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

SHARITS, Paul. [1978]. **Ver/ouvir.** In._ Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

TRUEMAN, Dan. **Why a laptop orchestra?.** Organised Sound, 12, 2007. pp 171-179

WIKIPEDIA. Lanhouse. http://pt.wikipedia.org/wiki/LAN_house (acessado 19.03.2011)

COLAGEM MUSICAL UTILIZANDO AMOSTRAS DE PEQUENA DURAÇÃO - TRÊS ABORDAGENS: *VELOCITY, O CHÁ E PRODUCT PLACEMENTS*

Henrique Iwao Jardim da Silveira (USP)
henriqueiwao@gmail.com

Resumo: Partindo da noção de escalas temporais, estabelecida por Curtis Roads, e considerando a referencialidade como importante elemento musical, no presente artigo analisamos diferenças de abordagem entre três peças de música eletrônica experimental, no que diz respeito a práticas de colagem musical utilizando amostras de pequena duração: *Velocity*, parte da obra *Plexure*, de John Oswald, *O Chá*, de Mário Del Nunzio e *Product Placements*, de Johannes Kreidler.
Palavras-chave: colagem musical, escalas temporais, música eletrônica, objeto sonoro, referencialidade.

Musical Collage Using Short Duration Samples - Three Approaches: *Velocity*, *O Chá* and *Product Placements*

Abstract: Using the concept of time scales, established by Curtis Roads, and considering referentiality as a very important musical factor, an analysis is made, in respect of different approaches in three pieces of experimental electronic music dealing with the use of short duration samples, in a context of musical collage practices. The pieces analised in the article are: *Velocity*, part of the larger work *Plexure*, by John Oswald, *O Chá*, by Mário Del Nunzio and *Product Placements*, by Johannes Kreidler.
Keywords: electronic music, musical collage, referentiality, sound object, time scales.

1. Introdução: Três Peças de Música Eletrônica Experimental

Nesse artigo analisamos três peças: *Velocity* (1993), décima segunda e última parte da obra *Plexure*, de John Oswald; *O Chá* (2004), de Mário Del Nunzio, e *Product Placements* (2008), de Johannes Kreidler. A escolha das três se deu como uma maneira de articular, através de certas similaridades, diferenças significativas, no que concerne o estudo de práticas de colagem musical como estratégia composicional. Essas diferenças são analisadas tendo como enfoque a noção de escalas temporais, desenvolvida por Curtis Roads, em seu livro *Microsound* (ROADS, 2004), e a questão da referencialidade como importante fator musical, como aponta Chris Cutler, em seu artigo *Plunderphonia* (CUTLER, 2004).

As similiridades entre as peças se estabelecem a partir das seguintes características: curta duração (aproximadamente 33 segundos para a peça de Kreidler, 58 para a de Del Nunzio e 72 para a de Oswald); utilizam amostras advindas de outras músicas, como elementos composicionais; essas amostras são de pequena duração, variando entre a configuração de um gesto e a de uma partícula sonora, componente de um som/gesto mais longo; há uma grande predominância de montagem das sequências musicais partindo da justaposição das amostras, tornando possível pensar o fluxo temporal como a velocidade na qual as amostras se sucedem; são peças fixadas sob suporte, mas que não estão diretamente ligadas à tradição de concerto e difusão de música eletroacústica (*Velocity* foi lançada como parte da obra / CD *Plexure*, *O Chá* foi originalmente concebida como uma trilha para dança, *Product Placements* articula uma série de ações políticas e de arte da performance).

Por sua vez, as diferenças se concentram na forma com a qual as peças estabelecem relações de reconhecibilidade para com as músicas das quais foram retiradas as amostras; o modo como tratam a referencialidade e a finalidade quanto ao uso de práticas de colagem musical; como articulam aspectos formais e perceptivos, a partir de modos específicos de lidar com as amostras; como articulam aspectos temporais ligados à noção de escalas temporais.

2. Escalas Temporais, Referencialidade, Familiaridade

Em seu livro *Microsound*, Curtis Roads elenca 9 escalas temporais: Infinita, Supra, Macro, Meso, do Objeto Sonoro, Micro, da Amostra, da Sub-amostra, Infinitesimal. Neste artigo, nos interessam às escalas temporais intermediárias. Propondo que a "percepção humana processa cada escala temporal diferentemente", ele define:

> "2. Supra: uma escala temporal além daquela a qual pertence uma composição individual, se extendendo por meses, anos, décadas e séculos.
> 3. Macro: a escala temporal da arquitetura ou forma musical, medida em minutos ou horas, ou em casos extremos, em dias.
> 4. Meso: divisões da forma. Agrupamentos de objetos sonoros em hierarquias de estruturas de frase de variados tamanhos, medida em minutos ou segundos.
> 5. Do Objeto Sonoro: uma unidade básica da estrutura musical, generalizando o conceito tradicional de nota para incluir eventos sonoros complexos e em mutação, em uma escala temporal abrangendo de uma fração de segundo a vários segundos.
> 6. Micro: partículas sonoras em uma escala temporal que ultrapassa (para menos) o limiar da percepção auditiva (medida em milésimos de segundo ou milisegundos)." (ROADS, 2004: 3-4).

A partir dessa definição, nos interessa notar como, ao operar entre as escalas temporais *Micro* e *do Objeto Sonoro*, as três peças articulam aspectos formais, situados na escala *Meso* e assim, constituem a forma, pertencente a escala temporal *Macro.* Além disso, podemos situá-las, em uma escala *Supra*, de uma época na a qual o CD era a forma dominante de suporte tecnológico para a produção musical, para uma outra na qual arquivos digitais passam a exercer dominância.

O objeto sonoro, tal como implica a definição da escala temporal 5, precisa ser compreendido como uma unidade, como algo cuja identidade possa ser estabelecida, um evento sonoro destacável. A definição da escala *Meso* depende dessas identidades para configurar "agrupamentos" e "hierarquias". Por sua vez, a escala temporal *Micro* se apoia justamente na dificuldade ou impossibilidade da percepção de unidade identitária; quando se sucedem, as partículas sonoras tem duração por demasiado curta para que possam ser ouvidas individualmente, e assim, dão a sensação de continuidade sonora, configurando gestos maiores (pertencentes a escala *do Objeto Sonoro* e/ou *Meso*). Entre as escalas *Micro* e *do Objeto Sonoro* há uma zona de incertezas, de difícil e variada categorização, onde já existem processos de individualização dos sons, mas as identidades percebidas não são ainda suficientemente fortes.

Essa identidade do objeto sonoro pode ser estabelecida de várias formas. Especialmente relevante para o estudo das práticas de colagem musical, é pensar esse estabelecimento através da possibilidade de reconhecimento da música, estilo musical, intérprete e/ou fonte sonora relacionados à música da qual foi extraída a amostra utilizada. A essa operação, denominaremos *reconhecimento da fonte musical*, para diferenciá-la da operação de "reconhecimento de fonte sonora".

Durante a entrevista com Norm Igma (OSWALD, 2000: 9), John Oswald define o termo *plunderphonics*, criado por ele mesmo, como "a transformação radical de música muito familiar" (com a qual muitos possuem familiaridade). Suas declarações seguintes apontam para a necessidade de explorar essa familiaridade óbvia, e de ver essa prática como uma paródia, e como tal, não necessariamente engraçada. A importância da familiaridade, no contexto dessa entrevista, é ainda mais ressaltada pela concepção particular de *hook* (gancho) que o autor estabelece:

> "Qualquer ponto, em uma música, no qual você sinta que chegou a um local de relaxamento ou de bem estar ou de familiaridade ou tudo isso. Um lugar como o lar. (...) Toda canção de sucesso (...) tem elementos virais, ou ganchos, que vão para dentro de você e lá se alojam, se tornam parte de você." (OSWALD, 2000: 13)

Acionar esses ganchos, trabalhar a partir dessa possibilidade, seria uma das principais potências da prática do *plunderphonics*. Essa possibilidade se dá principalmente em contextos em que a difusão de certas obras musicais é muito ampla e a presença delas se faz em diversos meios; em uma realidade urbana recente, (na qual as peças abordadas foram criadas) essas obras são frequentemente canções de grande sucesso comercial.

A relação das peças com essas colocações serão consideradas, auxiliadas por três das categorias de aplicações do uso de amostras derivadas de músicas, definidas por Chris Cutler (CUTLER, 2004: 154-5): *importação total*, na qual gravações de música são incorporadas simultaneamente como objeto e tema do trabalho criativo; *fontes irrelevantes*: as amostras são utilizadas como material sonoro, valorizadas por sua "sonoridade", sem procurar tecer relações com a música original; *fontes não-identificáveis*, em que as manipulações de transformação do som são tão radicais que não é possível identificar a amostra original.

3. Análise das Peças

Velocity ("velocidade") é o décimo segundo movimento da obra *Plexure*, e foi lançada em CD em 1993. Seus 71.8s podem ser divididos em duas partes, denominadas pelo compositor *Tremendous* (do início até 36.47s) e *Tremulous* (desse ponto até o final).

Para compor a peça, Oswald preparou um banco de amostras retiradas de centenas de gravações contendo músicas de sucesso comercial, lançadas entre 1982 e 1992 (com algumas excessões: gravações lançadas anteriormente, mas que não destoavam das outras). As músicas foram escolhidas de acordo com estatísticas de venda, colocações na pontuação da revista Billboard e capacidade de evocar a noção de *gancho* (conforme descrita na seção 2). Para o autor, esse banco de amostras representaria sonoramente a primeira década da era do CD.

Os trechos musicais desse banco foram então ordenados, com a ajuda de Phil Strong, do mais lento ao mais rápido, em termos de andamento. Essa catalogação do andamento de cada trecho se tornou um fator primordial para a estruturação da peça (OSWALD, 2000: 15).

Antes de configurar objetos sonoros, várias amostras foram combinadas com outras, mixadas e alteradas espectralmente (através do uso de filtros e também de efeitos de metamorfose espectral - de um conteúdo espectral a outro). Essas operações tiveram como objetivos tornar menos óbvio (ou fácil) o reconhecimento das fontes musicais de cada amostra, além de indicar similaridades entre as músicas amostradas. A obra seria capaz de acionar o maior número de ganchos possíveis, e com eles, reconhecimento de fontes musicais, além de estabelecer uma relação reflexiva e crítica em relação a alta similaridade das músicas utilizadas. A partir dessas concepções, o trabalho de montagem da peça procurou apontar para a criação de uma rede hipertextual de relações musicais entre as amostras usadas (OSWALD, 2000: 14). Similaridades gestuais, rítmicas e timbrísticas são usadas para promover o encadeamento entre objetos sonoros; a sequencia deles procurar criar uma sobrecarga de reconhecimento e tentativas de identificação no ouvinte.

Por essas características, a peça pode ser categorizada como um caso de colagem musical do tipo *importação total*. Embora, como veremos, na parte final da peça, as operações executadas tornam o reconhecimento de fonte impossível, o compositor articula isso como um caso limite, um negativo: não é mais possível lidar com a referencialidade, a velocidade se tornou demasiada para tal.

Em *Velocity*, além do andamento, uma noção importante é a taxa de sucessão dos objetos sonoros. Após articulação de um glissando de guitarra, ao final de *Tremendous*, o andamento das amostras utilizadas se torna mais rápido, o que indica o começo da seção *Tremulous*. O que se sucede é um grande gesto de acelerando, que age sobre a taxa de sucessão dos objetos sonoros, até que, próximo a 56s, ocorra uma transição em que essa sucessão começa a operar na escala temporal *Micro*; as amostras se aglutinam e passam a cada vez mais fazer parte de uma textura sonora comum, até se tornarem partículas sonoras indiferenciáveis ao final da peça. Esse movimento é acompanhado por uma predominância de sons rítmicos que remetem a instrumentalidade de uma bateria, motor rítmico da maioria das músicas amostradas.

O Chá, de Mário Del Nunzio, foi criada em 2004, inicialmente como trilha para a dança homônima de Melina Scialom. Foi apresentada em diversos concertos de música eletroacústica e posteriormente lançada como faixa no álbum virtual "Música Eletrônica 2004" (DEL NUNZIO, 2009). Seus 58.053 segundos podem ser subvididos em três seções, separadas por pausas, compreendendo a apresentação do material composicional (do início até a primeira pausa, em 8.144s), e os dois desenvolvimentos, na qual esse material sofre diversas transformações (desconstrução e remontagem da sequência, aplicação de reverberação, expansões temporais, filtros ressonantes, etc: os momentos iniciam-se em 9.963s e 36.78s).

Ao ser entrevistado (SILVEIRA, 2011), o compositor declarou que a primeira parte da peça foi construída a partir de amostras de 1 a 2 segundos, retiradas de CDs (quantidade incerta, entre 30 e 60, provavelmente), de sua coleção pessoal. Essas amostras foram numeradas e então re-sequenciadas. A partir dessa nova sequência, aplicou-se um processo no qual estabeleciam-se as durações, tratamentos de equalização e panorâmico para essas amostras, que foram então justapostas. No campo das durações, seguindo a sequência (início da peça), de 10ms, as amostras tendem a aumentar progressivamente seu tamanho, até atingirem 38ms. O tratamento panorâmico sempre se faz de um lado ao outro do campo estéreo; nas primeiras amostras, ele percorre os extremos (da direita para a esquerda e vice-versa). Progressivamente, esse movimento se torna, em média, menor, e o panorâmico mais centralizado.

O compositor intencionalmente tornou a reconhecibilidade de qualquer fonte musical impossível, operando com amostras no âmbito da escala temporal *Micro* (10 a 38 ms). A duração curta das amostras, somado ao fato de se sucederem uma após a outra, faz com que elas formem um único gesto/textura de aproximadamente 8 segundos (denominado anteriormente de "apresentação do material composicional"), pertencente as escalas temporais *do Objeto Sonoro* e *Meso* (dependendo da escuta, agrupam-se objetos sonoros intermediários, o que no entanto não invalida a visão desse gesto como um objeto sonoro e primeira parte da forma da peça). Desse modo, a peça não opera utilizando *ganchos* nem relações declaradas de familiaridade.

Essa postura em relação a colagem musical se enquadra na categoria *fontes não-identificáveis*. Segundo o próprio compositor, a partir da estruturação de caráter abstrato e auto-suficiente da peça, "quaisquer que fossem as amostras utilizadas, a diferença de resultado ia ser, aparentemente, irrelevante". Embora esse discurso enquadre os sons como tendo *fontes irrelevantes*, as amostras não são tratadas propriamente como "material sonoro"/ "material composicional" pelo autor: são apenas sons convenientes, disponíveis, ao fácil alcance, que ele utiliza para criar o material da peça (ou seja, as amostras não se diferenciam por suas

qualidades sonoras específicas). Além disso, não é certo de que a coleção específica de CDs utilizada pelo autor, em sua heterogeneidade, não tenha de fato relação com o resultado sonoro (isto é, uma vez que tenha-se o conhecimento da proveniência dos sons, não é realmente certo que as fontes sejam irrelevantes).

Johannes Kreidler compos *Product Placements* ("publicidade indireta/ embutida") em 2008. Em seus 33.74s, a peça utiliza 70200 amostras de músicas. Para cada uma das amostras, o compositor preencheu um formulário de autorização de uso, agindo de acordo com a legislação alemã. No dia 12 de setembro de 2008, Kreidler foi entregar a documentação na agência de regulamentação GEMA. (KREIDLER, 2008).

A peça foi pensada como parte da obra conceitual e performance homônima (Kreidler menciona se tratar de uma obra "teatral multimídia"), cuja intenção era provocar uma discussão acerca do futuro das leis de direitos autorais na Alemanha e a relação entre uso criativo e compensação financeira, no que concerne a música, durante a era digital.

Formalmente, *Product Placements* alterna articulações (envolvendo as amostras) nas escalas *do Objeto Sonoro* e *Micro*. Começa encadeando amostras curtas (entre 70 e 80 ms e de duração cada vez maior), que agrupam-se perceptivamente em um objeto sonoro quando há um silêncio (por exemplo, do início até 0.9s). Em 3.96s, um som contínuo surge, sobreposto, articulando um gesto de crescendo, que é acompanhado pela camada inicial. As amostras, justapostas, durando até cerca de 120ms, podem ser percebidas separadamente, mas com uma certa ambiguidade. Em 6.45s, atingido um clímax de intensidade, a peça inicia sua segunda parte, que segue até 10.44s, explorando justaposições de amostras de duração mínima (e cujo resultado se assemelha a sons de ruídos de teste, como o ruído marrom). Nesse ponto, um jogo de alternâncias entre amostras com características harmônicas e amostras ruidosas é esboçado, para rapidamente dar lugar a um novo gesto crescendo, em 13.217s. Essa mudança de foco é articulada pela pontuação rítmica de 5 batidas (aqui a fonte sonora é propositalmente reconhecível: som de uma caixa-clara tocada com uma baqueta dura). O crescendo usa amostras curtas (entre aproximadamente 80 e 180ms), com uso ocasional de silêncios curtos (20 a 30ms) entre as amostras. Aqui, a articulação entre objeto sonoro e frase é aberta à ambiguidade. O crescendo em si, simplifica essa apreensão (reforçada pelo fato de ser um gesto recorrente).

A quinta parte da peça começa em 17.5, com um som de uma nota grave de piano soando, com uma camada de ruído, semelhante ao utilizado na parte 2, sobreposto. O decrescendo natural de intensidade da nota do piano é acompanhado pela camada de ruído, até que sobre apenas o ruído de intensidade baixa. Enquanto isso, uma outra camada de ruído, no qual é possível perceber frequências mais definidas, começa, ficando em primeiro plano. Essa camada tem sua velocidade de mudança ralentada, até ocorrer, em 25.782s, uma transição. Uma pequena amostra é colocada em repetição. Em 26.644s, começa a última parte da peça, que explora apenas uma amostra (um clichê musical, timbre transformado para dificultar o reconhecimento da fonte sonora exata). Amostras de 33ms seguidas de pausas (de aproximadamente 100ms, gradativamente aumentando até 368ms), criam um ritmo e expectativa. O conteúdo harmônico de cada uso da amostra é o mesmo. Após um som de caixa-clara (esteira desligada), em 31.306s, a amostra desvela-se, com duração de 2.25s.

A familiaridade que Kreidler procura estabelecer, ao inserir amostras de duração maiores, não apela para a noção de *gancho*. O compositor, ao pensar sua "Musik mit Musik", aborda a familiaridade através da evocação de clichês e gestos desgastados, da colocação de que gravações de música são frequentemente encaradas e então tratadas como ruído. Em suas amostras mais "reconhecíveis", é possível indicar muito mais o estilo de música ou fonte sonora, do que a música específica da qual a amostra foi extraída. Para reforçar

essa estratégia, o compositor evita a utilização de músicas muito conhecidas, com as quais o público possa ter grande familiaridade.

A sua peça, ao inserir-se majoritariamente na categoria *fontes não-identificáveis*, no que tange as aplicações de práticas de colagem musical, assume, ambivalentemente, uma retórica pertencente a categoria *importação total*. A maioria das amostras está tão transformada ou dura tão pouco que não é possível ouvi-las como algo que evoque referências. No entanto, ao alardear que utiliza um número enorme de amostras extraídas de músicas, Kreidler estabelece a idéia de que todos aquelas partículas sonoras, em um âmbito conceitual, se referem às músicas da qual foram extraídas. *Product Placements*, de fato, coloca músicas gravadas como tema e objeto da obra. No entanto, não são gravações que possam ser individualizadas. São músicas que, em uma era digital, circulam com grande velocidade pela internet, são comprimidas, carregadas e arquivadas; todas elas respondem a uma existência enquanto arquivo de áudio, compostas por simples variação numérica. A individualização das músicas, nesse contexto, remete a burocratização e às amarras burocráticas que limitariam a atuação de artistas que lidam com práticas envolvendo colagem musical.

Artigo escrito com apoio da FAPESP, processo de número 2008/08632-8 e da CAPES.

Referências:

CUTLER, Chris. Plunderphonia. In: COX, Christoph; WARNER, Daniel (Eds). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Nova York: Continuum, 2004.

DEL NUNZIO, Mário A. O.; SILVEIRA, Henrique Iwao J.; BARROS, Bernardo. *Música Eletrônica 2004*. Álbum virtual. ca294. Clinical Archives, 2009. Dispónível em <http://clinicalarchives.blogspot.com/2009/08/ca294-bernardo-barros-henrique-iwao.html>. Acessado 30 de março de 2011.

KREIDLER, Johannes. *Product Placements (2008)*. 2008. Disponível em <http://kreidler-net.de/productplacements-e.html>. Acessado 30 de março de 2011.

OSWALD, John. Plunderstanding Ecophonomics: Strategies for the Transformation of Existing Music - An Interview by Norm Igma with John Oswald. In: ZORN, J. (Ed). *Arcana: Musicians on Music*. Nova York: Granary Books, 2000. p. 9-17.

ROADS, Curtis. *Microsound*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

SILVEIRA, Henrique Iwao J. Entrevista de Mário Del Nunzio em 31 de março de 2011. São Paulo. Texto. Ibrasotope, rua Januário Miráglia, 43. Disponível em <http://sampleamentoradical.posterous.com/entrevista-com-mario-del-nunzio>. Acessado 02 de abril de 2011.

A ESCUTA NOS TEXTOS DE 1938 A 1942, DE PIERRE SCHAEFFER: NO CAMINHO DA ESCUTA RADIOFÔNICA

Igor Reis Reyner (UFMG)
reynerpianista@yahoo.com.br

Resumo: As reflexões sobre a escuta sempre estiveram presentes nos escritos de Pierre Schaeffer sobre música e som, frequentemente subordinadas ao seu objeto de pesquisa da vez. Assim, no período de 1938 a 1949, seu pensamento sobre escuta esteve estreitamente ligado à sua reflexão sobre a radiofonia. Aqui analisaremos as noções de escuta radiofônica e escuta acusmática presentes nos textos sobre rádio e o cinema escritos entre 1938 e 1942.
Palavras-chave: Pierre Schaeffer, escuta radiofônica, escuta acusmática.

The listening in Pierre Schaeffer's texts from 1938 to 1942: the way by radiophonic listening's.

Abstract: The reflections on listening were always presented in Pierre Schaeffer's writings on music and sound, oftentimes submitted to his research moment subject. Thereby, between 1938 and 1949, his thought on listening were closed related to his reflections on radiophony. Here, we would analyze radiophonic and acousmatic listening notions presented by the texts on radio and cinema written between 1938 and 1942.
Keywords: Pierre Schaeffer, radiophonic listening, acousmatic listening.

Em meio ao turbilhão de pontas soltas que um pensamento lacunar e, às vezes, contraditório deixa é possível reconhecer conexões e delinear problemáticas. Para a condução dessas problemáticas de modo a constituir uma linha intelectual dinâmica é preciso não negligenciar as contradições próprias ao pensamento de determinado autor, tampouco aparar as arestas no anseio de exorcizar o texto de suas incongruências como se estas fossem o diabo. Se o texto de um autor pode ser lido e absorvido isso se deve, em grande medida, ao fato que este texto sustenta-se sobre os escombros do pensamento de seu autor deixados no passado de sua vida intelectual. A "floresta de signos" cresce desordenadamente, as ramas tomam conta daquelas árvores que caíram mortas, ali floresce o conceito perecível que serve de adubo ao pensamento, a cavidade imperscrutável faz eco àquele que sonda a floresta, é necessário escuta-lo. Schaeffer fez crescer seu pensamento assim desordenado, em investidas hercúleas que se desdobraram em trabalhos, muitas vezes, irrealizáveis. E, mesmo que a hidra ainda sobreviva com mais cabeças que antes, não se pode deixar de narrar a batalha, de analisar as ferramentas de expressão e reflexão postas em jogo por Schaeffer contra seus mitológicos inimigos. Não se deve desprezar aqueles que ousaram se contrapor a uma fera histórica como a "música *a priori*"[1], aqueles que optaram por "tomar partido das coisas"[2].

Centrados no rádio e no cinema, trataremos aqui dos primeiros textos de Schaeffer enquanto o porão no qual angústias e conceitos de suas pesquisas ficaram, por vezes, invisíveis ao leitor a acumular a poeira do tempo ou do descaso. Neste porão encontra-se, sob diferentes formas de elaboração, a gênese de temas caros ao Schaeffer escritor, compositor e pesquisador, que a partir de sua experiência no rádio envolveu-nos na querela do concreto e do abstrato. De tantas lebres levantadas por Schaeffer caçaremos aqui aquela da escuta, aquela que atravessa inúmeros de seus textos num papel, por vezes, secundário, mesmo fugidio, mas que assume uma dimensão primária em seu pensamento. Essa reflexão acerca da escuta se incorpora em problemas diferentes em épocas diferentes de seu trabalho. Assim, ela aloja-se em meio às considerações acerca dos instrumentos mecânicos; reaparece na invenção da *musique concrète;* e, na busca pelo *solfège* dos objetos musicais, apresenta-se em sua mais elaborada incorporação, o "Entendre"[3], Livro II do *Traité des*

objets musicaux, de 1966. Destas formas diversas assumidas pelo problema, priorizaremos o momento dos instrumentos mecânicos.

Engenheiro de telecomunicações, Schaeffer fez de sua prática cotidiana no rádio a vazão de seus questionamentos de artista e engenheiro. A combinação dessa vida dupla se materializou intelectualmente nos dilemas estéticos e técnicos que ele identificou no meio radiofônico. O rádio, assim como o cinema, é para Schaeffer um instrumento, que devido à sua constituição ontológica, é passível de ser compreendido como instrumento mecânico. A ideia de se pensar os instrumentos mecânicos e as transformações na sensibilidade decorrentes de seu aparecimento estava em voga nas décadas de 1930 e 1940. Em 1936, dois anos antes que Schaeffer começasse a escrever sobre o rádio, Walter Benjamin em seu clássico ensaio *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*[4], discorreria sobre o desenvolvimento dos instrumentos mecânicos e os novos paradigmas estéticos impostos pela "reprodutibilidade técnica" através da inter-relação de suas duas funções, a "reprodução da obra de arte" e a "arte cinematográfica". Em 1938, ao escrever para a *Revue Musicale*, na coluna "Chronique de la radio", nas edições de abril/maio e junho, os artigos "Problème central de la radiodiffusion" e "Verités premières", Pierre Schaeffer questiona a forma como o rádio tem sido compreendido de modo apenas técnico à revelia de sua potencialidade expressiva e propõe sua exploração enquanto um instrumento mecânico que, como o cinema, possibilitaria uma nova arte. André Malraux publicará, em 1940, na revista *Verve*, um ensaio sobre cinema, "Esquisse d'une psychologie du cinéma", no qual Schaeffer, supõe-se em razão de seus diários, encontra com Walter Benjamin. Do final de 1941 ao início da segunda metade de 1942, Schaeffer volta-se para seu "primeiro trabalho teórico de longo alcance"(PALOMBINI, 2010: 110*),* o *Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé 1941*-1942, onde elabora mais sistematicamente seu pensamento sobre os instrumentos mecânicos/artes-relé em seu potencial técnico e estético.

* * *

O instrumento mecânico não transmite a matéria, mas seu simulacro. Cinema e rádio transformam, em seus respectivos processos de transmissão/expressão, objeto em imagem e som em modulação. Pela mutilação do objeto, cinema e rádio apresenta-nos um "caráter absolutamente original" (SCHAEFFER, 2010: 58). Muitas constatações a respeito dos intrumentos mecânicos estão dissolvidas em meio ao trabalho de procura, do futuro inventor da *musique concrète*, de uma linguagem do concreto. Encantado com o caráter original das artes-relé, Schaeffer volta-se para o dilema da transmissão/expressão próprio dos instrumentos mecânicos para fazer com que cinema e rádio não apenas transmitam imagem e som, mas digam algo, apresentem sua linguagem concreta. Já no ano de 1938, ele nos fala dessa contradição da transmissão/expressão vivida pelo rádio, para o qual duas rotas um pouco obscuras se apresenta. Schaeffer alumia a questão:

> Ela [a radiodifusão] necessita ser admiravelmente fiel à música que deve retransmitir, mas, ao mesmo tempo, necessita - como o cinema - ser tanto mais original no exercício de seus meios próprios ao passo que ela está a ponto de desperdiçar tudo em função do embaraço extremo no qual essas exigências contraditórias a colocam (SCHAEFFER, 1938b: 321).

Nesta encruzilhada, um caminho conduz para a transmissão da música tradicional do mundo inteiro da melhor maneira possível; outro caminho para a eclosão de uma arte propriamente radiofônica, que seria para o som o que é o cinema para a imagem.

Em seu segundo texto de 1938, aquele das primeiras verdades, Schaeffer defende a tomada da segunda rota, o caminho da arte radiofônica. Ali a lebre da escuta schaefferiana aparece sob a pele de escuta radiofônica. Três são as "verdades" sobre a radiodifusão que nos fala Schaeffer, todas implicam substancial mudança na escuta. Duas delas atentam para a questão da transmissão e percepção da espacialidade sonora, a outra para a diferença entre a audição bi-auricular e a audição radiofônica. Schaeffer parte da constatação de que a orquestra apresenta uma disposição particular no palco, que ao impor uma distância específica entre cada executante e o ouvinte submete a recepção auditiva do ouvinte àquela disposição específica dos músicos no palco. O rádio faz com que esse complexo de distâncias entre emissor e receptor desfaça-se no fundo do alto-falante, ali, todos os emissores estão à mesma distância do ouvinte. Ainda sobre a questão da espacialidade modificada pela radiodifusão, Schaeffer chama atenção para a diferença de proporção entre o espaço físico envolvido na escuta direta e aquele envolvido na escuta radiofônica. O rádio comprime o volume sonoro que inunda a sala de um grande teatro, onde instala-se a orquestra, no espaço de uma simples sala de estar, onde instala-se o rádio, o ouvinte e sua poltrona. Benjamin em seu ensaio sobre a obra de arte e a reprodução mecanizada, ao discorrer sobre a autenticidade da obra de arte, faz uma colocação parelha a Schaeffer ao cogitar que "a catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto" (BENJAMIN, 1991: 711). Em 1938, no entanto, suspeita-se pelas anotações em seu diário, que Schaeffer ainda não havia tomado contato com o texto de Benjamin, o que viria a ocorrer em 1940, quando da leitura do artigo de Malraux para a *Verve*. Essa coincidência de ideias entre Benjamin e Schaeffer tem-se mostrado um caminho promissor, por nós em investigação, porém, de antemão, averiguamos que essa consonância entre os autores reforça a tese schaefferiana de uma compressão necessária imposta pelo rádio, que reduz, quando da radiodifusão, a percepção das mais apropriadas sutilezas que se apresentam do pianíssimo ao fortíssimo numa ampla sala. Além de uma espacialidade sonora modificada, o rádio impôs uma escuta de natureza diversa da escuta biauricular, aquela que Schaeffer chama de audição radiofônica. Como há somente uma antena para emitir e um receptor para receber, não importa o número de microfones que se utilize na captação, o resultado da transmissão é o mesmo que "escutar a música com apenas um ouvido" (SCHAEFFER, 1938a: 415). Ao final do artigo "Verités Premières" a ideia de Schaeffer para a concretização do rádio como um instrumento novo de uma arte nova é a da necessidade de articulação de estética e técnica, trabalho em conjunto de artistas e técnicos. Esse ideal de trabalho em conjunto, colocado já em "Problème central de la radiodiffusion", inclui também o reconhecimento dos limites desses instrumentos mecânicos menos como falta que como exigências e potencialidades de uma abordagem revitalizada.

* * *

Quando Schaeffer retoma a reflexão sobre transmissão e expressão no *Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé 1941-1942*, muito de seu pensamento inicial reaparece de maneira mais desenvolvida. Dessa forma, não só a dupla função do instrumento mecânico retorna mais consolidada intelectualmente, mas as questões sobre escuta reaparecem saltitantes. Fixado na "linguagem das coisas" para a qual as artes-relé são um caminho, Schaeffer faz uma pequena revisão quando discute os "pontos singulares do rádio e do cinema". Ali, esses pontos singulares, os mesmos listados em "Verités premières" e ainda outros, são elencados: a escuta com apenas um ouvido contraposta à escuta bi-auricular; a disposição dos emissores na escuta direta; a tela de duas dimensões; as possibilidades de montagem; entre outras singularidades. Uma delas, no entanto, nos parece central na escuta schaefferiana, ela encontra-se sintetizada na frase, "ouço

(j'entends) uma emissão musical, mas assisto a um concerto" (SCHAEFFER, 2010: 45). Essa mudança de postura descrita por Schaeffer está no cerne daquilo que ele tomará anos mais tarde por escuta acusmática. De seu primeiro texto de 1938 ao capítulo IV do Livro I do *Traité des objets musicaux*, "L'Acousmatique", de 1966, o conceito de acusmática passará por longa maturação, pululando vez ou outra em seus textos. Quando desponta em "Problème central de la radiodiffusion" é ainda incipiente. Sem a alcunha de acusmática, essa especialidade de escuta vem à cena quando Schaeffer fala-nos sobre a frustração do ouvinte que espera da emissão radiofônica a mesma realidade sonora vivenciada na audição direta. Porém, o ouvinte esquece que naquela a realidade sonora encontra-se divorciada de sua realidade visual complementar, assumindo assim novo aspecto. Além da impossibilidade de acesso àquela realidade visual, o que apresenta-se é o desafio de um microfone que capta sem restrições, sem preferências. Aquele ruído de passos ou a mudança de volume sonoro decorrente do deslocamento dos cantores pelo palco numa ópera não eram percebidos como problemáticos, uma vez que, como explica Schaeffer, a escuta direta fazia com que esses "defeitos" afundassem no inconsciente por meio de uma reação psicológica de um ouvido conivente com os olhos. Na emissão radiofônica uma nova realidade revela-se, nela a escuta é senhora da percepção, os ruídos antes descartados como insignificantes são indiscriminadamente trazidos à "tela sonora"[5] e ali dividem espaço com a obra musical. Essa audição desvinculada da visão e dos demais sentidos, senhora de si, que permite uma audição cega é o princípio da escuta acusmática. Evidentemente a noção de acusmática se refinará até seu aparecimento no *Traité des objets musicaux*, quando "a situação acusmática, de um modo geral, proíbe-nos simbolicamente toda relação com o que é visível, palpável, mensurável" (SCHAEFFER, 1966: 93). Todavia, o princípio desta noção sem dúvida encontra-se na fase inicial da obra de Schaeffer. A audição independente (escuta indireta), porém, não é privilégio do rádio, começa algum tempo antes.

Em *The Audible Past: cultural origins of sound reproduction*, Jonathan Sterne realiza uma história da escuta através do desenvolvimento das tecnologias de reprodução do som. Sterne localiza dois momentos sobrepostos na história das tecnologias de reprodução de som como origem dessa escuta divorciada dos outros sentidos. No segundo quartel do século XIX, Charles Bell, cirurgião e fisiologista, e Johannes Müller, fisiologista, publicaram trabalhos teóricos de fisiologia nos quais explicavam como cada um dos sentidos é independente dos outros. Essa perspectiva representou uma guinada nas teorias fisiológicas que até então encaravam os sentido como um todo, terminando por submetê-los todos à preponderância da visão. Além dessa viragem no campo teórico, também no campo prático viu-se alcançar a "separação dos sentidos" (STERNE, 2003: 110) com a invenção do estetoscópio por Laennec, pouco antes da publicação dos trabalhos de Bell e Müller. A escuta radiofônica é consequência desse processo histórico analisado por Sterne. De modo que esse novo estatuto da auralidade fez-se notório justamente em razão do som, na escuta direta, estar diretamente ligado à sua fonte, quase sempre submetido ao contexto visual. A escuta radiofônica, ou escuta indireta, ao permitir o ouvinte desconectar de seu invólucro visual o evento sonoro, potencializa o sonoro em-si e não mais enquanto referencialidade. É essa subversão da escuta o caminho para a conquista de um som concreto que não é mais portador de um sentido abstrato *a priori*. Nessa linha, exaltando esse potencial novo do som, Schaeffer fala no *Ensaio sobre o rádio e o cinema* do poder do texto falado, um texto menos para ser compreendido que ouvido.

> O poder da voz sobre um texto desconhece limites no rádio: é comum ouvirem-se os melhores textos aniquilados por uma voz medíocre ou descobrir-se um sentido novo nas frases mais banais, de modo que se deve ter em mente não serem textos o que o rádio nos fornece, mas

> um texto falado, absolutamente concreto, isto é, um texto no qual a menor inflexão, a menor acentuação, pode não apenas desequilibrar imediatamente a organização formal da frase, mas mudar-lhe o sentido ou deturpar-lhe a intenção. (SCHAEFFER, 2010: 72)

Uma nova realidade sonora desvela-se, o rádio guarda uma nova escuta, ao homem do rádio caberá compreender que seu discurso não parte do abstrato, mas do concreto. E quando se toma partido das coisas...

> Os silêncios falam; o menor ruído, uma folha de papel amassado, a batida de uma porta, e nossos ouvidos parecem escutar pela primeira vez. Sim, as coisas agora têm uma linguagem, como a própria semelhança das palavras o diz: imagem que é a linguagem para o olho e *bruitage* (sonoplastia), que é linguagem para o ouvido. (SCHAEFFER, 2010: 69)

A lebre fugidia da escuta escapa para outros trabalhos, no entanto deixa entrever em seu rastro que as ideias de Schaeffer não encerram-se em si, bem fornidas, mas vagam por diversos caminhos, todos eles resultantes da luta do homem com seu instrumento. É a presença constante do preceito que abrirá o *Traité des objets musicaux*, "trabalha teu instrumento". Ora, trabalhemos também nós, pois com tantas pontas soltas nesse pensamento, muito há para tricotar.

Notas

1 Sobre o discurso contra a "música *a priori*", ver Pierre Schaeffer, "Situation historique de la musique", in: *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, 15.

2 *Le parti pris de choses* é nome de um livro e uma expressão muito usada por Francis Ponge. A poética de Ponge é muito semelhante à de Schaeffer pois valoriza o concreto em contraponto ao abstrato, Ponge deseja dar voz às coisas, ouvi-las. Ver Francis Ponge, "Tentative orale", in: *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1999, 649, *Bibliothèque de la Pléiade*.

3 O título do livro quarto "Entendre" é também o verbo central no quadro de funções da escuta que Schaeffer constrói naquele capítulo. Fazemos aqui um trocadilho onde o verbo *entendre* (intraduzível para o português sem que se lance mão da rica polissemia que ele apresenta na língua francesa) funciona na frase como título do capítulo e como o verbo "problema" das funções da escuta apresentadas no Traité.

4 O título em francês corresponde à segunda versão do texto, publicada em 1936, da qual Schaeffer tomou conhecimento provavelmente através da leitura do artigo de André Malraux para a *Verve* de 1940.

5 A ideia de tela sonora visa a reforçar a analogia entre cinema e rádio, e corresponde exatamente ao que seria a membrana do alto-falante.

Referências

BENJAMIN, Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mecanisée*. In: Gesammelte Schriften, Band I-2. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.

BRUNET, Sophie; PALOMBINI, Carlos (org.). *Ensaio sobre o rádio e o cinema*: estética e técnica das artes-relé 1941-1942. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BRUNET, Sophie; DALLET, Sylvie. *Itinéraires d'un chercheur*: bibliographie commentée de l' œuvre éditée de Pierre Schaeffer. Montreuil: Centres d'Études et de Recherche Pierre Schaeffer, 1996.

MAULRAUX, André. "Esquisse d'une psychologie du cinéma". In: *Écrits sur l'art I* (*Œvres complète, IV).* Paris: Gallimard, 2004. [Pléiade]

PALOMBINI, Carlos. “Num gabinete em Marselha, um jovem engenheiro sonha”. In: BRUNET, Sophie; PALOMBINI, Carlos (org.). *Ensaio sobre o rádio e o cinema*: estética e técnica das artes-relé 1941-1942. Belo Horizonte: UFMG, 2010. p. 103-149.

_____. “Pierre Schaeffer’s Typo-Morphology of Sonic Objects”. Tese de doutorado. Durham: University of Durham, Reino Unido, 1993.

PONGE, Francis. *Méthodes*. In: *Œvre complètes I*. Paris: Gallimard, 1999. [Pléiade]

SCHAEFFER, Pierre. Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé 1941-1942. Belo Horizonte: UFMG, 2010. In: BRUNET, Sophie; PALOMBINI, Carlos (org.). *Ensaio sobre o rádio e o cinema*: estética e técnica das artes-relé 1941-1942. Belo Horizonte: UFMG, 2010. p. 25-79.

_____. *Essai sur la radio et le cinema*: esthétique et technique des arts-relais. Paris: Allia, 2010a.

_____. *Traité des objets musicaux*: essai interdiscipline. Paris: Seuil, 1966.

_____. Vérités premières. *Revue musicale*, Paris, v. 184, p. 414&415, Junho 1938a.

_____. Problème central de la radiodiffusion. *Revue musicale*, Paris, v. 183, p. 317-322, Abril-Maio 1938b.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past*: Cultural Origins of Sound Reproduction. Duham and London: Duke University Press, 2006.

ABERTURA PARA O SILÊNCIO

Janete El Haouli (UEL)
janete@sercomtel.com.br

José Augusto Mannis (UNICAMP)
jamannis@uol.com.br

Resumo: É um desafio compartilhar uma impressão produzida por algo que pode ser percebido diferentemente de um individuo a outro. Sendo o silêncio um elemento de linguagem com múltiplos sentidos torna-se complexo falar sobre ele. Buscamos neste artigo reconstituir impressões descobertas num itinerário interno e intimo de investigação. Enquanto sensações, som e silêncio seriam iguais, porém com intensidades diferentes. O silêncio corresponde a um estado de percepção. A articulação entre som e silêncio é importante para a inteligibilidade nos processos de comunicação. É no silêncio que se reflete sobre o que se percebeu. Nas mídias contemporâneas, rádio e TV, o silêncio continua sendo elemento raro. O ambiente urbano acabou se tornando um caos sonoro habitado por seres com escutas deformadas.
Palavras-chave: sonologia, silêncio, escuta, rádio, ruído ambiental

Opening to silence

Abstract: It is a challenge to share an impression about something that can be perceived differently from one individual to another. Being the silent a language element with multiple meanings is complex to talk about it. We seek in this article to reconstruct sensations discovered in a introspective and intimate way of research. Sensations, sound and silence would be the same, but with different intensities. Silence is a state of perception. The relationship between sound and silence is important for intelligibility in communication processes. Is just during silence that we can think about what they just heard. In contemporary media, radio and TV, the silence remains a rare element. The urban environment became a sonic chaos inhabited by creatures with deformed listening.
Keywords: sonology, silence, listening, radio, environmental noise

1. Introdução

É complexo tratar de algo aparentemente evidente para uns e dificilmente apreensível para outros. É complexo, também, assimilar e compartilhar conteúdos polissêmicos: sons, gestos, palavras e expressões com múltiplos sentidos. O silêncio é um desses elementos de linguagem possuindo diversos significados. Pode ser portador de pudor, respeito, dor, conivência, cumplicidade, denúncia, confissão, aquiescência, negação, omissão, repreensão, condenação (DINOUART, 1771) e, às vezes, pode até mesmo se tornar um grito. Entende-se porque Georges Clemanceau (estadista, jornalista e médico, 1841-1929) afirmou que "manejar o silêncio é mais difícil que manejar as palavras". Tanto o silêncio quanto o vazio possuem a capacidade de absorver significados projetados por quem o recebe. São muitas as possibilidades, fantasias e dúvidas provocadas por uma pergunta expressamente não respondida, deixada no ar pelo interlocutor. O silêncio não somente varia seu significado conforme as situações, como pode acumular vários sentidos simultâneos. É algo cuja existência prima pela ausência de matéria sonora, conseqüência de uma omissão, uma interrupção, uma articulação para o nada, para um vazio cheio de sentidos, de *links*, de associações, de caminhos abertos. Falar daquilo que nos parece indescritível, de forma racional, precisa e objetiva, pode, por vezes, tanger o impossível, pela própria limitação das palavras, dos sentidos, da sintaxe, do conjunto de recursos de representação da linguagem verbal.

> "Quando o homem, em sua história, percebeu o silêncio como significação, criou a linguagem para retê-lo." (ORLANDI, 1995, p.29)

Muitas vezes recorremos a imagens, impressões, artifícios, representações, sugestões, para exteriorizar sensações e sentimentos incomuns. A poesia, a música, as artes, são maneiras de exteriorizar essas expressões. Falando poeticamente nos colocamos próximos ao ouvinte, ao leitor, com mais proximidade e intimidade do que articulando nosso pensamento de forma precisa, com lógica e racionalidade.

Quando o percurso de idéias (o itinerário do pensamento) está fora do individuo, no mundo conhecido compartilhado socialmente, tendo recursos a referências objetivas e estabelecidas, então é possível representar esse pensamento por associações lógicas e sustentadas por estruturas seguras e sólidas. Porém, quando o percurso das idéias está dentro de nós (lá dentro mesmo), temos duas alternativas: (1) ou recorremos a noções e conceitos existentes no mundo externo (que bem dominamos) e os colocamos dentro de nós, como uma sonda de exploração, e buscamos operá-los com ações equivalentes, transponíveis de fora para dentro (e vice-versa); (2) ou então provocamos associações poéticas recriando o contexto e dessas impressões vividas dentro de nós para que nosso interlocutor possa senti-las. Podemos, por vezes, nos encontrar diante de situações que somente sejam comunicáveis em contexto poético. No campo da arte este processo é o que domina as ações criativas.

Estas linhas introdutórias buscam justificar ao leitor a razão pela qual estes autores optaram por uma linguagem por vezes informal, intimista. Temos uma percepção do silêncio e gostaríamos de compartilhá-la. Portanto, a condução do pensamento de forma mais poética do que lógica e racional poderia ser considerada uma tentativa experimental de dois artistas que anseiam comunicar suas impressões. Afinal, a metodologia para o estudo da arte não poderia ser também de natureza poética?

2. As sensações

> "O som é sempre o pólo complementar daquele elemento fundamental da música, sem o qual, a vivência artística não é possível: o silêncio." (KOELLREUTTER, 1984, p.17)

Essa afirmação nos convidou a refletir sobre as possíveis relações entre som e silêncio no contexto artístico e em nosso cotidiano. Os autores-ouvintes deste texto, imersos em incessante murmúrio urbano, propõem que se pense sobre a real importância e a necessidade do silêncio diante da complexidade, multiplicidade e diversidade sonora e musical que vivemos na atualidade. Segundo Koellreutter sons e silêncios foram, na música tradicional, dois conceitos fundamentais sobre os quais se baseia a estética clássica. Hoje, no entanto, a nova estética traz à tona uma revisão radical dessa conceituação, levando não apenas a uma noção nova do que seja o som, mas também transformando profundamente o conceito tradicional de silêncio. Na nova estética, som é silêncio e silêncio é som.

> "Silêncio é meio de expressão e recurso que tende a causar tensão em conseqüência da expectativa. Não se restringe exclusivamente à ausência de som. A estética contemporânea abandona a distinção tradicional entre som e silêncio e o som não pode ser separado do espaço vazio em que ocorre. Silêncio também é a sensação causada por monotonia, índice alto de redundância, reverberação, simplicidade, austeridade, delineamento, por exemplo. O silêncio valoriza o som. Devemos usá-lo para conscientizar o tempo e não apenas como elemento de articulação, como ocorreu a partir do classicismo. Música deve ser silêncio, em primeiro lugar." (KOELLREUTTER apud BRITO, 2001)

Conforme Taborda, Fonterrada e El Haouli (1999), silêncio, mais do que uma propriedade física, é um estado da percepção, uma sensação psicoacústica de quietude, acionada por fatores externos e internos. O baixo nível de intensidade sonora, próximo ao limiar de audição, pode induzir a percepção de silêncio. Também podemos considerar silêncio, sons que deixamos de ouvir por serem permanentes e redundantes como, no cotidiano, ruídos de aparelhos, de circulação de pessoas, reação paradoxal da escuta diante do excesso de informações sonoras. Em outras palavras, a incapacidade de extrair sentido de uma grande quantidade de informações concentradas no tempo acaba provocando o mesmo desligamento da consciência que a repetição ou a baixa intensidade provocam. O estado de silêncio pode também surgir a partir de contextos musicais contínuos e repetitivos como mantras e músicas que provocam transe, levando o ouvinte a uma sensação de quietude. Baseados em Murray Schafer, Taborda *et al.* ainda colocam que o som transforma-se em silêncio quando, por algum desses fatores, é abstraído de nossa percepção e é transportado do plano da consciência para um fundo inconsciente. Nesse caso, nesse movimento da consciência para a inconsciência, o som emerge e submerge na percepção, como uma pedra que a superfície do mar oculta ou revela de acordo com o fluxo da maré.

> O silêncio não é ausência de palavras. Impor o silêncio não é calar o interlocutor mas impedi-lo de sustentar outro discurso. Em condições dadas, fala-se para não dizer (ou não permitir que se digam) coisas que podem causar rupturas significativas em relação aos sentidos. [Nesse caso] As palavras vem carregadas de silêncios. (ORLANDI, 1995, p.105)

3. Os sentidos

Assim como a sombra, que é o silêncio da luz, potencializa a definição, o relevo e o delineamento das formas, o silêncio e o vazio influenciam na inteligibilidade do que está sendo comunicado.

> "O silêncio e o vazio são elementos não somente atuantes e determinantes da inteligibilidade, mas abrangem, ainda, em diversos níveis, os domínios semântico e estrutural, desde a constituição de uma linguagem, até a elaboração de um discurso. São elementos de expressão e linguagem que mais possuem funções e significados e são se suma importância na articulação dos discursos em qualquer meio e suporte. [...] A inteligibilidade e a clareza dos discursos em qualquer meio ou suporte, depende do bom gerenciamento do silêncio e do vazio..." (MANNIS, 2009)

Determinantes de clareza e definição, silêncio e vazio estão na origem das articulações, pois seus desdobramentos – pausa, interrupção, separação, erupção ou extinção abrupta ou suave – aparecem já na base da estrutura da linguagem falada e escrita, induzindo a pontuação. Orlandi (1995, p.39) afirma que "o silêncio, mediando as relações entre linguagem, mundo e pensamento, resiste à pressão de controle exercida pela urgência da linguagem". O silêncio significa e re-significa de outras formas, pois "o silêncio não é transparente e ele atua na passagem (des-vão) entre pensamento-palavra-e-coisa."

É no vazio, ou na suspensão, que refletimos sobre o que já foi percebido. Enquanto os sons se empilham uns sobre os outros, o ouvinte permanece atento, em vigília, menos disponível para refletir sobre o que acabou de ouvir.,

4. As mídias

A programação nas mídias áudio-visuais contemporâneas quase nunca nos deixa um instante sequer de pausa. É um fluxo permanente de imagens e sons, processados para superar diariamente a selva de informação ao redor das pessoas, em casa, no trabalho, nas ruas, nos meios de transporte, nos terminais de transporte público, ambientes coletivos (clinicas médicas, *shoppings centers*, bares e restaurantes).

Para romper o círculo vicioso é preciso abandonar conceitos e padrões viciados que acabaram reduzindo as mídias a uma sistemática aprisionada em hábitos conformados a moldes automatizados e tecnicistas (El HAOULI, 2006). A tal ponto que a programação de uma rádio é tecnicamente denominada de "grade de programação". Triste prisão! A presença do silêncio na programação proporcionaria um espelho refletindo as impressões subjetivas de cada ouvinte sobre o conteúdo em via de assimilação. Questionar conceitos e hábitos, induzir reflexões e fazer os ouvintes experimentarem novas impressões – esses parecem ser pontos de escape para essa mídia sonora. Só com questionamentos dessa ordem é que poderemos fazer um outro rádio – um rádio que, como quer a compositora e radioartista canadense Hildegard Westerkamp:

> "ao invés de nos entorpecer a capacidade de ouvir sons, nos fortalecesse a imaginação e a criatividade; ao invés de nos manipular para aceitar um trabalho mais rápido e um consumo maior, nos inspirasse a inventar; ao invés de nos sobrecarregar com informação irrelevante que nos fatiga, nos revigorasse a sensibilidade acústica; ao invés de nos conduzir a ignorar pensamentos e o que nos rodeia, nos estimulasse a ouvir; ao invés de transmitir sempre as mesmas coisas, não se repetisse; ao invés de nos silenciar, nos encorajasse a cantar e a falar, para fazer do rádio um pouco de nós mesmos; ao invés de meramente transmitir para nós, ouvíssemos através dele". (WESTERKAMP, 1997)

Enfim, um rádio que nos levasse a praticar as diferenças, o mundo que nos rodeia. Um ato que poderia abrir espaços sensíveis e respiráveis em nossa subjetividade.

> "O silêncio não fala, ele significa. É pois inútil traduzir o silêncio em palavras; é possível no entanto compreender o sentido do silêncio por métodos de observação discursivos." (ORLANDI, 1995, p.105)

"Sob diversos aspectos, fazer rádio é semelhante a compor música". (WESTERKAMP, 1997) Essa afirmação aponta um caminho para repensarmos a programação de rádio enquanto um meio de expressão artística. Como 'desenhar' as programações sonoras, musicais e jornalísticas no rádio? Como articular a programação? Qual o sentido de tempo, de ritmo? Como podem ser as vozes do rádio? Como reter as dimensões do silêncio sob um fluxo de sons, de músicas e de palavras?

> "...você não consegue deixar de procurar um sentido que talvez se oculte, não nos ruídos isolados, mas no meio, nas pausas que os separam..." (CALVINO, 1995)

5. A respiração

O trânsito urbano não pára. Ruído de fundo e sons em primeiro plano estão equiparados em nível sonoro. Os habitantes das cidades praticamente não percebem profundidade sonora, porque muitas vezes os

sons ao seu redor cobrem o relevo das delicadas sonoridades distantes submetidas à suave e natural filtragem do ar.

A natureza sonora de ambientes urbanos se aproxima daquela própria aos meios de comunicação: compressão sonora exacerbada esmagando tudo o que poderia existir num plano sonoro mais sutil ou distante. Todos esses sons compactados, empilhados, sobrepostos acabam diluídos e integrados a uma massa sonora quase constante e uniforme, com pouco relevo. Tanto é que quando nos encontramos mergulhados no sublime silêncio de um jardim de mosteiro cisterciense podemos ficar extasiados como se estivéssemos diante de uma epifania. Percebemos, então, de forma mágica que esse silêncio não é um vácuo de sons, uma ausência, mas, ao contrário, nos abre uma projeção infinita.

> "Eu não confundo a solidão com a lira do deserto. A nuvem que nesta noite envolve sua orelha não é neve adormecida, mas brumas tiradas da primavera." (CHAR, 1962).

É do vazio que vem aquilo que, no instante em que é descoberto, nos parece já conhecido há muito tempo. É diante do nada que se revela o que é imprescindível. É em silêncio que nossa mente se prepara para decidirmos sobre nós mesmos. A duração do silêncio é a exata distância do recuo com o qual observamos o retorno de nossa própria voz. É pelo silêncio que nos separamos de algo que habitualmente está sempre conosco. É, antes de mais nada, pelo silêncio que nos responde um oráculo.

O ruído permanente, persistente, ostensivo, provoca inibição da critica, do julgamento com distanciamento sobre o que está sendo decidido. Sob a agressão permanente de ruídos as pessoas se limitam a seus hábitos automatizados, escolhendo apenas as opções para as quais foram condicionadas, e com as quais estão permanentemente em convívio.

É assustador pensar que raramente há lugares para estar em silêncio, ou espaços vazios, aberturas para o 'nada'. Ruídos, motores, sinais de alerta, toques de aviso, diálogos entre interlocutores omissos, conversas à metade, chamados incompreendidos, músicas passantes em bólidos estrondosos, locuções entusiasmadas, anúncios se proclamando extraordinários estão em todos lugares, calando o silêncio. A pulsão de 'comunicação' não pode parar. O silêncio é banido e, com ele, a possibilidade de confronto das pessoas consigo mesmas, condenadas à prisão em seu próprio vazio, um vazio cheio de tudo.

6. As perguntas

Pouco se questiona sobre o ambiente sonoro e a escuta cotidiana. O que é que de fato ouvimos, como ouvimos, para que ouvimos, por que ouvimos, até quando ouvimos, de que forma ouvimos. Não pensamos na escuta do silêncio, estar em silêncio, entrar no silêncio para re-ouvir o que foi escutado.

Se nosso conhecimento estuda e aborda minuciosamente o som em todos seus múltiplos aspectos, o silêncio por estranho que possa parecer, ainda permanece considerado como um anti-som. Quantos trabalhos acadêmicos tem sido dedicados ao silêncio e seus desdobramentos? Quantas disciplinas e linhas de pesquisa dedicam atenção ao silêncio? Investigações em história da música, técnicas musicais, ciência e tecnologia aplicadas à música, psicoacústica, musicologia, educação musical, percepção musical, processos criativos, praticas interpretativas, abordam o silêncio? Há respeito pelo silêncio?

Sendo assim, com a exceção de tecnologias de silêncio induzido, a questão prévia que se apresenta é: por que, no espaço cotidiano, nos mobilizamos tão pouco para produzir silêncios e acabamos nos dedicando mais a ações ruidosas?

7. Au delà

> "O som tem por função produzir, enfatizar, intensificar e conscientizar o silêncio. Não o silêncio no sentido da não-existência do som, mas no sentido de 'seijaku' (静寂), calma interior e equilíbrio, como fundo originário da vivência espiritual, condição de ordenação e critério de conteúdo e valor." (KOELLREUTTER, 1984)

A utilização irrestrita, equivocada e desenfreada de emissores sonoros leva ao desequilíbrio do sistema ambiental. Na voraz disputa pela atenção de transeuntes, concorrentes bombardeiam estímulos se multiplicando e reverberando nos espaços coletivos: massa disforme de caoticidade sonora, num universo já saturado de emaranhados indiscerníveis. Acabamos por experimentar novas espécies de surdez - físicas, fisiológicas, psicológicas - pela falta de inteligibilidade acústica ou por escutas automatizadas, mecânicas, ansiosas, exasperadas, distraídas, incompletas, desfocadas. Escutas que não respiram, que não pensam, que fogem do silêncio. Escutas acríticas.

Nos deslocamos, consumimos, comunicamos, por fim, vivemos em alta velocidade. Escutamos por amostragem tendo o comando de *zapping* como extensão do ouvido. *Kronos* e *Kayros* se confundem no *fwd skip ch up down back rew.* Imersão quase nula na escuta superficial. A forma percebida acaba como pudim moldado numa xícara. Perdemos outros mundos, perdemos a chance de um passeio colando nossos ouvidos ao ouvido de um compositor fazendo um *tour* pelo seu mundo sonoro. Nos ciceroneamos com nosso próprio controle remoto multi-botões. Os rumores e os espaços sonoros perdidos só poderiam ser percebidos de fato após algumas dezenas de segundos a mais do que nosso *timing* permitiu. As vibrações do acontecido, no momento em que foi gravado, agora na audição nem tem chance de se soltarem dos sons propagados à nossa volta. Estranhamos um espetáculo real, sem *skip* nem *back*, tanto quanto uma escrita sem *undo* ou *ctrl-z*. Os sons não são mais que cascas, ou são essencialmente cascas, de cigarras transformadas?

> "Música é arte somente quando nos faz esquecer o som e nos induz a um estado de equilíbrio interior, se tornando silêncio 'ativo'" (KOELLREUTTER, 1984)

8. Referências

BRITO, Teca Alencar de. *Koellreutter educador*: O humano como objetivo da educação musical. São Paulo, Peirópolis, 2001.

CALVINO, Italo. Um rei à escuta. In: *Sob o sol-jaguar.* Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CHAR, René. Lettera amorosa. In: *La parole em archipel.* Geneva: Edwin Engelberts, 1963

DINOUART, Abbé. *L'art de se taire.* (1771) Jêrôme Millon: Paris, 2000. (Petite collection atopia)

EL HAOULI, Janete. El silencio como espacio de proyección. In: IV ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE PAISAJES SONOROS, 2010, México. *El silencio como espacio de proyección*. CONACULTA, Fonoteca Nacional de Mèxico, 2010.

_____. Ao redor de nossos ouvidos. In: 'Leitura e Visão de Mundo: Peças de um Quebra-Cabeça'. Org.: Lucinea Aparecida de Rezende – Londrina: Atrito Art Editorial, p. 105 - 112, 2005.

_____. O Rádio pensa ou só fala ? In: RUMOS MÚSICA: pensamentos & reflexões. Coordenação-geral: Núcleo de Música. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

KOELLREUTTER, Hans Joachin. *À procura de um mundo sem « vis-à-vis »* : reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1984

MANNIS, J. A. Silencio e vazio. In: *POLÊM!CA*, Caderno Imagem (UERJ) Rio de Janeiro, Volume 8 (2) 2009.

ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio*: no movimento dos sentidos. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

TABORDA, Tato; EL HAOULI, J.; FONTERRADA, Marisa. *Escuta!* A Paisagem sonora da cidade. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal do Meio Ambiente, 1999.

WESTERKAMP, Hildegard. O Ambiente Sonoro no Rádio. In: *Rádio Nova – Constelações da Radiofonia Contemporânea, n. 2*. Org. ZAREMBA, L.; BENTES, I. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1997.

MODELO LINEAR DE *DOWNMIX* DE SURROUND 5.1 PARA SISTEMAS ESTÉREO 2.0

José Augusto Mannis (UNICAMP)
jamannis@uol.com.br

Jonatas Manzolli (UNICAMP)
jotamanzo@hotmail.com

Adolfo Maia Jr. (UNICAMP)
adolfo@nics.unicamp.br

Resumo: Neste trabalho propomos um modelo linear para *downmix* de Surround 5.1 para 2.0. O estudo aqui reportado busca um equilíbrio entre o modelo matemático e a percepção psicoacústica que define a clareza de vários parâmetros musicais. Partimos de um modelo ideal de Escuta do *downmix*, descrevemos a modelagem matemática para implementação em *Pure Data*. Discutimos também as estratégias de controle interativo e os testes para adequação do modelo a demandas musicais.
Palavras-chave: *downmix*, escuta musical, psicoacústica, revelo sonoro, surround.

Linear downmix model from surround 5.1 to stereo 2.0 systems

Abstract: In this work we propose a Linear Downmix from Surround to Stereo Systems. We report here a study that searches for an equilibrium between a mathematical model and the psychoacoustic perception defining clarity on various musical parameters. From an ideal downmix listening model we developed a mathematical formulation for computational implementation in Pure Data. We also discuss interactive strategies for controlling and testing the model capacity to provide solutions for musicians.
Keywords: downmix, musical listening, psycho-acoustic, sonic relief, surround

1. Introdução: Surround 5.1, sistemas estereofônicos em dois canais e *downmix*

Atualmente com a tecnologia digital de alta velocidade, aliada a sofisticado hardware e a diversas inovações no dominio da espacialização do som tornaram-se possiveis em *performance*, concertos, *happenings*, *shows* ou simplesmente para ouvir música em casa (MANNIS, 2007a) (MANNIS, 2008). Sistemas *surround* se disseminaram para alguns segmentos da sociedade. No entanto ainda há muitas escutas em sistemas de dois canais, notadamente em fones de ouvido. Soluções para *downmix* foram desenvolvidas no âmbito comercial e acadêmico incluindo recomendações internacionais (ITU-R BS.1116-1, ITU-R BS.775-2). Estas soluções no entanto, podem ser melhoradas através de procedimentos que preservam em 2.0 as qualidades psicoacústicas presentes na configuração surround 5.1. É esta a motivação deste trabalho. Neste artigo propomos um modelo matemático, sua implementação computacional e discutimos as aplicações musicais desta metodologia chamada de *downmix linear.*

2. Disposição espacial para escuta em surround 5.1 e sistemas estereofônicos a dois canais (2.0)

A configuração espacial para o dispositivo de escuta para *surround* 5.1 (L/C/R/LS/RS) e estereofonia a dois canais (2.0) (L/R) é encontrada na recomendação ITU-R-BS.1116-1 e ITU-R-BS.775-2.

3. Alguns elementos de percepção e localização do som no espaço

O ouvinte localiza a fonte sonora no espaço comparando os sinais recebidos simultaneamente pelos ouvidos esquerdo e direito, sendo sensível a diferenças de tempo (atraso), fase, timbre, dinâmica (MANNIS, 2007b). A localização pela intensidade ocorre pelo efeito de sombra acústica (CONDAMINES, 1978) ocorrendo a partir de 1.250Hz (BLAUERT, 1999) através de fenômenos de filtragem. A localização pela fase ocorre para variações deste parâmetro de 10º a 180º, sendo muito limitada nas bandas de freqüência graves (MANNIS, 2007b) e ocorrendo acima de 100Hz até 2KHz em posições da fonte sonora de 45º até 120º em relação ao ouvinte e preponderantemente acima de 2KHz de 0º a 30º, ou seja, quando a fonte sonora está diante do ouvinte e em seu cone de atenção perceptivo. A localização pelo atraso ocorre com variações de 0 a 1ms e Blauert trata da percepção por atraso para ondas sonoras acima de 1.860Hz, baseado em Steward (1914 apud BLAUERT, 1999) e Hartley e Fry (1921 apud BLAUERT, 1999). De forma que os dados acima indicam que a localização do som no espaço para ondas sonoras com freqüências graves tende a ser pouco eficiente, senão nula. Por essa razão, a posição da caixa acústica *subwoofer* (LFE) na disposição *surround* é indiferente para a percepção dessa banda de freqüências, sendo recomendado por diversos fabricantes que essa posição seja testada até se encontrar uma acomodação equilibrada em relação aos modos normais de vibração de uma sala. Pode-se observar que a distância entre os ouvidos humanos é de aproximadamente 15cm e que uma onda sonora de 100Hz tem um comprimento de onda de aproximadamente 3,4m. Dado que um *subwoofer* (LFE) geralmente é filtrado acima de 120Hz, sendo que há regulagens possíveis a 100Hz e mesmo abaixo, o este elemento tem um efeito praticamente nulo na percepção espacial. Por essa razão, neste estudo de *downmix* o LFE não foi considerado, o mesmo podendo, se for de desejo do ouvinte, colocá-lo tal qual junto ao dispositivo 2.0 se isso for de seu agrado, sem que implique de forma alguma na percepção da disposição das fontes sonoras nem tampouco na profundidade, largura ou na definição da cena sonora. Por outro lado, salientamos que a filtragem ocorrendo no fenômeno de sombra acústica, sensível à percepção acima de 1.250Hz (comprimento de onda de 27cm), tem como razão o fato de que, por suas dimensões, a cabeça humana passa a ser um verdadeiro obstáculo a ondas sonoras com comprimento de onda acima de 30cm, ou seja, com pelo menos duas vezes a distância intraural.

4. Procedimentos de *downmix*

Downmix Left total/Right total (L_t/R_t)

Destinado à redução de 5.1 para 2.0 com codificação (processamento de fase) de forma que o *downmix* possa ser lido e decodificado obtendo novamente uma reprodução em 5.1. Esta redução em 2.0 pode ser ouvida em equipamentos *hi-fi* ou fones de ouvido, mas, não é apropriada para escutas em mono, pois as informações dos sinais surround somadas eletricamente se cancelam em fase. A oposição de fase entre *Ls* e *Rs* desta configuração produz relevo sonoro na escuta somente quando cada um dos ouvidos recebe separadamente os sinais defasados, um em relação ao outro, por via aérea.

$$L_t = L + 0.71C + 0.71(-Ls - Rs) \quad (1a)$$

$$R_t = R + 0.71C + 0.71(Ls + Rs) \quad (1b)$$

Observe-se que *Ls* e *Rs* estão presentes em *Lt* e *Rt* com inversão de fase

Downmix Left only/Right only (L_o/R_o)

Destinado à audição do produto sonoro sem a necessidade de recuperar o sinal para posterior *upmix* por decodificação. Nesta configuração temos a compatibilidade mono do registro sonoro, podendo ser ouvido integralmente, com todo seu conteúdo, em qualquer tipo de equipamento de áudio, mesmo através do alto-falante de celulares. Os canais frontais e surround não são separados por diferença de fase.

$$L_o = L + 0.71C + \delta Ls \quad (2a)$$

$$R_o = R + 0.71C + \delta Rs \quad (2b)$$

$$\delta = 0.71\ (-3dB);\ 0.50\ (-6dB);\ 0.36\ (-9dB)$$

(atenuação dos sinais *surround*)

Downmix Recomendação ITU

O procedimento de *downmix* de referência dado pela recomendação ITU-R-BS.775-2 e ainda em ITU-R-BS.1116-1 é formulado através das seguintes equações:

$$L_0 = 1.00\,L + 0.71\,C + 0.71\,Ls \quad (3a)$$

$$R_0 = 1.00\,R + 0.71\,C + 0.71\,Rs \quad (3b)$$

Trata-se, portanto, de um caso particular de *Left only / Right only* (L_o/R_o). Os sinais *Ls* e *Rs* são reduzidos de 3dB (metade de sua energia: (-3dB=20.log0,71) e adicionados respectivamente a cada um dos canais *Lo* e *Ro*. O sinal do canal *C* é diminuído de 3dB e adicionado a *Lo* e *Ro*. Na reprodução, ambos os sinais reduzidos se somam nos ouvidos do ouvinte formando uma imagem sonora exatamente ao centro e ganhando +3dB, voltando portanto a seu nível sonoro original. Os sinais originais dos canais *L* e *R* permanecem no 2.0 tal qual estavam no 5.1, sem nenhum processamento.

A partir desses procedimentos já estabelecidos internacionalmente é que foram iniciadas as implementações de nossa pesquisa, relatada neste artigo.[1]

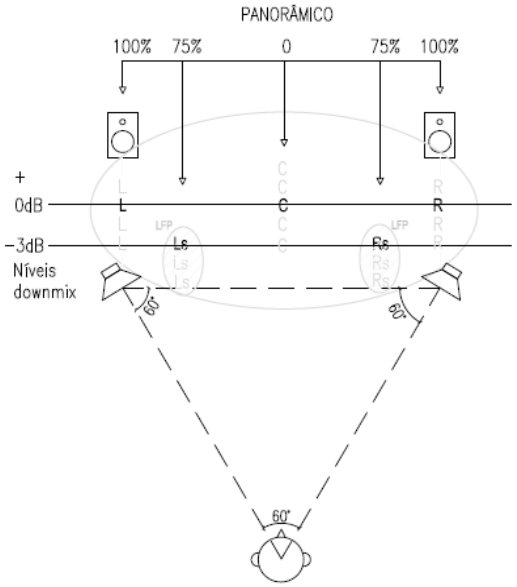


Figura 1 – Esquema básico do *downmix* de *surround* 5.1 para 2.0 com implementações nossas.

5. Nossas implementações

Implementamos procedimentos originais de *downmix* durante experimentos (MANNIS, 2007a) (MANNIS, 2008) incluindo o tratamento dos canais *Ls* e *Rs* com um Filtro-Passa-Baixa (LPF) e uma atenuação correspondendo ao efeito de sombra acústica produzido pela cabeça humana sobre os sinais provenientes de *Ls* e *Rs* (Figura 2). Os valores dos parâmetros ainda estão em estudo e podem variar em função do material sonoro espacializado, bem como da ambientação e do contexto espacial da mixagem.

$$L_D = 1.00\,L + \chi\,C + f_{FLT}(2\text{KHz})\,[\,f_{PAN}(\phi)\,Ls + f_{pan}(1\text{-}\phi)\,Rs\,] \quad (4a)$$

$$R_D = 1.00\,R + \chi\,C + f_{FLT}(2\text{KHz})\,[\,f_{PAN}(1\text{-}\phi)\,Ls + f_{pan}(\phi)\,Rs\,] \quad (4b)$$

$$0.71 \leq \chi \leq 1.41 \;\square\; 0.65 \leq \phi \leq 0.85$$

6. Aspectos considerados na configuração dos parâmetros

Para avaliar a qualidade do *downmix* serão observados os seguintes aspectos em relação à imagem sonora resultante em 2.0: (a) Profundidade e relevo: Identificação de planos sonoros sobrepostos e percepção do relevo das fontes sonoras (instrumentos, vozes); (b) Clareza e Definição horizontal (temporal): Inteligibilidade em 2.0 dos elementos sonoros mixados em 5.1, sobretudo a influência da reverberação aplicada em 5.1 quando o todo estiver reduzido a 2.0; (c) Definição vertical: Capacidade de distinguir a composição vertical dos eventos sonoros mixados em 5.1 quando estes estiverem empilhados no espaço da imagem sonora reduzida em 2.0; (d) Definição espacial: Definição do contorno das fontes (instrumentos, vozes) distribuídas espacialmente pela imagem sonora (*sharpness*); (e) Espacialidade (ambiente): Sensação de coesão e ao mesmo tempo de abertura das fontes (instrumentos, vozes) na imagem sonora; (f) Espacialidade (dinâmica): Manter em 2.0 uma percepção dos movimentos dos sons que em 5.1 circulam ao redor do ouvinte.

7. Controle gestual para modulação dos parâmetros de tratamento do *downmix*

A avaliação dos parâmetros de processamento será feita mediante comparação rápida entre a reprodução musical em 5.1 e seu *downmix* em 2.0. Para isso, o ouvinte estará ocupando o *hotspot* da configuração 5.1 instalada conforme recomendações da ITU. Então, ele poderá reproduzir o arquivo original, seguido imediatamente do seu *downmix* cujos parâmetros de intensidade e filtragem serão controlados por uma interface gestual de simples manuseio. Este procedimento permitirá que a reprodução seja ágil bem como as variações e adequações dos parâmetros do processamento. Dessa forma, a reação do ouvinte, gestual e intuitiva, regulará os parâmetros do *downmix* que serão registrados para estudos posteriores.

8. Modelo Matemático

Consideremos inicialmente um sistema *surround* 5.1 e sejam L_0L_0, R_0R_0, C_0C_0, $L_{0r}L_{0r}$, $R_{0r}R_{0r}$ as amplitudes de potencia máxima escolhidas pelo usuário para as correspondentes caixas acústicas do sistema. Estas podem ser consideradas as amplitudes máximas do próprio sistema. Assim a potencia máxima é dada por:

$$L_0 + R_0 + C_0 + L_{0s} + R_{0s} = EL_0 + R_0 + C_0 + L_{0s} + R_{0s} = E \quad (5)$$

Definindo agora as quantidades adimensionais normalizadas

$$L = \frac{L_0}{E}L = \frac{L_0}{E}, = \frac{R_0}{E} = \frac{R_0}{E}, C = \frac{C_0}{E}C = \frac{C_0}{E}, L_s = \frac{L_{0s}}{E}L_s = \frac{L_{0s}}{E}, R_s = \frac{R_{0s}}{E}R_s = \frac{R_{0s}}{E} \quad (6)$$

Temos claramente que

$$L + R + C + L_s + R_s = 1L + R + C + L_s + R_s = 1 \quad (7)$$

Neste trabalho, queremos propor um modelo linear simples. O *downmix* de um sistema *surround* para estéreo em 2.0 pode ser obtido através de um controle linear das amplitudes de potencia normalizadas dos sinais do sistema *surround 5.1* que denotamos *L* (Esquerdo frontal), *R* (Direito frontal), *C* (Central), *L_s* (Esquerdo *surround*) e *R_s* (Direito *surround*). Formalmente, propomos que o controle seja realizado por um sistema linear não-homogêneo de duas equações a cinco incógnitas, ou parâmetros (espaço de parâmetros de cinco dimensões), ou seja

$$L_{st} = a_1L + a_2R + a_3C + a_4L_s + a_5R_sL_{st} = a_1L + a_2R + a_3C + a_4L_s + a_5R_s \quad (8a)$$

$$R_{st} = a_2L + a_1R + a_3C + a_5L_r + a_4R_rR_{st} = a_2L + a_1R + a_3C + a_5L_r + a_4R_rR_{st} = a_2L + a_1R + a_3C + a_5L_r + a_4R_r \quad (8b)$$

onde *L_st* e *R_st* são as amplitudes de saída esquerda e direita do sistema estéreo. Como aqui estamos usando quantidades normalizadas, o Princípio de Conservação da Energia aplicado ao sistema conjunto Estéreo 2.0 nos dá uma outra equação de vínculo

$$L_{st} + R_{st} = 1 L_{st} + R_{st} = 1$$

As equações (4) e (6) nos dão

$$(a_1 + a_2)L + (a_1 + a_2)R + 2a_3C + (a_4 + a_5)L_s\ (a_4 + a_5)R_s = 1 (a_1 + a_2)L + (a_1 + a_2)R + 2a_3C + (a_4 + a_5)L_s\ (a_4 + a_5)R_s = 1 \quad (10)$$

Agora supondo que os coeficientes estão todos definidos em um intervalo [0, *a*], onde *a* é o máximo valor que podem atingir. Podemos calcular o valor de *a* tomando o caso $a_1 = a_2 = a_3 = a_4 = a_5 = a$ $a_1 = a_2 = a_3 = a_4 = a_5 = a$ e substituindo na equação (10) obtendo assim: $2aL + 2aR + 2aC + 2aL_s + 2aR_s$ $2aL + 2aR + 2aC + 2aL_s + 2aR_s$ = 2a $(L + R + C + L_s + R_s L + R + C + L_s + R_s)$ = 1. Usando a equação (7) obtemos finalmente que *a* = 1/2. Portanto os coeficientes estão todos definidos no interval [0,1/2].

É desejável filtragem nas altas frequencias dos sinais correspondendo aos pontos de projeção sonora esquerda *surround (Ls)* e direita *surround (Rs).* Esses sinais passam preliminarmente por um filtro passa-baixa sendo os sinais $L_s L_s$ e $R_s R_s$ assim processados. Observe que nosso sistema tem simetrias internas as quais são facilmente vistas pela estrutura do sistema de equações lineares (8), a saber, os coeficientes das caixas acústicas frontais são os mesmos que os coeficientes das caixas *surround,* mas trocados na sua disposição esquerda-direita. Simetria implica em simplicidade à custa de generalidade. De qualquer modo o sistema linear acima apresenta a simetria direita-esquerda, a qual é bastante comum em nossa percepção aural.

Agora podemos tomar duas diferentes abordagens. A primeira é, claramente, a livre experimentação variando *ad libitum* as amplitudes do sistema *surround* e avaliando o resultado da saída estéreo 2.0. Desta maneira a própria audição é a função de adequação dos resultados esperados. Esta abordagem, no entanto, pode tomar um grande tempo do usuário para experimentar todos os efeitos que se deseja preservar na operação do *downmix*. Uma segunda e mais efetiva maneira seria então fixar um padrão esperado para a distribuição de saída estéreo 2.0 ao longo do tempo e conseguir uma solução no espaço dos parâmetros do sistema *surround 5.1.* Ou seja, podemos resolver o sistema linear para quaisquer amplitudes de potencia de saída estéreo $L_{st}L_{st}$ e $R_{st}R_{st}$ fixadas pelo usuário. Como nosso sistema é 2x5, nós temos 3 graus de liberdade ou seja, temos um espaço tridimensional de soluções para cada par $L_{st}L_{st}$ e $R_{st}R_{st}$ fixadas pelo usuário. Para nossa configuração *downmix* isto significa que o usuário precisa ter em mente os efeitos desejados ao longo do tempo em termos da distribuição esquerda-direita do sinal estéreo 2.0. Em outras palavras, o usuário pode prefixar a dinâmica da espacialização estéreo resolvendo o sistema linear acima para cada par ($L_{st}L_{st}$, $R_{st}R_{st}$) dado ao longo do tempo. Esse sistema pode ser implementado em um programa computacional para o controle dinâmico do *downmix*, tendo sido realizada em nossa equipe uma implementação em *Pure Data* (LUNHANI et al., 2011).

9. Discussão, Próximas etapas e Conclusão

Descrevemos um *downmix* linear de *surround* 5.1 para dois canais em sistemas estereofônicos 2.0. Nosso objetivo foi manter da melhor forma possível em 2.0 os efeitos psicoacústicos presentes no sistema *surround* 5.1. Propomos um controle linear de amplitude dos sinais originais em 5.1 bem como uma filtragem para os canais traseiros originais *Ls* e *Rs*. Também apresentamos uma implementação computacional do modelo teórico linear em Pure Data. Os recursos aqui apresentado irão permitir que os materiais sonoros em 5.1 sejam reduzidos a 2.0 em tempo real com as impressões e avaliações qualitativas dos ouvintes, a fim de correlacionar parâmetros do *downmix* com a natureza dos materiais sonoros e com o contexto espacial da mixagem original em 5.1 a ser submetida à redução.

Além da implementação descrita neste artigo, vamos experimentar, por novas funcionalidades, ou seja, uma filtragem correspondendo a uma situação mais realista dos fenômenos de sombra acústica (ver Figura 6) correspondendo a um ângulo de 120º (filtragem atenuando as bandas a partir de 2KHz) para o tratamento geral de cada sinal *surround*. Em ensaios preliminares a filtragem foi aplicada simultaneamente para os sinais surround em dirigidos a ambos os canais do *downmix (Lo e Ro)*. Ulteriormente será experimentada uma filtragem diferenciada correspondendo mais realisticamente ao fenômeno da sombra acústica, ou seja, do sinal *Ls* uma filtragem mais acentuada para o canal *Ro* (pois o ouvido direito recebe um som mais apagado do canal *Ls*) e menos acentuada para o canal *Lo* (pois o ouvido esquerdo recebe o som de *Ls* mais diretamente). Adotamos ainda, além da filtragem, uma atenuação em *Ls* e *Rs*, buscando estabelecer um plano dinâmico diferenciado da cena sonora frontal para representar o hemisfério posterior do ouvinte no seu espaço de escuta.

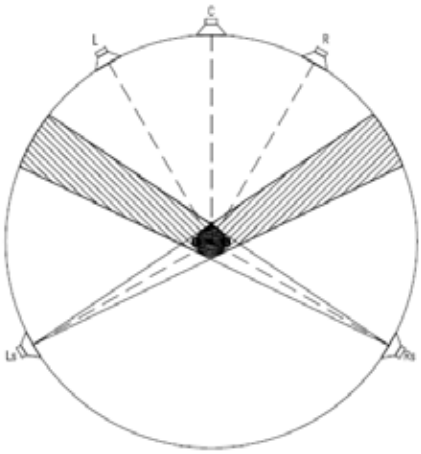


Figura 2 – Sombra acústica causada pela cabeça humana nos sinais *Ls* e *Rs*.

Vale a pena mencionar que o nosso modelo, como mostrado acima, permite, teoricamente, um número infinito de soluções para cada par estéreo *Lo* e *Ro* fixo. Assim, o usuário terá flexibilidade para encontrar a regulagem de parâmetros que corresponde à configurtação ideal para sua escuta. Naturalmente, outros critérios podem ser utilizados a fim de lidar com a "navegação" neste espaço de parâmetros como, por exemplo, a simplicidade de manuseio do aparelho de controle com uma interface gestual. A filtragem ocorrendo, somente acima de 2KHz, busca reproduzir a distorção harmônica ocorrida em ondas sonoras, tendo portanto impacto no espectro de ondas sonoras com bandas inferiores a essa. Os cinco parâmetros que controlam o *downmix* podem ser variados de diversas formas. Estas dependem de fatores

como a) a resposta impulsiva sala de escuta, b) o repertório (gênero e estilo) do conteúdo musical. Adotaremos como referência para avaliação excertos com materiais sonoros o mais próximo possível àqueles utilizados por Blauert (1997). É desejável que dentro dos limites de controle estabelecidos pelo modelo linear sejam acrescentadas variações que dependem de um certo grau de subjetividade vinculado à interação do sistema com o músico. Para proporcionar este controle interativo, implementaremos um módulo em *Pure Data* que, juntamente com a interface *Wiimote* da Nintendo, proporcionará ao usuário a possibilidade de interagir com os controles do modelo linear.

Na direção da modelagem matemática e implementação computacional, o próximo passo será desenvolver testes psicoacústicos para avaliar se o efeito de sombra acústica e a distribuição de sinal no sistema estéreo reduzido *(L_0 e R_0)* são homogêneos, preservam bom equilíbrio, inteligibilidade, clareza, definição, relevo e espacialidade. Uma vez que nosso modelo é baseado em uma solução de um sistema linear não homogénea de duas equações com cinco parâmetros pensamos que é interessante aplicar uma metodologia de otimização baseada em um controle externo como, por exemplo, Algoritmos Genéticos. O primeiro modelo será parametrizado com valores de adequação fixos (*fitness* fixos) para controlar o ajuste do algoritmo genético. O segundo modelo está relacionado com paradigma Algoritmo Genético Interativo (IGA) e neste caso o coeficiente linear será obtido por um ajuste interativo, incluindo a função de *fitness* dinâmica, levadas em consideração a interação com o usuário utilizando uma interface gestual.

Nota

1 Desconhecemos o modelo espectral de *downmix* colocado por um dos pareceristas deste artigo. Reiteramos que o efeito de sombra acústica aplicado neste experimento tem impacto no espectro das ondas sonoras percebidas, como acima descrito (item 3). Porém, não identificamos na literatura qualquer modelagem espectral aplicada neste caso.

10. Referências

BLAUERT, J. *Spatial hearing: The psychophysics of human sound localization*. ed. rev. Cambridge: The MIT Press, 1999.

CONDAMINES, Roland. *Stéréophonie*: *cours de relief sonore théorique et appliqué.* Paris: Masson, 1978. 301 p.

HARTLEY, R. V.; FRY, T. C. The binaural location of pure tones. In: *Phys. Rev.,* 18, 431-442. 1921.

INTERNATIONAL TELECOMMUNICATION UNION. *Methods for the subjective assessment of small impairments in audio systems including multichannel sound systems.* Recommendation ITU-R BS.1116-1. Genève: ITU, 1997. 26p.

INTERNATIONAL TELECOMMUNICATION UNION. *Multichannel stereophonic sound system with and without accompanying picture*. Recommendation ITU-R BS.775-2. Genève: ITU, 2006. 11p.

LUNHANI, G.; MANNIS, J. A.; MANZOLLI, J.; MAIA JR, A. Dynamic linear downmix from surround to stereo systems. In: CONGRESSO DE ENGENHARIA DE ÁUDIO, 9, 2011, São Paulo. *Proceedings...* São Paulo: Audio Engineering Society (AES Brasil), 2011.

MANNIS, J. A. *Downmix de 5.1 para 2.0 de criações sonoras em Atelier de composição.* Festival de Londrina. Julho de 2007a.

MANNIS, J. A. *Downmix de 5.1 para 2.0 de Criações sonoras em Atelier de composição para veiculação radifônica e reprodução em equipamentos 2.0.* Disciplina MU771 Composição VII, Depto., de Música, IA, Unicamp, Junho de 2008.

MANNIS, J. A. Produção em 5.1: espaço sonoro e musical. In: ENCONTRO DOS PROFISSIONAIS DE ÁUDIO – CGP, 2007. Rio de Janeiro, Tycoon Estúdio A: Globo Comunicação e Participações S/A, 2007b.

STEWART, G. W. Phase relations in the acoustic shadow of a rigid sphere. In: *Phys. Rev.*, series II, 2, 252-446. 1914

HARMÔNICOS E INARMONICIDADE

Ricardo Goldemberg (UNICAMP)
rgoldem@iar.unicamp.br

Resumo: O trabalho apresenta o conceito de inarmonicidade nos instrumentos musicais e discute suas particularidades e condições. No caso do piano, o fenômeno, em grau moderado, constitui uma particularidade timbrística do instrumento, ao passo que nos sopros, ele praticamente não ocorre devido à natureza do mecanismo de emissão. Por outro lado, nas percussões, constitui-se na base de definição para instrumentos de sons definidos ou indefinidos. Pautado nesses elementos, discute-se o papel de sons orquestrais em contextos de maior ou menor inarmonicidade.
Palavras-chave: Acústica musical, instrumentos musicais, inarmonicidade.

Harmonics and Inharmonicity

Abstract: This paper presents the concept of inharmonicity in musical instruments and discusses its particularities and conditions. In the case of the piano, the phenomena, in moderate quantities, constitutes a particular tonal quality of the instrument, while in the winds, it practically does not occur due to the nature of the emission mechanism. On the other hand, in the percussion, it constitutes the basis for definition of definite or indefinite pitch instruments. Founded on these elements, it discusses the role of orchestral sounds in contexts of more or less inharmonicity.
Keywords: Musical acoustics, musical instruments, inharmonicity.

1. Introdução

Grande parte das nossas experiências musicais são feitas com sons complexos e formato de onda repetitivo. A análise espectral desses sons revela a presença de freqüências cujas parciais encontram-se relacionadas por números inteiros, ou seja, os vários picos de ressonância do espectro encontram-se eqüidistantes e a sua relação é denominada harmônica. Por exemplo, se a freqüência da nota fundamental for *f*, serão encontrados picos de ressonância tanto em *f* com também em 2*f*, 3*f*, 4*f* e assim sucessivamente.

Na prática os sistemas harmônicos perfeitos não existem, ainda que diversos instrumentos musicais como os sopros e as cordas friccionadas aproximem-se bastante deste modelo. Mas isso deve-se basicamente à natureza do sistema de emissão do som (arco, palhetas, lábios) e não ao instrumento propriamente dito.

Por outro lado, os efeitos de inarmonicidade, ou seja, de desvio de uma série harmônica ideal, podem ser claramente constatados em instrumentos com mecanismos de acão percutidos ou eventualmente beliscados. No caso do piano, o fenômeno, em grau moderado, constitui uma particularidade timbrística do instrumento. No caso das percussões, a própria existência de relações harmônicas congruentes constitui-se na base de definição para os instrumentos de sons definidos ou indefinidos.

Com o intuito de oferecer uma compreensão mais precisa do fenômeno da inarmonicidade e caracterizá-lo como elemento de constituição musical e timbrística, propõe-se discutir a seguir, com maior detalhamento, as características e circunstâncias específicas da sua ocorrência.

2. Inarmonicidade em Pianos

Em geral, modelos acústicos ideais consideram as cordas vibrantes como perfeitamente maleáveis. Neste caso existe uma força de restauração que leva ao equilíbrio, oriunda exclusivamente da tensão à qual

a corda é submetida. Entretanto, uma corda real possui, adicionalmente, uma componente de rigidez ou tenacidade que faz com que ela tenda ao equilíbrio, mesmo quando não se encontra submetida a uma força de tensão.

Portanto, uma corda real vibra sob influência de duas forças distintas, uma oriunda da tensão à qual está submetida e outra da sua própria tenacidade. Como conseqüência, "as formas vibracionais de todos os modos de oscilação são de certo modo intermediárias entre as de uma corda flexível sob tensão e as de uma barra rígida mas livre de esforços, de extremidades fixas" (Benade, 1992, p.112).

Do ponto de vista físico, os efeitos de inarmonicidade são praticamente irrelevantes no modo fundamental pois o esforço de tenacidade é muito pequeno frente ao comprimento de onda. Já nos modos superiores, com comprimentos de onda menores, o esforço da rigidez da corda é muito mais perceptível. Neste caso, a inarmonicidade cresce gradualmente, à medida em que alcança os modos superiores e resulta em um alargamento da série harmônica.

Reblitz (1976, p.53), referindo-se ao piano, expõe a questão da seguinte forma:

> Quando uma corda tipicamente imperfeita de um piano vibra, a fundamental e todos os parciais são produzidos pelo mesmo pedaço de corda, de espessura uniforme. Quanto mais alta for a parcial, menor e mais tenaz será o segmento de corda utilizado. Quanto maior for a tenacidade desse segmento, maior será a freqüência de vibração e mais "sustenido" se encontrará a parcial. O resultado? Quanto mais alto se encontrar a parcial considerada, maior será o desvio, no sentido "sustenido", em relação ao seu harmônico teórico.

Em grande parte dos casos, um harmônico como o décimo-sexto (quatro oitavas acima da fundamental) pode apresentar um incremento de freqüência significativo de aproximadamente meio-tom acima do harmônico previsto teoricamente.

Do ponto de vista matemático, um coeficiente de inarmonicidade pode ser calculado a partir das propriedades físicas da corda vibrante. Nesse caso, leva-se em consideração a densidade da corda e os efeitos da rigidez são expressos em termos do módulo de Young. Conforme esperado, os resultados mostram que, para uma corda de diâmetro e comprimento definido, a inarmonicidade diminui na medida em que a tensão aumenta

Embora uma certa quantidade de inarmonicidade caracterize o timbre de um instrumento como o piano, sua presença em excesso é indesejável e resulta em notas mal definidas. Visto que essa quantidade está fortemente relacionada ao comprimento da corda, é possível compreender o motivo pelo qual pianos de concerto são considerados melhores e de sonoridade mais rica e estável quando comparado a pianos de pequeno porte.

A inarmonicidade em pianos é a causa de diversos problemas técnicos, além de personalizar o instrumento a ser ajustado e impossibilitar a utilização de aparelhos eletrônicos comuns na precisa tarefa realizada por afinadores profissionais.

3. Inarmonicidade em Sopros

Assim como no caso do piano, instrumentos de sopro não são inerentemente harmônicos. Isso se deve ao fato de que esses instrumentos apresentam complexidades em seu formato, que os afastam dos modelos cilíndricos ou cônicos ideais.

Referindo à clarineta em particular, Backus (1968, p.1273) afirma:

> A clarineta difere consideravelmente de um simples tubo cilíndrico. O formato em cunha da cavidade da boquilha, os orifícios fechados, o alargamento da campana do instrumento e a porção da coluna com orifícios abertos, todos produzem desvios quando comparados à geometria simples de um cilindro. Portanto, não se deve esperar que freqüências de ressonância da clarineta sejam precisamente múltiplos ímpares de uma freqüência fundamental.

Além disso, deve-se considerar o fato de que a onda estacionária se estende um pouco além dos limites físicos do tubo, dependendo de fatores como o diâmetro e a freqüência da nota emitida. Em geral, esse fator de correção final é maior para as freqüências mais altas, o que explica a predisposição natural de alguns instrumentos a "bemolizar" nos registros superiores.

Apesar da natureza inarmônica dos instrumentos de sopro, e diferentemente dos instrumentos de cordas percutidas, a prática mostra que instrumentos com mecanismos de excitação periódicos, como é caso das palhetas ou lábios (ou o arco nas cordas friccionadas), tendem a produzir sons harmônicos. Nesses instrumentos ocorre um bloqueamento de freqüências nos quais os modos vibratórios ficam praticamente amarrados a freqüências que são múltiplas exatas da fundamental. Isso ocorre em função da não-linearidade dos mecanismos de excitação e tem como resultado um modo operacional que é um compromisso harmônico entre freqüências de ressonância naturalmente inarmônicas.

Henrique (2002, p.188-9), referindo-se à artigo de Fletcher (1978), expressa a questão da seguinte forma:

> Referente aos instrumentos em que a oscilação é auto-excitada, como os cordofones friccionados e os aerofones, verifica-se que apresentam uma forma de onda que se repete rigorosamente. Tudo se passa como se os modos vibratórios, apesar de ligeiramente inarmônicos, ficassem "presos" em freqüências rigorosamente múltiplas da fundamental. Nestas condições, os parciais aparentes do instrumento em regime auto-sustentado apresentam um comportamento harmônico, apesar das ressonâncias naturais serem inarmônicas.

Ou seja, caso a emissão fosse inarmônica, o formato da onda mudaria no decorrer do tempo devido às mudanças de fase relativas entre a fundamental e os parciais. Em seu artigo sobre clarinetas, Backus (1968, p.1272) reafirma essa questão:

> Quando a clarineta é soprada com sua palheta de forma usual, oferecendo um som sustentado, a nota produzida é estável no sentido estrito; ou seja, a vibração da coluna de ar é periódica, sem qualquer mudança no formato da onda de um ciclo para o seguinte. Isso é certamente verdadeiro quanto o instrumento soa por intermédio de uma embocadura artificial previamente descrita (Backus, 1961); o formato de onda da pressão na boquilha da clarineta conforme pode ser observada em um osciloscópio é completamente estacionário, e traços consecutivos são idênticos. Segue que as parciais do som produzido são harmônicas no sentido exato; suas freqüências são precisamente 1, 2, 3, etc, vezes a freqüência fundamental.

Curiosamente, o autor ressalta o uso de um artefato denominado 'embocadura artificial' para alcançar a condição ideal de bloqueamento de freqüências e periodicidade da onda sonora. Entretanto, em condições reais não tão controladas, ou naquelas em que é o ser humano quem interage com o instrumento, a ocorrência de desvios inarmônicos é uma possibilidade. Ainda de acordo com Backus (1968, p.1273):

> Quando a clarineta é soprada pela boca, o traço da pressão na boquilha registrado no osciloscópio mostra flutuações no formato e amplitude da onda que são obviamente devidos à inabilidade do músico em manter a pressão de sopro estável e a pressão dos lábios na palheta constante. Entretanto, não há indicação que o músico não esteja tentando, tão próximo quanto possível, alcançar a condição de estabilidade. Sob certas condições da mal-ajustamento, é possível, seja com a boca ou embocadura artificial, conseguir sons instáveis com parciais inarmônicas.

Portanto, desvios de inarmonicidade podem ocorrer como particularidades resultantes de um sistema músico-instrumento imperfeito. Nesse caso, os sons produzidos são ruins, timbristicamente inadequados, e não representam uma condição usual de execução musical. No caso dos instrumentos de sopro, a condição de bloqueamento de freqüências é desejável e pressupõe-se que instrumentos com freqüências de ressonância naturais próximas de uma situação harmônica ideal tenham uma natureza menos recalcitrante.

4. Inarmonicidade em Percussões

Instrumentos de percussão produzem uma imensa variedade de sons e o grau de inarmonicidade é determinante da sua qualidade. A própria subdivisão dessa família em instrumentos de som definido e indefinido está relacionada ao grau de congruência interna entre os parciais produzidos. Sons cujas parciais não são múltiplas de uma determinada fundamental produzem sons indefinidos, ao passo que sons cujas parciais se encontram melhor relacionadas do ponto de vista harmônico, tendem a produzir sons definidos.

Portanto, a inarmonicidade é constitutiva em alguns instrumentos de percussão e expõem a sua natureza, tanto do ponto de vista timbrístico como do seu potencial melódico. De um modo geral, instrumentos de percussão inarmônicos tem papel eminentemente rítmico, ao passo que instrumentos mais harmônicos têm, além do aspecto rítmico, um papel melódico agregado. Alguns exemplos de percussões com bom senso de harmonicidade podem ser encontrados na marimba, celesta e tímpano. Por outro lado, instrumentos como tambores, pratos, gongos e sinos são ricos em parciais inarmônicas.

Instrumentos de percussão são reveladores porque, na sua imensa variedade, ilustram alguns princípios fundamentais na busca por harmonicidade. Considerando-se o fato de que barras e membranas são naturalmente inarmônicas, como é que se procede para a obtenção de sons definidos de alguns desses instrumentos? Sob esse ponto de vista, o exemplo da marimba é revelador.

Quando se excita uma barra rígida, ela produz sons complexos com formato de onda irregular. Ao verificarmos as primeiras componentes, encontramos uma série inarmônica expressa por relações como f_1, 2,76 f_1, 5,4 f_1, 8,93 f_1. Isso, evidentemente, está longe do som definido produzido por alguns instrumentos de percussão. No entanto, ao longo do tempo construtores hábeis aprenderam a modificar a razão dessas freqüências naturais utilizando barras não-uniformes.

No caso da marimba, o estreitamento da barra na região central permite que os dois modos mais graves passem a se reforçar numa relação em que $f_2 = 4\,f_1$, ou seja, produzindo harmônicos que se encontram afastados por duas oitavas.

O principio que está por detrás dessa questão é que a redução de massa na região central produz como efeito geral uma redução nas forças de restauração do movimento vibratório. Nessas circunstâncias, a massa da barra rígida é certamente reduzida, mas a diminuição de rigidez e tenacidade da barra na região

central se mostra muito mais importante. Com isso, a freqüência do primeiro modo diminui consideravelmente, mas as freqüências dos modos superiores são menos afetadas, visto que sua vibração ainda requer movimento das extremidades que não foram modificadas.

Cabe ressaltar que a contribuição dos modos superiores de vibração na composição timbrística do instrumento é praticamente irrelevante pois o seu papel é restrito à formação do transiente inicial em virtude das durações bastante limitadas.

Os mesmos princípios de controle dos elementos de massa versus tenacidade encontram-se nos procedimentos de afinação de harmônicos de uma grande variedade de instrumentos musicais. Até mesmo os instrumentos de sopro sofrem modificações em sua estrutura a procura de um contexto otimizado de harmonicidade. Nestes é possível, mediante a colocação habilidosa de alargamentos ou estreitamentos em regiões nodais relevantes, alterar a afinação de diferentes freqüências de ressonância de maneira distinta.

5. Considerações finais

Este trabalho teve como foco o levantamento de aspectos importantes do comportamento não-linear de grupos diferentes de instrumentos musicais. No caso dos instrumentos de som sustentado, como nos sopros e cordas friccionadas, o fenômeno é responsável por um bloqueio de freqüências que permite a produção de sons harmonicamente coerentes, que constituem a base da música ocidental. No contexto da orquestra, sons inarmônicos de instrumentos de percussão como os pratos ou gongos tem papel diferenciado e produzem instâncias próprias de contraste e variabilidade.

Curiosamente, a relação entre instrumentos harmônicos e inarmônicos é justamente oposta em algumas instâncias de culturas não-ocidentais como as orquestras indonésias de gamelão. Nelas, a base estrutural encontra-se no som inarmônico de barras e gongos ao passo que a flauta ou voz humana oferecem o efeito de contraste.

A presença de ordem e simetria são elementos fundamentais que oferecem um caráter de distinção à música. Ainda que o predomínio da harmonicidade seja constitutivo na nossa cultura, também existe ordem intrínseca à aparente casualidade dos sistemas inarmônicos. Do ponto de vista composicional, essa é uma premissa potencialmente reveladora; nesse contexto, destaca-se o trabalho de Sethares (1977) que, a partir de uma avaliação detalhada da relação entre timbre e escala, provê uma teoria de 'consonância local' que possibilita a exploração sonora congruente de espaços sonoros inarmônicos.

Referências:

BACKUS, John, "Vibration of the Reed and the Air Column in the Clarinet", *Journal of the Acoustical Society of America*, 33, p.806-809, 1961.

_____, "Resonance Frequencies of the Clarinet", *Journal of the Acoustical Society of America*, 43, p.1272-1281, 1969.

BENADE, Arthur H., *Horns, Strings and Harmony*, Mineola, NY: Dover Publications, 1992 (originalmente publicado pela Anchor Books, 1960).

FLETCHER, Neville H., "Mode Locking in Nonlinearly Excited Inharmonic Musical Oscillators", *Journal of the Acoustical Society of America*, 64, p.1566-1569, 1978.

_____, "Inharmonicity, Nonlinearity, and Music", *The Physicist*, vol. 37, n.5, 2000.

GOLDEMBERG, Ricardo, "Principios de Acústica Musical Aplicados à Clarinetas e Instrumentos de Sopro", *Revista da Sociedade Brasileira de Acústica*, n. 30, p.8-24, 2002.

_____, "Inarmonicidade a Afinação de Pianos", *Revista da Sociedade Brasileira de Acústica*, n. 36, p. 28-33, 2005.

HALL, Donald E., *Musical Acoustics*, Pacific Grove, CA: Brooks/Cole Publishing Company, 1990.

HENRIQUE, Luis L., *Acústica Musical*, Lisboa: Fundação Galouste Gulbenkian, 2002.

HOPKIN, Bart, *Musical Instrument Design: Practical Information for Instrument Design*. Tucson, AZ: See Sharp Press, 1996.

REBLITZ, Arthur A., *Piano Servicing, Tuning & Rebuilding*, Vestal, NY: The Vestal Press, 1976.

SETHARES, William A., "Relating Tuning and Timbre", *Experimental Musical Instruments*, September 1992. Disponível na Internet <http://eceserv0.ece.wisc.edu/~sethares/consemi.html>.

A FORMA DO UTENSÍLIO: ACASO OU ANALOGIA?

Rodolfo Caesar (UFRJ)
caesar@acd.ufrj.br

Resumo: Desenvolvimento de uma pesquisa sonológica visando a relação entre visualidade, iconografia e escuta, enfocando o estetoscópio, primeiro instrumento auscultador e precursor do microfone. A forma cilíndrica denotaria não-casualmente uma relação entre erotismo, moralidade e interpretação distanciada. O nascimento da semiologia coincidiu com uma descorporificação cartesiana implicada no distanciamento entre corpo-objeto e mente-sujeito. O propósito desse texto é ampliar o alcance dessa relação para encaminhar uma crítica sobre a ausência de claros limites entre o que seria uma experiência perceptiva do tipo 'sinal físico' e uma de tipo erotizado ou emotivo.
Palavras-chave: estetoscópio e microfone, semiologia, visualidade e escuta, iconografia e escuta.

A tool's shape: hazard or analogy?

Abstract: Development of a sonological research into the relations between visual, iconographic and listening instances, focusing the esthetoscope, first auscultation device and forerunner of the microphone. The cylindrical shape would imply a non-casual relation between eroticism, morality and distanced interpretation. The birth of Semiology coincided with a disembodied cartesian distancing between body-object and mind-subject. The purpose of this paper is to delve into this relationship in order to address a critical view on the absence of a clear perceptual separation between a 'physical signal' and an emotional or eroticized stimulus.
Keywords: esthetoscope and microphone, semiology, visuality and listening, iconography and listening.

1. Hipótese

Os sons fonográficos (em geral e na música eletroacústica) *fixavam-se* (Chion 1991) em sulcos na superfície de discos, mais tarde em partículas imantadas da fita magnética, e atualmente se abrigam nos micro-sulcos para leitura e gravação a laser, HD, SSD, etc. Quando não sintetizados, os sons provinham - e ainda provém - de gravações já existentes ou especificamente realizadas para a produção em curso. Em ambas situações empregam-se materiais sonoros captados inicialmente por via mecânica, a que se somou, mais tarde, tecnologia eletro-eletrônica. A invenção do microfone, ferramenta captora de sons, veio a desempenhar na música um papel significativamente erotizado, ainda hoje implicado em sua forma cilíndrica, sonora e visualmente aproveitada por cantores lânguidos. Acredito haver algo digno de atenção na função e no formato desse objeto, que aponta para momentos críticos na época da cristalização das ciências modernas e da música. Hoje 're-sensualizando' o som, o microfone devolve à escuta um toque corporal que havia sido afastado por seu ancestral, o estetoscópio. Do grego στήθος, sthétos – peito e σκοπή, skopé – exame).

O microscópio e o telescópio, e mais tarde o microfone têm a função de encurtar distâncias. Sem cumprir exatamente essa função (cf. a seguir), em fase pré-elétrica o estetoscópio desempenhou missão diagnóstica auxiliando a Medicina no processo de consolidação de sua Semiologia, a primeira disciplina semiótica de caráter científico. Um percurso entre fatos e analogias pode levar-nos a arriscar a hipótese que semiologia, erotismo, pudor e teoria musical encontraram-se associados desde os tempos mecânicos da primeira. O método escolhido para elaborar essa hipótese será comparar os estados contemporâneos da moral e do conhecimento à época da invenção do estetoscópio, e a situação atual da escuta.

2. A Semiologia Médica

Manuais de Medicina e médicos são unânimes em apontar a origem do termo Semiologia a Émile Littré, no *Dictionnaire de la langue française*, de sua autoria, publicado em 1863. Uma consulta ao dicionário indica que, para Littré, o termo não era novidade, nem invenção sua:

> SÉMIOLOGIE
> "(sé-mi-o-lo-jie) s.f.
> Terme de médecine. Partie de la médecine qui traite des signes des maladies. Du grec, signe, et, doctrine." (Littré 1863)
> Para Ferrater-Mora:
> "Na Antiguidade a palavra 'semiótica' foi usada frequentemente para designar a parte da medicina que se ocupava de interpretar os sinais das doenças, abarcando a diagnose e a prognose. Assim por exemplo, encontramos em Galeno a expressão σημειωτικη τεχνη (semiotikhe tekhne)." (Ferrater-Mora 1994)

Em sintonia com as demais ciências no séc. XIX, para a formulação de diagnósticos a Medicina firmou uma importante etapa relacionando-se com as novas tecnologias: o uso de mediadores da percepção. Diferentemente das lentes de aumento, que ampliavam o objeto visual, o estetoscópio lançou o observador em situação *acusmática*, aproximando-o do objeto sonoro, que, sem o apoio verificativo da visualidade, devia ser interpretado conforme indícios meramente acústicos. A semiologia acusmática da medicina veio re-colocar o observador na mesma caverna nietzcheana, - aquela que, segundo o filósofo, teria sido o berço da escuta musical (Nietzsche 1881)[1] – a mesma que, no século seguinte, revestiria de penumbra a escuta eletroacústica. Evidentemente médicos não usavam o estetoscópio para uma escuta musicista, porém este objeto os conduz ao mesmo exercício de *source-bonding* (Smalley 1994).[2] O que seria essa *junção-à-fonte* medical senão uma transposição da noção aristotélica de *causa & efeito* ajustada para a escuta?

3. O primeiro estetoscópio

Até inicios do séc. XIX, os médicos faziam o exame baseado na escuta colando a orelha no corpo do doente. O procedimento foi alterado nos primeiros anos do século XIX.

> 'O estetoscópio foi inventado em 1816 quando um jovem médico francês chamado René Théophile Hyacinthe Laënnec examinava uma jovem paciente. Encabulado por ter de comprimir sua orelha contra o peito dela (o método chamado Auscultação Não-mediada) - pois este era o método usado pelos médicos daquela época - Laënnec lembrou-se de um truque, aprendido quando criança, para escutar sons transmitidos por via sólida. Enrolou algumas folhas de papel, colocando uma ponta em seu ouvido, a outra no peito da jovem. Deliciado, descobriu que os sons não apenas eram conduzidos pelo cilindro de papel, como também chegavam 'alto e claro'. O primeiro manuscrito documentando auscultação 'mediada' através do estetoscópio é de março de 1817, quando Laënnec anotou o exame de Marie-Melanie Besset, de quarenta anos.' (Rackow 1998)

A origem do estetoscópio não deixa dúvidas quanto ao embaraço *cum desiderium* proveniente da iminência de um delicado contato entre dois corpos.

> 'A objeção de Laënnec à auscultação não-mediada toca claramente em fronteiras de decoro e embaraço: o estetoscópio pode até escutar através das roupas das pacientes e libera doutores do sexo masculino do embaraço (awkwardness) de tocar em peitos de mulheres. O *bourgeois decorum*...' (Sterne 2006)

O nascimento da semiologia médica coincide, portanto, com o estabelecimento dessa separação entre o peito do paciente e a escuta do médico. Consagrava-se, assim, uma experiência efetiva de separação entre corpo e mente: o corpo do objeto de estudo e a mente do pesquisador.

O primeiro embrião do microfone concentrava a atenção na pele do tímpano do ouvinte, anulando todo o ambiente e demais percepções, impelindo a experiência humana um degrau adiante no *especialismo* da cultura ocidental, sem destoar da nascente noção de *música autônoma*. E evitando aquele toque resistido e eventualmente sublimado pelo médico. A forma do primeiro estetoscópio é não somente funcional, pois sugestiva:

Fig. 2: Estetoscópio monaural. Primeiro modelo, 1816.

Talvez algum pesquisador venha a investigar por que razão Laënnec foi pintado em afresco na Sorbonne (por Theobold Chartan) em cena na qual o paciente é do sexo masculino. A posição do estetoscópio, no quadro, também é rica de insinuações, permitindo-nos inferir possível lapso psicanalítico.

Fig. 3: Laënnec examina um paciente com seu estetoscópio: lapso do artista?

4. O estetoscópio moderno

A medicina e a semiologia médica buscaram patamar mais pudibundo livrando-se do sugestivo cilindro, chegando finalmente ao desenho do chamado estetoscópio binaural, usado em tempos atuais. Somente um renovado esforço pelo decoro justifica a transformação. O novo formato não propicia significativa melhoria acústica: no que concerne a escuta não há exploração efetiva da suposta binauralidade sugerida no novo artefato. (Só pode haver experiência binaural de fato quando dois captadores mantém a individualidade de sua informação até a chegada aos ouvidos, o que não é o caso dos estetoscópios binaurais, que levam às duas orelhas, por caminhos separados, o sinal acústico de um só captador). A binauralidade do nome refere-se unicamente ao empenho simultâneo de ambas orelhas para a auscultação. A vantagem só pode ser o maior isolamento do ambiente.

Outra interpretação possível, voltando à analogia visual e ao lapso psicanalítico, permite identificar uma semelhança entre esse novo objeto e a redução gráfica, para fins medicais, do aparelho reprodutor feminino.

Fig. 4: O estetoscópio binaural

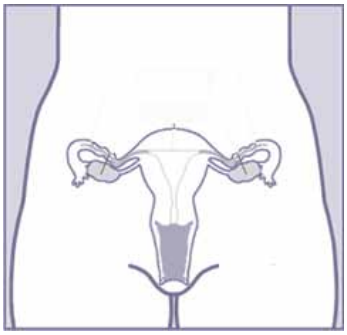


Fig. 5: O sistema reprodutor feminino

Seria apenas por acaso que desta vez o instrumento abandona sua forma fálica para se assemelhar ao aparelho reprodutor feminino? Qual seria o objetivo oculto desse lapso? Estaria a engenharia médica já marcando passos à espera do início de uma 'era da reprodutibilidade técnica'?

Hoje em dia os estetoscópios são utilizados também para distinguir médicos de enfermeiros e demais profissionais do ramo. Graças a sua forma, usa-se o objeto pendurado em volta do pescoço, possivelmente estando aí mais uma explicação para a adequação do binaural: é nos ombros dos médicos que pesa o ônus da semiose.

5. O microfone

Com certeza o "*bourgeois decorum*" dos médicos da época desempenha papel importante, tendo quase certamente coadjuvado na introdução, para a música, do conceito de *organicidade* ((Dahlhaus 1989), ainda muito caro à Análise Musical. Mas por que razão um instrumento de escuta devolveria tanta carga simbólica para os dias de hoje?

Eletrificado, o microfone evoluiu rapidamente até atingir formas inequívocas:

Fig. 8: Microfone cardioide.

Conhecido recurso eletroacústico recuperado pela Bossa Nova, o *close-miking* consistiu na aproximação da cápsula do microfone à boca do locutor, para que o volume da voz pudesse ser registrado com maior isolamento do ambiente, com reforço do *efeito de proximidade* (aumento de amplitude das frequências graves) dos microfones cardioides, cuja curva de representação do pólo de sensibilidade reproduz o grafismo de uma glande:

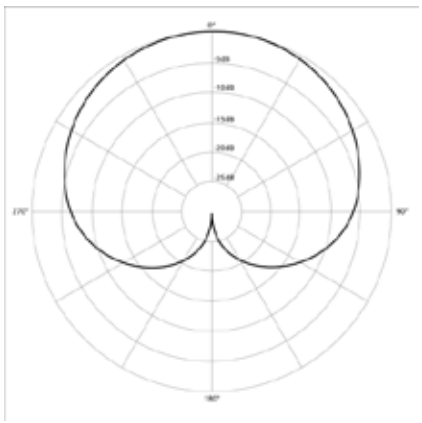


Fig. 9: Curva cardioide.

Assim se pode dirigir ao ouvinte um cochicho, uma insinuação de sensualidade distanciada, uma promessa de falar da boca-para-a-orelha, como se fosse para um único interlocutor. O *close-miking* - na música popular e na música contemporânea - permite aos cantores que sussurrem em alto e bom som.

Como conseqüência desse recurso permite-se também uma espécie de 're-aproximação' entre o 'som puro' (entendido como sinal acústico 'não-referencial') e o som como experiência estética sensual. Trata-se, portanto de uma experiência acústica que faz questionar a possibilidade de experiências perceptivas desnudadas de *afecção*, e questiona, ainda, a possibilidade de uma *écoute réduite* conforme essa expressão schaefferiana tem sido falseadamente vulgarizada pelo mundo da música eletroacústica.

A operação conceitual batizada de *écoute réduite* por Pierre Schaeffer, quando alçada à condição de estética, cumpre missão distanciadora em grau potencializado pela eletro-eletrônica. Mas como expressar o erotismo de um som segundo o exercício da escuta reduzida? A voz do próprio Pierre Schaeffer, descrevendo uma das tentações de Santo Antão, na obra de Michel Chion, é conhecida:

Áudio: excerto de 'La tentation de Saint Antoine' (1984), (Chion 1991)

Como classificar a expressão de Pierre Schaeffer dentro do estreito quadro morfo-tipológico que ele mesmo criou? (Schaeffer 1966) Onde, no quadro morfo-tipológico, está a caixa para o objeto sonoro 'sensual'?

O ouvinte *acusmata* volta, então, a obter o prazer pela escuta re-sensualizada, penetrando em todos os recônditos da intimidade de sons microfonados a pequena distância. Mas agora está solitário, compartilhando esse isolamento que lhe chega como se fosse através de um estetoscópio.

Notas

1 'O ouvido, este órgão do medo, só alcançou tanta grandeza na noite e na penumbra de cavernas obscuras e florestas, bem de acordo com o modo de viver da era do receio'...'Na claridade do dia o ouvido é menos necessário. Foi assim que a música adquiriu o caráter de arte da noite e da penumbra.' 'Nacht und Musik - das Ohr, das Organ der Furcht, hat sich nur in der Nacht und in der Halbnacht dunkler Wälder und Höhlen so reich entwickeln koennen, wie essich entwickelt hat, gemaess der Lebensweise des Furchtsamen, das heisst, des allerlängsten menschlischen Zeitalter, welches es gegeben hat: im Hellen ist das Ohr weniger nöthig. daher der Charakter der Musik, als einer Kunst der Nacht und Halbnacht.' Morgenröth, (1881), aforisma 250. (Nietzsche 1881, 125)

2 'The natural tendency to relate sounds to supposed sources and causes, and to relate sounds to each other because they appear to have shared or associated origins.' (Smalley 1994, 36)

Referências

Chion, Michel. "La tentation de Saint Antoine." *La tentation de Saint Antoine / La Ronde.* Comp. Michel Chion. INAC2002, INAC2003. 1991.

_____. *L'art des sons fixés, ou la musique concrètement.* 1a Ed. Fontaine: Métamkine, 1991.

Dahlhaus, Carl. *The idea of absolute music.* Tradução: Roger Lustig. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

Ferrater-Mora, José. *Dicionário de Filosofia.* Barcelona: Editora Ariel, 1994.

Littré, Émile. *Dictionnaire de la langue française.* Paris: Hachette, 1863.

Nietzsche, Friedrich. *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile.* Chemnitz: Verlag von Ernst Schmeitzner, 1881.

Rackow, Eric. “The monaural esthetoscope.” *Medical Antiques Online.* 1998. http://www.antiquemed.com/monaural_stethoscope.htm (acesso em 21 de Março de 2011).

Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines.* Paris: Ed. du Seuil, 1966.

Smalley, Denis. “Defining timbre, refining timbre.” *Contemporary Music Review* (Harwood) 10 part 2 (1994): 35-48.

Sterne, Jonathan. *The audible past. Cultural origins of sound reproduction.* Durham, EUA: Duke University Press, 2006.

DESCRIÇÃO DE UM SISTEMA PARA ESTUDO DAS POSSIBILIDADES ARTICULATÓRIAS DA MÃO DIREITA DE VIOLONISTAS

Sérgio Freire[1] *(UFMG)*
sfreire@musica.ufmg.br

Lucas Nézio[2] (UFMG)
lucasnezio@yahoo.com.br

Rafael Pimenta[3] (UFMG)
rafalimpim@hotmail.com

Resumo: O texto descreve as características básicas de um sistema de captação e processamento do áudio de cada uma das seis cordas de um violão acústico, discute as estratégias utilizadas e dificuldades encontradas na detecção de ataques em tempo real e ilustra as primeiras ferramentas desenvolvidas para uma análise - ainda incipiente - da expressividade musical típica da mão direita de violonistas.
Palavras-chave: técnica violonística, polifonia de estratos, processamento digital de sons, sistemas interativos.

Description of a set-up for the study of the articulatory possibilities of guitarists' right hand

Abstract: The basic characteristics of a system capable of picking up and processing the audio signal generated by each one of the six strings of an acoustical guitar are described, along with the discussion of the strategies used for the real-time detection of attacks and the difficulties that emerged during this process. The first tools developed for the analysis - still in an incipient stage - of the musical expressivity typical of guitarists' right hand are also dealt with.
Keywords: acoustic guitar technique, layer polyphony, digital sound processing, interactive systems.

1. Introdução

O texto descreve a etapa inicial de um projeto de pesquisa desenvolvido no Laboratório de Performance com Sistemas Interativos da Escola de Música da UFMG que tem por objeto o estudo das possibilidades articulatórias da mão direita de violonistas. O sistema utilizado está baseado na captação hexafônica do som de um violão acústico (um sinal independente por corda) e em processamento digital de sinais. Uma característica importante é seu funcionamento em tempo real, já que espera-se que seja uma ferramenta importante não apenas na análise de performances de músicos profissionais, mas também no auxílio ao estudo e superação de dificuldades técnicas e ainda em criações interativas.

Iniciativas semelhantes têm sido relatadas, principalmente com o uso da guitarra elétrica (Puckette, 2007; Lima e Ramalho, 2008; Frisson et al., 2009). No presente caso, o foco é a análise da execução de trechos contendo uma polifonia de estratos, uma textura típica da escrita para violão, como pode ser visto no excerto abaixo, de Villa-Lobos: uma voz grave (baixos), uma melodia aguda, e fórmulas variadas de acompanhamento em um registro intermediário.

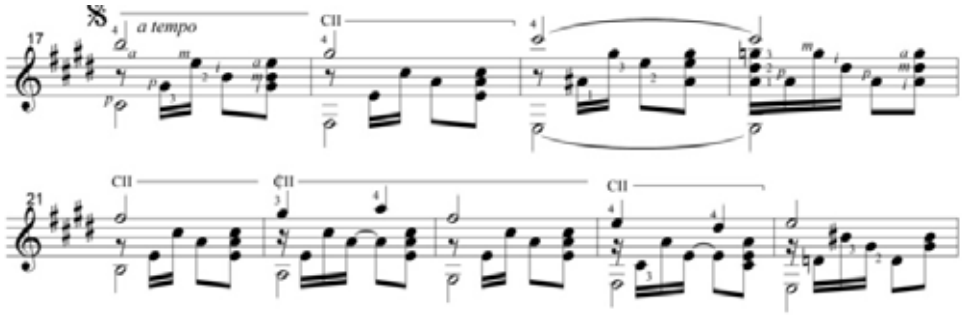


Figura 1: excerto do Estudo no. 8 para violão, de H. Villa-Lobos, de 1929. Ed. C. Nelson (2000, baseada em Max Eschig, 1953).

Com a captação individualizada do áudio de cada corda, acreditamos que um estudo consistente da realização desse tipo de textura pode ser levado a cabo, já que teríamos acesso tanto à realização rítmica quanto à dinâmica de cada estrato e de sua combinação.

2. Descrição do sistema

Atualmente, o sistema está assim configurado:

- um violão acústico espanhol Alhambra modelo E-533 (1978);
- captadores individuais do fabricante *LRBaggs*, de funcionamento passivo;
- cabos para conexão das seis saídas independentes;
- mesa de som analógica *Mackie* 24x8 para adequação da impedância dos sinais (com níveis semelhantes ao de um microfone dinâmico);
- placa de som Motu 828 mkII[4];
- computador PowerPC G5 2 Ghz;
- software Max 5 (www.cycling74.com).

Com o sistema acima descrito, obtemos os valores básicos de níveis de sinal expressos na tabela 1 (todos os valores em dB são dados em dBFS, que atribui 0 dB ao valor RMS máximo obtido na digitalização do sinal). O valor RMS de cada corda foi calculado a cada 1024 amostras, com uma frequência de amostragem de 48kHz. Nessa tabela pode-se observar que a faixa dinâmica de cada corda encontra-se em torno a 40 dB. Isto nos levou a determinar 6 faixas de dinâmica, assim quantizadas: *pp* (-62 a -55 dB), *p* (-55 a - 48 dB), *mp* (-48 a -41 dB), *mf* (-41 a -34 dB), *f* (-34 a -27 dB), *ff* (-27 a -20 dB).

	afinação (Hz)	ruído de fundo (dB)	intensidade em ataque pp	intensidade em ataque ff
corda 1 (mi 3)	330	-88	-60	-23
corda 2 (si 2)	247	- 89	-62	-23
corda 3 (sol 2)	196	-89	-62	-20
corda 4 (ré 2)	147	-89	-60	-23
corda 5 (lá 1)	110	-89	-60	-23
corda 6 (mi 1)	82.5	-90	-60	-20

Tabela 1: valores dos níveis dinâmicos básicos do sistema.

O acoplamento mecânico mútuo existente entre as diferentes cordas do violão utilizado, apesar de ser uma característica esperada de um instrumento acústico, foi maior do que o previsto. Face à inviabilidade de uma medição objetiva de todas as combinações possíveis entre as cordas, posições dos dedos da mão esquerda e dinâmicas, na média podemos dizer que esse acoplamento pode ser razoavelmente expresso pelos seguintes valores:

	influência máxima das outras cordas sobre a corda não tocada (dB)	influência máxima da corda tocada sobre as outras não tocadas (dB)
corda 1	-48	-34
corda 2	-45	-35
corda 3	-44	-42
corda 4	-45	-45
corda 5	-45	-49
corda 6	-45	-46

Tabela 2: valores do acoplamento mútuo entre as cordas

3. Extração de ataques

A detecção de ataques é a base de todo o sistema. Ela é realizada a partir da comparação entre o valor de pico do sinal pré-filtrado de cada corda (calculado a cada 10 ms – 480 amostras a 48 kHz) e um valor RMS (calculado com um mínimo de 1024 amostras) que funciona como um limiar adaptativo para a rotina de comparação de níveis de amplitude.

Os passos da detecção são os seguintes (ver figura 2):

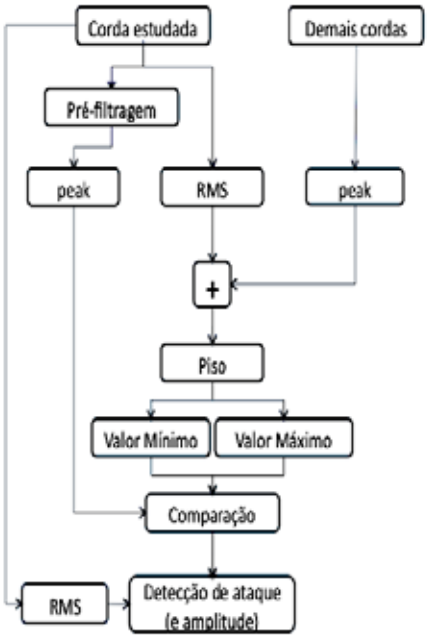


Figura 2: fluxo dos procedimentos utilizados na detecção de ataques.

1. pré-filtragem do sinal, de modo a excluir as frequências mais graves geradas em cada corda - isso evita que ressonâncias por simpatia possam vir a gerar falsos ataques e também que ataques mais próximos uns dos outros sejam mais facilmente isolados (ver Bello et al., 2005);
2. cálculo dos valores de pico e RMS do sinal;
3. definição do valor RMS de piso para o limiar adaptativo - embora o ruído de fundo do sistema esteja em torno de -89 dBFS, os ataques mais suaves em qualquer uma das cordas se dão em torno a - 60 dB, sendo este o limite inferior inicialmente escolhido;
4. modificação desse piso por adição de um valor (calculado de forma não linear) advindo da influência da possível atividade presente nas outras cordas - isto ajuda a minimizar a influência do forte acoplamento mecânico existente entre as cordas em um violão acústico;
5. definição dos valores RMS mínimo e máximo a serem usados na comparação com o valor de pico - o comparador funciona com dois limiares, um alto que deve ser superado pelo sinal de entrada para que um ataque seja detectado, e um baixo que também deve ser ultrapassado para que um novo ataque possa vir a ser detectado;
6. detecção do ataque com uma margem de erro máxima de 10 ms;
7. determinação da intensidade do sinal da corda no momento do ataque (na verdade, o máximo de amplitude é alcançado cerca de 60 ms após o transiente de ataque).

Deve-se observar que o procedimento descrito para uma corda vale para todas as outras, e que todos esses processos devem rodar paralelamente. Assim, não é possível saber realmente se a intensidade gerada nas demais cordas (excetuada a corda em questão) advém realmente de seu acionamento ou se é apenas consequência do acoplamento mecânico, principalmente em dinâmicas mais elevadas. Essa não linearidade faz com que a regulagem precisa dos parâmetros de cada corda se dê heuristicamente, e seja aperfeiçoado ou adaptado a cada nova obra ou trecho estudado.

Outro descritor importante (ainda não implementado) é o momento de extinção da nota atacada. As possibilidades são diversas, pois além da extinção natural podemos ter ainda (1) um ataque que não chegou a causar uma vibração efetiva da corda (som percussivo), (2) um novo ataque na mesma corda, (3) extinção da vibração por ação da mão direita, (4) extinção da vibração por ação da mão esquerda.

As informações de momento de ataque e intensidade obtidas já possibilitam realizar análises sobre a regularidade rítmica e dinâmica, sobre as variações de andamento, sobre o ritmo global e ritmo de cada estrato sonoro.

4. Estudo de caso preliminar

Selecionamos dois trechos de estudos de Villa-Lobos para violão, úteis tanto para refinar as regulagens da programação quanto para desenvolver *feedbacks* visuais para os músicos. Como se tratam de estudos que exploram exaustivamente um mesmo motivo musical - arpejos no estudo 1 e acordes repetidos no estudo 4 -, um pequeno trecho já é suficiente para ilustrar os resultados da extração de atributos realizada.

O Estudo 1 utiliza todas as cordas do instrumento em cada compasso, e mantém uma mesma fórmula de arpejo em praticamente toda sua extensão. Para a calibragem do sistema, ele oferece os desafios de uma sonoridade de cordas soando permanentemente, e a utilização de grande parte do braço do instrumento. Para o instrumentista, o maior desafio é manter a regularidade rítmica e dinâmica em várias posições do instrumento (com grande utilização de cordas soltas, naturalmente mais sonoras do que as presas).

A execução do seguinte trecho (figura 3) gera as seguintes possibilidades de *feedback* visual (programadas em Max), tanto em relação ao equilíbrio dinâmico quanto à regularidade rítmica. A figura 4 representa os graus dinâmicos mencionados acima, representando por diferentes tons de cinza (mais escuro significa mais forte).

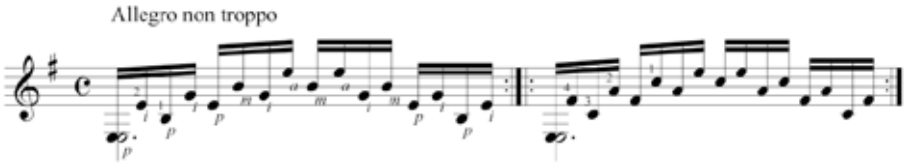


Figura 3: Excerto do Estudo no. 1 para violão, de H. Villa-Lobos, de 1929. Ed. C. Nelson (2000, baseada em Max Eschig, 1953).

Figura 4: representação gráfica das dinâmicas de cada corda do excerto da figura 3.

Quanto à regularidade rítmica na execução desse estudo, desenvolvemos duas possibilidades: uma se assemelha à notação proporcional, onde cada ataque é representado por uma barra vertical (figura 5). A outra traça os valores de duração entre cada dois ataques consecutivos representados em um eixo vertical.) Também é possível calcular compasso a compasso – ou a cada pulso – o andamento (em bpm) da interpretação.

Figura 5: representação gráfica das durações entre ataques do excerto da figura 3. Os círculos indicam o início do compasso, correspondente ao ataque na corda 6. Os números abaixo dos círculos indicam o andamento médio do compasso.

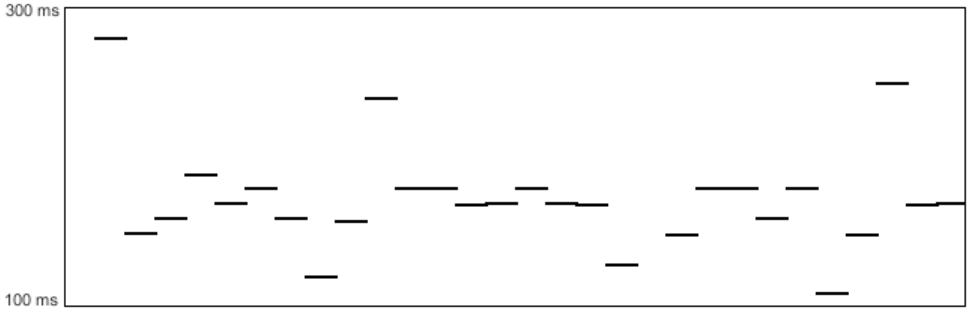


Figura 6: representação gráfica das durações entre ataques do excerto da figura 3. A variabilidade rítmica está representada pelo eixo vertical.

O Estudo 4 é dedicado aos acordes repetidos. É interessante que o músico possa visualizar o equilíbrio dinâmico entre as diferentes notas do acorde. A dinâmica (e ritmo) do excerto abaixo (figura 7) é representado pela seguinte gráfico (figura 8):

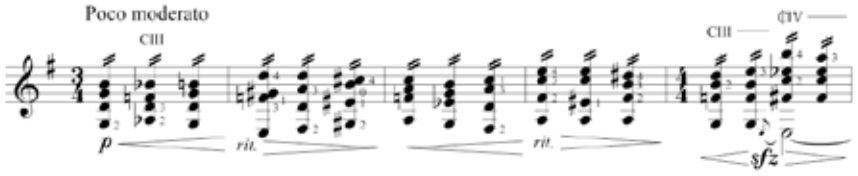


Figura 7: Excerto do Estudo no. 4 para violão, de H. Villa-Lobos, de 1929. Ed. C. Nelson (2000, baseada em Max Eschig, 1953).

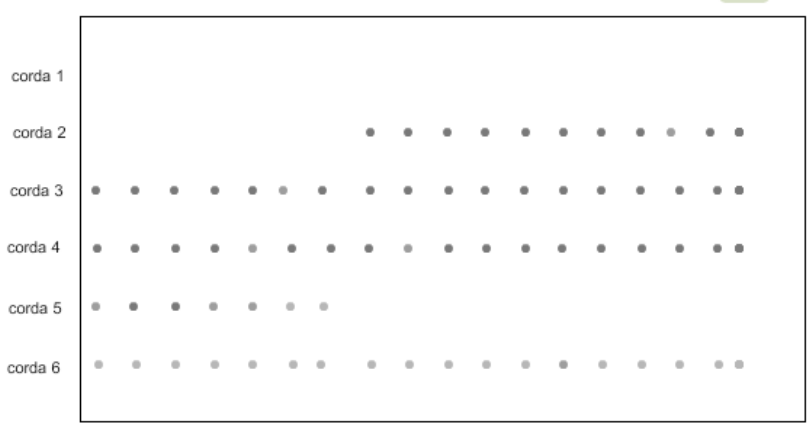


Figura 8: representação gráfica das dinâmicas de cada corda do excerto da figura 6.

5. Considerações finais

A descrição realizada se limitou à apresentação das ferramentas desenvolvidas até agora sem a preocupação de interpretação dos dados obtidos, que deverá ser objeto de uma etapa posterior do projeto. Novos descritores de áudio deverão ser implementados, e proporcionarão representações visuais que poderão incluir a extinção das notas, as alturas tocadas e qualidades timbrísticas. As possibilidades de quantificação de durações ainda serão melhor estudadas, pois dependem de dados experimentais mais consistentes.

Embora uma característica marcante do sistema seja seu funcionamento em tempo real, nada impede que os dados assim obtidos sejam trabalhados em tempo diferido. Acreditamos que as análises relativas à polifonia de estratos podem ser mais efetivas se assim realizadas, e contanto com um número significativo de execuções.

O sistema descrito poderá ser bastante útil em estudos de obras e repertórios de estilos diversos, na caracterização de estilos idiossincráticos de violonistas, além de oferecer um grande potencial para sua aplicação em sistemas musicais interativos.

Notas

1 Professor da Escola de Música da UFMG. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq (2) desde 2010.
2 Mestrando em música (linha de pesquisa Sonologia) desde agosto de 2010.
3 Bolsista de Iniciação Científica CNPq-UFMG desde agosto de 2009.
4 Implementações futuras prevêem a aquisição de uma placa de som com 8 entradas de microfone (para redução de conexões e ruídos) e um computador mais potente para o processamento da detecção paralela de seis alturas (uma relativa a cada corda do instrumento).

Referências:

BELLO, Juan Pablo et al. A Tutorial on Onset Detection in Music Signals. *IEEE Transactions on Speech and Audio Processing*, vol. 13, no.5, p. 1035-1046, september 2005.

FRISSON, Christian et alli. Multimodal Guitar: Performance Toolkit and/or Study Workbench. *Enterface'09 Complete Project Proposal*, 2009.

FRISSON, Christian et alli. Multimodal Guitar: Performance Toolkit and Study Workbench. *QPSR of numediart research program*, vol. 2, no. 3, p. 67-84, september 2009.

LIMA, Ernesto Trajano de, e Geber Ramalho. On Rhythmic Pattern Extraction in Bossa Nova Music. *ISMIR Proceedings* 2008, p. 641-646.

PUCKETTE, Miller. Patch for Guitar. *Anais da PD Convention 2007*, disponível em http://crca.ucsd.edu/~msp/publications (consultado em 25/05/2011)

VILLA-LOBOS, Heitor. *12 Estudos para violão.* Ed. C. Nelson (2000, baseada em Max Eschig, 1953). Compostos em 1929.

Teoria e Análise

- O Tratamento Motívico dos *Ostinati* nas *Serestas* de Heitor Villa-Lobos
  Achille Guido Picchi (UNESP) 1617
- Relações de Simetria no Quarteto de Cordas nº 3 de Béla Bartók
  Allan Medeiros Falqueiro (UDESC) 1623
- Aplicação do módulo 7 na análise da música pós-tonal
  Antenor Ferreira Corrêa (UNB) 1630
- Contornos e Processos Formais na Definição de Formas Musicais
  Arthur Rinaldi (UNESP) 1638
- Coerência Sintática no Sistema Trimodal de José Siqueira
  Aynara Dilma Vieira da Silva (UFRN/UFPB) 1645
- Subsídios para uma Narratividade em Música
  Bruno Angelo (UFRGS) 1653
- Comparação entre manuscritos e edição final do livro "Fraseologia Musical" de Esther Scliar.
  Caio Giovaneti de Barros (UNESP) 1659
- Reexposição estendida dos segundos grupos temáticos nas duas primeiras sonatas para piano de Mozart
  Carlos de Lemos Almada (UFRJ) 1666
- A harmonia do coral *O Haupt voll Blut und Wunden*, de J. S. Bach, como meio expressivo na narrativa da Paixão de Cristo
  Carlos de Lemos Almada (UFRJ) 1673
- Tônica x Fundamental: A Escala Universal dos Sons de Alain Daniélou e sua Relação com a Série Harmônica
  Celso Cintra (UFU/USP) 1680
- A Entropia da Música: Teoria da informação, composição musical e complexidade
  Christian Benvenuti 1687
- *Retrato II*, para duas flautas, de Gilberto Mendes: Análise musical
  Cibele Palopoli (USP) 1694
- Continuidade graduada na peça 10 de *Dez peças para quinteto de sopros* de György Ligeti
  Claudio Vitale (USP) 1701
- Introdução à Teoria dos Vetores Harmônicos de Nicolas Meeùs
  Cristiane A. Miranda Rocha Martins (UNESP) 1708

- *Timbre, tempo e espaço no Réquiem para o Sol* de Lindembergue Cardoso
  Daniel de Souza Mendes (UFRGS) 1714
- Variações e desenvolvimentos: análise do sétimo movimento do *Quatuor pour la fin du Temps*, de Olivier Messiaen
  Daniel Paes de Barros Pinto (USP) 1720
- Névoas e Cristais: primeira composição brasileira para vibrafone e eletrônicos em tempo real com controle computacional
  Daniela dos Santos Leite (UFU) 1728
- Razão e Nacionalidade na *Sonatina n. 2* de Camargo Guarnieri
  Ester Bencke (UDESC) 1734
- Complexidade Musical em Síntese Granular
  Fernando Falci de Souza (UNICAMP) 1741
- Empregos da Modulação Métrica em *Fantasia*, do *Quarteto de Cordas Nº 1* de Elliott Carter
  Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira (UNICAMP) 1748
- Ernst Krenek's Suite for guitar, op. 164 and the twelve-tone "method"
  Gabriel Navia (University of Arizona) 1755
- Ferramentas analíticas da música eletroacústica aplicadas à análise de música instrumental
  Gisela de Oliveira Gasques (UFU) 1760
- Progressões triádicas em *Les Étendards Lunaires* de Eunice Katunda
  Iracele Vera Lívero de Souza (USC) 1767
- *Seele* de Anton Webern: considerações sobre timbre, simetria e textura
  Isaac Terceros Montaño (USP) 1773
- O Silêncio na Introdução das Variações Op. 30 de Webern
  Ísis Biazioli de Oliveira (USP) 1780
- Em busca da complexidade formal: tema e variações em *15º Harmônico* de Rodrigo Cicchelli Velloso
  João Svidzinski (USP) 1787
- Uma abordagem analítica de duas fugas de Paulino Chaves
  José Renato Medeiros Furtado (UFPA/ICA/CAPES) 1795
- O uso motívico da série em uma obra dodecafônica de Cláudio Santoro
  Juliane Larsen (UNILA) 1801
- Direcionalidade na composição da Sonata para Flauta, Viola e Harpa de Claude Debussy
  Juliano Abramovay (Faculdade Santa Marcelina) 1807
- Análise Tópica do 2º Movimento do Quarteto nº 5 de Béla Bartók
  Juliano Oliveira (USP) 1814
- Camadas no tempo e no espaço: um estudo sobre camadas na obra de György Ligeti, Johannes Ciconia e Jacob Senleches
  Lucas Zewe Uriarte (UNICAMP) 1820

- Procedimentos composicionais e elementos de coerência na Fuga 1 , Op. 149, De Liduíno Pitombeira
  Luciana Noda (UFPB) 1828
- A contribuição da *metáfora conceitual* para a semântica da música
  Marcos Nogueira (UFRJ) 1834
- Espaço, linha e complexidade acústica na formação dos agrupamentos sonoros
  Marcos Pupo Nogueira (UNESP) 1840
- Análise da Configuração Sonora da Peça *Canzona di Ringraziamento* de Salvatore Sciarrino
  Maria Leopoldina Onofre (UFPB) 1846
- A narrativa musical no terceiro movimento da *Sonata para flauta, viola e harpa* de Claude Debussy
  Menan Medeiros Duwe (UDESC) 1854
- A ambigüidade melódica do blues sob uma ótica etno-schenkeriana
  Rafael Palmeira da Silva (UFPR) 1861
- Schenker e Schoenberg divergentes? Caminhos para a reconciliação entre duas teorias analíticas
  Renato Luciano de Vasconcelos (UFPR) 1868
- Forte, Salzer e a ornamentação na análise schenkeriana
  Renato Luciano de Vasconcelos (UFPR) 1873
- Modelagem Sistêmica Baseada em Cadeias de Markov
  Rubem José Vasconcelos de Medeiros (UFCG) 1879
- A intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado
  Tadeu Moraes Taffarello (Escola de Música Frida Vingren) 1886
- Proporções no fluxo temporal da obra *Instantânea (2005)*
  Veridiana de Lima Gomes (UFPel) 1893
- O Passarinho de Pano e A Baratinha de Papel – significado e interpretação em dois estudos de caso na Prole do Bebê Nº 2 de Villa-Lobos
  Walter Nery Filho (USP) 1900

O TRATAMENTO MOTÍVICO DOS *OSTINATI* NAS *SERESTAS* DE HEITOR VILLA-LOBOS

Achille Guido Picchi (UNESP)
achillepicchi@hotmail. com

Resumo: Este artigo é um desenvolvimento da tese de doutorado *As* Serestas *de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação*. Tem como objetivo mostrar como o compositor trata os *ostinati* de maneira motívica no ciclo em questão. A metodologia constou de estudo de bibliografia sobre análise, tabelas comparativas e analíticas dos *ostinati*. O trabalho conclui apontando que os *ostinati* tratados motivicamente funcionam como procedimento composicional típico.
Palavras-chave: Villa-Lobos, *Serestas*, *Ostinati*, Motivos.

The Motivic Treatment of the *ostinati* in the *Serestas* by Heitor Villa-Lobos

Abstract: This article constitutes a follow-up of my doctoral thesis *As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação.* The main objective of the article is to show how the composer deals with the *ostinati* in a motivic manner on the song cycle. The methodology used consisted of a biobliographical study about analysis, comparative and analytical charts of the *ostinati*. The results points to a motivical treatment of the *ostinati* all over the cycle as a typical compositional procedure.
Keywords: Villa-Lobos, *Serestas*, *Ostinati*, Motives.

1. Introdução

Este artigo demonstra o tratamento dos *ostinati* nas *Serestas*, ciclo para voz e piano, de Heitor Villa-Lobos. O *ostinato* é um procedimento composicional utilizado em sua técnica geral para a composição das peças constantes do ciclo que, embora muito presente no estilo do compositor em variadas obras, nesta em questão adquire feições motívicas de construção.

O que se chama de técnica de um compositor importa numa soma de seu repertório musical, cultural e vivencial musical como um todo, adquirido e trabalhado ao longo do tempo. E estará justamente alinhada a um ponto de vista particular a que se possa chamar de estilo e que corresponde às intenções de escolha do compositor.

2. O *ostinato*

O *ostinato* é a repetição de um padrão musical, sucessivamente ou por todo o trecho musical. Ele pode ocorrer na linha do baixo ou na linha superior. Dessa forma, o *ostinato* pode ser tanto melódico como rítmico ou sua combinação. Como refere Sadie (1994, p.687), se ocorrer uma melodia no baixo constantemente repetida e a ela superpõe-se uma linha em variações contínuas "chama-se a isso *basso ostinato*. Pode-se referir também à própria melodia do baixo, ao esquema harmônico ou ao processo de repetição. O uso do *basso ostinato* originou algumas formas musicais, como a *passacaglia* e a *chacone*".

Os *ostinati* são um procedimento composicional extensamente empregado. Conforme Salles (2009, p.215),

> Na chamada prática comum, o uso de *ostinati* está associado ao aumento da tensão, como sendo uma extensa dissonância resolvida apenas quando a repetição termina e/ou retorna a uma relação de consonância com as outras partes. A música do século XX fez do *ostinato* um meio expressivo alternativo, substituindo a idéia clássica de composição a partir do desenvolvimento de motivos logicamente ordenados.

Isto nos remete à idéia, bastante expressiva para a música do século XX, do emprego do *ostinato* como material e, dessa forma, seu uso dentro de uma coerência formal devida à construção motívica.

3. O motivo.

O motivo é um elemento da sintaxe musical composto de no mínimo duas células, porém não muito extenso, com sentido expressivo próprio e característico, pertinente a uma linha melódica. Isto quer dizer que é um pequeno desenho, ou fragmento ritmico-melódico que para sua identificação deverá, com alguma constância e interesse, ser repetido.

No dizer de Schoenberg (1996)[1], qualquer número de notas pode constituir um motivo básico. Porém pode-se dizer que, no geral, elas não deveriam ser demasiadas e nem com muitos elementos envolvidos (ou seja, com rítmica muito complexa ou sucessão exagerada de intervalos).

É pelo uso constante numa obra que se identifica melhor o motivo, ou seja, como já referido, ele se repete e o pode ser de maneiras diversas, tanto literalmente quanto com variações. Ou, como coloca Schoenberg (1996, p.35), "[u]m motivo aparece continuamente no curso de uma obra: *ele é repetido*. A pura repetição, porém, engendra *monotonia* e esta só poder ser evitada pela *variação*". Como o motivo é constitutivo de uma construção musical, ele pode independer da tonalidade como sistema principal.

4. Os *ostinati* nas *Serestas*.

Os *ostinati* na parte do piano das *Serestas* não são somente recurso expressivo. Trata-se de procedimento composicional de Villa-Lobos, o que significa dizer que pertence ao universo de recursos estilísticos deste compositor. O tratamento dos *ostinati* é motívico, pois estes são trabalhados de forma a se adequarem à idéia de continuidade, reconhecimento, variação e diversidade.

Naturalmente não se está considerando aqui os motivos como construtores da linha horizontal da peça, mas sim como base de sustentação da continuidade lógica e coerente dela, em consonância com um dos principais teorizadores do motivo, Schoenberg (1996, p. 35), o qual refere que "o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso".

O motivo, como idéia construtiva e suas manipulações, funciona como um elo de ligação fundamental com o sistema tonal, em termos de pensamento composicional. Dizer que funciona como um elo de ligação, relativamente a um compositor pós-tonal como é o caso de Villa-Lobos, é reconhecer a interpenetração da tradição em sua obra bem como o inserir, indubitavelmente, no contexto histórico da criação das *Serestas* (1926).

Schoenberg, em sua discussão do motivo, enfatiza esse aspecto e, segundo comenta Simms (1986, p.25):

> Schoenberg, a despeito de sua extensa produção teórica, não fez explanações sistemáticas ou detalhadas da unidade harmônica nas suas obras caracterizadas pela emancipação da dissonância. Ao invés disso, inclinou-se a enfatizar somente um aspecto de sua construção, a recorrente variação motívica, a qual foi uma feição que elas compartilharam com a composição tonal dos tempos anteriores. (grifos nossos)

Os *ostinati*, como procedimento composicional, adveem de um pianismo villalobiano inerente não só à estilística poética do compositor como também base de pensamento. É notório que Villa-Lobos não era pianista e o tratamento que dispensava ao piano é de muita originalidade. A partir de idéias e figurações pianísticas, o compositor constrói *ostinati* e os trabalha em forma de motivos condutores da estrutura.

Um *ostinato,* sendo portanto fruto de uma combinação rítmico-melódica e tendo por característica geral a repetição constante é, assim, um elemento para o procedimento composicional. Ele pode ser um motivo, pois, segundo se viu o motivo é elemento usado no procedimento composicional, linearmente para a consecução da dimensão horizontal da peça. Ele afinal se estabelece como motivo se, após o uso inicial, for constantemente repetido e/ou variado, decupado, citado e outros meios mais que o tornem reconhecido como base para construção das idéias musicais. E, voltando a citar Schoenberg, se produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso.

O procedimento típico de Villa-Lobos quanto ao tratamento motívico do *ostinato* pode ser exemplificado na *Seresta* de número 6, intitulada *Na Paz do Outono.*

5. A *Seresta* nº6, *Na Paz do Outono*

A peça está dividida em três seções, a seção I (c.1-10), piano solo à guisa de introdução; a seção II (c.11-24), corpo da canção, com um *intermezzo* (c.25-29) entre a seção I e a seção II; a seção III (c.30-34), que é a retomada da segunda parte da seção II, mais uma coda (c.35-38) que é a repetição, por parte do piano, com variação, da seção I sobre a qual a canção se encerra.

A seção I não apresenta *ostinati* estruturais.

Por toda a seção II, na parte do piano, há uma figura rítmica constante que aparece na parte inferior, com pequenas variantes[2], que retorna na seção III, segundo mostra a Figura 1:

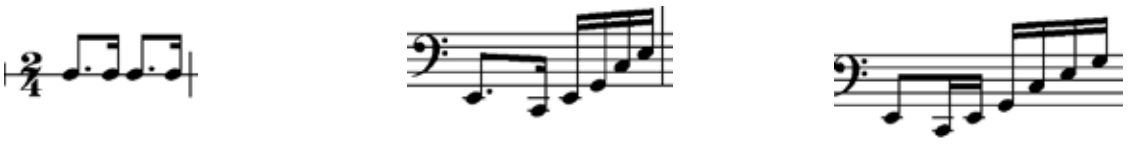


Figura rítmica Variante I Variante II

Fig.1. Figura rítmica de *ostinato* em *Na Paz do Outono* e pequenas variantes.

Essa figura rítmica, em *ostinato* no baixo, conduz praticamente toda a parte pianística em relação à condução da voz, como exemplifica a Figura 2:

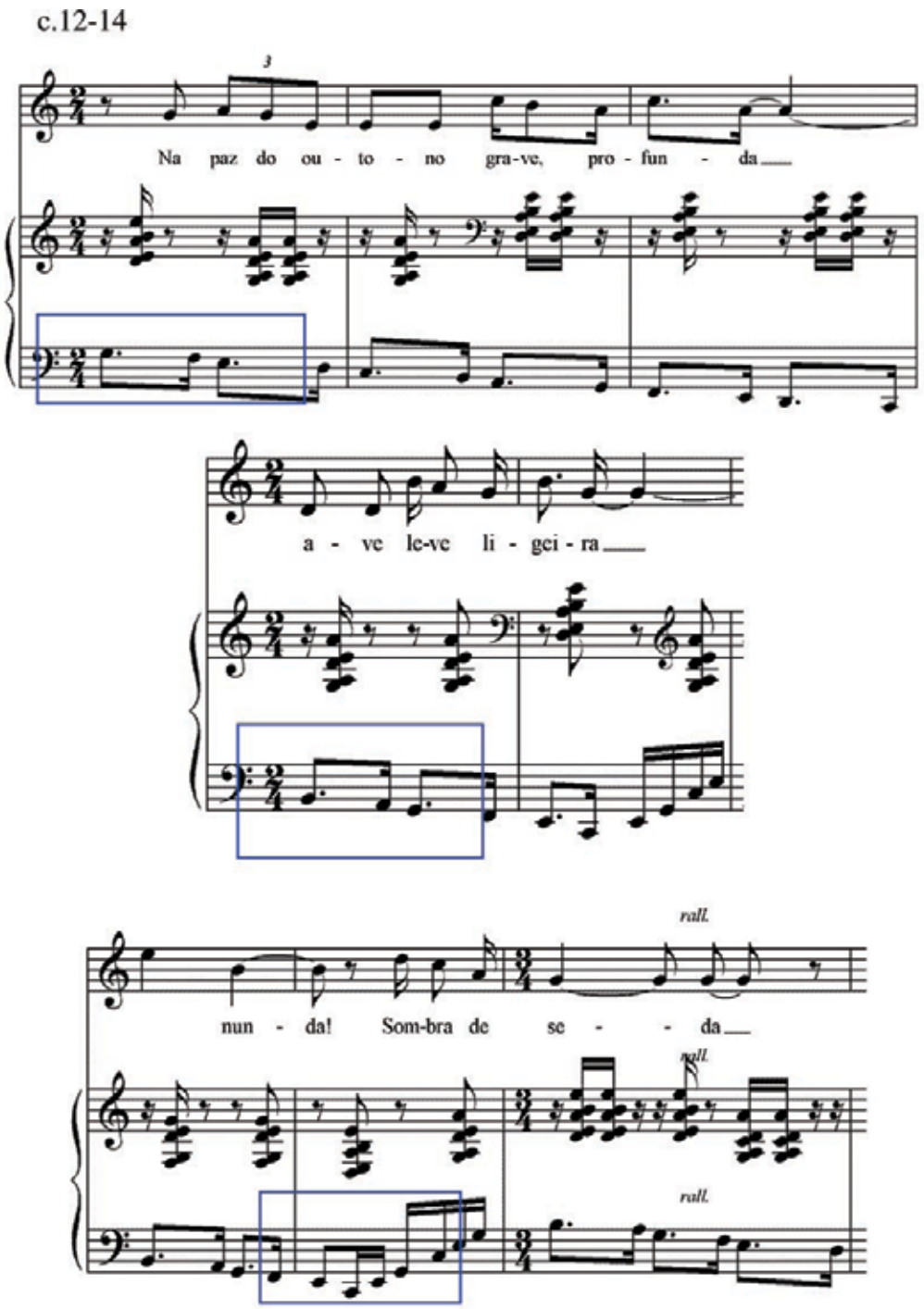


Fig.2. *Ostinato* condutor na parte inferior do piano em *Na Paz do Outono*, com variantes.

Como se observa, a parte inferior do piano em *ostinato* é conduzida como uma *promenade*[3] isto é, caminha por graus conjuntos, bastante em acordo com a "leitura" do poema feita pelo compositor [4], unindo assim o pianismo da escrita a uma escritura[5] de intenções. Porém, muito em desacordo com as simultaneidades sonoras em forma acordal, na parte superior do piano, que lembram uma sonoridade de *clusters*, embora constituídos por superposições de quintas. A constância dessas simultaneidades da parte superior do piano nos leva a um *ostinato* rítmico que, com o tempo, independem da altura e mesmo da constituição dos agrupamentos acordais. As variantes que aí ocorrem para a condução da idéia são apenas de região. Pode-se notar essas variantes na Figura 3:

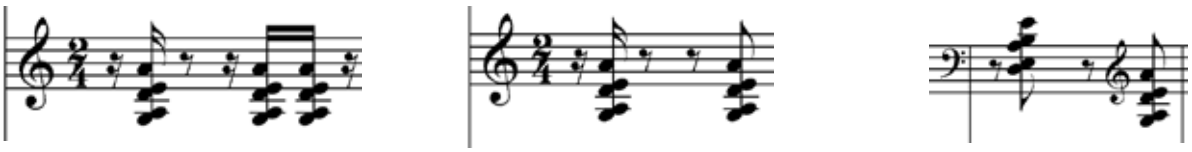


Fig.3. Variações rítmicas do *ostinato* na parte superior do piano.

No *intermezzo* há um efeito de simultaneidades acordais, em novo *ostinato*, claramente percussivas, que procura se assemelhar à percussão do choro, mais especificamente, o pandeiro, instrumento indispensável nesse conjunto musical popular.

Fica evidenciado, assim, uma "tradução" pianística que o compositor pretende em relação a essa rítmica, como se pode ver na Figura 4:

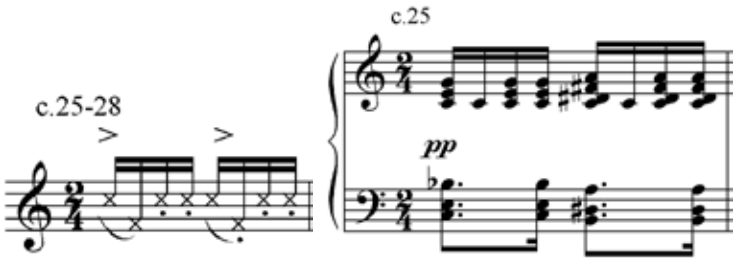


Fig.4. Efeito percussivo do *ostinato* em *Na Paz do Outono.*

Pode-se perceber, claramente, na superposição deste motivo rítmico da parte superior do piano ao de continuidade do *ostinato* da parte inferior, o objetivo de ambientar, mesmo sublinhar a "leitura" do texto pelo compositor, advindo de um particular e sutil pianismo: através de um jogo acordal, como visto na Figura 4. A superposição de *ostinati* acaba por ser procedimento composicional muito encontrado nas *Serestas*, devido especialmente ao tratamento motívico que o compositor lhes dispensa.

Na parte vocal, a condução melódica se faz através da célula rítmica geradora ilustrada na Figura 5:

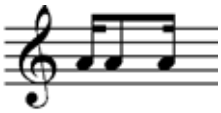


Fig.5. Célula rítmica geradora da condução melódica em *Na Paz do Outono.*

O compositor, através do tratamento motívico desta célula, constrói a linha melódica, com as variações apresentadas na Figura 6:

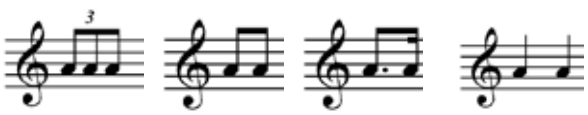


Fig.6. Variações do motivo gerador em *Na Paz do Outono.*

6. Considerações Finais

O tratamento motívico dos *ostinati*, na parte do piano, conforma-se, coerentemente, com o tratamento motívico tradicional dentro da prática comum, da linha vocal, mostrando uma coerência em relação ao desenvolvimento formal pós-tonal das canções dentro do ciclo das *Serestas*. O que temos, então, como já ressaltado, é um compositor com um profundo relacionamento com a tradição, porém afinado essencialmente com as novas buscas e aberturas do início do século XX, momento em que realiza as primeiras doze das catorze *Serestas* para voz e piano.

Notas

1 SCHOENBERG, 1996, p.35.
2 É preciso notar aqui que variante e variação, segundo Schoenberg (1991, p.35) teem uma pequena diferença em relação ao tratamento motívico. Variação "exigirá a mudança de alguns fatores menos importantes e a conservação de outros mais importantes"; e variante exige mudanças "de caráter secundário, porém que não possuem conseqüências especiais, teem apenas o efeito local de embelezamento".
3 Passeio, em francês. Sugestão de caminhada tranqüila.
4 Sendo, talvez, propulsora a "imagem" poética de "paz" do primeiro verso, "Na paz do outono/grave, profunda".
5 Para uma diferenciação entre escrita e escritura, remeto à tese de doutorado Picchi, 2010, p. 24-28.

Referências:

PICCHI, Achille Guido. *As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação***.** Tese de Doutorado. UNICAMP, Campinas, SP, 2010, 334 p.

SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário GROVE de Música. Edição Concisa.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Composicionais.* Campinas: Editora UNICAMP, 2009.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical.* São Paulo: EDUSP, 1996.

SIMMS, Bryan R. *Music of the twentieth-century. Style and structure.* New York, USA: Schirmer, 1986.

RELAÇÕES DE SIMETRIA NO QUARTETO DE CORDAS Nº 3 DE BÉLA BARTÓK

Allan Medeiros Falqueiro (UDESC)
allanfalqueiro@gmail.com

Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)
acaciopiedade@gmail.com

Resumo: Nesta comunicação apresentaremos uma análise duas seções importantes do *Quarteto de cordas nº 3* de Béla Bartók, procurando mostrar que, apesar da sua aparente diversidade, ambas compartilham de um mesmo eixo de simetria de alturas. Trata-se dos segmentos iniciais da *Prima Parte* e da *Seconda Parte*, as duas seções principais do quarteto. Além da abordagem da simetria inversional, a análise da música de Bartók requer uma diversidade de modelos e técnicas, refletindo a diversidade do material criado pelo compositor.
Palavras-chave: Bartók; quarteto de cordas; simetria inversional.

Symmetrical Relations on Béla Bartók's String Quartet nº3

Abstract: This communication presents an analysis of two important sections of Béla Bartók's *Third String Quartet*: the first segments of the *Prima Parte* and of the *Seconda Parte*, the main sections of the quartet. We intend to show that, despite their apparent diversity, both sections share the same pitch symmetry axis. Besides the approach of symmetrical inversional sets, the analysis of Bartók's music requires diverse methods and techniques, as a reflection of the diversity of the material created by the composer.
Keywords: Bartók; string quartet; inversional symmetry.

1. Introdução

É inquestionável a importância da música de Béla Bartók perante o modernismo, na área composicional, etnomusicológica e interpretativa. Dentre sua vasta obra, os seis quartetos de cordas representam as suas principais fases composicionais, de forma com que o terceiro e quarto fazem parte de seu período mais abstrato[1]. Bartók não deixou em seu legado escrito referências diretas ao *Terceiro Quarteto*, diferentemente do *Quarto Quarteto*, com uma análise estrutural realizada pelo compositor (BARTÓK, 1976a, p.412-413) e também uma informação crucial em uma de suas *Harvard Lectures* sobre o procedimento de expansão de unidades cromáticas para diatônicas, denominado *expansion in range* (BARTÓK, 1976b, p.381). Esta informação inspirou diversos trabalhos analíticos sobre este quarteto, como o de Antokoletz (1984). Mesmo assim, diversos analistas expuseram suas opiniões sobre o terceiro quarteto, geralmente em artigos sobre trechos isolados.

Os trabalhos pioneiros de Perle (1955; 1977) e Berry (1979) apresentam visões diferentes, mas não totalmente contrastantes, importantes para pesquisas posteriores. O primeiro autor trata de formações simétricas em todos os quartetos e considera que algumas partes do terceiro quarteto possuem caráter quase atonal ou até dodecafônico e aponta como principal exemplo os primeiros compassos, onde estão presentes todas as doze notas em um tetracorde cromático e uma melodia livre com as oito notas restantes (PERLE, 1977). Já o segundo autor comenta a funcionalidade quase tonal no quarteto, com Dó♯ como centro tonal, e realiza uma análise da obra, ressaltando a importância de conjuntos de classes de notas simetricamente inversíveis para a obra. Para Berry, Dó♯ pode ser considerado a fundamental do acorde cromático inicial, se fundando principalmente na direcionalidade da melodia para a nota Sol♯, quinta de Dó♯ (BERRY, 1979, p. 291).

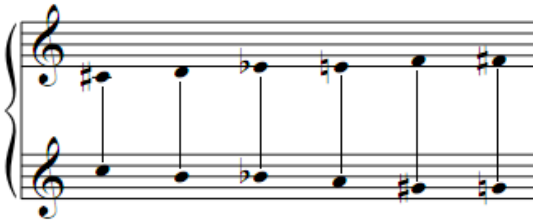
Desta forma, fica clara a posição do *Terceiro Quarteto* entre o tonal e o atonal, beirando ora para um ora para outro destes lados, em diversos pontos da obra. De fato, Bartók comenta em suas *Harvard Lectures* que "nossa música, eu me refiro à nova música erudita húngara, é sempre baseada em um único tom fundamental, em suas seções da mesma forma que em seu todo" (BARTÓK, 1976b, p.370-1). Entretanto, na já mencionada análise do *Quarto Quarteto*, Bartók não deixa clara nenhuma tonalidade (BARTÓK, 1976a, p.412-3), enquanto que na análise do *Quinto Quarteto* (BARTÓK, 1976c, p.414-5), composto em um período que o compositor já havia retornado para uma linguagem menos abstrata, há indicações de tonalidades em todas as suas seções.

Segundo Antokoletz (1984, p.138), a idéia de centro tonal pode ser trabalhada de duas formas na obra de Bartók: como fundamental de um modo tradicional ou como uma nota central de uma formação simétrica. Essas foram as duas formas que Bartók encontrou para se opor ao sistema tonal a partir da música dos camponeses do leste europeu. Segundo Bartók: "o resultado destes estudos [de música folclórica] foi de decisiva importância em minha obra, porque isto me libertou da tirânica lei das tonalidades maiores e menores" (1976d, p.410).

O presente trabalho parte desta premissa em busca de relações melódicas mais profundas com o eixo simétrico de dois trechos da obra, o início da *Prima Parte* e da *Seconda Parte* do Terceiro Quarteto, partes principais da obra que são recapituladas na *Ricapitulazione della Prima Parte* e *Coda*.

2. Simetria inversional

A teoria de simetria por meio de inversão é baseada em um eixo imaginário entre duas notas. Este eixo é inerente a qualquer díade, já que basta dividir pela metade a distância do intervalo. Como exemplo básico, podemos utilizar as notas Si♭ e Ré: entre as notas há um total de 4 semitons, sendo o eixo, portanto, a nota Dó, 2 semitons de distância para cada. Este eixo pode ser representado como Dó-Dó. A utilização da notação por inteiros[2] facilita o cálculo, que se torna a soma da representação numérica de cada classe de nota (no caso anterior 10 + 2 = 12(mod12) = 0)[3]. Como podemos ver no exemplo 1, o eixo de soma 1 (Dó-Dó ♯) é base para formação simétrica entre todas as doze notas.



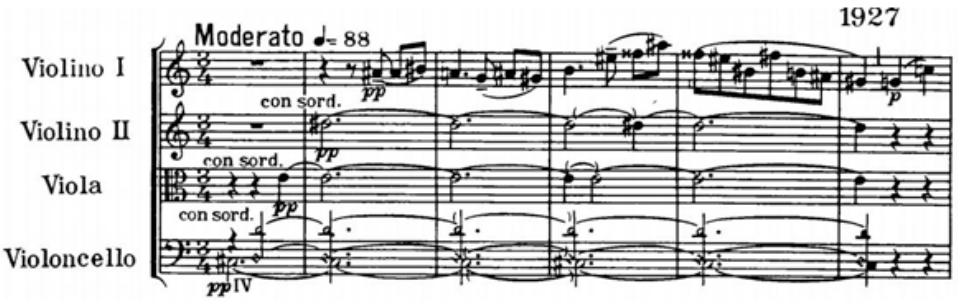
Exemplo 1: Eixo de soma 1.

A soma de todas as díades relacionadas no exemplo anterior será 1, sendo que a partir das notas Sol e Fá♯ elas passariam a se repetir com uma inversão das vozes. Consequentemente, o eixo 1 pode ser representado tanto pela díade Dó-Dó♯, quanto pela Fá♯-Sol.

O resultado sonoro desta nova forma de centro tonal baseada em um eixo simétrico é estático, contrastando-se do sistema tonal, dinâmico e assimétrico, baseado na sensação de movimento causada pela função dominante (ANTOKOLETZ, 1984).

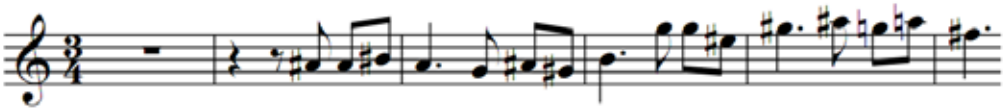
3. *Prima Parte*

O trecho introdutório do quarteto é o único que está presente em todas as análises da obra, devido ao seu alto caráter expressivo e por apresentar em poucos compassos todo o material a ser trabalhado durante o resto da peça, como o motivo principal da *Prima Parte* (PERLE, 1977, p.163; ANTOKOLETZ, 1994, p.260-1; FALQUEIRO, 2009; FALQUEIRO & PIEDADE, 2010) e da *Ricapitulazione della Prima Parte* (FALQUEIRO, 2009; FALQUEIRO & PIEDADE, 2010). Como podemos ver no exemplo 2, a introdução é caracterizada por uma melodia no primeiro violino acompanhada por um acorde cromático que se forma com o segundo violino, viola e violoncelo[4]. A melodia pode ser dividida em duas frases, sendo que ambas podem ser divididas em dois segmentos, embora a divisão da segunda frase não seja tão clara devido a falta de nota de sustentação para separar temporalmente as partes da frase. Perle (1970) apontou para a complementaridade entre o acompanhamento e a melodia do trecho, pois juntos constituem as 12 notas em apenas 6 compassos, 4 no acorde cromático e 8 na melodia. Esta questão voltou a ser trabalhada por Mawer (2007), que identifica a potencialidade da complementaridade na obra como um todo.



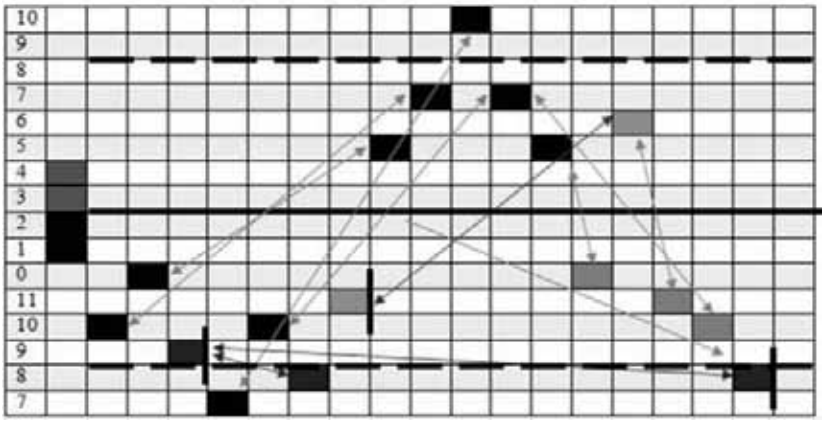
Exemplo 2: Quarteto de Cordas nº3 – Prima Parte cc.1-6.

Propomos uma análise que busca relações ocultas entre a melodia e o acorde cromático. A principal dica deixada por Bartók foi o próprio tetracorde cromático, com as notas Dó♯-Ré-Ré♯-Mi, que se organizam ao redor do eixo Ré-Ré♯, de soma 5. A forma mais clara de relação simétrica é a repetição invertida iniciando na nota Sol, oposta à primeira, Lá♯, no eixo simétrico[5]. Veja-se no exemplo 3:



Exemplo 3: Repetição simétrica perfeita da primeira na segunda frase.

As principais características desta introdução, cc. 1-6, tais como possuir todas as 12 notas, sua duração e também provocar a sensação auditiva de estaticidade, são mantidas no exemplo anterior, enquanto que há mais redundância. Contudo, a repetição literal invertida não é o único modo de se organizar alturas a partir de um eixo. Com um olhar mais apurado, relações entre as notas podem se tornar perceptíveis.



Exemplo 4: Diagrama dos cc.1-6 da *Prima Parte*. Mostra como e quais notas da melodia se relacionam simetricamente ao redor do eixo de soma 5 (Ré-Ré♯) e do sub-eixo (Sol♯-Lá).

O exemplo acima demonstra o eixo simétrico. No diagrama cada campo preenchido representa uma nota, que é indicada pelos números inteiros na coluna da esquerda. A segunda coluna contém as notas do acorde cromático de acompanhamento. Como estas notas estão presentes constantemente em toda a introdução, será representado apenas o seu ataque inicial e em grupo, ignorando a ordem de aparição. A partir da terceira coluna, os campos indicam as notas da melodia do primeiro violino, com omissão de repetições. A linha contínua central sugere o eixo Ré-Ré♯, enquanto as duas linhas intermitentes o sub-eixo Sol♯-Lá, ambos de soma 5. As setas de duas pontas indicam quais notas estão relacionadas. Barras após as notas apontam as com maior duração, notas que servem como final de frase.

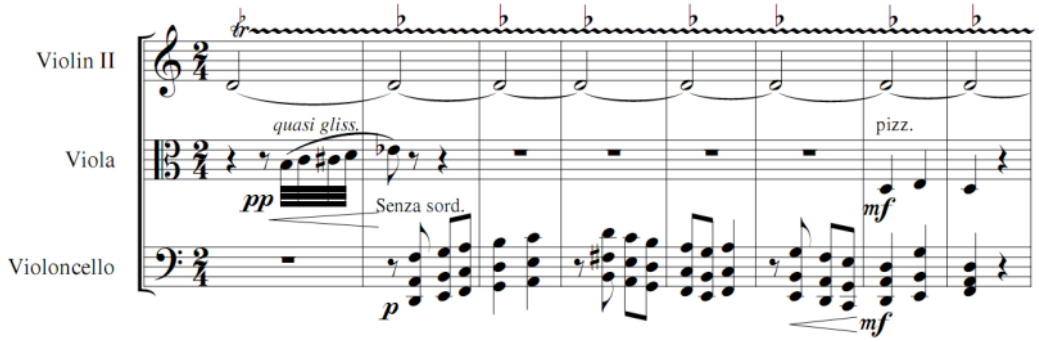
Os dois primeiros segmentos da melodia contêm um contorno melódico que alterna entre saltos ascendentes e descendentes. O primeiro ponto de sustentação, Lá, se relaciona com a terceira nota do segundo segmento, Sol♯, pois ambas são terminações do conjunto 3-2 (013). Entretanto, Bartók não faz a sustentação na nota Sol♯, e sim na nota Si. É interessante o fato destas duas notas, Sol♯-Lá, representarem exatamente o sub-eixo de soma 5, oposto ao eixo Ré-Ré♯ do acompanhamento.

Embora que a segunda frase não possua nenhuma sustentação em seu interior, é possível a subdivisão em dois segmentos justapostos, o primeiro com as notas Mi♯-Fá𝄪-Lá♯-Fá♯ e o segundo com as notas Si♯-Si-Lá♯-Sol♯. O primeiro segmento, ao contrário da primeira frase, contém inicialmente o contorno melódico de arpejo, formando o conjunto 3-7 (025), conjunto do motivo principal da *Prima Parte*, mencionado anteriormente. Este arpejo está relacionado simetricamente com as notas iniciais dos conjuntos 3-2 (013) da frase anterior, com a omissão das notas Sol♯-Lá, o sub-eixo. A última nota, Fá♯, está relacionada com o Si, nota final da primeira frase (c.4). Desta forma, pode-se inferir que o segmento inicial da segunda frase representa uma repetição comprimida da frase inicial. O último segmento é um afastamento a partir do eixo central, como indicado por uma seta que parte do eixo Ré-Ré♯, e está relacionado diretamente com as últimas notas do segmento anterior, porém em ordem descendente, conduzindo à ultima nota da introdução, Sol♯, que é oposta simetricamente à primeira nota de sustentação, Lá, e faz parte do sub-eixo até o momento omitido na segunda frase. Há, portanto, uma inversão da ordem das notas finais de cada segmento entre a primeira e a segunda frase. Há também certa complementaridade entre os dois eixos de soma 5, já que o eixo Ré-Ré♯ é o eixo gerador do acompanhamento e o eixo Lá-Sol♯ das principais sustentações da melodia.

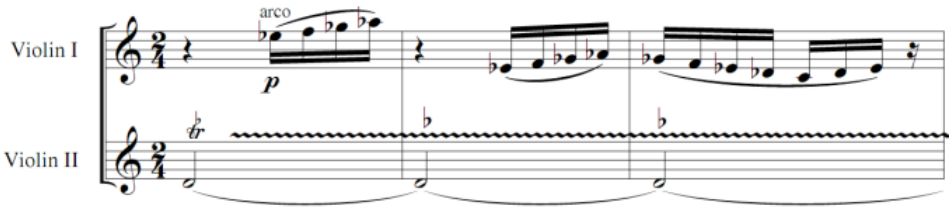
4. *Seconda Parte*

Embora tenha um caráter diferente da *Prima Parte*, o início da *Seconda Parte* possui diversas semelhanças com a introdução da parte anterior, cc.1-6. O acorde cromático é substituído pelo trinado no segundo violino (Ré-Mi♭), que serve como acompanhamento para dois temas, denominados por Antokoletz como I*a* e I*b* (1993, p.262). Esta díade também serve como divisora entre o tema I*a* na viola e violoncelo e o tema I*b* no primeiro violino. Cada um dos temas é precedido por uma figura melódica ascendente, cromática para o tema I*a* e octatônica para o I*b*. Como podemos ver no exemplo 5 e 6, a nota Mi♭ serve como extremo para ambas as figuras, reforçando a importância da díade como eixo.

Bartók compôs os dois temas no modo dórico, mas com diferentes fundamentais: I*a* em Ré (exemplo 5) e I*b* em Mi♭ (exemplo 6), ambas provenientes da díade Ré-Mi♭ do trinado e eixo. Como na introdução da *Prima Parte*, todas as 12 notas estão presentes com a sobreposição destes dois modos.



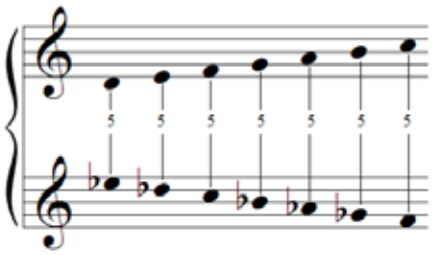
Exemplo 5: Tema I*a* (cc.4-11)



Exemplo 6: Tema I*b* (cc.11-13)

A utilização de dois modos é comum nas obras de Bartók, como o próprio compositor afirma em suas *Harvard Lectures*, mas acrescenta que não será encontrada uma música que utilize constantemente dois modos sobrepostos, apenas em pequenas partes da obra ou poucos compassos (BARTÓK, 1976b, p.370).

Além das figuras que antecedem os temas, da divisão de instrumentos e das fundamentais de cada modo, aparentemente mais nada está relacionado com o eixo 5. Porém, dois modos dóricos quando sobrepostos, um ascendente e outro descendente, geram a mesma relação simétrica entre suas díades, característica que nenhuma sobreposição de outros modos possui. No exemplo 7 podemos ver como a sobreposição destes intensifica o eixo 5, mesmo que os temas não tenham relação de inversão entre suas melodias.



Exemplo 7: Sobreposição dos modos dóricos presentes nos temas I*a* e I*b*.

5. Conclusão

Definitivamente, a diversidade de teorias e métodos utilizados para a análise do *Terceiro Quarteto* de Béla Bartók existe devido à complexidade da obra. Isto se dá também em grande parte das outras obras do compositor, como podemos ver a afirmação de Antokoletz: "talvez as divergências teórico-analíticas sejam um indicativo da versatilidade e complexidade que caracteriza a linguagem musical deste grande compositor húngaro" (1982, p. 73). Assim, a obra de Bartók reflete uma grande variedade de processos criativos, justificando diversidade de abordagens analíticas.

Não se pode afirmar que Bartók tinha em mente todas as relações simétricas mencionadas nesta análise: nosso objetivo foi mostrar como elas estão ali presentes. O próprio Bartók afirmou que a utilização de bi-modalidade e cromatismo poli-modal em sua obra surgiu de forma inconsciente e instintiva (BARTÓK, 1976b, p.376) e que: "agora que a maior parte da minha obra já foi escrita, algumas tendências gerais aparecem – fórmulas gerais das quais teorias podem ser deduzidas" (*ibid,* p.376). A presente análise comprova que duas seções tão contrastantes como a *Prima Parte* e a *Seconda Parte* compartilham, em sua gênese, do mesmo eixo simétrico, de soma 5, como organizador das classes de alturas.

Notas

1 Os quartetos partem gradativamente da simplicidade para a complexidade, com auge nos *Terceiro* e *Quarto Quartetos de Cordas*, seguido de um retorno para a simplicidade.

2 Em 1920, sete anos antes da composição deste quarteto, Bartók explicitava a incapacidade da notação musical utilizada na música ocidental, baseada em um sistema diatônico, de reproduzir música atonal. Esta necessita de uma notação com 12 símbolos diferentes (BARTÓK, 1976e, p.459). Para suprir esta necessidade, anos mais tarde foi criada a notação por inteiros, na qual cada classe de nota, que engloba todas as oitavas de uma determinada nota, possui um número próprio de 0 a 11, sendo C a nota 0 (ver STRAUS, 1990 p.3; FORTE, 1973, p.2).

3 Como estamos tratando de classes de nota, usaremos apenas números de 0 a 11. É necessário o uso do *módulo 12* para números maiores do que 11, que significa fazer operações de diminuição de 12 até chegar a um resultado entre 0 e 11 (ver STRAUS, 1990, p.4).

4 Esta estrutura, segundo Antokoletz (1993, p.260), sugere um pedal de gaitas de fole típico do Leste Europeu.

5 Não pretendemos aqui recompor o pensamento composicional de Bartók, e por isso não nos interessa afirmar se Bartók pensou ou não pensou nestas etapas que nossa análise discute.

Referências:

ANTOKOLETZ, Elliot. *The Music of Béla Bartók*: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music. Los Angeles: University of California Press, 1984.

ANTOKOLETZ, Elliot. Middle-period String Quartets. In: GILLIES, M. (org) *The Bartók companion*. Portland: Amadeus Press, 1994. p.257-277.

BARTÓK, Béla. Structure of the Fourth String Quartet. In: SUCHOFF, Benjamin (Ed.). *Béla Bartók Essays*. London: Faber & Faber, 1976a. p.412-413.

BARTÓK, Béla. Harvard Lectures. In: SUCHOFF, Benjamin (Ed.). *Béla Bartók Essays*. London: Faber & Faber, 1976b. p.354-392

BARTÓK, Béla. Analysis for the Fifth String Quartet. In: SUCHOFF, Benjamin (Ed.). *Béla Bartók Essays*. London: Faber & Faber, 1976c. p.414-415.

BARTÓK, Béla. Autobiography. In: SUCHOFF, Benjamin (Ed.). *Béla Bartók Essays*. London: Faber & Faber, 1976d. p.408-411.

BARTÓK, Béla. The Problem of the New Music. In: SUCHOFF, Benjamin (Ed.). *Béla Bartók Essays*. London: Faber & Faber, 1976e. p.455-459.

BERRY, Wallace. Symmetrical Interval Sets and Derivative Pitch Materials in Bartok`s String Quartet Nº. 3. *Perspectives of New Music*, 18, 1/2, 1979-1980: 287-379.

FALQUEIRO, Allan. *Béla Bartók: uma análise do Quarteto de Cordas Nr. 3*. Monografia de conclusão de curso de graduação em música. Florianópolis: UDESC, 2009a. Disponível em http://www.pergamumweb.udesc.br/dados-bu/000000/00000000000C/00000C9B. TCC.pdf

FALQUEIRO, Allan; PIEDADE, Acácio. Considerações analíticas da Ricapitulazione della Prima Parte do Terceiro Quarteto de Cordas de Béla Bartók. In: *Anais do XX Congresso ANPPOM*. Florianópolis, 2010.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

PERLE, George. "Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók." *The Music Review*, 16: 1955, 300–12.

PERLE, George. "The String Quartets of Béla Bartók." In: CLINKSCALE, E.H. & BROOK, C. *A Musical Offering*: Essays in Honour of Martin Bernstein. New York: Pendragon Press, 1977, 193–210.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Prentice-Hall, 1990.

MAWER, Deborah. Exploring Complementation in Bartók's Third Quartet. *Music Theory Online*, vol. 13, Nr. 4, December, 2007.

APLICAÇÃO DO MÓDULO 7 NA ANÁLISE DA MÚSICA PÓS-TONAL

Antenor Ferreira Corrêa (UNB)
antenorfc@unb.br

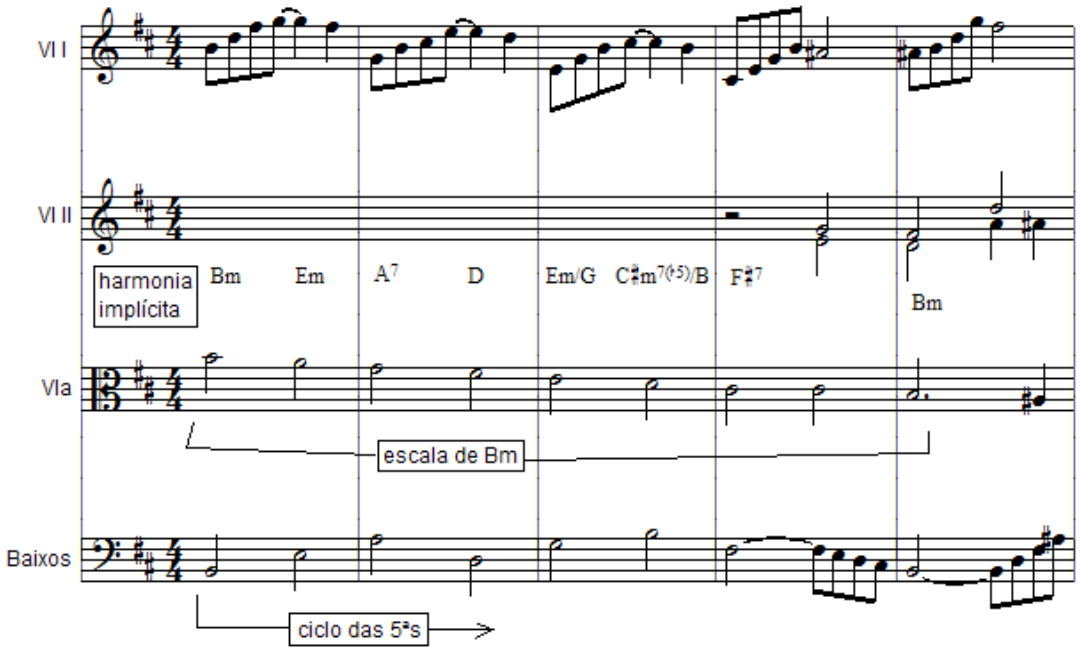
Resumo: tendo como base a Teoria dos Conjuntos, propõe-se a utilização do módulo 7 na abordagem analítica de obras pós-tonais. Inicialmente é feita uma revisão dos elementos tonais por vezes implicados no repertório não tonal. A seguir, comentam-se os procedimentos envolvidos no uso do módulo 7 comparados ao usual módulo 12. Esses princípios são exemplificados na análise de trechos de obras de Villa-Lobos. Conclui-se com o exame da erosão da tonalidade pelo uso simultâneo de estruturas diatônicas, octatônicas e cromáticas verificadas com a aplicação do módulo 7.
Palavras-chave: pós-tonalidade, teoria dos conjuntos, módulo 7, pandiatonismo.

Application of modulo 7 in the analysis of post-tonal music

Abstract: based on pitch-class-set theory, it's proposed the use of modulo 7 in analytical approaches to post-tonal music. Some tonal elements implied in non-tonal works are reviewed. The modulo 7 set theory is presented and compared to modulo 12. These principles are exemplified in the analysis of excerpts taken from Villa-Lobos' works. It's suggested the analysis based on modulo 7 to consider the intersection between diatonic, octatonic, and chromatic collections in order to verify the tonal erosion.
Keywords: post-tonality, set theory, modulo 7, pandiatonicism.

1. Pandiatonicismo

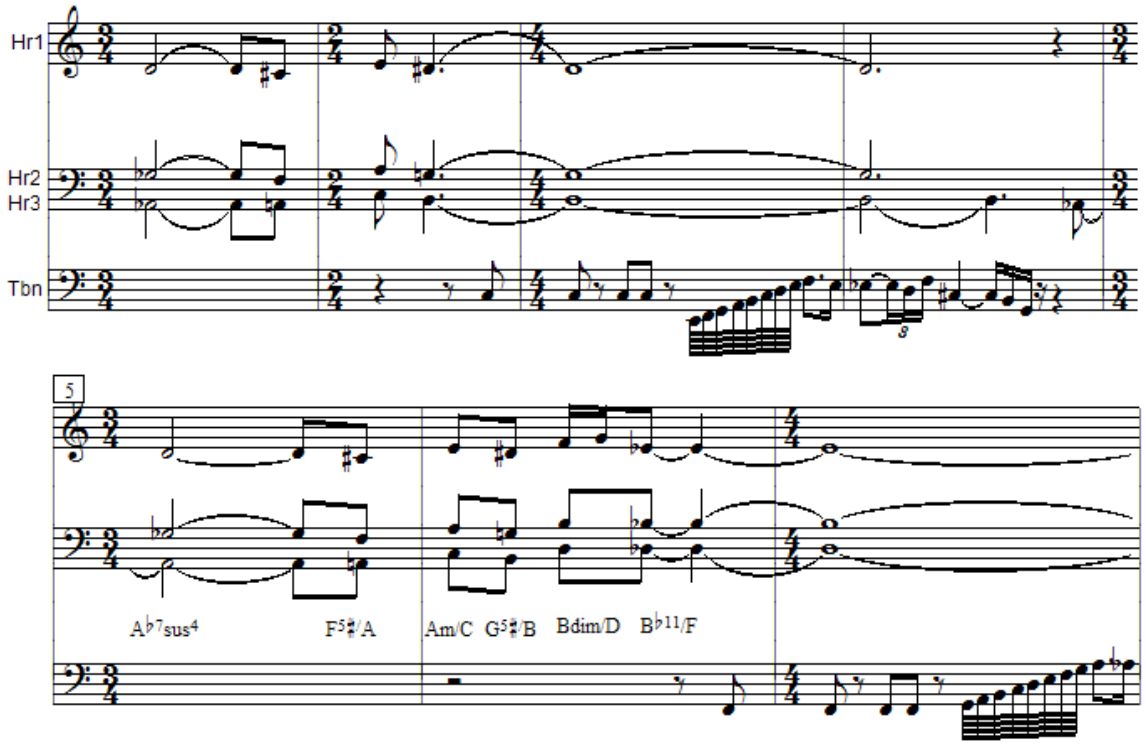
Em algumas obras pós-tonais é possível notar a ocorrência de agregados sonoros cujas construções permitem ser repertoriadas no sistema classificatório por superposição de intervalos de terças, tal como ocorre na harmonia tradicional. Todavia, proceder o estudo de tais peças por meio da análise harmônica funcional ou graduada muitas vezes não gera resultados úteis, já que somente a existência de acordes não garante a validez de uma abordagem analítica tradicional. A constatação de agregados acórdicos construídos por sobreposição de terças não é a única condição da tonalidade. É necessária a satisfação de outros requisitos tonais de modo a apontar para a significação dos agregados sonoros. Dentre esses requisitos, ausentes em grande parte das obras pós-tonais, estão: 1) a existência de centricidade ao redor de um pólo tônico para o qual os agregados sonoros possam 2) ser referenciados e percebidos em razão da dinâmica funcional para com o pólo principal – que estabelecerá, assim, um sentido hierárquico á obra ou passagem em questão. A funcionalidade também é um dos meios de geração de implicações e de expectativas durante a escuta, fator importante para a compreensão da obra musical. O Exemplo 1, extraído do Prelúdio da *Bachiana Brasileira nº 4* de Villa-Lobos, ilustra a satisfação desses requisitos necessários para a verificação da implicação da peça no sistema tonal.



Exemplo 1: Villa-Lobos, Prelúdio da Bachiana Brasileira nº 4, cc. 1-5. Componentes tonais: escala diatônica, arpejos, tensões harmônicas, resoluções, centricidade e funcionalidade.

Observam-se, no Exemplo 1, fundamentos próprios do sistema tonal. Os baixos realizam uma progressão baseada no ciclo das quintas *B-E-A-D-G-(C#)-F#-B*. Nota-se, no entanto, que a nota *C#* é substituída pela nota *B* na linha dos baixos, mas encontra-se na linha dos violinos. A inversão desse acorde (*C#m7/b5*), se por um lado diminui a força da progressão de quintas, por outro reforça o uso da apojatura *C#-B* no soprano, pois se fosse mantido o *C#* no baixo, duplicando a nota da melodia dos violinos, não haveria o choque dissonante de 2M (*B-C#*), eliminando assim a direcionalidade implícita da progressão ao encontro da nota *B*. Outros pilares do sistema tonal são escala diatônica e arpejo, presentes neste trecho nas partes da viola e violino I, respectivamente. Nota-se que as harmonias encontram-se somente implícitas nos três compassos iniciais (deduzidas da junção das partes dos baixos, violas e dos arpejos dos primeiros violinos), pois o uso de tríades completas se dará no compasso quatro com a entrada dos segundos violinos. Percebe-se, também, a centricidade ao redor da nota *B*, para a qual convergem os materiais dessa passagem (intensificados com a cadência *V-i*), de modo a estabelecê-la como pólo tônico para o qual os demais componentes se relacionam funcionalmente adquirindo suas respectivas significações (subdominante, dominante, relativos, etc.). Portanto, os requisitos tonais dessa passagem são satisfeitos, permitindo que a mesma comporte uma análise tradicional.

No próximo exemplo (Villa-Lobos, *Choros* n.4), entretanto, se tentássemos classificar os acordes superpondo intervalos de terças, o resultado não indicaria nenhum dos outros requisitos acima mencionados para que a peça fosse considerada tonal:



Exemplo 2: Villa-Lobos, Choros nº 4, redução cc. 1-7. Tentativa de classificação dos agregados sonoros por superposição de intervalos de terça (parte em *C*, as notas soam onde escritas)

Mesmo que forçadamente, os acordes dos compassos 5 a 7 (extensão da sucessão de acordes dos dois primeiros compassos) podem ser classificados em terças. Todavia, essa classificação não subentende nenhuma implicação com o sistema tonal, já que os requisitos da centralidade e funcionalidade não estão presentes. Note-se que nesta sucessão de agregados sonoros estão presentes todas as notas do total cromático. Assim, proceder uma análise conforme o sistema da harmonia graduada não seria útil, pois não revelaria modo algum de relacionamento e significação dentre esses agregados. Embora o último agregado seja percebido como um ponto de chegada, não há uma direcionalidade harmônica implícita nessa sucessão, a sensação de chegada é satisfeita pela interrupção da movimentação rítmica (*Bb* é, na verdade, um pólo dessa peça, porém, essa implicação tonal só será plenamente estabelecida na segunda parte da obra, de modo que, nos compassos até aqui considerados, não há como perceber essa direcionalidade).

Temos, assim, de modo sintético, exemplificadas duas situações nas quais a existência de acordes implica uma estruturação tonal (Ex.1) e onde essa suposta ocorrência, em si, não atribui sentido tonal à obra (Ex.2), pois não há centricidade e relação funcional entre os agregados sonoros. Ao lado desse aspecto acórdico, no vasto repertório pós-tonal é possível notar procedimentos composicionais nos quais:

- A música possui centro tônico, mas não apresenta acordes estruturados por sobreposição de intervalos de terças e não faz uso predominante de escalas diatônicas (por exemplo, a Fuga da *Música para Cordas Percussão e Celesta* de Bela Bartók);
- A música faz uso de escala diatônica de modo a subsidiar implicações tonais, porém, a organização das alturas não permite ser explicada baseando-se na harmonia funcional ou procedimentos contrapontísticos (peças denominadas pandiatônicas);
- A música na qual se observa a existência de classes de alturas predominantes, mas que não se relacionam ou organizam de modo funcional de modo a promover alusões tonais (há inúmeros

exemplos no repertório do atonalismo livre, mas vale observar a importância que o conjunto 3-3 adquire na obra serial *Wie bin ich Froh* Opus 25, n.1, de Anton Webern[1]).

2. Proposição e operação em módulo 7

A busca da compreensão dos modos de organização dos materiais e parâmetros musicais inicia-se com a identificação de aspectos da superfície da obra visando a sua posterior interpretação, de modo a apontar relações internas de significância estrutural com níveis mais profundos de organização. No repertório pós-tonal, a Teoria dos Conjuntos despontou como uma ferramenta de grande valia para estabelecer procedimentos de identificação e reportação, isto é, os agregados sonoros observados permitem ser repertoriados no interior de um número finito de conjuntos, estabelecendo, portanto, uma taxonomia dessas classes de alturas, que não podiam ser confrontadas valendo-se dos mecanismos dos sistemas harmônicos tonais. Além dessa taxonomia, foi possível demonstrar a identificação dos agregados sonoros da superfície musical com níveis mais profundos de organização composicional.

Sobretudo na análise obras pandiatônicas, alguns autores (como Jay Rahn, Robert Gauldin e Mattew Santa) notaram que o uso do módulo 12, como determinado pela teoria dos conjuntos, não apontavam equivalências entre os agregados sonoros observados em algumas peças. Sugeriram, então, valer-se dos fundamentos dessa teoria, porém, aplicando o módulo 7, procedimento vislumbrado pelo fato do pandiatonicismo empregar, majoritariamente, escalas diatônicas.

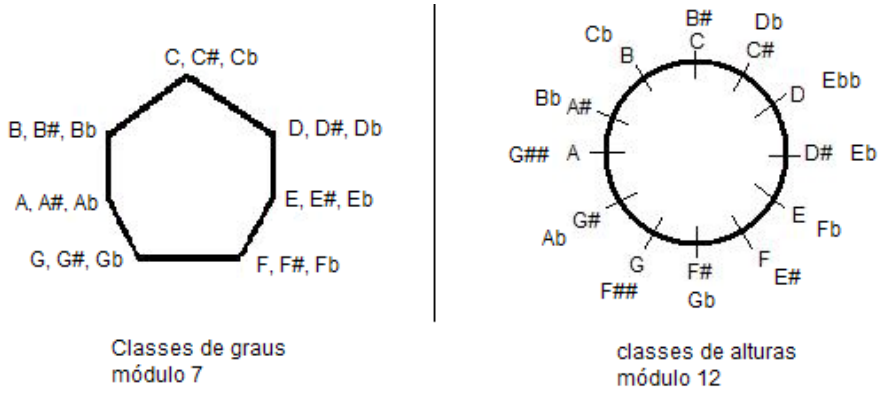
No uso do módulo 7, os demais aspectos da teoria dos conjuntos permanecem similares. O princípio da equivalência de oitava, bem como, os procedimentos transposição, inversão e de alocação dos conjuntos em sua ordem normal. A ordem normal de um conjunto é aquela na qual a configuração intervalar das classes de altura do conjunto em questão são reduzidas ao seu modo mais compacto possível.

Em modulo 7, trabalha-se com o conceito de classe de grau [*step-class*]. Uma classe de grau é definida como o conjunto de todas as notas que possuem a mesma denominação (*C, D, E,* etc.), sem considerar as possíveis alterações (sustenidos, bemóis e bequadros). Existem sete classes de graus, numeradas de 0 a 6, conforme indicado na Tabela 1. Note que no módulo 12 existem 12 classes de alturas (total cromático). Como o módulo 7 lida com o diatonicismo, as alterações cromáticas não são consideradas como diferenciadoras dos graus. Em uma escala diatônica de *D*, por exemplo, *F#* e *F* sempre irão indicar o terceiro grau da escala, variando apenas em modo (maior ou menor, neste caso) ou na inflexão de outro grau.

Classe de grau	Indicação numérica	Classes de alturas abarcadas
C	0	C, C#, Cb
D	1	D, D#, Db
E	2	E, E#, Eb
F	3	F, F#, Fb
G	4	G, G#, Gb
A	5	A, A#, Ab
B	6	B, B#, Bb

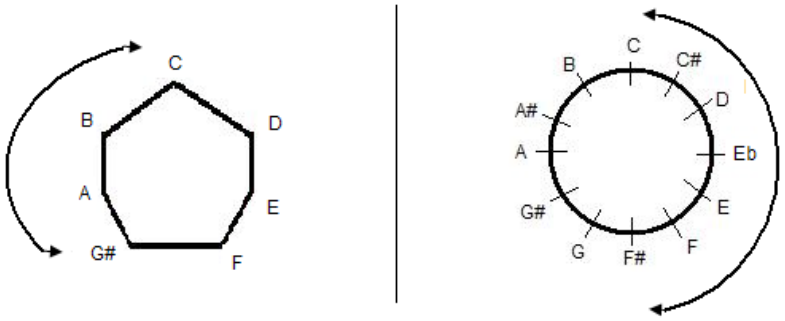
Tabela 1: notação numérica das classes de graus no sistema módulo 7 (SANTA, 2000, p.172)

Comparativamente, operando com módulo 12 haverá possibilidade de uma mesma classe de altura receber nomes distintos de notas, como por exemplo, *C#* e *Db*. Isso não ocorre com o conceito de classe de grau do módulo 7, pois neste sistema, uma classe de grau só pode receber notas sob a mesma denominação, por exemplo, *E*, *Eb*, *E#*. O Exemplo 3 ilustra a diferenciação entre classes de graus (módulo 7) e classes de altura (módulo 12).



Exemplo 3: comparação entre classes de graus (módulo 7) e classes de alturas (módulo 12)

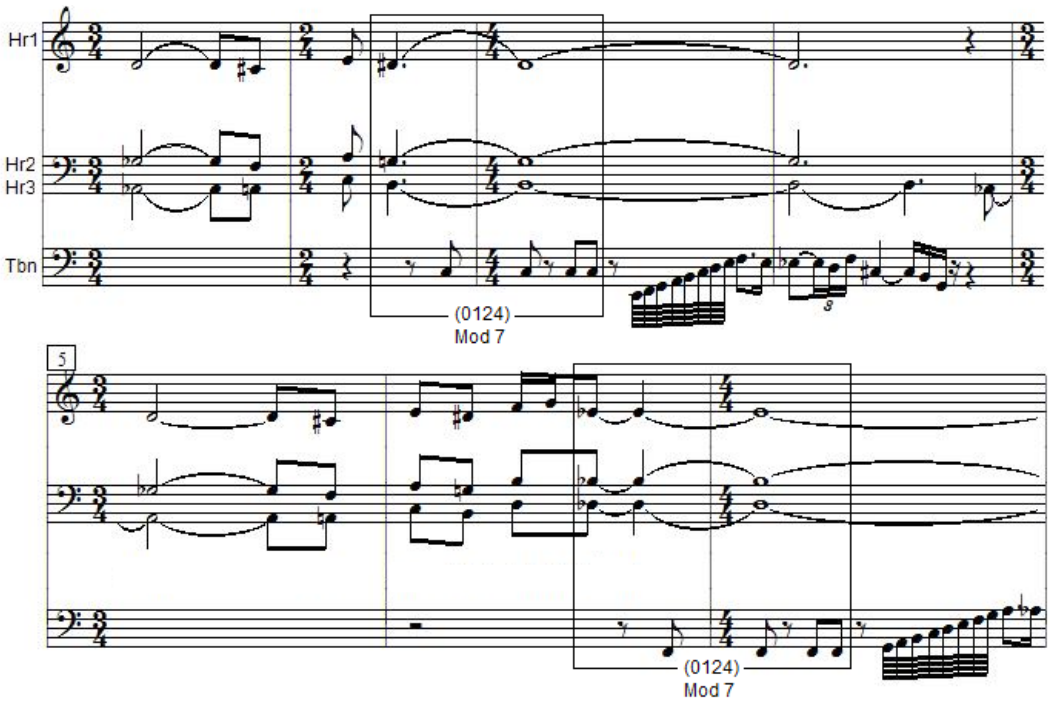
Um diferencial entre essas operações é que no módulo 12 existem 6 classes intervalares, enquanto em módulo 7 existem apenas 3 classes intervalares entre graus. Isso ocorre porque em módulo 12 o maior intervalo possível em forma não ordenada é o trítono (6 semitons). Em módulo 7, reduzindo-se as classes de graus à sua forma não ordenada mais compacta o maior intervalo será de três graus (vide Exemplo 4). Em módulo 7 o intervalo *C-G#* terá a distância de 3 graus, pois em disposição não ordenada a menor configuração será obtida se considerada no sentido anti-horário, nomeada 0-3. Em módulo 12 o maior intervalo entre classes de alturas será o trítono (6 semitons, *C-F#*, no Ex.4) obtido em sentido horário e anti-horário. O intervalo *C-G#* em forma normal (mod 12) seria classificado como 0-4, pois a menor disposição intervalar seria obtida quando calculada em sentido anti-horário.



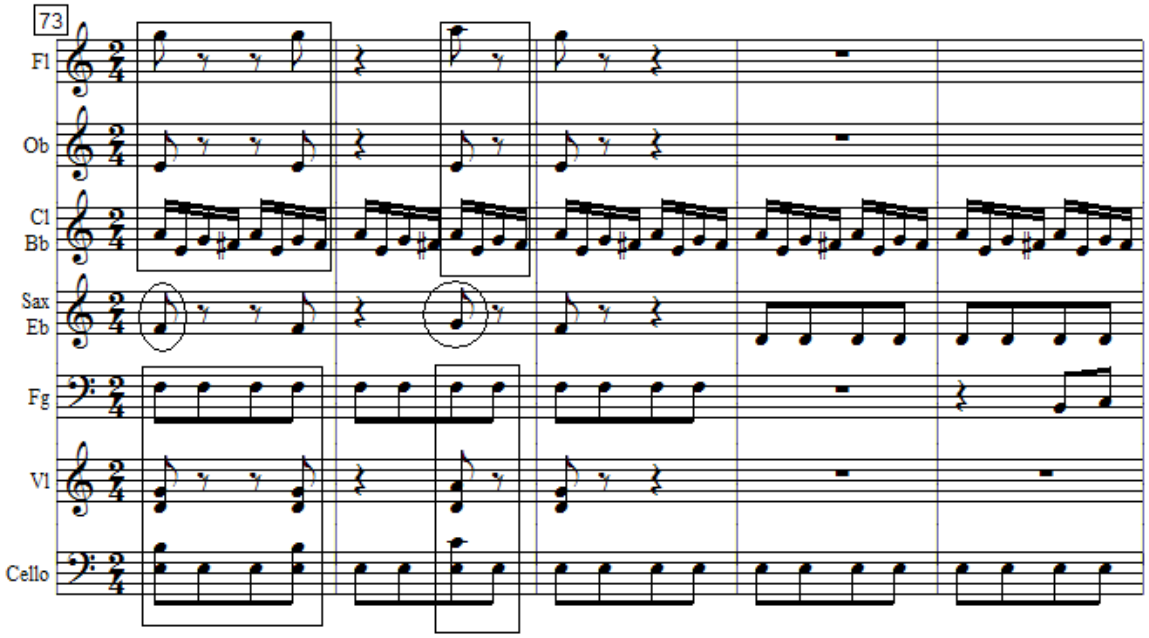
Exemplo 4: maior classe intervalar entre graus em módulo 7 e maior classe intervalar entre alturas em módulo 12 considerados em disposição não ordenada

O diferencial da adoção do módulo 7 é que esse sistema pode indicar identidades na construção dos conjuntos que não seriam explicitadas nas operações módulo 12. Retornando ao Choros nº 4, observa-se que os dois conjuntos que encerram as frases iniciais apresentam identidade quando colocados em sua forma normal via módulo 7 (0124), vide conjuntos em destaque no Ex. 5. Essa equivalência, todavia, não seria notada se esses mesmos conjuntos fossem considerados via módulo 12, pois resultariam, respectivamente, (0148) e (0247).

O mesmo tipo de identidade entre conjuntos demonstrada no módulo 7 e ocultada no módulo 12 ocorre no Exemplo 6, Choros 7 de Villa-Lobos. Os conjuntos formados pelas notas de todos os instrumentos, exceto o saxofone (exclusão comentada a seguir), quando considerados em módulo 12, são classificados como: *D,E,F,G,B* (02358) e *C,D,E,F,A* (01358). Porém, em módulo 7 ambos são referidos como (01235). As notas do saxofone, respectivamente *Ab* e *Bb,* adicionam uma inflexão cromática à passagem. Quando incluídas nesta operação também formarão conjuntos idênticos em módulo 7 (012345), abrangendo seis das sete classes de graus disponíveis. Contudo, esse procedimento de inserção cromática aponta para outro aspecto a ser considerado na análise de obras pós-tonais: a possibilidade de interseção entre módulo 7 e módulo 12.



Exemplo 5: Villa-Lobos, Choros nº 4, redução cc. 1-7. Identidade entre conjuntos operados em módulo 7 (parte em *C*, as notas soam onde escritas)

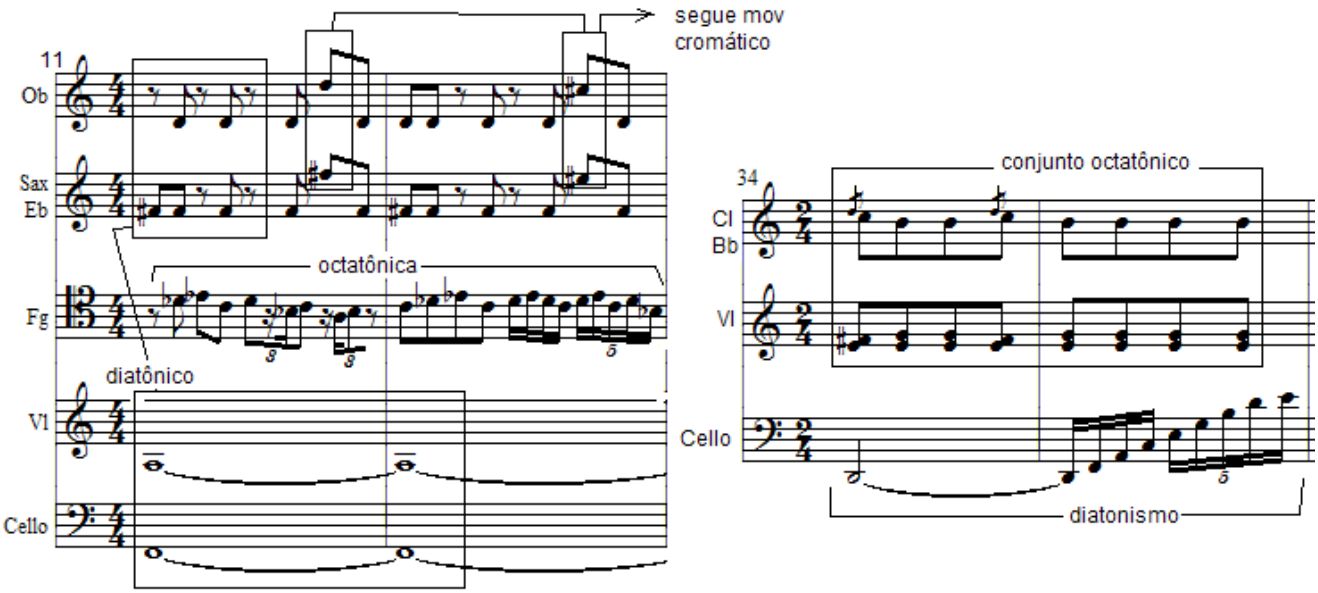


Exemplo 6: Villa-Lobos, Choros nº 7, cc. 73-77. Identidade entre conjuntos operados em módulo 7

3. Conclusão

Nas músicas baseadas em coleções diatônicas certamente irão ocorrer inserções cromáticas. Estas serão consideradas inflexões expressivas, usadas para criar tensão ou ornamentação, mas as notas envolvidas pertencentes à mesma classe de grau serão tratadas como similares nas operações com módulo 7. Porém, a inserção cromática pode apontar para um procedimento estrutural da obra, isto é, a integração entre diatonismo e cromatismo. Jay Rahn (1991, *passim*) foi um dos primeiros a levantar essa possibilidade, apontando três maneiras como as obras estruturadas com coleções de 7 notas podem ser abordadas: por meio da teoria dos conjuntos operando em módulo 12, operando com módulo 7 e utilizando módulo 12 e módulo 7 conjuntamente.

Nos Choros 4 e 7 se dá a erosão da tonalidade, justamente, pela simultaneidade dos procedimentos diatônicos e cromáticos. O Ex. 7 oferece uma sucinta mostra desse princípio, sugerindo um caminho para considerações analíticas dessas obras de Villa-Lobos e de outros compositores que trabalharam com a técnica pandiatônica. Nota-se nestas duas passagens o emprego simultâneo de escalas octatônicas com suporte de conjuntos diatônicos e vice-versa. O solo de fagote (*A, Bb,C, Db, Eb*) é harmonizado por conjunto diatônico (*D, F, A*). O solo de cello diatônico é harmonizado por um conjunto octatônico (*E, F#, G, A, Bb, C*).



Exemplo 6: Villa-Lobos, Choros nº 7, cc. 11-12 e 34-35. Interseção entre diatonismo, octatonismo e cromatismo.

Notas

1 Remeto, a esse respeito, ao texto de Rodolfo Coelho de Souza: "Uma introdução às teorias analíticas da música atonal". In: BUDASZ, Rogério (org.) *Pesquisa em Música no Brasil*. Goiânia: ANPPOM, 2009, pp.122-153.

Referências

GAULDIN, Robert. The Cycle-7 Complex: Relations of Diatonic Set Theory to the Evolution of Ancient Tonal Systems. *Music Theory Spectrum*, California, Vol. 5 (Spring, 1983), pp. 39-55, 1983. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/746094

RAHN, Jay. Coordination of Interval Sizes in Seven-Tone. *Journal of Music Theory*, Yale, Vol. 35, No. 1/2 (Spring - Autumn, 1991), pp. 33-60, 1991.
Disponível em: http://www.jstor.org/stable/843809

SANTA, Matthew. Analysing Post-Tonal Diatonic Music: A Modulo 7 Perspective. *Music Analysis*, Vol. 19, No. 2, pp. 167-201, 2000. Disponível em: www.jstor.org/stable/854427

CONTORNOS E PROCESSOS FORMAIS NA DEFINIÇÃO DE FORMAS MUSICAIS

Arthur Rinaldi (UNESP)
art_rinaldi@yahoo.com.br

Marcos Fernades Pupo Nogueira (UNESP)
mpuponogueira@uol.com.br

Resumo: O estudo da forma musical tem perdido importância ao longo do século XX frente aos grandes avanços realizados no campo dos estudos estilísticos. Entretanto, a reflexão sobre a forma musical, em seu sentido mais geral, é fundamental para a compreensão dos modelos discursivos utilizados pela cultura ocidental para a organização do discurso musical. Neste trabalho, esboçamos alguns conceitos que acreditamos possibilitar definições menos restritas das diferentes formas musicais, tais como os eixos complementares *contornos formais* e *processos formais*.
Palavras-chave: definição de formas musicais, discurso musical.

Formal Outlines and Formal Processes on the Definition of Musical Forms

Abstract: The study of musical form has lost relevance during the XXth century when compared to the advances achieved at the field of stylistic studies. Nevertheless, the reflection on musical form, in its broadest meaning, is crucial for the comprehension of the discursive models used by occidental culture for the organization of the musical discourse. In this paper, we sketch a few concepts we believe will allow less restrict definitions for the different musical forms, as the complementary axis *formal outlines* and *formal processes*.
Keywords: definition of musical forms, musical discourse.

1. Introdução

Desde o seu estabelecimento, o campo da análise musical passou por grandes desenvolvimentos, com destaque para a passagem de uma análise voltada menos para o estudo de modelos composicionais (enquanto base para manuais e tratados sobre composição musical, com forte caráter prescritivo) e mais para a compreensão do discurso musical (uma análise voltada para o funcionamento interno da obra e para as peculiaridades estilísticas de certos períodos históricos, ou mesmo de certos compositores). Inseridas nesta nova abordagem estão algumas das várias técnicas desenvolvidas ao longo do século XX, como análise schenkeriana, análise motívica, teoria dos conjuntos e análise semiológica (BENT, 1990; COOK, 1992; DUNSBY & WHITTALL, 1988).

Esta transformação trouxe para o campo da análise musical um ganho importante: o afastamento dos modelos prescritivos sobre forma musical oriundos dos séculos XVIII e XIX. Tais modelos, focados sobretudo na subdivisão da peça em partes e seções, e sempre derivados da observação de obras de compositores 'consagrados', adquiriam o aspecto de "moldes vazios" de "comprovada eficiência", abertos a serem preenchidos com qualquer tipo de material disponível a alunos iniciantes na prática da composição musical.

Por outro lado, este ganho trouxe também uma perda: uma considerável desvalorização do estudo das formas musicais. Em seu lugar, o destaque para os estudos sobre as características estilísticas de compositores e de períodos históricos, muitas vezes entrando em choque direto com os modelos formais presentes em textos de épocas anteriores. Um caso peculiar pode ser encontrado em Charles Rosen, que publicou um extenso estudo sobre as relações entre os princípios estilísticos do período clássico e a emergência

de certos padrões de organização formal (ROSEN, 1988). Sua abordagem estilística o conduz a críticas ao estereótipo da *forma-sonata* criado no século XIX, à sua cristalização num modelo idealizado e desenraizado dos preceitos fundamentais do classicismo.

Os estudos estilísticos trouxeram enormes desenvolvimentos ao saber musical e geraram um forte impacto em todos os profissionais da área. Combinado à desvalorização do estudo sobre as formas musicais, o resultado deste processo é que ainda hoje muitos músicos consideram a forma musical (quando vista em sentido mais geral) como uma simples referência genérica e abstrata que determina o número de partes de uma peça (incluindo as suas subdivisões em seções e agrupamentos de frases), englobando algumas poucas referências a determinados procedimentos composicionais. Neste ponto de vista, aquilo que não se enquadra no esquema de um "molde vazio" não é forma, sendo melhor compreendido como um guia ou processo composicional. Tal é o caso da *forma-sonata*, mas especialmente da *fuga* e do *tema com variações*, formas que não possuem número de partes pré-definido e que apresentam diversas instruções e particularidades sobre o processo de composição.

Contrário a este ponto de vista, o presente trabalho tem como intuito esboçar alguns conceitos que acreditamos possibilitar uma concepção menos restrita e negativa sobre a forma musical, permitindo o resgate da reflexão sobre os modelos formais. Fundamental, a nosso ver, é a busca para levar esta reflexão para além dos padrões delineados a partir do repertório clássico e barroco (base para a maior parte dos livros sobre forma musical), buscando englobar a multiplicidade de manifestações musicais existente no repertório contemporâneo (século XX e XXI).

2. Forma Musical e Estilo

Um dos principais focos de estudo da musicologia contemporânea reside na construção de um quadro geral do processo histórico musical, especialmente da tradição erudita ocidental. A formação deste quadro parte da comparação entre diferentes peças e diferentes períodos históricos[1], em busca da observação de semelhanças e diferenças na organização do discurso musical e, em especial, no tratamento daquilo que Bent denominou como "os três processos de construção formal: recorrência, contraste e variação" (BENT, 1990: 5). A partir destas comparações emergem definições sobre as características estilísticas gerais tanto de compositores quanto de períodos históricos.

Este quadro, formado gradualmente por um processo contínuo, enriquece a nossa compreensão sobre as relações históricas existentes no campo musical, sobre as inter-influências existentes entre obras e entre compositores, sobre as transformações ocorridas em relação à organização do discurso musical. Neste processo, o foco das pesquisas tem se direcionado nos últimos tempos para o aprofundamento e a especificação das características estilísticas. Tal fato deve-se à grande riqueza de individualidades observáveis em diversos compositores isoladamente, assim como às especificidades observáveis ao se confrontar diferentes períodos históricos. Em contrapartida, o estudo da forma musical assumiu um papel secundário, conforme mencionado anteriormente.

Devido a este contexto, muitas das utilizações do termo *forma* em textos modernos se referem principalmente à organização individual de uma determinada peça. Os elementos formais mais gerais que de fato são abordados se referem principalmente a características importantes em contextos muito determinados,

tais como a *Ursatz* schenkeriana (referente à música tonal como um todo), ou o esquema formal-harmônico delineado por Rosen como base do estilo clássico. Este fato reflete a rejeição em relação às abordagens formalistas, cujo enfoque é normalmente associado à compreensão da forma musical enquanto um "modelo ideal" frente ao qual as obras do repertório podem e devem ser comparadas em termos de conformidade ou desvio (uma rejeição especialmente enfática quando esta comparação é utilizada para a emissão de juízo de valores).

Apesar da grande importância desta postura crítica frente à abordagem formalista, acreditamos que ao diminuir a importância do estudo da forma musical o campo da análise musical abre mão de uma compreensão mais geral e abrangente sobre o discurso musical. Isto porque o estudo de esquemas formais generalizados permite um enfoque muito peculiar sobre os procedimentos mais gerais que fundamentam a elaboração e organização do discurso musical (ao menos dentro dos limites do pensamento ocidental).

3. Forma Musical: Generalidade x Individualidade

As abordagens analíticas de cunho estilístico voltam-se para as características gerais observáveis a partir de um conjunto delimitado de obras. Dependendo do grau de especificidade aplicado na seleção deste conjunto é possível o delineamento das características estilísticas de um período histórico (das características gerais utilizadas de modo aproximadamente semelhante por um grupo diversificado de compositores), de uma escola ou grupo (das semelhanças entre certas obras e certos compositores, especialmente quando há relações causais diretas do tipo professor-aluno), de um compositor (dadas pelo conjunto de sua obra), ou ainda das fases de um compositor (dadas pela segmentação do conjunto de sua obra em épocas de características estilísticas distintas). No pólo extremo deste aprofundamento da especificidade encontramos a obra em sua individualidade isolada, com suas peculiares características.

Por outro lado, as abordagens que se voltam para a estrutura interna das obras musicais procuram, muitas vezes, transcender as características estilísticas associadas a um período ou a um compositor, buscando padrões mais gerais em relação aos procedimentos de organização do discurso musical e delineando definições para cada um destes padrões identificados. Para este tipo de abordagem é especialmente importante o conceito de gênero[2] (*sinfonia*, *concerto*, *sonata*), assim como de forma em seu sentido geral e não-individual (*forma-sonata*, *rondó*, *fuga*). Ambos os conceitos podem ser definidos com diferentes graus de especificidade conforme o conjunto delimitado (de modo análogo às abordagens de cunho estilístico).

Assim, apesar da nítida diferença de foco entre as duas abordagens, ambas desenvolvem, obrigatoriamente, generalizações sobre procedimentos de organização do discurso musical. Isto significa que, em algum momento do estudo deve-se abandonar algumas individualidades (em relação às obras, em relação aos compositores) em prol da identificação de características gerais recorrentes. Mas até onde se pode levar este processo de generalização[3]? Em que ponto a forma dilui-se em uma estrutura demasiadamente genérica e ausente de significação?

4. Forma Musica: Problemas de Definição

Para esboçar as questões envolvidas na busca por uma definição de uma determinada forma musical, examinemos o caso da *forma binária*. Para Dalhaus, a forma binária é definida principalmente em termos de padrões cadenciais, assim como na existência de diferenças melódicas entre as partes **A** e **B**. Já Scholes define a forma em termos de um esquema harmônico geral e da ausência de forte contraste temático entre as partes. A definição de Prout, por outro lado, assume a necessidade de dois períodos completos, um para cada parte, enquanto o esquema harmônico mostra-se bastante maleável[4]. É ainda interessante notar que, dependendo da definição adotada, o esquema formal |: A :|: BA :| pode adotar nomenclaturas distintas: ser considerado como forma binária (foco sobre a proporção entre frases) ou forma ternária (foco sobre o esquema harmônico/melódico).

É fundamental apontar que grande parte das discussões sobre a forma binária, incluindo as definições mencionadas acima, partem quase que exclusivamente da observação de peças do repertório clássico-barroco. Assim, se nos ativermos às características estilísticas destes períodos é possível uma definição bastante rigorosa da forma binária, desde que esta seja maleável dentro de um conjunto finito de opções possíveis: sobre os campos harmônicos, sobre os tipos de cadências para a articulação de frases, sobre as relações entre os materiais melódicos da peça (grau de semelhança ou contraste), entre outras.

No entanto, a partir do momento em que extrapolamos os limites históricos do período clássico-barroco, procurando englobar, por exemplo, peças atonais do século XX, então o que resta da definição da *forma binária*? Um dos pontos que se pode observar é que a *forma binária*, numa acepção mais geral, possui duas partes claramente articuladas cujas relações funcionais obedecem a dois pólos possíveis: 1) *recorrência variada* (**AA´**), quando os contrastes, independentemente dos parâmetros em questão, são pouco pronunciados, ou 2) *contraste súbito* (**AB**), quando os contrastes entre as partes são mais acentuados.

Este caso, ilustrado aqui apenas parcialmente em sua complexidade, serve para demonstrar como diferentes focos e diferentes graus de generalização são possíveis ao se estabelecer a definição de uma determinada forma musical (enquanto esquema geral de organização do discurso musical). E é de fundamental importância que esta definição apresente a delimitação de seu campo de validade, especialmente quando a definição incorpora elementos estilísticos.

Um último ponto importante refere-se à divisão simbolizada pelos termos *forma* e *conteúdo*. Na definição de uma forma musical, os procedimentos utilizados pelo compositor para a composição da peça (relacionados a relações de curto, médio e longo prazo), assim como os materiais elaborados (temas, motivos, texturas), são de fundamental importância. Isso porque a consideração destes elementos permite o desenvolvimento de considerações muito mais ricas e precisas sobre a forma musical enquanto plano geral de organização do discurso musical. Assim, a segmentação entre forma ("molde vazio", associado às formas seccionais) e guia composicional (conjunto de procedimentos composicionais voltados para a manipulação e o desenvolvimento temático) é nula de significação, pois ambos são elementos definidores da forma musical (procedimentos abstratos utilizados na organização do discurso musical de uma peça).

5. Forma Musical: Contornos Formais e Processos Formais

Vários autores trabalham com uma tipologia formal baseada nos preceitos que acabamos de criticar, tais como Walter Piston e Erwin Ratz[5]. Para extrapolar esta divisão simplista, propomos que a definição de uma forma musical seja elaborada a partir de dois conceitos complementares:

- **Contornos formais**: relativos ao aspecto seccional de uma obra, ao número de partes (incluindo suas subdivisões em seções, segmentos e frases) e às relações funcionais (recorrência, contraste e variação) destas em relação ao todo; foco sobre os segmentos enquanto unidades formais estáveis e articuladas (em diferentes graus de clareza);
- **Processos formais**: relativos a processos transformacionais, especialmente na construção interna de partes e subpartes; foco sobre os segmentos enquanto unidades formais instáveis, com forte caráter direcional, assim como sobre os tratamentos temático-motívicos.

Para uma breve exemplificação destes conceitos, vejamos o caso da *forma-sonata*, cujo esquema formal apresenta uma equilibrada combinação de **contornos formais** (Exposição, Desenvolvimento e Recapitulação, incluindo suas respectivas subdivisões) e **processos formais** (como a criação e resolução de um contraste harmônico, por exemplo). Seu modelo mais difundido é derivado das obras do período clássico (especialmente Mozart, Haydn e Beethoven), mas sua utilização estende-se a vários compositores de épocas posteriores, incluindo-se o século XX. Segundo grande parte dos teóricos que abordaram a forma-sonata sob seus aspectos históricos, a sua característica mais fundamental reside no esquema harmônico (apresentação da região da tônica, deslocamento para uma região contrastante, expansão deste contraste no desenvolvimento e então o retorno à região da tônica)[6]. Segundo este ponto de vista, seria duvidosa a menção à forma-sonata em obras fora do contexto do discurso tonal.

Nosso ponto de vista é diferente: a questão resume-se ao grau de generalidade com que se aborda a forma. Por exemplo, os teóricos do início do século XIX, como Carl Czerny, privilegiavam o contraste temático sobre o contraste harmônico. Partindo de uma abordagem estilística, como a feita por Charles Rosen, esta leitura mostra-se equivocada em relação aos elementos discursivos fundamentais da forma; para nós, consiste numa *adaptação* da forma, realizada a partir de novos valores estéticos. E o aspecto fundamental da forma (transcendo-se os limites dos períodos históricos) é aquilo que se mantém entre as definições da forma: a necessidade do estabelecimento de um contraste logo no início da peça, o qual será mantido, e até mesmo expandido, até a chegada da terceira parte (recapitulação)[7]. Este contraste corresponde a um elemento de **contorno formal** característico da relação entre os dois segmentos principais da Exposição da forma-sonata (genericamente chamados de *primeiro tema* e *segundo tema*). Conforme se determina como este contraste é (ou deve ser) realizado, chega-se a uma descrição mais específica da *forma-sonata*, portanto com um campo de validade mais restrito. Se, ao contrário, partirmos do conceito geral de contraste, independentemente dos parâmetros utilizados, então obtemos uma definição mais geral capaz de englobar peças dos séculos XVIII ao XX sob a nomenclatura formal de *forma-sonata*. Esta leitura mais geral da forma nos permite associar até mesmo uma peça dodecafônica, como a Klavierstück Op. 33a de Arnold Schoenberg, ao modelo da forma-sonata, entendo-se que o compositor se utiliza de recursos estilísticos peculiares para formulação dos **contornos** e **processos formais** definidores da forma-sonata.

Outro caso peculiar é encontrado no *tema com variações*. Esta é uma forma com grande liberdade em relação aos **contornos formais** (ao número de partes, incluindo a extensão/duração destas, e ao grau de contraste entre as partes)[8], razão pela qual muitas vezes não é considerada como forma musical em sentido pleno. Mas ao observarmos obras do repertório clássico-romântico é possível observar alguns padrões recorrentes, em especial a presença de uma lógica geral de tensionamento (STOÏANOVA, 2000: 42-43). Este tensionamento, fundamental para a definição da forma, parte de um tema muito simples, seguido normalmente por variações com baixo grau de contraste (ornamentações melódicas) e então por variações com graus de contraste mais acentuados (modificações de andamento, de modo, da estrutura harmônica e/ou melódica, do caráter). Este **processo formal** de amplificação da tensão formal prolonga-se até as últimas variações, conduzindo a um clímax em diversos parâmetros. Em peça de longa duração, a última variação costuma apresentar a função de *coda*, estabelecida pela resolução da tensão formal (diminuição do grau de contrate em relação ao tema original).

6. Apontamentos Finais

Com este trabalho não pretendemos cristalizar novas definições para as antigas formas tradicionais, nem mesmo criticar as abordagens que se direcionam para a forma musical pelo viés das características estilísticas. O que almejamos é o resgate do estudo da forma musical, em seu sentido mais geral. Para isso, é imprescindível adotar conceitos e estratégias analíticas abrangentes, tais como os dois conceitos complementares propostos aqui. Uma abordagem nestas linhas permitirá uma visão geral sobre a multiplicidade de fatores presentes na composição de uma peça e, acima de tudo, poderá ser utilizada como ponto de partida para o estudo dos modelos discursivos utilizados pela cultura ocidental para a organização do discurso musical.

Notas

1 "A atividade central da análise é a comparação" (BENT, 1990: 5).
2 As fronteiras entre os conceitos de gênero, estilo e forma é controversa e foge do âmbito deste texto. Limitamo-nos a separar nomenclaturas gerais referentes a tipos de peças musicais daquelas que trazem conotações formais mais específicas.
3 Especialmente quando estas definições extrapolam as fronteiras dos períodos históricos.
4 Devido às restrições de espaço, as definições foram apresentadas resumidamente. Para maiores detalhes, assim como as referências exatas aos autores, ver BENT, 1990, p. 89.
5 Walter Piston (1987: 213-2214) divide as formas musicais em dois grupos: formas abertas (formas com proeminência sobre o desenvolvimento temático) e formas fechadas (formas seccionais, com frases padrões rítmicos regulares, organização melódica balanceada e passagens cadenciais claramente demarcadas). Já Erwin Ratz (BENT, 1990: 55) menciona dois tipos de construções formais: fixas (como temas principais e codas) e soltas (*loose*, como temas secundários, transições, pontes e desenvolvimentos).
6 Conforme mencionado anteriormente, Rosen é um autor de referência em relação aos princípios gerais de estruturação da *forma-sonata* de suas variantes (ROSEN, 1988).
7 Vale ressaltar que é praxe para o repertório clássico e romântico o reforço deste contraste harmônico por meio de outros recursos, como registro, timbre, agrupamento de frases (sentença x período), para citar apenas alguns.
8 A única definição em relação ao **contorno formal** advém da subdivisão interna do tema de partida.

Referências

BENT, Ian. *Analysis* (The New Grove handbooks in music). Basingstoke: Macmillan, 1990.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. London: Oxford University Press, 1992.

DUNSBY, Jonathan. & WHITTALL, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber Music, 1988.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. In: GIL, Fernando (Ed.). *Enciclopédia Eunaudi, v. 3. Artes-tonal/atonal*. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 331-356.

PISTON, Walter. *Harmony*. New York: W. W. Norton, 1987.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton, 1988.

STOÏANOVA, Ivanka. *Manuel d'Analyse Musicale: les formes classiques simples et complexes*. Paris: Minerve, 1996.

_____. *Manuel d'Analyse Musicale: variations, sonate, formes cycliques*. Paris: Minerve, 2000.

COERÊNCIA SINTÁTICA NO SISTEMA TRIMODAL DE JOSÉ SIQUEIRA

Aynara Dilma Vieira da Silva (UFRN/UFPB)
aynara.clarinet@hotmail.com

Liduino José Pitombeira de Oliveira (UFCG/UFPB)
pitombeira@yahoo.com

Resumo: Este artigo examina a coerência sintática do Sistema Trimodal de José Siqueira, através da análise do *Concertino para Clarinete e Orquestra de Câmara* e dos *Três Estudos para Flauta e Piano* à luz de três procedimentos metodológicos. O primeiro deles consiste na hierarquização harmônica baseada em estatística e produz uma nova tipologia de classificação das entidades verticais, bem como propõe uma sintaxe de condução entre elas; o segundo se baseia no conceito de conexão parcimoniosa da Teoria Neo-Riemanniana; e o terceiro avalia relações de pertinência e encapsulamento entre conjuntos de classes de notas.
Palavras-chave: Sistema Trimodal, José Siqueira, Sintaxe Harmônica, Teoria Neo-Riemanniana, Encapsulamento.

Syntactic Coherence in José Siqueira's Trimodal System

Abstract: This article examines the syntactic coherence of José Siqueira's Trimodal System, through the analysis of the *Concertino para Clarinete e Orquestra de Câmara*, and the *Três Estudos para Flauta e Piano* in light of three methodological procedures. The first one consists of the harmonic hierarchizing based on statistics and produces a new classificatory tipology for the vertical entities, as well as proposes a voice-leading syntax amongst them; the second is based on the concept of parsimonious voice-leading drawn from the Neo-Riemannian Theory; and the third evaluates the pertinency relations and encapsulation amongst pitch-class sets.
Keywords: Trimodal System, José Siqueira, Harmonic Syntax, Neo-Riemannian Theory, Encapsulation.

1. Expansão da sintaxe harmônica

O sistema tonal, base de sustentação da música ocidental desde do século XVII, foi submetido, a partir da segunda metade do século XIX, a um crescente processo de dilatação, onde a harmonia, ao se inserir em um contexto cada vez mais cromático, chegou ao seu limite de afastamento, em termos sintáticos e, consequentemente, de coerência da interconexão entre as estruturas verticais que dão sustentabilidade a esse sistema. Tal dilatação é consequência de uma preferência cada vez maior por uma escrita contrapontística, de um crescente uso de mediantes cromáticas, de um ofuscamento de harmonias essenciais (através de notas ornamentais longas), de uma mudança abrupta de uma tonalidade para outra e de uma evitação da cadência V-I, bem como da própria tônica.

No início do século XX, a prática do sistema tonal foi gradualmente abandonada por diversos compositores, dando lugar a novas práticas tais como o atonalismo, estabelecido por volta de 1908, por Arnold Schoenberg no último movimento de seu *Quarteto de Cordas Nº 2*, o dodecafonismo, que surgiu como uma sistematização mais rigorosa do atonalismo expressionista, em torno de 1923, na obra *Suite para Piano*, Op. 25, também de Schoenberg, e novas possibilidades de utilização harmônica, ainda muito enraizadas na tradição tonal, como o politonalismo de Milhaud, o impressionismo de Debussy e Ravel, que lançou mão de novos recursos escalares (pentatônica, tons inteiros,...), e o neoclassicismo stravinskyano, que se apoiou bastante no uso da escala octatônica, segundo van der TOORN (2003), TYMOCZKO (2002), BASS (1994), uma tendência já detectada em sua fase dos balés russos, segundo ANTOKOLETZ (1986). Os compositores, a partir do século XX, se tornaram mais autônomos no sentido da proposição de novos sistemas harmônicos, como parte

integrante de uma estrutura mais ampla que envolvia a manipulação de outros parâmetros musicais (ritmo, dinâmica, articulação, textura,...). Segundo Nattiez (apud CORRÊA, 2006, p.245), a prática harmônica se sustenta em um sistema teórico (tratado, manual, compêndio, etc.) que é estabelecido através de um processo de simbolização, o qual relaciona as funções harmônicas com o contexto musical. Pode-se então inferir que para a existência de um sistema harmônico, é preciso que haja uma sintaxe[1] que garanta coerência no uso das entidades harmônicas, que interagem a partir de relações hierárquicas.

2. O Sistema Trimodal de José Siqueira

José Siqueira (1907-1985) foi um compositor brasileiro que elaborou um sistema composicional denominado Sistema Trimodal, fruto de seus estudos da teoria musical tradicional e da observação dos modos utilizados na música folclórica brasileira. Ele aborda a criação do sistema em seu livro *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil,* (1981). O Sistema Trimodal não propõe nenhum material novo, mas sim a combinação não usual de materiais já existentes e amplamente utilizados por compositores que comumente empregam materiais sonoros de caráter nacional em suas obras. A base do Sistema Trimodal, um sistema que se aplica somente ao parâmetro altura, são três modos: o primeiro é o mixolídio eclesiástico, o segundo é o lídio eclesiástico e o terceiro é um modo misto, formado pela alteração ascendente do 4º grau do modo mixolídio. Este último, Siqueira também denomina de Modo Nacional. Cada modo possui um derivado, com âmbito de uma terça menor abaixo, analogamente às tonalidades relativas do sistema tonal. A figura 1 mostra os modos reais e derivados do Sistema Trimodal de Siqueira.

O campo harmônico do Sistema Trimodal é baseado na superposição de intervalos de 2as, 4as e 5as às alturas dos modos. A intenção em utilizar esses intervalos é se afastar ao máximo da sonoridade e da sintaxe tonal (embora em alguns momentos das peças ele faça o uso explícito de tríades maiores e menores). Esse tipo de procedimento já havia sido anteriormente utilizado por compositores como Debussy e Bartók. O uso de quintas e quartas superpostas, pode ser observado respectivamente no Prelúdio X, *La Cathédrale egloutie,* de Debussy e na *Bagatelle Nº 11*, do Opus 6, de Bartók. Vejamos na figura 2, um exemplo das sonoridades do Sistema Trimodal formadas pela superposição dos intervalos de 2as, 4as e 5as às alturas dos modos. Os conjuntos são classificados, nesta tabela, pela forma prima das classes de notas, de acordo com a Teoria dos Conjuntos, de Allen FORTE (1973)[2].

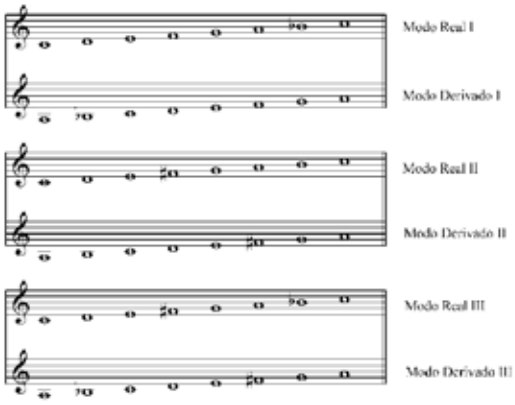


Figura 1: Modos do Sistema Trimodal e seus derivados com centro em dó

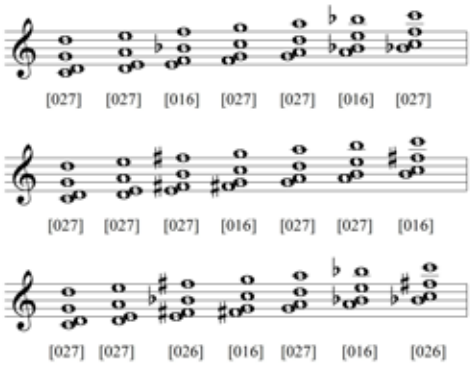


Figura 2: Exemplo de acordes do Sistema Trimodal obtidos pela justaposição de 2as, 4as e 5as

3. Exame da coerência sintática do Sistema Trimodal

Após a classificação dessas sonoridades procuraremos identificar a coerência sintática do Sistema Trimodal, através do exame de duas peças da terceira fase composicional de Siqueira: o *Concertino para Clarinete e Orquestra de Câmara* e *Três Estudos para Flauta e Piano*, sendo esta última mencionada por ele como referências do uso extensivo desse sistema, no livro *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil*.

Em seguida, passaremos a examinar três procedimentos metodológicos que estarão disponíveis para a identificação de coerência sintática do Sistema Trimodal. O primeiro deles, desenvolvido por McHOSE (1947) e utilizado na música do período de prática comum, para usar um termo de PISTON (1987, p.2), se baseia em métodos quantitativos, a partir dos quais o autor estabelece uma tipologia e propõe um modelo sintático de conexão funcional de acordes, para fins pedagógicos. No nosso caso, estabeleceremos, por analogia com o método de McHose, uma tipologia hierárquica com base em processos quantitativos. O segundo observa como os elementos desses conjuntos se articulam internamente, isto é, se as "vozes" se movem de forma econômica ou abrupta. Para isso, tomaremos como referencial teórico, os conceitos da Teoria Neo-Riemanniana. E o terceiro, que denominaremos de Relação de Encapsulamento busca a coerência baseada nas relações de conjuntos e subconjuntos. Esses três métodos serão usados concomitantemente na modelagem do Sistema Trimodal. Passaremos, a seguir, a descrever mais pormenorizadamente esses três procedimentos analíticos aplicados às duas obras supracitadas.

3.1. Sistematização da sintaxe harmônica tonal, segundo McHose

Para descrever a sintaxe harmônica dos dois primeiros séculos de música tonal (1600-1700), Allen Irvine McHose (1947, p. 307) realizou um procedimento metodológico de pesquisa que consistiu em um levantamento estatístico das tríades encontradas nos corais de J. S. Bach (tabela 1). McHose, então, classificou quantitativamente estas tríades, isto é, de acordo com o grau de recorrência.

Grau	%	Classe
I	38%	
V, viiº	34%	1ª.
ii, IV	19%	2ª.
vi	7%	3ª.
iii	2%	4ª.

Tabela 1: Tríades encontradas nos corais de Bach

Progressão	%
Normal	76%
Repetição	14%
Elisão	6%
Retrogressão	4%

Tabela 2: Progressões dos corais de Bach

Ele também sistematizou e quantificou as progressões dos corais (McHOSE, 1947, p. 308), classificando-as em quatro tipos: **Normal** – move-se de uma classe inferior (4ª classe, por exemplo) para uma classe imediatamente superior (3ª classe, por exemplo, em relação à 4ª classe), isto é, em direção à tônica. Um ciclo normal seria, então, por exemplo: iii - vi - ii - V - I. Essa progressão pode iniciar em qualquer grau. **Repetição** – fica estacionada na mesma classe. **Elisão** – salta uma ou mais classes em direção à tônica. Ex.: vi - V – I. **Retrogressão** – move-se de uma classe superior para uma classe inferior, isto é, em direção contrária à tônica. Ex.: vi - iii, V - ii, V - iv. Em seguida, identificou o percentual de incidência de cada tipo de progressão (tabela 2). McHose também ampliou estes dados para outros compositores contemporâneos de Bach. Ele afirma que os compositores do século XVIII utilizam 76% de progressão normal e 24% das demais progressões, sendo a repetição também a segunda mais utilizada por estes compositores (McHOSE,1947, p.10). Esta proposta sintática está em sintonia com o modelo proposto por KOSKTA (1994, p.117), como podemos observar no diagrama da figura 3.

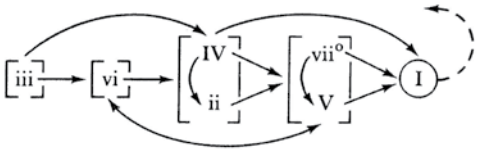


Figura 3: Sintaxe tonal, segundo Kostka

Seguindo os procedimentos metodológicos de McHose, realizamos um levantamento estatístico das sonoridades e suas conexões sintáticas, encontradas nas duas obras de Siqueira anteriormente mencionadas. Verificamos então, que a coerência sintática dessas sonoridades é garantida por um processo hierárquico estabelecido quantitativamente, ou seja, analogamente ao que foi observado por McHose com relação ao sistema tonal, as sonoridades de maior recorrência progridem a partir de determinadas sonoridades localizadas em níveis hierárquivos inferiores, estes estabelecidos também quantitativamente. Vejamos na tabela 3, a quantidade de ocorrências de todas as sonoridades encontradas no primeiro movimento dos *Três Estudos para Flauta e Piano,* juntamente com nossa proposta de tipologia (identificadas com letras do alfabeto), e uma hipótese de conexão entre esses conjuntos. Verificamos, após um exame quantitativo (contagem de segmentos), que a sonoridade de maior ocorrência é o pentacorde [02479], seguido, pelo pentacorde [01358]. O exemplo da figura 4 é o trecho inicial dessa obra, onde podemos observar como esses dois pentacordes se conectam analogamente ao que ocorre com uma progressão I-V-I.

Tabela 3: Sonoridades do Sistema Trimodal encontradas no 1º mov. dos *Três Estudos*

Segundo Straus,

> um compositor pode unificar uma composição pelo uso de um conjunto de classes de notas (ou um pequeno número de diferentes conjuntos de classes de notas) como uma unidade estrutural básica. Ao mesmo tempo, ele pode criar uma superfície musical variada pela transformação daquela unidade básica de diferentes maneiras. Quando ouvimos ou analisamos música, procuramos por coerência. Numa grande quantidade de música pós-tonal, a coerência é garantida pelo uso de conjuntos de classes de notas. (STRAUS, 2000, p. 30)

Assim, podemos concluir que é possível encontrar coerência e unidade na estrutura interna de uma obra atonal pela determinação de recorrências em determinados conjuntos de classes de notas e também na regularidade de conexão entre esses conjuntos.

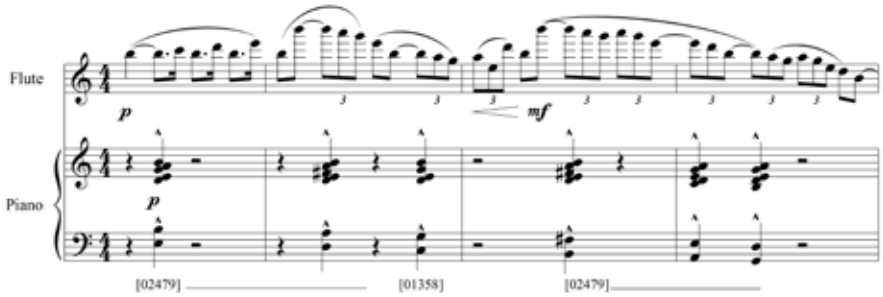


Figura 4: Trecho inicial dos *Três Estudos para Flauta e Piano*

3.2. Identificação de conexões parcimoniosas, segundo Cohn

Nosso segundo método investigativo consistiu no exame das conexões parcimoniosas entre os conjuntos identificados nas obras. Segundo COHN (1988, p.169), quando os princípios da tonalidade diatônica não são suficientes para garantir coerência de conexão entre as sonoridades (por exemplo, em contextos cromáticos, da segunda metade do século XIX), a saída pode ser observar essas conexões a partir de conceitos hoje identificados num corpo teórico denominado "Teoria Neo-Riemanniana"[3]. Por exemplo, no *Concertino para Clarinete e Orquestra de Câmara,* observamos como o pentacorde [02479] se transforma no pentacorde [01468] pela alteração descendente do Dó natural (figura 5). No 1º movimento dos *Três Estudos para Flauta e Piano* (trecho já mostrado na figura 4) também pode ser observado um outro exemplo de conexão parcimoniosa. Observa-se, na figura 6, como os componentes do pentacorde [02479] (que aparece em duas transposições, conectadas parcimoniosamente) se conectam de forma econômica com o pentacorde [01358].

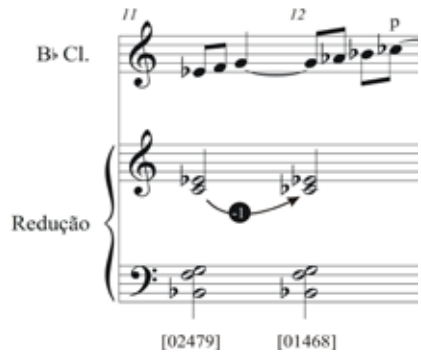


Figura 5: Conexão parcimoniosa entre dois pentacordes no *Concertino*

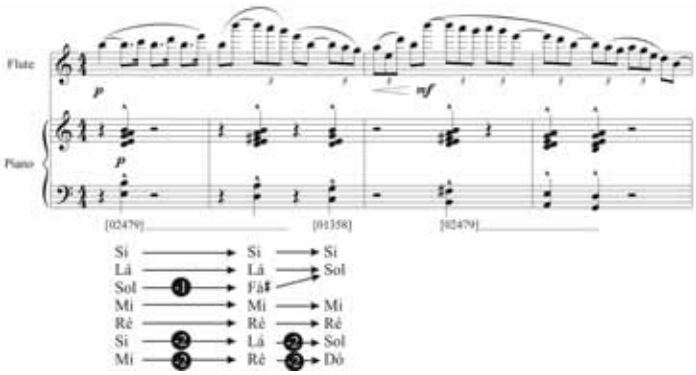


Figura 6: Conexão parcimoniosa entre dois pentacordes nos *Três Estudos*

3.3. Hierarquização por encapsulamento

Na busca de coerência de utilização de conjuntos, outro procedimento metodológico disponível consistiu na verificação de conexões com base no encapsulamento das estruturas, ou seja, nas relações de subconjunto e superconjunto. Por exemplo, no *Concertino para Clarinete e Orquestra de Câmara,* podemos observar, na figura 7, como os conjuntos se ampliam a partir de uma relação de subconjunto, onde [0257] é subconjunto de [02479] e este, por sua vez, é subconjunto de [024579]. Outra relação importante, que também detectamos na mesma obra (figura 8), é a interseção, onde dois conjuntos distintos são conectados por um terceiro conjunto que é comum a ambos.

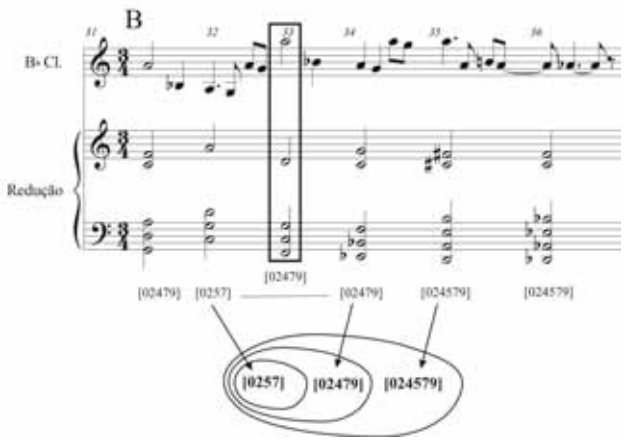


Figura 7: Relação de encapsulamento entre três conjuntos no *Concertino*

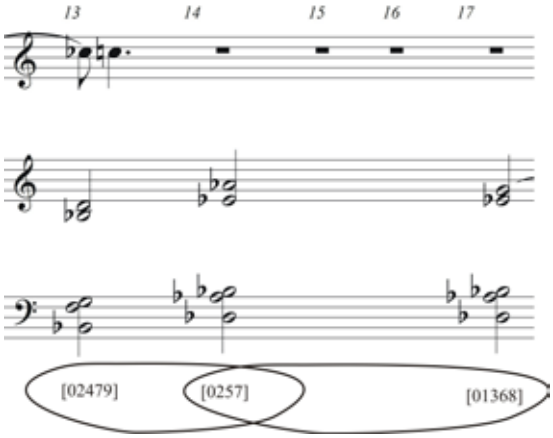


Figura 8: Relação de interseção entre três conjuntos no *Concertino*

4. Conclusão

Com este artigo pudemos constatar uma coerência sintática no Sistema Trimodal de José Siqueira, a qual se estabelece através de relações hierárquicas, analogamente ao sistema tonal, outras vezes é oriunda da utilização de relações parcimoniosas ou por relações de conjuntos e subconjuntos. Isto demonstra a importância da investigação a respeito do Sistema Trimodal, que se coloca como mais uma ferramenta tanto

teórico quanto prescritiva à disposição de musicólogos, compositores, intérpretes e estudiosos de um modo geral. Este artigo revela sua importância ao trazer um novo olhar sobre o Sistema Trimodal de José Siqueira, onde nos propomos a complementar e organizar o que já foi iniciado pelo próprio autor, à luz de outras sistematizações solidificadas no cenário da música do séc. XX, no intuito de examinar sua coerência sintática. Além disso, os resultados aqui apresentados visam contribuir como referencial para futuras pesquisas sobre o estilo composicional de José Siqueira na fase Trimodal, que representou sua maturidade composicional.

Notas

1 Adotamos a definição de Benjamin Boretz (1970, p.25): "sintaxe musical é essencialmente um modelo para a determinação da estrutura interligada de relações hierarquicamente conectadas através do qual a gama de significações de um conjunto discriminável de dados podem ser interpretados".

2 Neste artigo, utilizaremos a forma prima, entre colchetes, para designar as classes de conjuntos de classes de notas, ao invés da classificação de FORTE (1973)

3 Teoria desenvolvida a partir da observação dos trabalhos de Riemann, Oettingen, Hauptmann e A. B. Marx, que identifica seis conceitos que modelam os encadeamentos da música cromática da segunda metade do século XIX: a) transformações triádicas, b) maximização de notas comuns, c) condução parcimoniosa, d) inversão dual ou especular, e) equivalência enarmônica e f) tabela de relações tonais (*tonnetz*). (COHN, 1988, p. 169-173)

Referências:

ANTOKOLETZ, Elliot. "Interval Cycles in Stravinsky's Early Ballets". *Journal of the American Musicological Society,* Vol. 39, Nº 3 (Autumn, 1986): p. 578-614.

BASS, Richard. "Models of Octatonic and Whole-tone Interaction: George Crumb and his Predecessors". *Journal of Music Theory,* Vol. 38, Nº 2 (Autumn, 1994): p. 155-186.

BORETZ, Benjamin. "The Construction of Musical Syntax I". *Perscpectives of New Music,* Vol 1, Nº 1 (Autumn - Winter 1970): p. 23-42.

COHN, Richard. " Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective". *Journal of Music Theory,* Vol. 42, Nº 2 (Autumn, 1988): p. 167-180.

CORRÊA, Antenor Ferreira. *Estruturações Harmônicas Pós-Tonais.* São Paulo: UNESP, 2006.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

KOSTKA, Stefan e Dorothy Payne. *Tonal Harmony.* 3ª Ed. New York: McGraw-Hill, Inc.,1994.

McHOSE, Allen Irvine. *The Contrapuntal Harmonic Technique of the 18th Century.* New York: F.S.Crofts & Company, 1947.

PISTON, Walter.*Harmony.* 5ª Ed. New York: W. W. Norton & Company, 1987.

SIQUEIRA, José de Lima. *Sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1981.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory.* 2.ed. Uppler Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 2000.

TOORN, Pieter van den e TYMOCZKO, Dimitri. "Stravinsky and the Octatonic: the Sounds of Stravinksy". *Music Theory Spectrum,* Vol. 25, Nº 1 (Spring, 2003): p. 167-202.

TYMOCZKO, Dimitri. "Stravinsky and the Octatonic: a Reconsideration". *Music Theory Spectrum,* Vol. 24, Nº 1 (Spring, 2002): p. 68-102.

SUBSÍDIOS PARA UMA NARRATIVIDADE EM MÚSICA

Bruno Angelo (UFRGS)
bmangelo@yahoo.com.br

Resumo: este ensaio busca estabelecer alguns pontos em comum entre as distintas conceituações da narratividade musical encontradas em trabalhos de diferentes pesquisadores voltados ao assunto. A seguir, são feitas considerações sobre os fundamentos de uma interpretação narrativa em música, bem como sobre sua função dentro da análise musical, constituindo assim uma discussão epistemológica deste conceito.
Palavras-chave: análise musical, narratividade musical, semiologia musical.

Towards Musical Narrative

Abstract: this essay tries to establish a common perspective between distinct concepts of musical narrativity found in works written by different researchers. Some considerations are formulated about the basis for narrative interpretation, as well as its function in musical analysis, which constitutes an epistemological discussion on this concept.
Keywords: musical analysis, musical narrativity, musical semiology.

1. Sobre o impulso narrativo na música

Apesar de constituir-se campo de estudos musicológicos desde a década de 1980, a noção de *narratologia* ou *narratividade* musical carece evidentemente de consenso entre os pesquisadores voltados ao assunto. Suas origens remontam ao século XIX (ALMÉN, 2008: 16-20), mas seu ressurgimento recente deve-se às mais diversas fontes teóricas literárias, lingüísticas e semióticas da segunda metade do século XX, fato que contribui para sua indefinição como conceito e propicia a proliferação de trabalhos que, no que concerne especificamente à narratividade em música, estão permanentemente começando do zero. Essa descontinuidade está demonstrada em recentes revisões de literatura[1], nas quais encontram-se muitas referências a autores, linhas de pesquisa e correntes históricas de pensamento, tornando a definição de narratividade musical, segundo Márta Grabócz, "impossível em uma frase: ela exigiria uma apresentação muito complexa" (GRABÓCZ, 2009: 15).

Em decorrência desses fatores, uma busca por pontos em comum entre os diferentes trabalhos sobre a narratividade musical, escritos nos últimos vinte ou trinta anos, deve começar por critérios mais abrangentes. Ansgar Nünning (2009), ao tentar estabelecer uma distinção entre uma narratologia "clássica" e uma "pós-clássica", considera que na primeira

> o principal objeto de estudo concerne aos traços, às características do texto; na outra, o principal objeto de estudo é a dinâmica do processo de leitura (estratégias de leitura, escolhas interpretativas, regras de preferência). (...) Uma enfatiza os traços universalistas de todas as narrativas, a outra enfatiza a forma particular e os efeitos das narrativas individuais. (Nünning, 2009: 60)

Uma característica comum entre teorias sobre a narratividade musical é a diversidade de abordagens analíticas, não só entre os autores como também entre as distintas análises de um mesmo autor. Isso pode ser observado principalmente em trabalhos mais extensos, como nos livros *A Theory of Musical Narrative* (2008), de Byron Almén, e *Musique, Narrativité, Signification* (2009), de Márta Grabócz. Em ambos os casos, são

realizadas análises de obras musicais compostas em diferentes períodos históricos, nas quais o fundamento teórico pode recair sobre diversos "significantes" musicais, segundo Grabócz (2009: 87): referências a gêneros musicais, tópicos, figuras retórico-musicais do período barroco, textos implícitos ou explícitos à música instrumental, materiais recorrentes em uma mesma obra ou em diferentes obras de um compositor. A isso devemos somar a consideração de ferramentas analíticas convencionais, as quais fundamentam interpretações de conflitos tonais, harmônicos, temáticos e texturais. Para Almén, a abordagem heterogênea de obras de diferentes estilos musicais sob uma mesma e genérica teoria da narratividade é a maneira mais produtiva para explorações interpretativas de narrativas musicais, processo que chama de "ecletismo metodológico" (ALMÉN, 2008: 222).

É também notável o fato de que, além dos casos mencionados acima, são poucos os autores que advogam diretamente uma teoria narrativa musical. A maior parte da literatura relacionada ao assunto está fragmentada em artigos científicos ou capítulos de livros e, fato importante, quase sempre vinculada à análise de uma obra específica. A causa dessa dispersão não está num possível desinteresse em relação ao assunto por parte de pesquisadores e musicólogos: basta, para afastar essa hipótese, sondar brevemente a enorme quantidade de trabalhos e autores que já dedicaram pelo menos um ensaio ao problema da narratividade musical, para o quê se pode conferir alguns exemplos nas referências bibliográficas deste trabalho.

Talvez, para começar a esclarecer o fenômeno da narratividade na musicologia contemporânea, possamos agora tomar por base as duas premissas da "narratologia pós-clássica" – propostas por Nünning e mencionadas acima –, e ver como estas se relacionam com os objetivos pretendidos por aqueles que se dedicam à narratividade musical.

A primeira premissa, centrada na *dinâmica do processo de leitura*, enfatiza a subjetividade do intérprete/analista. Há inúmeros indícios e constatações da atual predominância generalizada desse princípio nos estudos sobre música, tanto na chamada "Nova Musicologia" norte-americana e em pesquisas européias, como também em universidades brasileiras (v. FREIRE, 2010: 14-56). Para Grabócz, a partir da década de 1980 surgiu uma "nova onda de obras musicológicas" que bem demonstra "que os teóricos e analistas estão atualmente em busca de novos modelos capazes de descrever o processo dinâmico complexo que é a forma musical" (GRABÓCZ, 2009: 21). Logo, não será surpreendente constatarmos que essa tendência se mantém no campo da narratividade musical: Anthony Newcomb, em um dos primeiros artigos escritos sobre o assunto (1987), se propunha a usar o conceito de narratividade – neste caso conforme concebido por Barthes, Culler, Ricoeur e outros – para abordar a questão de "como o sentido musical pode ser concebido, acessado e descrito" (NEWCOMB, 1987: 164). É importante, entretanto, notarmos que a narratividade é vista por muitos como uma ferramenta unificadora dos processos de significação musical, o que de certa forma busca responder ao vertiginoso relativismo implícito na exacerbação do nível estésico como norteador da análise.

Já a segunda premissa da narratologia pós-classica, referente ao estudo da *forma particular*, pode ser vinculada com a aparente vocação inclusiva da narratividade musical em relação a outras teorias analíticas. Se, como o coloca Fred Maus, o objetivo da analogia musical à narrativa ou ao drama "não tem sido substituir recursos descritivos tradicionais, mas ampliá-los" (MAUS, 1997: 293), nos deparamos desde logo com um problema epistemológico, a saber, se há necessidade de uma narrativa musical. Essa questão é assim formulada por Vera Micznik:

> A grande questão que fica por responder para qualquer caso de leitura narrativa da música é se [tal] metodologia analítica (...) traria resultados mais interessantes para a música instrumental do que já tem sido feito pela análise musical convencional. (MICZNIK, 2001: 198)

Em resposta a isso, a mesma autora busca restringir a atuação da narratologia sobre a música, estipulando "graus de narratividade" (MICZNIK, 2001: 244-249) segundo os quais determinadas peças são mais ou menos propensas a interpretações narrativas do que outras. A complexidade dos critérios dessa gradação não foi plenamente formalizada por Micznik, mas potencialmente nos permitiria chegar a estipular um grau de narratividade distinto para cada peça musical existente, segundo a própria autora deixa a entender (MICZNIK, 2001: 244) [2]. Sendo assim, e aqui encontramos consenso entre os pesquisadores da área, a efetividade da interpretação narrativa em música depende do repertório a que esta se pretende somar. E mais especificamente: "as analogias [à música ou ao drama] podem levar a novos recursos úteis para a descrição de composições musicais individuais ou experiências de composições individuais (MAUS, 1997: 293).

Uma vez consideradas essas duas premissas em relação aos trabalhos sobre narratividade musical, as características de indefinição conceitual, descontinuidade e diversidade de abordagens teóricas entre esses trabalhos passam a ser entendidas ou mesmo justificadas do ponto de vista constitutivo da área de estudo. Neste sentido, o principal desafio dos analistas voltados à narratividade não está em precisar a sua conceituação em música – creio que já não devemos esperar por isso –, mas sim em desenvolver interpretações narrativas específicas para cada peça analisada com base em referências teóricas musicais e/ou literárias. Com isso nos sobra ainda o problema da avaliação de mérito de cada estudo, e, por outro lado, preservam-se as demandas individuais de cada peça musical a ser interpretada como narrativa, as quais por sua vez são arbitradas pela subjetividade de cada analista.

2. Subsídios para a interpretação narrativa: a questão dos tópicos musicais

Seja qual for o procedimento metodológico de determinada interpretação narrativa, será num primeiro momento necessário identificar na música alguns significantes que nos possibilitem referenciá-la ao mundo "real". Como veremos, este primeiro passo traz consigo um risco epistemológico determinante e nem sempre considerado devidamente; baste-nos, por ora, apontar que essa "identificação" é já em si um ato interpretativo e ultrapassa inevitavelmente a imanência ou nível neutro do fenômeno musical.

A atribuição de uma referência externa à música através da análise pode estar fundamentada em vários fatores, onde cada autor cria uma espécie de vocabulário semântico através do qual serão estabelecidos elementos narrativos básicos, como oposições entre sujeitos, conflitos, frustrações, surpresas, etc. Note-se que esse vocabulário pode ter por base desde uma análise estritamente formal até uma hermenêutica musical que verse sobre argumentos semióticos ou mesmo emotivos. Um exemplo do primeiro caso seria a breve interpretação, concebida por B. Almén (2008: 90-91), para a segunda das *Seis Pequenas Peças para Piano* op. 19 (A. Schoenberg): o autor limita-se a descrever o percurso de um movimento melódico que, inserido num padrão de acompanhamento, acaba por interrompê-lo e assumir algumas de suas características, para finalmente ser por ele absorvido. O outro extremo pode ser depreendido do estudo de A. Newcomb sobre a 9ª Sinfonia de Mahler (1992: 118-136), onde o percurso

formal da peça e as recorrências e transformações temáticas são descritos como a conjugação de um processo de nascimento, envelhecimento e morte de um protagonista. Neste caso, antes de serem utilizados diretamente na interpretação narrativa, os elementos da análise musical (forma, modulações, variações motívicas...) são suportes para a criação de um vocabulário altamente referencial, o que permite ao autor concluir que, por exemplo, durante o segundo movimento "o protagonista se joga à sensualidade física e às distrações do mundo urbano moderno" (NEWCOMB, 1992: 124).

Dentre os possíveis subsídios semânticos para a interpretação narrativa – e os exemplos acima são somente duas demonstrações de extremos opostos –, há entre trabalhos mais recentes uma clara tendência à utilização de tópicos musicais como principal fundamento da narratividade em música. A análise de tópicos (*topical analysis*) foi assim alcunhada por L. Ratner (1980) e desde então se consolidou como ferramenta analítica através dos trabalhos de, entre muitos outros, K. Agawu (1991)[3]. Trata-se, na definição de Agawu, "de um significante (uma dada disposição de dimensões musicais) e um significado (uma unidade estilística convencional, frequentemente mas nem sempre de qualidade referencial)" (AGAWU, 1991: 49). Em sua aplicação prática, a análise de tópicos musicais tem sido utilizada como uma espécie de salvo-conduto para atribuições referenciais ao texto musical, onde a característica de convenção social sobre o seu significado é enfatizada como validação de seu conteúdo semântico. Daí resulta a impressão deixada por alguns estudos de que o significado do tópico apresentado é quase que "puramente" musical, o que pode ser considerado uma estranha conjugação entre uma análise formalista e uma hermenêutica musical – ou mesmo como uma defesa contra a instabilidade representada pela nossa primeira premissa da narratologia pós-clássica (v. acima).

Há duas problemáticas que são importantes na apropriação da análise de tópicos como fundamento de interpretações narrativas, as quais passo a apresentar utilizando como exemplos as análises de V. Micznik e M. Grabócz para o primeiro movimento da 9ª Sinfonia de Mahler e para a primeira das *Deux Images* op. 10, "En Pleine Fleur", de Bartók, respectivamente.

A primeira problemática dá-se quando diversos conteúdos semânticos são evocados na música como "significados intrínsecos enraizados em convenções" (MICZNIK 2001, p.212), mas esses significados são apenas parcialmente – às vezes nem isso – aproveitados na interpretação narrativa. Micznik utiliza em seu artigo o termo barthesiano e potencialmente mais abrangente de *conotações* para esse tipo de significado, mas sua aplicação prática está essencialmente baseada na análise de tópicos. É assim que, por exemplo, o primeiro tema do movimento de Mahler "conota uma atmosfera serena, *passé*", podendo-se "detectar um sentido 'trivial', ingênuo (...) especialmente na sua frase consequente, onde uma simetria mais óbvia é preservada, e onde a técnica de variação beira a banalidade" (2001: 213). A autora prossegue designando conotações semânticas para os materiais principais da peça, donde podemos destacar a "ansiedade" e "desequilíbrio" do segundo tema – o qual sofre no c. 372 uma transformação semântica para um "estado mental meditativo, introspectivo" (2001: 214) –, além do "poder anunciatório de magia ou fórmulas ritualísticas" (2001: 215), "perturbação ou distúrbio" (2001: 217) ou "qualidade fúnebre" (2001: 217), todas associadas com diferentes motivos musicais da obra.

Suspeito que uma interpretação narrativa dessa obra que empregasse todas essas conotações seria notavelmente extravagante, pois se veria obrigada a criar tantos predicados que o resultado passaria longe de uma semântica dita musical – qual a causa da ansiedade? O que provocou a perda da ingenuidade? Quem morreu? E como? Evidentemente, não se espera da autora que nos responda semelhantes perguntas

(embora tais respostas não sejam impossíveis), e é de fato com naturalidade que, para a criação da síntese narrativa na sequência do artigo, o principal fundamento passa a ser um vocabulário consideravelmente mais neutro, ou seja, mais parecido com o que chamamos de "musical" e, portanto, menos referencial ao mundo externo: conduções harmônicas, percursos formais desconformes com o arquétipo forma-sonata, ou conotações mais abstratas como "decisão" e "ação positiva" (2001: 225) são alguns dos elementos norteadores da interpretação.

A segunda problemática, exemplificada através da análise de "En Pleine Fleur" realizada por M. Grabócz, é exatamente o oposto da primeira: trata-se de uma interpretação narrativa toda baseada na análise de tópicos. A exemplo de suas análises da obra para piano de Liszt, levada a cabo desde os anos 70, a metodologia da autora passa pelo exame exaustivo das peças sinfônicas de Bartók, sendo que nesse caso são aproveitadas as referências teóricas importantes de J. Ujfalussy e B. Szabolcsi.

Desse amplo exame é abstraída uma lista de onze tópicos principais considerados significativos dentro da obra do compositor; note-se, portanto, que a valorização semântica do tópico não se dá aqui como convenção social, mas sim como constituinte de um micro-universo semiótico de um compositor específico – embora seja sempre necessária uma referência externa para completar o significado, como se pode ver claramente na descrição de tópicos como o da "natureza noturna" (GRABÓCZ 2009: 266) ou o das "danças populares" (2009: 272).

A principal diferença da abordagem de Grabócz em relação à de Micznik reside numa conjugação mais dinâmica e abrangente entre os diferentes tópicos, os quais estabelecem a própria sintaxe narrativa. Assim, por exemplo, a autora identifica em "En Pleine Fleur" o encadeamento constante de dois materiais-tópicos por toda a peça, marcando por um lado a *natureza* (canto lírico, quase popular, sob a indicação *tranquillo*), e por outro o *herói* (gesticulação de *lamento* do homem, escrito em quartas, quintas e segundas descendentes, sob a indicação *agitato*) (v. 2009: 284). Num próximo passo, a autora passa a considerar o plano narrativo dessa sintaxe, afirmando, por exemplo, que nos compassos entre os números de ensaio 9 e 10 "a significação 'retórica' (...) poderia ser a seguinte: o canto de consolação da natureza (...) não pode apaziguar a dor (a solidão, etc.) do herói" (2009: 285).

Sendo obtidas através da análise extensa e criteriosa da obra do compositor, e sendo carregadas e adaptadas por distintos pesquisadores, tais asserções são certamente persuasivas e passíveis de "comprovação" através da verificação das partituras em questão. Ainda assim, e talvez por isso mesmo, sente-se certa frustração ao se ver em poucas frases um suposto significado musical, e dificilmente nos sentiríamos tentados a escutá-lo duas vezes. Neste caso, portanto, a pretensa autoridade e abrangência da combinação entre tópicos musicais e interpretação narrativa é tão grande que sufoca outros potenciais de associação de significado.

Daí nasce uma pergunta que é de fato uma reação espontânea a esse esgotamento: *e depois?* A música continua transbordando da sua descrição, o que nos faz questionar não a importância dos estudos aqui mencionados, mas sim a necessidade de se buscar para a interpretação narrativa um subsídio semântico mais estável do que a própria subjetividade do intérprete. O maior interesse de uma narratividade musical talvez seja a criação de um significado composto entre música e discurso sobre música, fundamentado numa metodologia semiológica explícita, porém não definitiva.

Notas

1 Ver, entre outros: MICZNIK 2001; ALMÉN 2008; GRABÓCZ 2009.
2 A autora fundamenta-se principalmente em teorias literárias de Gerald Prince para associar um maior grau de narratividade musical com os seguintes elementos: eventos numerosos, coexistência de distintas sequências temporais, presença de conflitos, percepção de estruturas totais com começo, meio e fim, entre outros (MICZNIK, 2001: 220). Como se pode observar, esses critérios não podem ser senão vagos balizadores para a designação de determinado grau de narratividade para determinada obra.
3 M. Grabócz chama a atenção para o paralelismo entre os conceitos de tópico e entonação (*intonation*), o qual foi utilizado por diversos pesquisadores do leste europeu, entre eles Asafiev (GRABOCZ 2009: 22).

Referências:

AGAWU, V. Kofi. *Playing With Signs:* A Semiotic Interpretation of Classical Music. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

ALMÉN, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

FREIRE, Vanda B. (org.). *Horizontes da Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

GRABÓCZ, Márta. *Musique, Narrativité, Signification*. Paris: L'Harmattan, 2009.

MAUS, Fred Everett. Narrative, Drama, and Emotion in Instrumental Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55:3, p. 293-303, 1997.

MICZNIK, Vera. Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler. *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 126, No. 2, p. 193-249, 2001.

NEWCOMB, Anthony. Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Stratagies. *19th-Century Music*, vol. 11 no. 2. University of California Press, p. 164-174, 1987.

_____. *Narrative Archetypes and Mahler's Ninth Symphony*. In: SCHER, Steven Paul (org.). Music and Text: Critical Inquiries. Cambridge: 1992, p. 118-136.

NÜNNING, Ansgar. Narratologie ou narratologies? Un état des développements récents, de la critique et de propositions pour des usager futures du terme. Francis Berthelot e John Pier (dir.), *Narratologies Contemporaines*, actes des seminaries CRAL, 2009.

RATNER, Leonard. *Classic Music:* Expression, Form and Style. New York: Schirmer Books, 1980.

COMPARAÇÃO ENTRE MANUSCRITOS E EDIÇÃO FINAL DO LIVRO "FRASEOLOGIA MUSICAL" DE ESTHER SCLIAR.

Caio Giovaneti de Barros (UNESP)
caio.barros@gmail.com

Resumo: Devido à possibilidade de acesso aos manuscritos da obra "Fraseologia Musical" (1982), de Esther Scliar, foi realizada uma análise comparativa entre esses documentos e a versão final da obra, publicada pela editora Movimento. Essa comparação permitiu algumas descobertas, entre elas uma *Errata* datilografada, outro documento, sem título, com sugestões para revisão, o título e o compositor do último exemplo musical do livro, textos omitidos e até alguns equívocos de edição musical curiosamente ausentes nos manuscritos.
Palavras-chave: Esther Scliar, Fraseologia Musical, Musicologia Brasileira, Revisão Editoral.

Comparison between manuscripts and final edition of Esther Scliar's book "Fraseologia Musical" (Musical Phraseology)

Abstract: Due to the possibility of access to the manuscripts of Esther Scliar's "Fraseologia Musical" (Musical Phraseology) (1982), an analytic comparison was made between those documents and the final version of the work, published by "Movimento" publishing house. The comparison allowed some discoveries, among them a typewritten *Errata*, another document, untitled, with review suggestions, the title and composer of the book's last musical example, missing texts and even some mistakes of musical engraving curiously absent in the manuscripts.
Keywords: Esther Scliar, Musical Phraseology, Brazilian Musicology, Editorial Review.

1. Introdução

Embora a contribuição de Esther Scliar em seu livro "Fraseologia Musical" (1982) seja pioneira e quase exclusiva no Brasil, com exceção talvez apenas do livro homônimo de Sofia Melo Oliveira (1947), a obra apresenta diversos problemas de editoração. Como parte do esforço em revisar toda a obra do ponto de vista dos exemplos musicais e do texto, e de analisar a base teórica de Scliar, foi realizada uma análise comparativa entre a versão final do livro, publicada pela editora Movimento, e os manuscritos deixados por Scliar e mantidos sob os cuidados de sua irmã, Leonor Scliar Cabral.

Devido a limitações de espaço, o artigo deverá se restringir a explicar o processo de análise, sua metodologia e ilustrar seus resultados com alguns exemplos. Apesar de a análise completa ser longa demais para sua transcrição completa, será suficiente construir uma espécie de tipologia de diferenças encontradas e apontar um exemplo ilustrativo de cada tipo.

2. Sobre os Manuscritos

O material, na forma como está mantido até o momento, encontra-se separado em três divisórias. Na primeira há o rascunho do livro, escrito propriamente à mão, os exemplos musicais, em parte escritos à mão e em parte fotocópias de edições e um documento com a indicação "(em relação ao livro da Esther)" na parte superior (sem as aspas), datilografado, contendo diversas sugestões de modificações e correções para o livro editado. Na segunda divisória há mais material manuscrito, fotocópias dos exemplos musicais da divisória anterior e uma cópia datilografada, finalizada, do livro. Por fim, a terceira divisória contém fotocópias dos

manuscritos, mais uma cópia datilografada, mais fotocópias dos exemplos musicais e uma *errata* indicando outras sugestões de correção. Há também mais três cópias datilografadas, idênticas, fora das divisórias.

Como a publicação do livro é póstuma, a *errata* e o outro documento com sugestões de revisão não foram escritos por Scliar. A autoria provável dos documentos é das ex-alunas de Scliar responsáveis pelo processo de publicação da obra: Clarice Dubrovolska, Felícia Wang e Marlene Migliari Fernandes.

3. Metodologia de análise

Todo o material foi digitalizado com exceção de materiais com redundância de informação, ou seja, as fotocópias, na segunda divisória, dos exemplos da primeira, as diversas cópias datilografadas, etc. Para a digitalização da cópia datilografada foi escolhida a única que não estava grampeada, causando assim o menor dano possível no processo de digitalização.

A análise foi dividida entre análise do texto e análise dos exemplos musicais. A primeira parte foi realizada simultaneamente entre manuscrito e cópia datilografada em relação à versão publicada. Para os resultados dessa primeira parte sempre é indicado se as diferenças ocorrem apenas no manuscrito ou na cópia datilografada. A revisão dos exemplos musicais já havia ocorrido em outro momento da pesquisa em que cada exemplo foi comparado a uma edição musical confiável e reeditado via software específico. Portanto praticamente todos os equívocos de edição musical já foram apontados, com exceção de algumas omissões (cf. Item 4.2.2). Nesse caso a análise dos manuscritos serviu como uma forma de comprovar até que ponto os problemas nos exemplos musicais ocorreram devido ao processo de publicação do livro ou já apareciam originalmente. Em todos os casos sempre foi indicado quando as diferenças encontradas já aparecem na *errata* ou no documento com a indicação "(em relação ao livro da Esther)".

Existem ainda alguns trechos que foram excluídos por Scliar das versões tanto manuscrita quanto datilografada mas que se preservaram nos documentos analisados. Esses trechos, por serem de menor importância para a presente proposta, serão ignorados.

4. Resultados

Os resultados que serão mostrados a seguir têm o propósito de ilustrar as diferenças encontradas entre os manuscritos e a versão publicada bem como as descobertas mais importantes proporcionadas pela análise comparativa através de exemplos significativos. As diferenças foram divididas em cinco tipos para os textos e quatro para os exemplos.

4.1 Diferenças entre os textos

4.1.1 Disposição visual

Em relação à comparação dos textos, a primeira distinção que será tratada é aquela em que o texto em si não foi modificado no processo de publicação mas sim sua disposição visual, de maneira a deixar a versão final mais confusa ou de leitura mais difícil. A tabela a seguir (Fig. 1), extraída da página 10 da publicação, fica confusa ao colocar o item "Alturas" alinhado verticalmente com os itens "Proximidade" e "Separação". No manuscrito (Fig. 2) e na cópia datilografada está claro que "Alturas" é o título da tabela e o item está alinhado mais acima. Isso fica mais claro ao verificar-se que logo em seguida (ainda na p. 10) há uma tabela que informa os elementos de proximidade e separação em relação às durações.

Proximidade	Alturas	Separação
Idênticos ou contíguos	Registro(s)	Distanciados
Mínimo	Espaço melódico	Máximo
(st)3		
Notas atrativas	Espaço harmônico	Resolução (Especialmente a cadência)

Fig. 1: *fac-símile da tabela da publicação.*

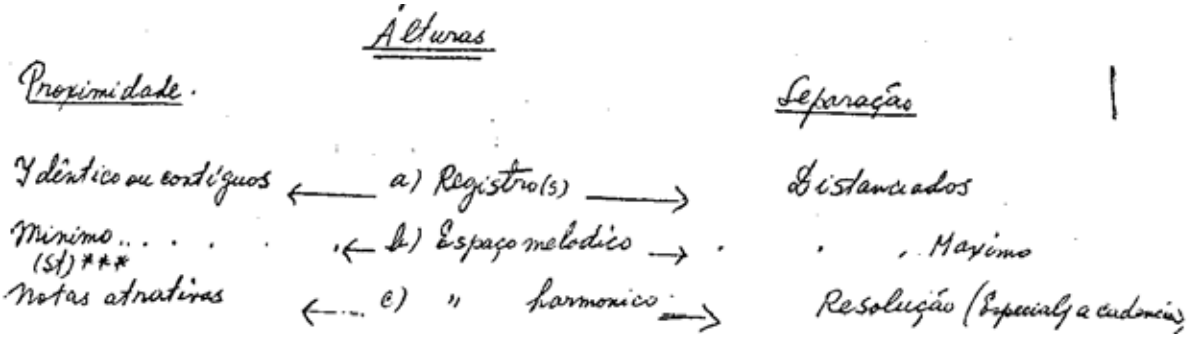


Fig. 2: *a mesma tabela, conforme o manuscrito.*

4.1.2 Omissão de texto

O exemplo mais significativo de omissão de texto é a análise do Exemplo 1 do livro de Scliar (um trecho a partir do compasso 61 do 1º movimento da 2ª sinfonia de Beethoven). Logo no início da p. 12 aparece o texto da figura 3, que a princípio não possui nenhum significado, mas que na realidade é uma análise do trecho. Provavelmente por estar em uma página diferente no manuscrito, o restante da análise (Fig. 4 e Fig. 5) foi ignorada para a edição da versão final.

Fig. 3: Texto do início da p. 12.

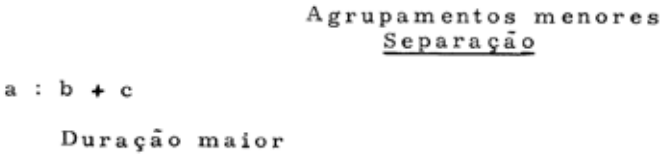


Fig. 4: Texto acima, presente logo após a transcrição, manuscrita do Ex.1.

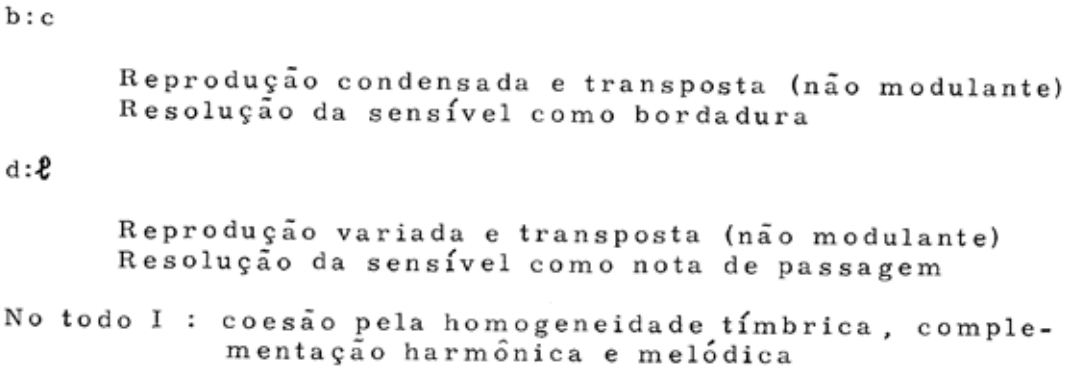


*Fig. 5: Co*ntinuação da análise do trecho, na página seguinte ao texto anterior.

4.1.3 Diferença na redação

Esse é um item bem menos problemático e bastante previsível em qualquer edição. Diversas pequenas diferenças de palavras ou expressões ocorrem entre manuscrito e versão final. A título de exemplo, na versão publicada lê-se: "Não só a pausa caracteriza suspensão. Esta também é manifesta quando a terminação é interrompida por novo agrupamento." (SCLIAR, 1982, p. 17). No manuscrito o texto é "se manifesta" ao invés de "é manifesta".

4.1.4 Numeração nas observações

No manuscrito sempre que Scliar escreve observações seus parágrafos são numerados ou possuem marcadores, ao contrário da publicação. O maior problema nesses casos é que na publicação em alguns momentos o texto das observações está em diferentes páginas, em alguns casos separados por exemplos musicais e até outros textos, tornando a leitura bastante confusa. Conferir por exemplo os seguintes parágrafos:

> Obs.: Em geral, a terminação feminina com caráter masculino está precedida por valores menores. Sua ocorrência, porém, se efetua após a Thesis, a qual, assim como no início anacrúsico, resulta dos fatores condicionantes do acento. Exemplos 16a; 16b. (SCLIAR, 1982, p. 19)
>
> Em determinadas circunstâncias, a nota que sucede o valor maior pode corresponder à terminação feminina como se verifica, por exemplo, quando a configuração do novo agrupamento é unidirecional. Exemplo 17. (SCLIAR, 1982, p. 20)
>
> Quando a resolução da apogiatura corresponde a som de breve valor, este se concatena com o próximo, caracterizando o início anacrúsico. A coesão se intensifica quando os seus componentes formam um semitom ascendente. Exemplo 18 (SCLIAR, 1982, p. 21)

Não fica claro que os três parágrafos acima são três observações, ou três partes da mesma observação. No manuscrito cada um dos parágrafos possui marcadores e a cópia datilografada apresenta recuo de parágrafo que torna clara sua união.

4.1.5 Texto de análise e texto teórico

Esse item e o anterior têm muito a ver com o problema de disposição gráfica do texto (item 4.1.1). Scliar, escreveu as análises dos exemplos musicais nas folhas onde estes estão transcritos, separadamente do texto teórico. Isso fez com que na publicação os textos de análise aparecessem nos lugares mais diversos, algumas vezes antes mesmo do próprio exemplo a que se referem e até mesmo intercalado por parágrafos do texto teórico. Um caso bastante ilustrativo disso é o seguinte:

> Este período é constituído de 2 frases: a 1ª binária contrastante e cada membro de frase é binário; no 1º há um inciso oculto na cadência implícita; o 2º é um agrupamento pivô. A frase se assenta sobre os graus tonais: (SCLIAR, 1982, p. 76)

Em seguida há uma análise gráfica e o exemplo 43. O texto segue:

> O início da frase consequente é análogo ao da 1ª frase; todavia, o 1º movimento de frase finaliza com a ($Ø_9$) da Sº. Esta circunstância propicia uma digressão melódico-harmônica através de interpolações. Assim, os três membros de frase subsequentes encontram-se intercalados entre dois membros de frase, condicionando a dilatação (SCLIAR, 1982 , p. 78)

Nos manuscritos está claro que todo o texto anterior é na realidade a análise do exemplo 44, pois encontra-se logo em seguida ao exemplo transcrito. Na página seguinte da publicação (p. 78) há mais uma análise gráfica e mais um trecho da análise escrita. Quando o texto teórico retorna não há qualquer indicação visual que auxilie a leitura. A figura 6 mostra a passagem do final da análise escrita para a continuação do texto teórico, que se inicia com "Analogamente à interpretação (...)" (SCLIAR, 1982, p. 78).

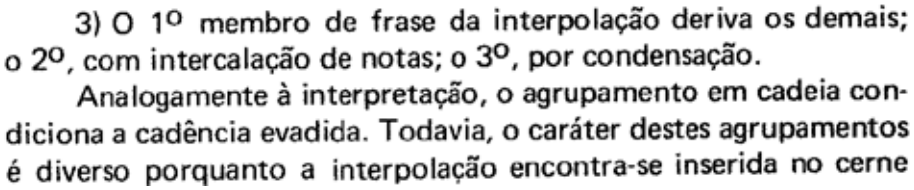

3) O 1º membro de frase da interpolação deriva os demais; o 2º, com intercalação de notas; o 3º, por condensação.
Analogamente à interpretação, o agrupamento em cadeia condiciona a cadência evadida. Todavia, o caráter destes agrupamentos é diverso porquanto a interpolação encontra-se inserida no cerne

Fig. 6: A mudança de texto teórico para analítico é confusa.

O documento com a indicação "(em relação ao livro da Esther)" inclusive sugere a utilização de diferentes tipos de caracteres para os dois tipos de texto. Possivelmente a localização dos parágrafos em relação uns aos outros e aos exemplos deve ser revista.

4.2 Diferenças entre os exemplos musicais

4.2.1 Problemas de edição musical apenas na publicação

Já foi dito que em uma etapa anterior da pesquisa foi feita a revisão de todos os exemplos musicais bem como sua reedição em software especializado. Na ocasião da análise dos manuscritos percebeu-se que surpreendentemente a grande maioria dos problemas encontrados ocorreu no processo de edição e publicação do livro. Comparar por exemplo as figuras 7 e 8, a primeira extraída do livro original, publicado, e a segunda dos manuscritos, ambas se referem ao início da 3ª sinfonia de Brahms. Notar as diferenças rítmicas.

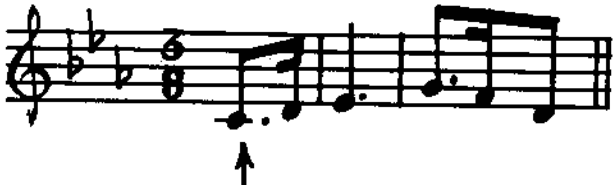


Fig. 7: *Exemplo 3a, conforme a publicação.*

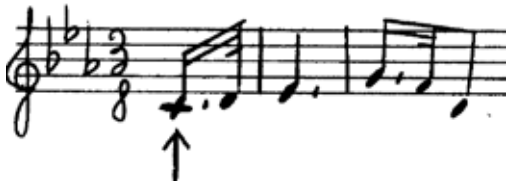


Fig. 8: *Mesmo exemplo, manuscrito.*

4.2.2 Ausência de sinais de análise

Em alguns exemplos musicais Scliar coloca sinais gráficos ou pequenas indicações textuais analíticas, como por exemplo a seta das figuras anteriores. Ocorre que alguns desses sinais acabaram por ser omitidos na versão publicada. Comparar as figuras 9 e 10, ficou ausente na publicação a indicação "1º agupamento – 2 compassos; agrupamento piramidal – 2 compassos":

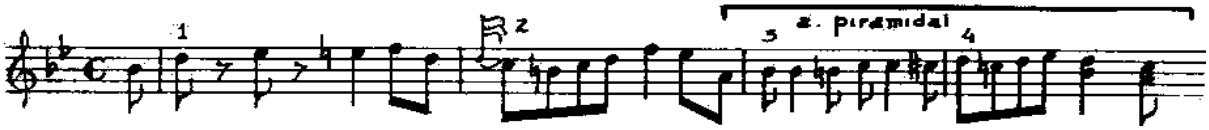


Fig. 9: *Exemplo 25a, fac-símile da publicação.*

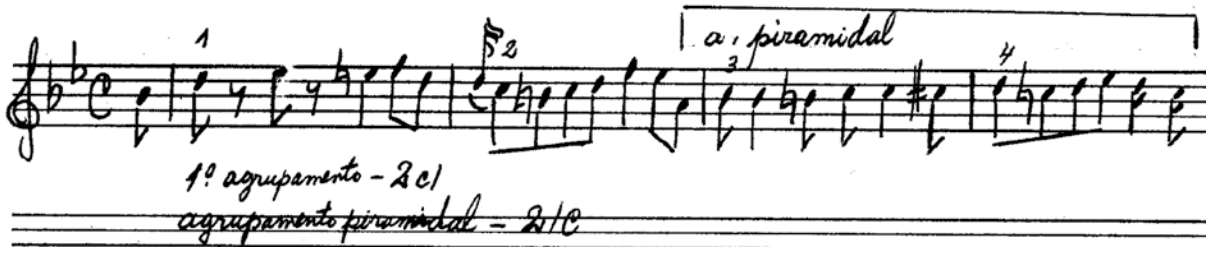


Fig. 10: *a indicação inferior foi omitida no processo de publicação.*

4.2.3 Utilização de edições musicais impressas

Nem todos os exemplos musicais foram manuscritos por Scliar, para alguns foram indicadas apenas algumas edições já impressas. O problema nesse caso é que a publicação utilizou todos os compassos e páginas da fotocopia utilizada por Scliar, o que gerou exemplos excessivamente grandes, com compassos além do necessário, o que deixa menos claro a que parte do exemplo Scliar se refere. Esse é o caso do exemplo 35d (Sonata op. 13 – 3º movimento de L. V. Beethoven) em que o exemplo vai até o compasso 150, quando precisaria ir apenas até o compasso 120, final da "retransição", curiosamente de acordo com o próprio enunciado do exemplo, onde se lê "Beethoven, Sonata op. 13 – Rondó (comp. 79 a 120)" (SCLIAR, 1982, p. 54).

4.2.4 O caso do exemplo 55

O exemplo 55, o último da obra, recebeu um item a parte porque graças à consulta aos manuscritos foi possível descobrir o autor e a obra desse exemplo, ausentes na versão final. Trata-se de uma Fantasia para pianoforte ou clavicórdio de Carl Philipp Emanuel Bach. Essa omissão é apontada na *Errata*. Foi possível até mesmo verificar de qual publicação Scliar retirou o exemplo, trata-se da "Historical Anthology of Music" Editada por W. Apel e A. T. Davison (1964).

5. Considerações

Acredita-se que estejam claras as descobertas proporcionadas pela oportunidade da análise dos manuscritos da obra de Scliar. A descoberta da *Errata* e do outro documento de revisão editoral comprovam que os problemas na versão final de "Fraseologia Musical" já foram detectados anteriormente, mas foi possível detectar ainda outras diferenças entre as versões, algumas mais significativas outras menos.

A análise comparativa entre os manuscritos e a publicação de "Fraseologia Musical" contribuiu de forma bastante valiosa para o objetivo geral do projeto de construir uma nova edição revisada e comentada da obra de Scliar.

Referências Bibliográficas

SCLIAR, Esther. **Fraseologia Musical.** Porto Alegre: Movimento, 1982.

OLIVEIRA, Sofia Melo. **Fraseologia Musical**. São Paulo, s. n., 1947.

APEL, W. e DAVISON, A. T. (ed.). **Historical Anthology of Music.** 2 volumes. Cambridge: Harvard University Press, 1964.

REEXPOSIÇÃO ESTENDIDA DOS SEGUNDOS GRUPOS TEMÁTICOS NAS DUAS PRIMEIRAS SONATAS PARA PIANO DE MOZART

Carlos de Lemos Almada (UFRJ)
calmada@globo.com

Resumo: Este artigo inicia uma série de estudos analíticos sobre o conjunto das seis primeiras sonatas para piano de Mozart. Nele é examinada uma prática tão específica quanto rara na estruturação de formas-sonata pelo compositor: o aumento da extensão do segundo grupo temático na seção de reexposição, através de acréscimos de diversas naturezas. Chama a atenção o fato de que tal prática foi empregada apenas nas duas sonatas iniciais, estando ausente das obras subsequentes. A partir de análises comparativas, são destacadas algumas técnicas recorrentes empregadas nas reformulações do grupo secundário, o que faz surgir questões estilísticas, discutidas com base na literatura (ROSEN, 1988 e 1998).
Palavras-chave: *Sonatas para Piano* KV 279-284, forma-sonata, Mozart.

Extended recapitulation of the secundary thematic groups in the two first piano sonatas by Mozart

Abstract: This paper is the first of a series of studies about the group of the six first piano sonatas by Mozart. The present article examines a practice both specific and rare in the structuration of sonata forms by this composer: the increase of the thematic secondary group length on the recapitulation section, which is resulted from the use of extensions of several types. It is noteworthy that this practice was employed only in the two first sonatas, beeing absent in the subsequent pieces. From comparative analysis are collected some recurrent techniques, employed for the secondary group´s reformulations. That brings up some stylistic questions, which are discussed based on the literature (ROSEN, 1988 and 1998).
Keywords: *Piano Sonatas* KV 279-284, sonata form, Mozart.

1. Introdução

O final do ano de 1774 parece ter sido bastante produtivo para Wolfang Amadeus Mozart. Aos 18 anos, na cidade de Munique,[1] ele teria composto suas seis primeiras sonatas para piano, atualmente catalogadas como: KV 279 (em Dó maior), KV 280 (em Fá maior), KV 281 (em Si♭ maior), KV 282 (em Mi♭ maior), KV 283 (em Sol maior) e KV 284 (em Ré maior).[2] Observadas em conjunto, as seis peças (todas contando com três movimentos) revelam uma certa predileção do jovem Mozart pela forma-sonata,[3] já que apenas quatro entre os dezoito movimentos no total não apresentam tal estrutura: KV 281/III (rondó), KV 282/II (minueto), KV 284/II (rondó) e KV 284/III (tema e variações). Sob outra perspectiva, a primeira (KV 279), a segunda (KV 280) e a quinta (KV 283) possuem os três movimentos em forma-sonata, prática que seria abandonada definitivamente nas subsequentes peças mozartianas de mesmo gênero, nas quais é mantida a forma-sonata apenas para o primeiro movimento.

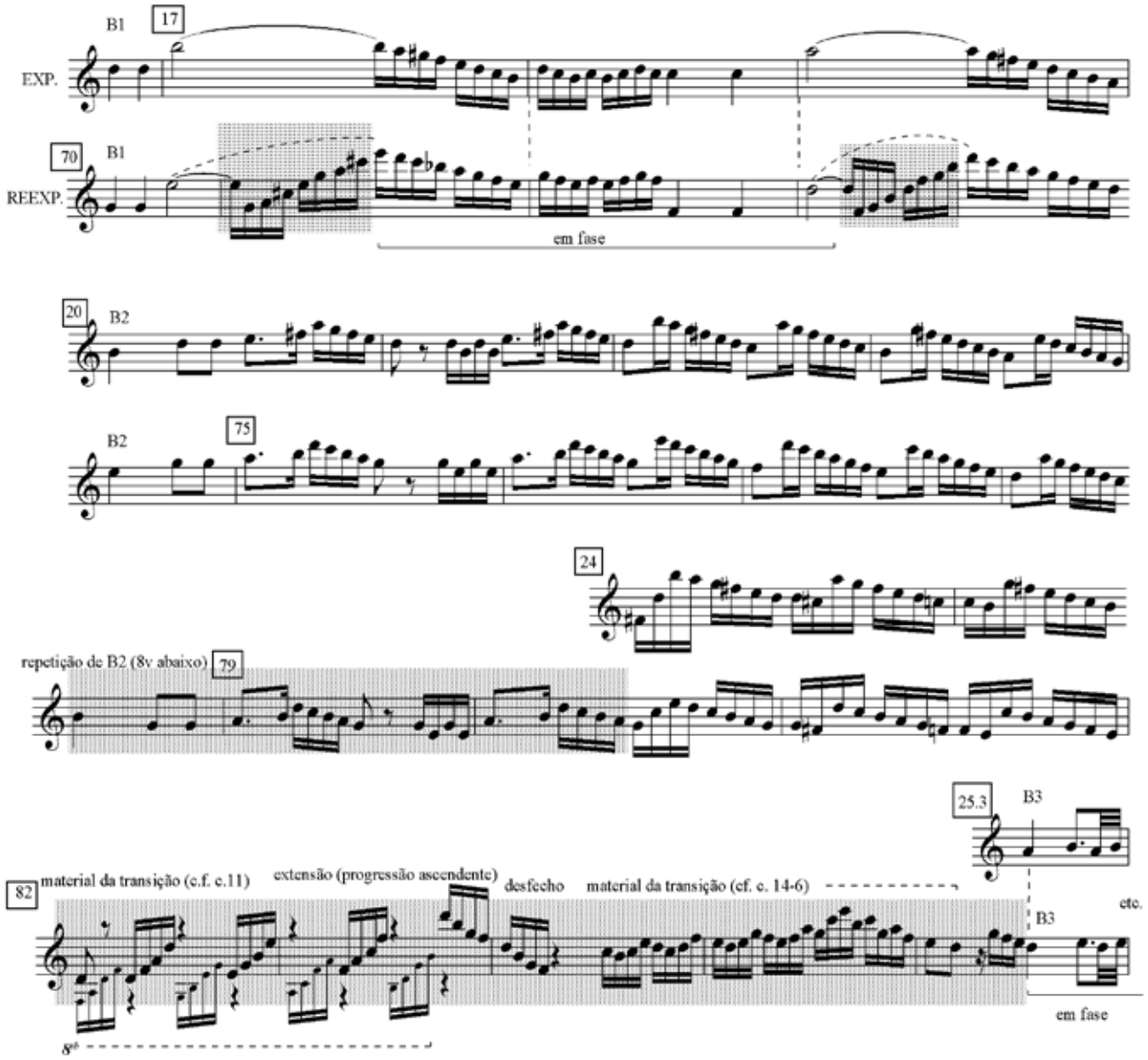
O estudo analítico que se segue focaliza os cinco movimentos iniciais desse ciclo de peças (KV 279/I, II e III e KV 280/I e II). Todos eles são estruturados em forma-sonata, tendo como elemento comum reexposições reformuladas de seus segundos grupos temáticos, a partir de acréscimos de diferentes naturezas.

2. Análises dos segundos grupos temáticos nas sonatas KV 279-80

Em geral, denomina-se segundo grupo temático a seção que, na exposição de uma forma-sonata, segue-se à transição modulatória, realizada para uma tonalidade vizinha em relação à tônica,[4] na qual foi

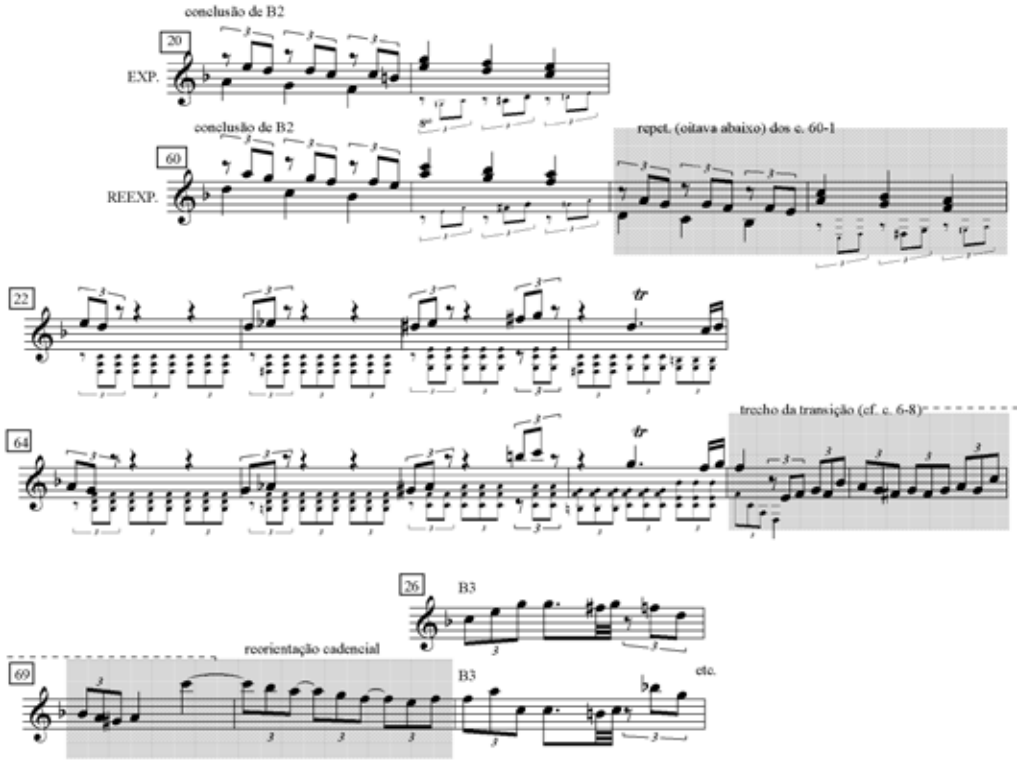
exposto o primeiro – e principal – grupo temático. Na reexposição, o segundo grupo apresenta-se na tônica, o que, segundo Rosen (1988), representa a resolução da polaridade tonal que é o cerne da concepção da forma-sonata do séc. XVIII. Ainda de acordo com o mesmo autor, o segundo grupo temático mozartiano é em geral formado por "uma sucessão mais extensa e mais variada de temas de caráter expressivo. A cadência final é quase sempre marcada (...) por uma série de "floreios" [*flourishes*], os quais repetem e embelezam uma cadência V-I." (p. 242). O segundo grupo contrasta com o grupo principal, que é frequentemente representado por apenas uma ideia temática geralmente marcante. A maior extensão do grupo secundário em relação ao primeiro (considerando-se aqui a exposição) é justificada por Rosen pela necessidade de uma maior persistência sobre a dominante (no caso de formas-sonata centradas em modo maior), no intuito de reforçá-la, sendo tal região tonal considerada uma dissonância estrutural em relação ao todo da peça. Isso também justificaria o número de frases cadenciais que geralmente são usadas para concluir os diversos fragmentos temáticos que compõem o grupo. Dos cinco movimentos analisados, apenas o quinto (KV 280/II) apresenta o grupo secundário formado por um único tema. Em quase todos os demais casos são agrupados três breves temas, identificados como B1, B2 e B3, sendo o primeiro deles o enunciado principal do grupo, de maiores personalidade e expressividade, e que – como será apresentado – fornece material para ocasionais elaborações.

O Ex. 1 apresenta o segundo grupo de KV 279/I em quase sua totalidade, comparando exposição e reexposição.[5] Desconsiderando as diferenças de tonalidades (Dó maior na exposição e Sol maior na reexposição), os trechos comuns (não sombreados) de ambas as apresentações são aparentemente idênticos. No entanto, um exame mais atento faz perceber que o grupo reexposto encontra-se, quase que por completo, deslocado em dois tempos em relação à versão da exposição. O início de B1 reexposto acontece no tempo forte do c. 70, e em anacruse para o c. 17, na exposição. O primeiro acréscimo, uma expansão em arpejo, parece ter o objetivo de eliminar o deslocamento métrico inicial. No entanto, após dois compassos, uma nova expansão arpejada (c. 73.3), em resposta à primeira, desloca novamente a métrica, mantendo a alteração quase até o final da seção (c. 85.2). Entre os c. 78.3 e 80.3 surge uma nova extensão, desta vez, derivada de uma repetição (inexistente na exposição) de B2. A entrada do fragmento temático conclusivo/cadencial – B3 – é então adiada por uma surpreendente interpolação formada por três fragmentos, o primeiro deles derivado da transição (c.11), que é rearmonizado (porém não transposto) por acordes menores, sendo estendido em um compasso em progressão ascendente (tal extensão também não possui correspondência na exposição). Após um breve desfecho do bloco, segue-se um novo trecho retomado da transição (referente aos c. 14-6), desta vez literalmente. É bastante significativo acrescentar que ambos os trechos transicionais haviam sido omitidos na seção correspondente da reexposição, aparecendo, portanto, em um lugar "errado", ou seja, dentro do segundo grupo temático.



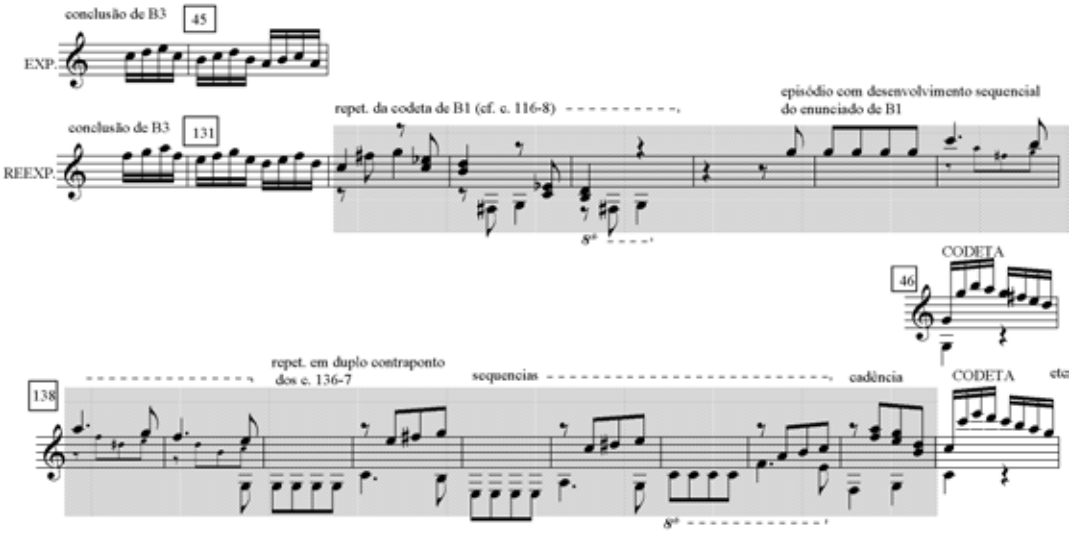
Exemplo 1 – 2º grupo temático da Sonata K 279/I – comparação entre Exposição e Reexposição

O segundo movimento (Ex. 2) não apresenta defasagem métrica, mas novamente o grupo secundário é expandido na reexposição. B1 (c. 51-7) e o primeiro segmento de B2 (c. 58-61) apresentam-se inalterados em relação à exposição (isto é, não levando-se em conta a modulação), sendo omitidos no exemplo. Uma primeira expansão surge no c. 62, consistindo na repetição dos dois compassos anteriores. Segue-se a ela o segmento conclusivo de B2 (c. 64-7), após o qual Mozart interpola novamente (como no primeiro movimento) um trecho transicional (c. 6-8) não aproveitado na reexposição (c. 67-70), adaptando sua conclusão de modo a introduzir apropriadamente B3.



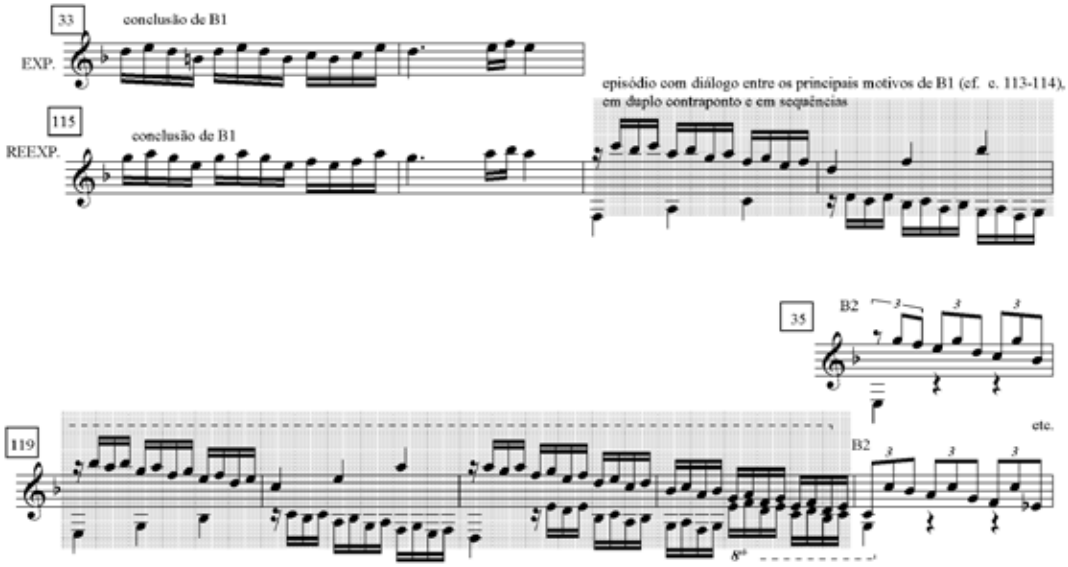
Exemplo 2 – 2º grupo temático da Sonata K 279/II – comparação entre Exposição e Reexposição

No terceiro movimento (Ex. 3) as modificações só surgem no final do grupo, já na conclusão de B3: a um segmento formado pela repetição da codeta de B1 (comparar os trechos dos c. 116-8 e 131-3) é imediatamente justaposto um novo e surpreendente tipo de acréscimo, uma espécie de breve desenvolvimento (c. 136-46), a partir do enunciado de B1, que progride sequencialmente e, depois, em duplo contraponto.



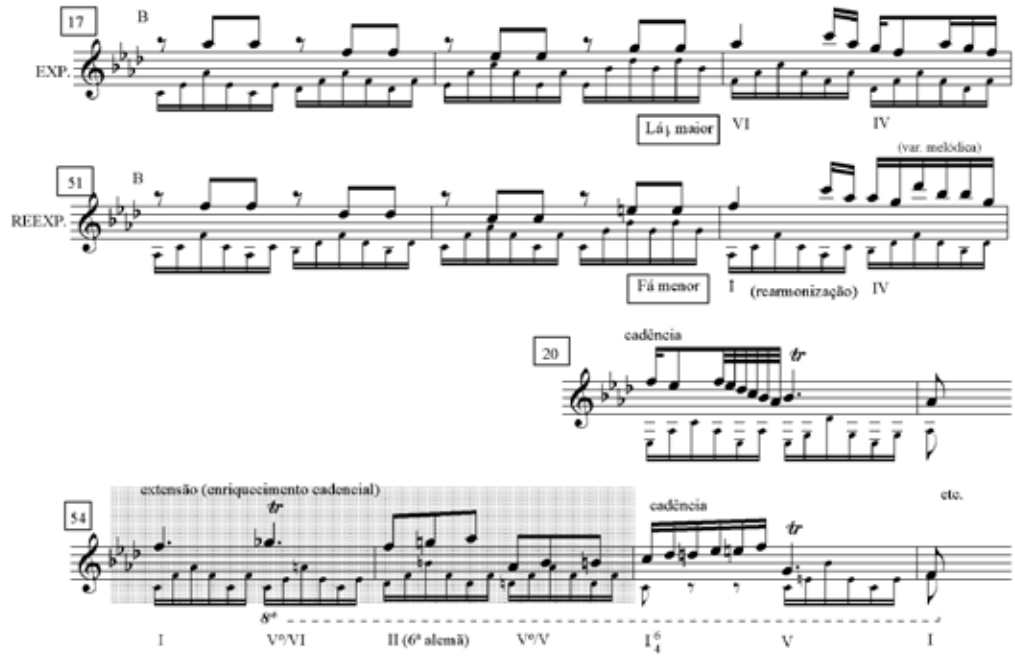
Exemplo 3 – 2º grupo temático da Sonata K 279/III – comparação entre Exposição e Reexposição

O primeiro movimento da sonata KV 280 (Ex. 4) apresenta apenas um acréscimo (c. 117-21), formado, como no caso anterior, por um pequeno trecho elaborativo, a partir de elementos do enunciado de B1 (ver c. 113-114), que são combinados e tratados sequencialmente e em duplo contraponto. Após o episódio, o segundo grupo segue seu curso normal, com B2 e B3.



Exemplo 4 – 2º grupo temático da Sonata K 280/I – comparação entre Exposição e Reexposição

O segundo movimento de KV 280 estrutura-se como uma forma-sonata em miniatura, o que faz com que o segundo grupo seja constituído por um único e breve tema, B (Ex. 5). Talvez pelo andamento mais lento e por ser o único movimento do ciclo em modo menor, observam-se algumas diferenças de tratamento da reexposição, considerando-se os casos anteriores: além das pequenas variações melódicas em relação ao original (c. 53 e 56), uma rearmonização no c. 53 parece demandar a necessidade de um enriquecimento cadencial na preparação da chegada do acorde $I^{6/4}$ (c. 56), o que resulta na interpolação do trecho dos c. 54-5, contendo acordes errantes (i.e., acordes de múltiplo significado funcional, de acordo com a terminologia de Schoenberg, 2001, p. 286) de sétima diminuta e de sexta aumentada. Em outros termos, a intenção da reformulação do segundo grupo parece ter seguido critérios harmônicos, distinguindo-se do que foi observado nos movimentos anteriores.



Exemplo 5 – 2º grupo temático da Sonata K 280/II – comparação entre Exposição e Reexposição

Conclusões

Na busca de consolidação estilística no manejo da forma-sonata, o jovem Mozart teria usado o grupo de suas sonatas iniciais como um conveniente veículo para experimentações.[6] O presente artigo destaca um desses experimentos, a expansão do grupo secundário. Nos cinco primeiros movimentos (KV 279/I, II e III e KV 280/I e II), a reexposição do segundo grupo temático apresenta-se invariavelmente expandida em relação à seção correspondente da exposição, o que acontece, basicamente, através dos seguintes recursos recorrentes: (a) espécies de desvios, consistindo em repetições enfáticas de trechos de um dos temas (Exs. 1, 2 e 3); (b) interpolações de material da seção de transição, não reexpostos previamente (Exs. 1 e 2), e (c) episódios de breve desenvolvimento com material extraído de B1 (Exs. 3 e 4).[7] A esse trio de possibilidades deve-se acrescentar duas técnicas isoladas, com finalidades aparentemente específicas: a expansão interna que resulta em deslocamento métrico (Ex. 1) e a extensão de cunho essencialmente harmônico, com enriquecimento cadencial (Ex. 5). Sejam quais forem as técnicas empregadas, no entanto, a razão essencial para a existência de um segundo grupo mais extenso parece ter a ver com a própria concepção da sonata do século XVIII – como enfatiza constantemente Rosen em seus livros (1988 e 1998) –, firmemente fundamentada na polarização das tonalidades tônica e dominante (ao contrário da sonata romântica, cuja maior importância estrutural está na oposição de temas). A necessidade de uma firme estabilidade tonal na reexposição provavelmente teria induzido Mozart, a partir de seu apuradíssimo senso de proporção e equilíbrio, a realizar tais acréscimos. Contudo, o que chama bastante atenção é o fato de que, após esse curto período de experimentações, ele tenha simplesmente abandonado esse tipo específico de prática (já no terceiro movimento da 2ª sonata!) – à qual não mais retornaria – em prol de outras técnicas para a mesma finalidade (como, por exemplo, um desenvolvimento secundário "convencional"), supostamente mais sintonizadas às mudanças estilísticas do quarto final do século, apontadas por Rosen.

Além do caso aqui examinado, o grupo das seis sonatas apresenta ainda diversos outros aspectos que merecem estudo aprofundado, envolvendo questões formais, harmônicas, tonais, rítmico-métricas, temáticas e estilísticas, o que será desenvolvido em artigos futuros.

Notas

1 Foram encontradas duas versões conflitantes para o local de composição dessas sonatas: Munique, de acordo com Rushton (2006, p. 43) e Salzburgo, segundo Irving (1997, p. 56), um pouco antes de Wolfang e Leopold, seu pai, viajarem para aquela cidade alemã.

2 A bem da verdade, como afirma Irving (1997, p. 51), a sexta sonata parece destoar das cinco primeiras, não apenas por ter sido escrita no início de 1775, mas também pelas particularidades estruturais e estilísticas que apresenta. Esse autor reputa às sonatas de Johann Schobert (c. 1729-67), compositor austríaco residente em Paris à mesma época de uma estadia dos Mozart nessa cidade na década de 1760, como o principal modelo para o grupo KV 279-84 (p. 23).

3 Irving (1997, p. 99) também reconhece tal preferência, estendo-a a toda a carreira do compositor, envolvendo também outros gêneros, além da sonata para solista.

4 Quase que invariavelmente, a região dominante (em peças em modo maior) ou a região relativa (em peças em modo menor).

5 Visando uma maior clareza na observação analítica dos aspectos focalizados neste estudo, os exemplos a seguir foram simplificados em relação à partitura original, com a supressão de sinais de dinâmica, articulação, fraseado, além de dobramentos de oitava, de alguns ornamentos e, em vários casos, do próprio acompanhamento (foram mantidos apenas aqueles considerados essenciais para a complementação das ideias melódicas principais). Pelo mesmo motivo, certos trechos foram transpostos para registros mais graves ou agudos, tornando-os mais convenientes para as análises. Para uma comparação com as partituras originais, ver MOZART (1996).

6 É pertinente aqui a uma afirmação de Rosen (1998, p. 57) a respeito do estilo clássico em geral: segundo esse autor, "o período entre 1750 e 1775 foi marcado pela excentricidade, por experimentações com acertos e erros [*hit-or-miss*], resultando em obras que são de difícil aceitação hoje em dia, por causa de suas singularidades." Isso parece se ajustar perfeitamente às conclusões deste estudo, já que o ciclo KV 279-84 foi composto justamente na porção final desse período (1774-5).

7 Rosen (1998, p. 211) considera quase uma regra nas formas-sonata de Mozart, Haydn e Beethoven o emprego do que denomina "desenvolvimento secundário", dentro da seção de reexposição. Contudo, de acordo com as características que o definem (ver também ROSEN, 1988, p. 106), esse tipo de desenvolvimento, cuja finalidade primordial é reforçar o peso da resolução estrutural sobre a tônica, se dá sempre próximo ao início da reexposição, após ou dentro da reapresentação do grupo principal, envolvendo seu próprio material temático. Diante de tais circunstâncias, as elaborações a partir de elementos de B1 aqui apresentados são, no mínimo, variantes excêntricas em relação ao padrão.

Referências Bibliográficas

IRVING, John. *Mozart's piano sonatas: context, sources, style.* Chippenham: Cambridge University Press, 1997.

MOZART, Wolfang Amadeus. *Complete sonatas and fantasias for solo piano*. Partitura - Piano. Nova Iorque: Dover, 1996.

ROSEN, Charles. *Sonata forms*. Nova Iorque: W. W. Norton, 1988.

_____. *The classical style*. Nova Iorque: W. W. Norton, 1998.

RUSHTON, Julian. *Mozart*. Nova Iorque:Oxford University Press, 2006.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. (Marden Maluf, trad.). São Paulo: Editora Unesp, 2001.

A HARMONIA DO CORAL *O HAUPT VOLL BLUT UND WUNDEN*, DE J. S. BACH, COMO MEIO EXPRESSIVO NA NARRATIVA DA PAIXÃO DE CRISTO

Carlos de Lemos Almada (UFRJ)
calmada@globo.com

Resumo: Este estudo examina as cinco versões do coral *O Haupt voll Blut und Wunden* presentes no oratório *A Paixão Segundo São Mateus*, de J. S. Bach, tendo como principal objetivo evidenciar os fortes vínculos existentes entre as relações harmônicas e tonais das peças com o próprio roteiro dramático da Paixão de Cristo. São especialmente marcantes os simbolismos e as alegorias que resultam das escolhas de Bach, tanto no que se refere às regiões tonais das estruturas internas das versões, quanto às distintas tonalidades em que são escritas, revelando uma concepção aprofundada da expressão dos afetos em música, neste caso específico, ligada à dimensão harmônica.
Palavras-chave: *A Paixão Segundo São Mateus*, relações harmônicas e tonais, simbologia e alegoria musicais.

The harmony of the chorale *O Haupt voll Blut und Wunden*, by J. S. Bach, as expressive recourse in the narrative of the Passion of Christ

Abstract: This study examines the five versions of the chorale *O Haupt voll Blut und Wunden* included in the oratory *St. Matthew Passion*, composed by J. S. Bach. The article aims at bearing of evidence the strong links between the harmonic and tonal relationships of the pieces and the dramatic plot of the Passion of Christ. Are specially remarkable the symbolisms and allegories that result from the Bachian choices, related not only to the tonal regions that form the inner structure of each of the chorale versions, but also to the tonalities in which they are written, which reveals a deep conception about the expression of affects in music, in this specific case, related to the harmonic dimension.
Keywords: *St. Matthew Passion*, harmonic and tonal relationships, musical symbology and allegory.

1. Introdução

Este artigo dá continuidade a uma das linhas investigativas sugeridas nas conclusões de um estudo comparativo sobre as constituições harmônicas de seis variantes do coral *O Haupt voll Blut und Wunden* (ALMADA, 2010), sendo quatro delas[1] incluídas no oratório *A Paixão Segundo São Mateus* (doravante identificado como PSM), composto por Johann Sebastian Bach (1685-1750) por volta de 1725.

Levando-se em conta a reconhecida e bem documentada predileção de Bach por uma construção rica em símbolos e alegorias musicais (essencialmente motivos rítmico-melódicos), inseridos com a finalidade de fazer mover sentimentos,[2] o presente estudo tem por objetivo investigar se a harmonia (englobando acordes, contraponto e relações tonais) também se candidataria a exercer semelhante papel, a partir da análise deste caso específico. As cinco versões do coral serão, portanto, examinadas de acordo com três níveis de organização harmônica - acordes/contraponto, relações entre regiões tonais (intra-versões) e relações entre tonalidades (entre versões) -, de modo a evidenciar seu uso a serviço da expressão afetiva, seja de maneira específica (i.e., ligando o contexto musical de uma versão a seu respectivo texto) ou mais abrangente (em relação ao próprio roteiro narrativo da Paixão de Cristo).[3]

2. O coral O Haupt voll Blut und Wunden na PSM

Harmonizando uma melodia de origem secular, composta em 1601 por Hans Leo Hassler (1564-1612), as cinco versões[4] do coral (em quatro soluções harmonicamente distintas) distribuem-se no roteiro da

PSM em pontos estratégicos, tendo seus respectivos textos duas procedências, ambas de autoria do poeta alemão Paul Gerhardt (1607-1676): (i) *O Haupt voll Blut und Wunden*, tradução de um hino católico medieval (*Salve caput cruentatum*), de onde são extraídas quatro estrofes para as variantes *a*, *c*, d_1 e d_2; (ii) *Befiehl du deine Wege*, cuja primeira estrofe é empregada para a variante *b*.

A escolha de tais textos está relacionada, obviamente, ao libreto escrito por Christian Friedrich Henrici (1700-1764), mais conhecido pelo pseudônimo Picander. Cada estrofe, com oito versos, ajusta-se à configuração musical que é compartilhada pelas cinco variantes, constituída de seis frases (as duas primeiras frases são repetidas em *ritornelo*, correspondendo, portanto, aos quatro versos iniciais das estrofes).

Versão	Nº	Texto	Trecho correspondente da Paixão de Cristo	Tonalidade
d_1	15	*Erkenne mich, mein Hüter* (estrofe 5 de *O Haupt…*)	Após a oração de Jesus no Monte das Oliveiras	Mi maior
d_2	17	*Ich will hier bei dir stehen* (estrofe 6 de *O Haupt…*)	Após a prisão de Jesus e de seu diálogo com Pedro	Mi♭ maior
b	44	*Befiehl du deine Wege* (estrofe 1 de *Befiehl…*)	Após o interrogatório de Jesus por Pilatos e pelos sacerdotes	Ré maior
a	54	*O Haupt voll und Bluten und Wunden* (estrofe 1 de *O Haupt…*)	Após Jesus receber em sua cabeça a coroa de espinhos	Fá maior
c	62	*Wann ich einmal soll scheiden* (estrofe 9 de *O Haupt…*)	Após a morte de Jesus na Cruz	Dó maior / Lá menor

Figura 1 - disposição e tonalidades das cinco versões do coral na PSM e suas relações com o roteiro narrativo

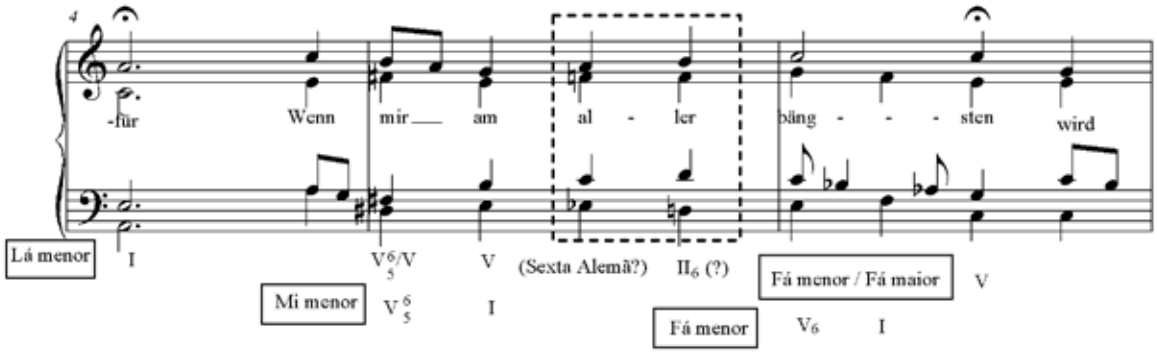
Como se observa na Fig. 1, as versões (apresentadas na ordem de surgimento) são posicionadas em pontos de grande importância dentro do roteiro da Paixão de Cristo, descrevendo um arco narrativo que corresponde ao crescente sofrimento de Jesus que culmina com Sua morte. Em geral, em peças sacras barrocas, o coro representa metonimicamente a comunidade (STEUERNAGEL, p. 111), que reage de diversas maneiras ao que acaba de ser apresentado pelo comentarista, papel que, no caso da PSM, é desempenhado pelo evangelista São Mateus. É esta personagem que enuncia, em recitativos na voz de um tenor solista, cada um dos eventos acima destacados, recebendo subsequentmente os comentários do coro. Considerando que a margem de atuação de Bach foi restringida tanto pelos textos das versões (cujas composições antecedem a confecção do próprio libreto), quanto pela melodia (de autoria de Hassler), restaria como meio de ilustração musical dos afetos sucitados pelos diversos episódios da Paixão apenas os campos mais "subterrâneos" da harmonia e do contraponto das vozes acompanhantes.[5]

Antes de passarmos para um exame das relações harmônicas presentes nas peças e de suas pressupostas finalidades expressivas, de acordo com os três níveis hierárquicos aqui considerados, convém tecer alguns comentários sobre a influência dos modos escolhidos para as versões do coral. Como sugerido no estudo analítico comparativo que dá base ao presente artigo (ALMADA, 2010), a escolha da melodia de Hassler provavelmente resultaria de duas qualidades: ser ela integralmente diatônica e, ao mesmo tempo, tonalmente ambígua, já que permite harmonizações centradas tanto em uma tônica em modo maior, quanto em sua relativa menor. Este último atributo torna-se especialmente atraente sob a perspectiva de obtenção de contextos harmônicos diversos, o que estaria diretamente associado à expressão afetiva. Como previamente demonstrado (ibid., p. 1451), as seis versões analisadas (duas delas não fazendo parte da PSM) distribuem-se

em dois grupos: (1º) daquelas centradas em modo maior (versões *a*, *b* e *d*) e (2º) daquelas que apresentam o modo menor como referência (versões *c*, *e* e *f*).[6] Considerando que o modo menor é tradicionalmente empregado para suscitar sentimentos como tristeza, pesar, dor, melancolia, desespero, medo etc., percebe-se como a escolha da variante *c* para ambientar o ponto climático mais importante da PSM - a morte de Cristo - é adequada e eficaz nesse nível mais básico.

3. Análise do nível dos acordes e do contraponto

A comparação minuciosa entre as análises harmônicas das cinco variantes e os textos de suas respectivas estrofes não conduz a conclusões suficientemente significativas,[7] o que, por certo, deve-se ao fato de que tais textos não foram escritos especificamente para as situações retratadas.[8] No entanto, novamente na versão *c*, um breve trecho na terceira frase musical (e quinto verso poético) parece sublinhar com precisão e sutileza as palavras enunciadas pelo coro (ver Ex. 1).



Exemplo 1: terceira frase da variante c (comp. 4-6)

O verso em questão (que poderia ser traduzido como "Se eu sentir o maior dos pavores") recebe um suporte harmônico bastante inusitado, o que sugere fortemente uma finalidade expressiva. Para isso três elementos parecem contribuir: (i) os cromatismos na linha do baixo (comp. 5), e mais especificamente, a reinterpretação enarmônica de Ré# por Mi♭ (terceiro tempo);[9] (ii) o trecho tonalmente instável e ambíguo (emoldurado no Ex. 1), cujo principal agente é um (aparente, pelo menos) acorde de Sexta Alemã que resolve de maneira não-convencional, sugerindo um "falso" retorno a Lá menor e (iii) o "salto" para a remota região de Fá menor (bastante surpreendente, considerando o estilo da época), ocasionado pelo emprego de Lá♭ na linha do tenor (comp. 6). A conclusão da frase em cadência à dominante (que também pode ser interpretada como pertencente à região de Fá maior) permite o retorno ao âmbito da vizinhança da tônica e à "normalidade" na continuação das frases seguintes. Sem dúvida, toda essa - por assim dizer - excentricidade tonal, que contrapõe bruscamente regiões tão distantes quanto Mi menor e Fá menor, relaciona-se ao momento textual, como que expressando o intenso desamparo sentido pela comunidade/coro com a morte de Cristo.

3. Análise do nível das regiões tonais (intra-versões)

A despeito das diferentes tonalidades em que são escritas as cinco versões do coral, os caminhos regionais empreendidos por suas frases musicais em cada uma delas são quase que idênticos (ALMADA, 2011, p. 1449-51). De modo a facilitar as comparações, a Fig. 2 apresenta as configurações básicas de tais caminhos (indicados por setas), com os símbolos genéricos de regiões estabelecidos por Arnold Schoenberg (2004, p. 38-9) dispostos sobre um arco do círculo das quintas.[10] Como se percebe, as maiores divergências ocorrem na versão *c* (Fig. 2-ii), com a conclusão em cadência à dominante na região **sm** e o trecho tonalmente instável (analisado acima) durante a terceira frase. No entanto, o fato de que tais excentricidades harmônicas devem suas existências a um papel essencialmente dramático não impede que a estrutura regional básica (que pode ser deduzida a partir das cadências que concluem cada uma das seis frases - indicadas pelos números) se assemelhe consideravelmente ao modelo estabelecido pelas demais versões (Fig. 2-i).[11]

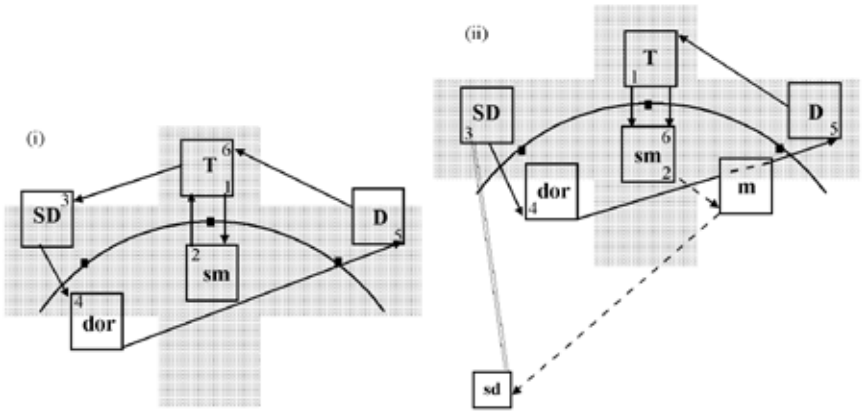


Figura 2 - caminhos regionais percorridos nas versões: *a*, *b*, *d* (i) e *c* (ii)

Apesar do diatonicismo da melodia original (que poderia, portanto, ser harmonizada apenas por acordes diatônicos e manter-se por inteiro na região tônica), Bach deliberadamente escolheu para as conclusões das seis frases regiões alternadas no âmbito da vizinhança do centro tonal (**T**). É plausível considerar que as escolhas de Bach visavam organizar os caminhos regionais (ou, mais precisamente, as pontuações cadenciais das frases) em uma disposição geométrica em cruz (evidenciada pelos sombreamentos na Fig. 2),[12] como o símbolo que sintetiza a Cristandade, e mais especificamente, o roteiro da Paixão.[13]

4. Análise do nível das tonalidades (entre versões)

A utilização de cinco tonalidades distintas (na ordem de surgimento, Mi maior, Mi♭ maior, Ré maior, Fá maior e Dó maior/Lá menor) para as versões do coral presentes na PSM sugere igualmente finalidades expressivas e/ou narrativas. Numa primeira abordagem, aparentemente mais óbvia, foram investigadas suspostas associações afetivas entre essas cinco tonalidades e os textos das versões do coral, bem como em relação ao próprio libreto e às situações retratadas. No entanto, tal linha se mostrou infrutífera. As referências a respeito mais conhecidas são aquelas elaboradas por Mattheson em seu tratado *Das neu-eröffnete Orchester* (1713).[14] Os comentários sobre as cinco tonalidades empregadas para o coral revelam uma considerável parcela

de subjetividade e vasta amplitude de possibilidades (reconhecidas, aliás, pelo próprio Mattheson), de tal maneira que nenhuma conclusão satisfatoriamente consistente poderia ser deduzida sobre tal questão.

Sob outra perspectiva, no entanto, considerando novamente caminhos tonais empreendidos sobre o círculo das quintas, as escolhas de Bach são instantaneamente justificadas. Como mostra a Fig. 3, percebe-se uma gradual "subida" em passos alternados nos hemisférios direito e esquerdo do círculo, com a redução gradual - de cinco até zero - do número de acidentes das armaduras de clave (ora em sustenidos, ora em bemóis).[15]

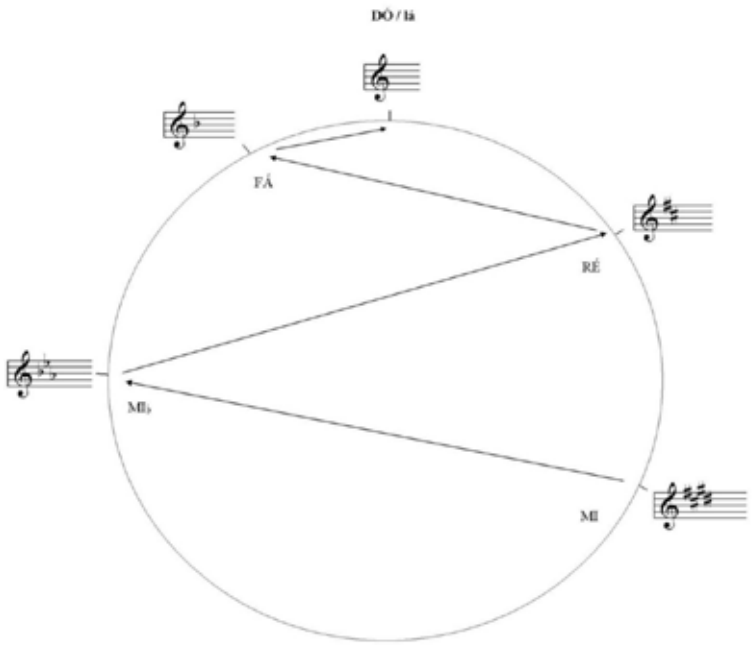


Figura 3 - caminhos tonais considerando as tonalidades das cinco versões do coral

Creio que tal esquema geométrico ascendente permite uma dupla interpretação, podendo representar alegoricamente tanto o calvário de Jesus com a cruz sobre os ombros (erguida no cume do monte Gólgata - Dó maior / Lá menor), como, de uma maneira menos evidente, a redenção da alma humana a partir do sacrifício do Salvador, com a remissão progressiva dos pecados (a supressão dos acidentes) até uma purificação total (a armadura "imaculada" de Dó maior / Lá menor).

Conclusões

Como se pretendeu demonstrar, percebe-se que a harmonia (em seus vários níveis de organização) nas cinco versões do coral *O Haupt voll Blut und Wunden* exerce uma função crucial na expressão dramática dos trechos narrativos a que estão associadas e da própria Paixão de Cristo. Para isso, Bach, magistralmente, criou associações musicais que, ao contrário de outras mais evidentes (como motivos melódicos ou mesmo trechos harmonicamente instáveis, como na versão *c*) e potencialmente capazes de fazer mover os afetos pretendidos, possivelmente não seriam percebidas pelo ouvinte (mas que talvez fossem planejadas como uma "instrução" subliminar). É o caso da configuração cruciforme que organiza os caminhos tonais dentro das

versões e da "ascenção ao Gólgata" que é desempenhada pelas tonalidades de suas cinco apresentações. Subjacentemente, evidencia-se no planejamento estrutural da obra a grande importância desse coral, que representaria, em suma, tanto o grupo dos doze discípulos, quanto a comunidade - de seguidores ou não da palavra de Cristo -, ou de forma ainda mais abrangente, o próprio elemento humano diante do drama divino e dos mistérios da Paixão.

Notas

1 Deve-se registrar que em *A Paixão Segundo São Mateus* há cinco apresentações do coral, pois uma das quatro variantes é duplicada. Esta, contudo, passa aqui a ser contabilizada como uma versão individual, considerando que seu texto e tonalidade são distintos em relação às demais.

2 De acordo com princípios retóricos estabelecidos por Quintiliano (apud STUERNAGEL, 2010, p. 91-2), os modos do discurso possuem três funções: *docere* (comunicar os fatos), *movere* (sugerir - ou mover - afetos) e *delectare* (deleitar o ouvinte). Das três, *movere* é a função que se associa mais diretamente aos princípios estéticos da retórica musical e da Teoria dos Afetos. Contudo, no caso específico das Paixões bachianas, como enfatiza Michael Steinberg (apud STUERNAGEL, 2010, p. 117), o papel do *docere* - de ensinar à congregação o significado da narrativa mais do que meramente contá-la - possuiria importância de igual peso, o que está de certo modo ligado às conclusões deste artigo, como será constatado.

3 Fundamentam esta linha de pesquisa os estudos de CHAFE (1982), HILL (1996) e DORAN (2010), baseados na existência de um papel crucial das forças harmônicas na expressão dramática dentro da PSM.

4 São designadas pelas letras *a, b, c,* d_1 e d_2, seguindo não seus surgimentos cronológicos na PSM, mas de acordo com a ordem empregada paras as análises comparativas, previamente estabelecida em ALMADA (2010)..

5 Segundo o teórico alemão Johann Mattheson (1681-1764), um dos mais conceituados autores sobre retórica musical do séc. XVIII, "para a expressão dos afetos [...] a melodia era um meio musical mais efetivo que a harmonia." (McCRELESS, 2002, p. 868). Como será visto mais adiante, embora menos direta e bem mais sutil, a harmonia pode ser considerada igualmente um recurso de grande eficácia para essa finalidade.

6 As versões *e* e *f* são encontradas apenas na coleção de corais bachianos e compostas assumidamente em modo menor. A versão *c* apresenta-se, na verdade, como caso intermediário, pois embora se inicie em modo maior, conclui sua última frase em cadência à dominante na região relativa menor. A tal propósito, HILL (1996, p. 542) comenta que a finalização da versão *c* (posicionada na PSM após a morte de Jesus) é não apenas incoerente (em relação às demais versões), como inconclusiva (pois termina na dominante), e que tais atributos poderiam ter razões expressivas, por se associarem às incertezas surgidas dentro do grupo dos discípulos de Jesus quanto à possibilidade de Sua ressureição.

7 Numa interpretação alternativa, HILL (1996) investiga correspondências musicais (principalmente no nível dos acordes e do contraponto) com os textos das cinco versões do coral, empregando, com tal finalidade, a metodologia analítica schenkeriana. A despeito da plausibilidade de algumas de suas conclusões e da minúcia de seu exame, creio que o autor falha justamente em não perceber a existência de uma estrutura narrativo-musical em níveis mais abrangentes, como os que serão mais adiante explicitados.

8 Com a exceção do episódio da coroa de espinhos (variante *a*), que corresponde à estrofe principal do poema de Gehardt e que fornece o próprio título genérico ao coral.

9 Cromatismos (principalmente nos baixos) são normalmente relacionadas à figura de retórica musical *passus duriusculus*, que está associada a afetos como pesar, dor, dificuldades a serem superadas etc. A esse respeito, ver também SCHWEITZER (1952, p. 433) para o emprego do cromatismos na criação do assim chamado "motivo da dor" [*Schmerzensmotiv*].

10 De acordo com a terminologia estabelecida por Schoenberg (2004, p. 38), são os seguintes os significados das abreviaturas: **T** (região tônica maior), **sm** (região submediante menor - ou região relativa), **D** (região dominante maior), **m** (região mediante menor - ou relativa da dominante), **SD** (região subdominante maior), **dor** (região dórica [menor] - ou relativa da subdominante) e **sd** (região subdominante menor).

11 Ou seja, é possível classificar o segmento excêntrico dentro da terceira frase como uma espécie de desvio superficial, de menor importância hierárquica na estrutura harmônica. O retorno ao caminho essencial se dá a partir da ambiguidade **sd** / **SD** (indicada pela linha dupla, tomando-se emprestada a simbologia analítica de LERDAHL [2001]), através do acorde dominante compartilhado (c.f. Ex. 1).

12 Para uma outra organização regional cruciforme (porém em circunstâncias musicais bastante diversas), ver a análise feita por Fred Lerdahl dos caminhos narrativos [*narrative paths*] dentro da ópera *Parsifal*, de Wagner (LERDAHL, 2001, p. 119-138).

13 Ver CHAFE (1982, p. 61-5) para comentários aprofundados sobre as diversas manifestações musicais do símbolo da Cruz nas estruturas de ambas as Paixões de Bach (S. Mateus e S. João).

14 As considerações de Mattheson sobre as potencialidades expressivas das tonalidades se apresentam sintetizados em LENNEBERG (1958, p. 234-6).

15 É pertinente ainda acrescentar o comentário de Eric Chafe sobre a questão da profusão de armaduras distintas na obra: "a antítese entre sustenidos e bemóis é o princípio regulador por trás do planejamento tonal de Bach para a *Paixão Segundo São Mateus*" (CHAFE, 1982, p. 60).

Referências

ALMADA, Carlos de L.Variação harmônica com finalidades expressivas: As seis versões do coral *O Haupt voll Blut und Wunden*, de J. S. Bach. In: XX ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 2010. Florianópolis. **Anais ...** Florianópolis: UDESC, 2010. p. 1448-53.

CHAFE, Eric. J. S. Bach's "St. Matthews Passion": Aspects of planning, structure, and chronology. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 35, no. 1, p. 49-114, 1982.

DORAN, Will. The implications of Bach's use of tonal allegory in "Wir setzen uns mit Tränen nieder". In: GIBSON, J. (Org.) *A Companion to J. S. Bach's St. Matthew Passion*. Harrisonburg: James Madison University, 2010, p. 27-36.

HILL, David. The time to sign: "O Haupt voll Blut und Wunden" in Bach´s St. Matthew Passion. *The Journal of Musicology*, vol. 14, no. 4, p. 514-43, 1996.

LERDAHL, Fred. *Tonal pitch space*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2001.

LENNEBERG, Hans. Johann Mattheson on affect and rethoric in music (II). *Journal of Music Theory*, vol. 2, no.2, p.193-236, 1958.

STUERNAGEL, Márcio. *Ad Vigilium ad Missa Pachalem:* Estratégias de composição para música sacra cristã no século XXI. Curitiba, 2010. 384 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. (Eduardo Seincman, trad.) São Paulo: Via Lettera, 2004.

SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1952.

TÔNICA X FUNDAMENTAL: A ESCALA UNIVERSAL DOS SONS DE ALAIN DANIÉLOU E SUA RELAÇÃO COM A SÉRIE HARMÔNICA

Celso Cintra (UFU/USP)
celsocintra@gmail.com

Resumo: O presente texto visa mostrar como a escala criada por Alain Daniélou por meio de ciclos intervalares, pode ser interpretada como contida em uma série harmônica. Para isso mostram-se primeiro estas relações a partir dos acordes maiores e menores e das escalas Pitagórica e Justa. Depois será encontrada a fundamental da Escala de Daniélou, neste processo é possível definir a diferença entre os termos tônica e fundamental e seus possíveis desdobramentos.
Palavras-chave: Alain Daniélou, Escala, Tônica, Fundamental, Série Harmônica

Tonic x Fundamental: The Daniélou's Universal Scale of Sounds and its rapport to harmonic series

Abstract: This paper aims to show how the scale created by Alain Daniélou through intervallic cycles, can be interpreted as contained in a harmonic series. For this, first we will show these relations on the major and minor chords and in the Pythagorean and Just Intonation scales. Then it will be found the fundamental of Danielou's Universal Scale of Sounds. By this process we can then define the differences between the fundamental and tonic terms and its possible unfolding.
Keywords: Alain Daniélou, Scale, Tonic, Fundamental, Harmonic Series.

1. Introdução

Alain Daniélou (1907-1994) foi um grande divulgador da música oriental no ocidente. Incentivou a vinda de músicos, principalmente indianos, organizando concertos e coletâneas de gravações pela UNESCO e criou em 1963 o Instituto Internacional para Estudos Musicais Comparados com sedes em Berlim e Veneza. Autor prolífico, escreveu sobre filosofia e história indianas, sobre religião hindu e sobre música. Dentre sua obra musical, ele considera como mais importantes seus livros *Traité de Musicologie Comparée*[1] (2004) e *Sémantique Musicale* (1993). Neles ele analisa uma escala por ele elaborada e que chama de *Escala dos Sons* (DANIÉLOU, 1995: 135; 2004: 165), *Escala de Intervalos* (DANIÉLOU, 1993: 82) ou ainda *Escala Universal dos Sons* (DANIÉLOU, 1995: 142; 2004: 166).

Esta escala foi elaborada para dividir a oitava em 53 partes, com intervalos naturais e não temperados, para servir não apenas como material musical, mas também como uma espécie "régua graduada", como sugere o filósofo Giovanni Piana, de forma que "uma escala será considerada 'natural' se *todos* os seus intervalos coincidirem com *algumas* das 53 notas da 'escala harmônica'" [grifos do autor] (PIANA, 2003: 23).

A escala de Daniélou permitiria analisar as características comuns às escalas de culturas musicais diversas. Deste modo, Daniélou discorre no *Traité de Musicologie Comparée* sobre as músicas clássicas chinesa, indiana e grega, além de comentar a evolução da música ocidental em sua adoção generalizada do temperamento igual. Já em *Sémantique Musicale*, ele usa a escala para tratar de questões psicofisiológicas da percepção musical.

Em seus livros Daniélou receita um complicado emaranhado de sequências intervalares para obter esta escala. Descreveremos resumidamente este processo proposto por Alain Daniélou e em seguida mostraremos como o filósofo Giovanni Piana consegue reduzir este complicado processo de sequências intervalares numa elegante fórmula matemática. Por fim, mostraremos que é possível interpretar a escala de Daniélou como inserida dentro de uma série harmônica, conseguindo com isso mostrar a diferença entre os

termos tônica e fundamental, utilizados muitas vezes como sinônimos. Para demonstrarmos o processo a ser utilizado, primeiro mostraremos as diferenças entre tônica e fundamental nos acordes maior e menor e nas afinações históricas das escalas Pitagórica e Justa.

2. A Escala Universal dos Sons de Daniélou

Daniélou entende que sua escala deva servir como um modelo que consiga explicar ao mesmo tempo diversas elaborações escalares vindas de culturas musicais diferentes, e que possa também explicar os efeitos psicofisiológicos característicos da audição musical, uma vez que, como afirma Leibniz, "nosso espírito procura o comensurável mesmo no mais simples, e ele o encontra na música" (LEIBNIZ, 2007: 110).

Para isso se baseia na antiguidade dos sistemas de afinação das músicas da China, da Índia e da Grécia Antiga e na relação entre os intervalos destas afinações e os efeitos psicofisiológicos causados pela sua audição. No *Traité de Musicologie Comparée*, Daniélou trabalha com base na teoria de cada sistema, pois por meio dela podemos "descobrir equivalências de formas musicais que parecem não ter nada em comum, assim como diferenças profundas entre sistemas que nos parecem à primeira vista como similares" (DANIÉLOU, 2004: 25). Quanto ao estudo dos efeitos psicofisiológicos da música, presente em *Sémantique Musicale*, a referência principal são os estudos de Wiener sobre a Cibernética.

Daniélou define quatro métodos para elaborar uma escala: por relações proporcionais; por ciclo (escala de quintas); por raízes (escala temperada) e por múltiplos (escala por harmônicos). A partir daí interpreta os sistemas musicais citados como casos-modelo, classificando a música chinesa como um sistema cíclico e a música indiana como um sistema modal afinado por harmônicos. Quanto à música grega, ele a interpreta como uma "confusão dos sistemas" (DANIÉLOU, 2004 e 1995), em que descrições de diversos teóricos tais como Pitágoras, Aristóteles, Boécio, Aristides Quintiliano, entre outros, tornam difícil generalizar um sistema único e homogêneo. Daniélou toma então como referência o sistema pitagórico para sua análise, em seus gêneros diatônico, cromático e enarmônico. Por fim analisa também o sistema temperado ocidental.

Quanto aos efeitos psicofisiológicos dos intervalos analisados em *Sémantique Musicale*, Daniélou baseia-se em Henry S. Marck, Norbert Wiener e Fritz Winckel e na ideia de que os sons são percebidos como resultantes de pressões e depressões no tímpano para afirmar que o cérebro funciona como um computador trabalhando simultaneamente em três linguagens: binária, ternária e quinaria. Vemos uma coincidência entre as relações intervalares dos sistemas musicais descritos no *Traité* e a noção de que os números 2, 3 e 5 seriam responsáveis por nossa suscetibilidade aos efeitos destas relações intervalares ouvidas.

Para Daniélou o número 2, responsável pelo intervalo de oitava, representa a dimensão do espaço ou do tempo, uma espécie de moldura, de caráter estático; já o número 3, que equivale ao intervalo de quinta justa, representa movimento, atividade, enquanto o número 5, equivalente ao intervalo de terça, representa a emoção e a sensação (DANIÉLOU, 1993: 63), "o número cinco 'humaniza' a música" (Idem, 1995: 137).

Daniélou concebe as notas musicais como doze regiões de altura, e não como doze alturas absolutas. Deste modo, ele mantém os doze nomes para as notas musicais, diferenciando suas relações, que determinam diferentes alturas para cada nota. Daniélou utiliza diversas tabelas e gráficos, além da descrição textual do processo para se obter os intervalos exatos para a escala. Resumiremos esta descrição aqui:

A partir da nota Dó eleita como tônica, cuja razão é $^{1}/_{1}$, somam-se intervalos que possuam o número 3 no numerador (quinta ascendente) ou no denominador (quinta descendente) formando a *Série de Base*: cinco quintas ascendentes: $^{3}/_{2}$, $^{9}/_{8}$, $^{27}/_{16}$, $^{81}/_{64}$ e $^{243}/_{128}$; cinco quintas descendentes: $^{4}/_{3}$, $^{16}/_{9}$, $^{32}/_{27}$, $^{128}/_{81}$ e $^{256}/_{243}$.

A partir de Dó se estabelece a nota Lá que será a base da *Série* –, utilizando o número 5 no numerador, $^{5}/_{3}$ (6ª M ascendente), acrescentando quatro quintas ascendentes: $^{5}/_{4}$, $^{15}/_{8}$, $^{45}/_{32}$ e $^{135}/_{128}$ e quatro quintas descendentes: $^{10}/_{9}$, $^{40}/_{27}$, $^{160}/_{81}$ e $^{320}/_{243}$.

Usando o mesmo processo, utilizando o número 5 como denominador a partir de Dó temos a nota Mi♭+, base da *Série* +, $^{6}/_{5}$ (3ª m ascendente), somam-se quatro quintas ascendentes: $^{9}/_{5}$, $^{27}/_{20}$, $^{81}/_{80}$ e $^{243}/_{160}$; e quatro quintas descendentes: $^{8}/_{5}$, $^{16}/_{15}$, $^{64}/_{45}$ e $^{256}/_{135}$.

Daniélou segue o mesmo processo chegando à nota Fá♯++ ($^{36}/_{25}$), base da *Série* ++ e à nota Fá♯– ($^{25}/_{18}$), base da *Série* – –. A cada uma delas soma-se 4 quintas ascendentes e quatro descendentes[2]. Abaixo, na Tabela 1, a sequência em ordem crescente das razões das 53 notas da Escala Universal dos Sons de Daniélou:

	Nota	Razão		Nota	Razão		Nota	Razão		Nota	Razão		Nota	Razão
1	**Dó**	**1**	12	++	$^{125}/_{108}$	**23**	**Fá**	$^{4}/_{3}$	34	++	$^{192}/_{125}$	45	–	$^{16}/_{9}$
2	+	$^{81}/_{80}$	13	♯	$^{75}/_{64}$	24	+	$^{27}/_{20}$	35	♯	$^{25}/_{16}$	46	♭	$^{9}/_{5}$
3	++	$^{128}/_{125}$	14	–	$^{32}/_{27}$	25	++	$^{512}/_{375}$	36	–	$^{128}/_{81}$	47	– –	$^{4000}/_{2187}$
4	♯	$^{25}/_{24}$	15	♭	$^{6}/_{5}$	26	♯	$^{25}/_{18}$	37	♭	$^{8}/_{5}$	48	–	$^{50}/_{27}$
5	–	$^{256}/_{243}$	16	– –	$^{8000}/_{6561}$	27	+	$^{45}/_{32}$	38	– –	$^{81}/_{50}$	49	Si	$^{15}/_{8}$
6	♭	$^{16}/_{15}$	17	–	$^{100}/_{81}$	28	++	$^{64}/_{45}$	39	–	$^{400}/_{243}$	**50**	+	$^{243}/_{128}$
7	+	$^{27}/_{25}$	18	Mi	$^{5}/_{4}$	29	♭	$^{36}/_{25}$	40	Lá	$^{5}/_{3}$	51	++	$^{48}/_{25}$
8	– –	$^{800}/_{729}$	**19**	+	$^{81}/_{64}$	30	– –	$^{375}/_{256}$	**41**	+	$^{27}/_{16}$	52	– –	$^{125}/_{64}$
9	–	$^{10}/_{9}$	20	++	$^{32}/_{25}$	31	–	$^{40}/_{27}$	42	++	$^{128}/_{75}$	53	–	$^{160}/_{81}$
10	**Ré**	$^{9}/_{8}$	21	– –	$^{125}/_{96}$	**32**	**Sol**	$^{3}/_{2}$	43	♯	$^{125}/_{72}$	**54**	**Dó**	**2**
11	+	$^{256}/_{225}$	22	–	$^{320}/_{243}$	33	+	$^{243}/_{160}$	44	+	$^{225}/_{128}$			

Tabela 1: Escala Universal dos Sons de Alain Daniélou com suas subdivisões, notas e razões. Em sombreado as notas da escala Justa, em negrito as notas da escala Pitagórica. Dó, Ré, Fá e Sol pertencem às duas escalas.

3. A Fórmula de Piana

No artigo *La scala universale dei suoni di Daniélou*, o filósofo italiano Giovanni Piana faz uma redução de todos estes cálculos de Daniélou a uma fórmula matemática, que descreve de maneira básica[3] os procedimentos para sua elaboração (PIANA, 2003: 43 a 45):

1 – A *Série de Base* é gerada por $(^{3}/_{2})^{y}$, onde *y* varia entre –4 e +4. Um número com expoente zero é igual a 1, portanto com *y*=0 temos o primeiro elemento da série[4], o Dó;

2 – A fórmula $(^{6}/_{5})^{x} * (^{3}/_{2})^{y}$ gera as *Séries* –, – – e – – –, onde *x* varia entre 1 e 3. O valor inicial se dá com *y*=0. Se *y* variar entre –4 e +4 temos respectivamente quatro quintas descendentes e quatro ascendentes.

3 – A fórmula $(^5/_3)^x * (^3/_2)^y$ gera as *Séries* +, ++ e +++, onde *x* varia entre 1 e 3. O valor inicial se dá com *y*=0, e com *y* variando entre –4 e +4 temos respectivamente quatro quintas descendentes e quatro ascendentes.

4 – Reduzindo as três fórmulas acima em uma: a segunda fórmula se reduz a primeira quando *x*=0. A razão 6/5 invertida e multiplicada por 2 é igual a 5/3, portanto, se acrescentarmos uma variável *z*=2, apenas quando x for negativo, obteremos a série que se forma a partir de 5/3. Temos então a seguinte fórmula: $(^6/_5)^x * (^3/_2)^y * z$, que substitui as três anteriores, onde *x* varia entre –3 e +3, *y* entre –4 e +4 (entre –5 e +5 caso se queira 5 quintas) e *z* entre 1 e 2 com a condição: se *x* positivo ou igual a 0, então *z*=1, se *x* negativo, então *z*=2.

Temos então: *x* negativo representa as séries "–", *x* positivo as séries "+", e *x*=0 a série fundamental; *y* negativo representa quintas descendentes, *y* positivo quintas ascendentes e *y*=0 o primeiro elemento de cada série. Os intervalos obtidos devem ser colocados dentro de uma oitava e ordenados de forma crescente.

5 – Esta fórmula ainda pode ser transformada e simplificada algebricamente:

$$2^{x-y} * 3^{x+y} * 5^{-x} * z$$

Mas mesmo não tendo uma aparência tão clara como a anterior[5], "ilustra maravilhosamente o tema da redução de todos os intervalos musicalmente válidos (segundo Daniélou) aos números 2, 3 e 5" (PIANA, 2003: 45).

3. Tônica x Fundamental

A palavra fundamental, no sistema tonal, deriva da ideia de fundamental da série harmônica, uma vez que no acorde maior, formado a partir dos parciais 4, 5 e 6 (e.g. Dó, Mi e Sol), o parcial 4 é a mesma nota da fundamental duas oitavas acima. Esses números que nomeiam cada parcial também são responsáveis pela proporção estabelecida entre suas frequências. Se quisermos que o parcial 4 seja chamado de 1, ou fundamental, devemos dividir os outros parciais por 4 para que eles se relacionem na mesma proporção. Teríamos a sequência numérica: 1, $^5/_4$ e $^3/_2$.

Podemos chegar neste mesmo acorde tendo como referência outro parcial, desde que se mantenha a mesma proporção intervalar entre eles. Se chamarmos o parcial 6 de 1, dividimos os outros parciais por 6 para manter a proporção, teremos então: $^2/_3$, $^5/_6$ e 1 (em ordem crescente). E se o ponto de referência for o parcial 5, dividimos todos por 5: $^4/_5$, 1 e $^6/_5$.

Independente do ponto de referência utilizado para a formação do acorde, ele terá sempre as mesmas proporções e soará sempre da mesma maneira, e se quisermos que eles tenham números inteiros como proporção, chegaremos sempre aos números 4, 5 e 6 que, com base na série harmônica ascendente, terá sempre como fundamental o número 1, duas oitavas abaixo do parcial 4.

Daí decorre que para encontrarmos a fundamental de um acorde, ou mesmo de uma grupo de notas, como uma escala por exemplo, devemos encontrar a proporção entre estas frequências expressas em números inteiros e não em frações. O número dentro de uma oitava que contenha este acorde, ou grupo de notas, e que ao ser seguidamente dividido por dois nos dê como resultado o número 1 será a fundamental desta gama de notas. Esta fundamental pode nem estar explícita neste grupo. Por exemplo, no acorde menor

formado pelas proporções 1, $^{6}/_{5}$ e $^{3}/_{2}$ (e.g. Mi, Sol e Si) ao transformarmos suas proporções em números inteiros[6] temos a sequência 10, 12 e 15 (além do 20 como oitava de 10). Nenhum destes números pode ser dividido exclusivamente por dois até resultar em 1, portanto a **fundamental da série harmônica geradora dessas proporções** não está explícita.

O número dentro desta oitava entre dez e vinte que possui esta característica é o 16, que como vimos forma uma proporção de $^{8}/_{5}$ com o parcial 10 (i.e. relação de sexta menor ou Mi – Dó). Neste caso, a série harmônica geradora do acorde menor Mi, Sol e Si, com as proporções especificadas acima é aquela formada a partir da fundamental Dó. É evidente que se as proporções fossem outras, outra poderia ser a fundamental, e se fossem acrescentadas outras notas, em outras proporções, a fundamental da série harmônica iria variar conforme estas proporções, que devem ser constituídas por razões formadas por números inteiros. Vemos abaixo que, tanto a escala pitagórica como a escala justa construída a partir da **tônica** Dó terão como **fundamental** a nota Fá:

Escala	**Pitagórica**							**Justa**						
Notas	Dó	Ré	Mi	Fa	Sol	Lá	Si	Dó	Ré	Mi	Fa	Sol	Lá	Si
Razões	1	$^{9}/_{8}$	$^{81}/_{64}$	$^{4}/_{3}$	$^{3}/_{2}$	$^{27}/_{16}$	$^{243}/_{128}$	1	$^{9}/_{8}$	$^{5}/_{4}$	$^{4}/_{3}$	$^{3}/_{2}$	$^{5}/_{3}$	$^{15}/_{8}$
Nºs Inteiros	384	432	486	512	576	648	729	24	27	30	32	36	40	45
Fundamental	**Fá = 512 ou $^{4}/_{3}$**							**Fá = 32 ou $^{4}/_{3}$**						

Tabela 2: Escala Pitagórica e Justa. Os números 512 e 32 são os únicos que podem chegar a 1 ao serem sucessivamente divididos por 2.

Neste contexto, a tônica se diferencia da fundamental porque podemos considerar outras notas como tônica. No caso dos modos, as notas que possuem esta função recebem o nome de *finalis*. No entanto, ao preservar as proporções acima, a fundamental da série harmônica geradora destas escalas seria sempre a nota Fá, independente da tônica, ou *finalis*.

Daniélou utiliza a palavra tônica quando se refere à nota que gera toda a escala, associando à nota Dó o número 1 para facilitar a compreensão dos cálculos (DANIÉLOU 2004: 45). Trata-se de um ponto de referência, pois ao estabelecer relações com intervalos descendentes, esta tônica pode ser interpretada como um parcial. É possível encontrar a fundamental da série harmônica geradora das 53 notas da escala de Alain Daniélou, e a nota Dó associada ao número 1 não deve ser confundida com ela.

Abaixo a *Escala Universal dos Sons* de Daniélou com suas proporções em números inteiros, ou seja, com a numeração dos parciais[7]:

	Nota	Parcial		Nota	Parcial		Nota	Parcial		Nota	Parcial		Nota	Parcial
1	**Dó**	**209.952.000**	12	++	243.000.000	**23**	**Fá**	**279.936.000**	34	++	322.486.272	45	–	373.248.000
2	+	212.576.400	13	♯	246.037.500	24	+	283.435.200	35	♯	328.050.000	46	♭	377.913.600
3	++	214.990.848	14	–	248.832.000	25	++	286.654.464	36	–	331.776.000	47	– –	384.000.000
4	♯	218.700.000	15	♭	251.942.400	26	♯	291.600.000	37	♭	335.923.200	48	–	388.800.000
5	–	221.184.000	16	– –	256.000.000	27	+	295.245.000	38	– –	340.122.240	49	Si	393.660.000
6	♭	223.948.800	17	–	259.200.000	28	++	295.245.000	39	–	345.600.000	**50**	+	**398.580.750**
7	+	226.748.160	18	Mi	262.440.000	29	♭	302.330.880	40	Lá	349.920.000	51	++	403.107.840
8	– –	230.400.000	**19**	+	**265.720.500**	30	– –	307.546.875	**41**	+	**354.294.000**	52	– –	410.062.500
9	–	233.280.000	20	++	268.738.560	31	–	311.040.000	42	++	358.318.080	53	–	414.720.000
10	**Ré**	**236.196.000**	21	– –	273.375.000	**32**	**Sol**	**314.928.000**	43	♯	364.500.000	**54**	**Dó**	**419.904.000**
11	+	238.878.720	22	–	276.480.000	33	+	318.864.600	44	+	369.056.250			

Tabela 3: Escala Universal dos Sons de Alain Daniélou com subdivisões, notas e parciais. Em sombreado as notas da escala Justa, em negrito as da escala Pitagórica. Dó, Ré, Fá e Sol pertencem às duas.

A fundamental desta escala não está explícita, trata-se da nota representada pelo número 268.435.456, que em sua forma de fração proporcional à nota Dó seria $^{1048576}/_{820125}$ (ou $2^{20}/3^{8}{}_{*}5^{3}$). Este é o único número que se encontra na região da oitava que vai do parcial 209.952.000 até o parcial 419.904.000 que ao ser sucessivamente dividido por 2 resulta no número 1. Esta fundamental se encontra entre as notas 19 e 20 da escala, entre Mi+ e Mi++.

4. Considerações Finais

O temperamento igual, ao dividir a oitava uniformemente, torna a relação entre as notas também uniforme, de maneira que estas relações não determinam com maior precisão as diferenças entre tônica e fundamental. Embora se utilize da série harmônica e do princípio da ressonância para justificar determinada tônica de uma escala ou fundamental de um acorde, estas relações temperadas não determinam de maneira inequívoca tais tônicas ou fundamentais, por mais aproximadas que sejam dos intervalos justos determinados pela série harmônica. O dodecafonismo se desenvolveu a partir da ideia de que qualquer nota a qualquer momento pode se tornar uma tônica ou uma fundamental, no entanto ela sempre estará dentro da coleção de doze notas possíveis determinadas pala escala cromática. Entendemos esta propriedade como uma organização das *notas* em duas dimensões simulando três, *relativista*.

Já na escala gerada por intervalos justos temos novas fundamentais a cada nova relação entre as frequências, fundamentais estas muitas vezes implícitas, como no caso da Escala Universal dos Sons de Alain Daniélou, ainda que a tônica permaneça a mesma a cada acréscimo de novos sons em novas relações. Consideramos que esta característica, possibilitando esta mobilidade de fundamentais, diferencia-se do relativismo do temperamento igual, pois possibilita uma organização espacial, tridimensional dos *sons*, um tipo de *perspectivismo*, campo fértil para a criação.

Notas

1 O *Traité de Musicologie Comparée* foi publicado pela primeira vez em Londres em 1943 com o título *Introduction to the Study of Musical Scales*. O próprio Daniélou o traduziu para o francês, publicando-o em 1959 como *Traité de Musicologie Comparée*, que foi reimpresso sem alterações em 2004. Em 1995, Rivers-Moore, com aprovação e cooperação de Daniélou, faz uma revisão completa da primeira versão inglesa, adaptando-a para o inglês moderno, e a reedita sob o título de *Music and the Power of Sound*, sendo esta versão americana a mais atualizada (RIVERS-MOORE, 1995, p.xiii).

2 Curiosamente, e sem justificativa, Daniélou opta por Fá♯++ ao invés de Sol♭++, que seria a 3ª menor de Mi♭+.

3 Na Introdução do livro *Sémantique Musicale* (1993), Françoise Escal já elabora uma fórmula para interpretar os procedimentos de Daniélou (ESCAL, 1993:8), porém a fórmula proposta por Piana é mais clara e completa.

4 Lembrando que um expoente negativo inverte o número de base, portanto $(3/2)^{-y} = (2/3)^{y}$.

5 Chega-se à fórmula por estes passos: $(6/5)^{x} * (3/2)^{y} * z = (2 * 3 * 1/5)^{x} * (3 * 1/2)^{y} * z = 2^{x} * 3^{x} * (1/5)^{x} * 3^{y} * (1/2)^{y} * z = 2^{x} * 3^{x} * 5^{-x} * 3^{y} * 2^{-y} * z = 2^{x-y} * 3^{x+y} * 5^{-x} * z$

6 Para transformarmos proporcionalmente frações em números inteiros deve-se encontrar o mínimo múltiplo comum dos denominadores, multiplicá-lo pelos numeradores, em seguida resolver a divisão de cada fração.

7 O Mínimo Múltiplo Comum dos denominadores é 209.952.000.

Referências Bibliográficas:

DANIÉLOU, Alain. *Traité de Musicologie Comparée***.** Paris: Hermann, 2004.

_____. *Music and the power of sound***:** the influence of tuning and interval on consciousness. Rochester, Vermont: Inner traditions International, 1995.

_____. *Sémantique Musicale***:** Essai de psycho-physiologie auditive. (nouveau tirage) 2ed. Paris: Hermann, 1993.

ESCAL, Françoise. Introduction. In: DANIÉLOU, Alain. *Sémantique Musicale***:** Essai de psycho-physiologie auditive. (nouveau tirage) 2ed. Paris: Hermann, 1993 p.1-12.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm von. Duas Cartas sobre Música (Tradução e apresentação de Juvenal Savian Filho**.** *Discurso – Revista do Departamento de Filosofia da USP*, São Paulo, nº 37 (música e filosofia), pp. 103-112, 2007.

PIANA, Giovanni. *La escala dei suoni di Daniélou*. 2003. Disponível em <http://filosofia.dipafilo.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/106-la-scala-universale-dei-suoni-di-danielou>. Acesso em 25/03/2011. Pdf disponível nesta página.

RIVERS-MOORE, Daniel. Editor's Note. In: DANIÉLOU, Alain. *Music and the power of sound***:** the influence of tuning and interval on consciousness. Rochester, Vermont: Inner traditions International, 1995. p.xiii.

A ENTROPIA DA MÚSICA: TEORIA DA INFORMAÇÃO, COMPOSIÇÃO MUSICAL E COMPLEXIDADE

Christian Benvenuti
cbenvenuti@gmail.com

Resumo: Este artigo é uma abordagem introdutória à aplicação da teoria da informação à música sob o ponto de vista da criação e da complexidade musical. Tendo como base o artigo clássico de Claude E. Shannon, "A Mathematical Theory of Communication", este estudo demonstra que a liberdade de escolha de um compositor ao trabalhar com seus materiais, determinando o curso de eventos ao longo do tempo, se traduz em diferentes graus de complexidade ou, nos termos da teoria da informação, em diferentes níveis de entropia.
Palavras-chave: teoria da informação, entropia, complexidade e composição musical, Shannon.

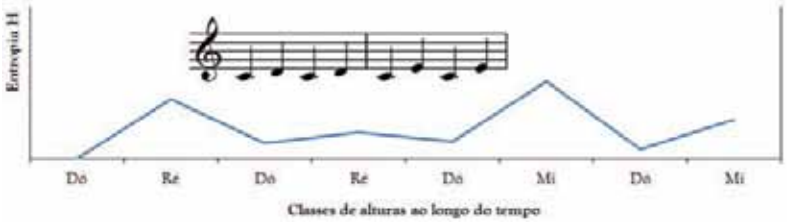
The Entropy of Music: Information theory, music composition and complexity

Abstract: This paper is an introductory approach to the application of Information Theory to music from the point of view of music creation and music complexity. Building upon the classic work of Claude E. Shannon, "A Mathematical Theory of Communication", this study shows that the freedom of choice of a composer when working with his/her materials, driving the pace of events across time, translates itself into different degrees of complexity – or, in terms of Information Theory, into different entropy levels.
Keywords: information theory, entropy, complexity and musical composition, Shannon.

Originalmente desenvolvida para tratar da comunicação de sinais através de canais com ruído, a teoria da informação é hoje uma ciência com 60 anos de idade. As obras clássicas de Claude Shannon, *A Mathematical Theory of Communication* (1948), e Norbert Wiener, *Cybernetics* (1948), formam o par fundamental de teorias da comunicação e sistemas regulatórios, respectivamente, que instigou posteriormente um grande número de estudos interdisciplinares. Shannon apresenta uma base matemática para se medir a informação através da ideia de entropia, a qual pode ser definida como o grau de desordem em um sistema: quanto mais ordenado for um sistema, menor será sua entropia. Ao relacionar informação, escolha e incerteza, Shannon fornece os meios matemáticos para se quantificar o nível de complexidade em um sistema, do qual a entropia é a medida estatística.

Estudos sobre teoria da informação e música não são exatamente fartos, especialmente se considerarmos a pouca variedade de abordagens, epitomizada por boa parte da literatura que tende a concentrar-se na identificação de estilo musical.[1] Os principais trabalhos nesta área foram realizados entre as décadas de 50 e 60, em meio a um entusiasmo científico geral com a presumida possibilidade de quantificação da arte, permitindo ao analista discutir aspectos estéticos objetivamente. É possível que a pouca familiaridade dos primeiros autores com o tema tenha sido responsável por diversos preconceitos estilísticos e equívocos conceituais, tais como os pressupostos matemáticos erroneamente apontados por Joel Cohen em seu artigo pioneiro *Information Theory and Music*, de 1962 (BENVENUTI, 2010: 16-19). Por outro lado, a teoria da informação foi também recebida por muitos compositores, especialmente serialistas, como algo altamente influente em suas próprias tentativas de se formular uma nova teoria da composição musical (GRANT, 2001), mas uma outra possibilidade, a aplicação geral da teoria da informação ao estudo da complexidade composicional, é algo que não foi amplamente explorado. De fato, a literatura mais recente neste enfoque em particular é praticamente inexistente, e é esta abordagem que proponho investigar neste artigo preliminar.[2]

Se compor é tomar decisões, a gama atual de possibilidades disponíveis ao compositor pode ser enorme, mas a importância de suas decisões é fundamental à criação musical tanto hoje quanto, digamos, no século XVII. A partir do repertório de opções disponíveis, ele deve escolher um conjunto definido de símbolos e organizá-los ao longo do tempo. Como resultado de seu estilo pessoal, de determinadas características dos instrumentos ou intérpretes, limitações extramusicais e assim por diante, o compositor na realidade irá escolher um conjunto bastante reduzido de opções para sua peça dentre as infinitas combinações possíveis de símbolos. Algumas dessas escolhas, tais como progressões de acordes na música de Mozart ou uma sequência de notas na música serial de Schönberg, possuem uma forte tendência em direção a um conjunto determinado de probabilidades. De fato, a maioria das obras musicais pode ser considerada como uma intrincada cadeia de relacionamentos probabilísticos, os quais permitem que se crie expectativa em relação aos eventos subsequentes (ver Figura 1).



REPERTÓRIO DE SÍMBOLOS – RELACIONAMENTOS PROBABILÍSTICOS – EXPECTATIVA
Figura 1

Suponhamos que o compositor tenha definido três opções de distribuições de classes de alturas, uma das quais fornecerá o material melódico de sua música:

Conjunto A		Conjunto B		Conjunto C	
2 Classes	Probabilidade de cada classe	5 Classes	Probabilidade de cada classe	12 Classes	Probabilidade de cada classe
(0,2)	0,5	(0,2,4,5,7)	0,2	(0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11)	0,0833

Tabela 1 - Três exemplos de distribuições probabilísticas de classes de alturas

A diferença informacional entre os conjuntos A, B e C está em seu repertório de símbolos, ou o "alfabeto" a ser utilizado na peça (a "mensagem").[3] Em termos probabilísticos, o alfabeto no conjunto A é dividido em dois símbolos equiprováveis, cada qual com uma probabilidade de 50% (1/2 ou 0,5) de ser escolhido a qualquer momento em particular, enquanto o conjunto B possui cinco símbolos equiprováveis, cada qual com uma probabilidade de 20% (1/5 ou 0,2) e o conjunto C possui doze símbolos equiprováveis, cada um com uma probabilidade de cerca de 8,33% (1/12 ou 0,0833). O cálculo da entropia (H) de um sistema com n possibilidades igualmente prováveis é dado por

(1) $\log_2 n$.

Portanto, a entropia dos três conjuntos seria: $H = \log_2 2 = 1$ (conjunto A), $H = \log_2 5 = 2{,}32$ (conjunto B) e $H = \log_2 12 = 3{,}58$ (conjunto C). Entropia é geralmente medida em bits, algo que intuitivamente

faz sentido para a equação (1) se lembrarmos que um bit pode representar dois estados diferentes: ligado e desligado, um e zero, sim e não, ou, como no primeiro conjunto na Tabela 1, as classes de alturas 0 e 2 (Dó e Ré, por exemplo). Quando todos os símbolos considerados são equiprováveis, há máxima entropia e, consequentemente, máxima incerteza e máxima complexidade. Todos os três exemplos acima mostram um máximo com respectivamente 2, 5 e 12 símbolos equiprováveis (portanto, 3,58 é a entropia máxima que se pode obter com as doze notas da escala cromática). Quando há somente um símbolo no alfabeto – ele possui 100% de probabilidade de ser usado a qualquer momento, uma situação que se traduz no jargão da teoria da informação como a máxima redundância – não há, na realidade, nenhuma informação útil na mensagem sob um ponto de vista comunicativo, já que conhecemos a mensagem antes de ela ser enviada por completo. Se podemos prever tudo o que alguém irá nos dizer, essa pessoa pode muito bem ficar em silêncio e nada mudará no final das contas; da mesma forma, uma mensagem falada em um idioma totalmente desconhecido, como exemplifica Décio Pignatari, não transmitiria informação alguma (2002: 63). Em qualquer destes casos, o intercâmbio de informação é simplesmente impossível. Podemos, portanto, resumir os requisitos para que haja comunicação em três condições: a) a redundância deve ser menor do que 100%; b) os códigos da comunicação devem ser compartilhados entre emissor e receptor; c) a mensagem não pode apresentar demasiado ruído.

Afeto musical pode ser entendido como o que acontece entre os extremos de ordem e desordem, no sentido mais geral: quando o número de possibilidades aumenta, aumenta também a desordem e há mais complexidade e tensão; a sensação de resolução, por sua vez, se apresenta em situações mais organizadas e estáticas. Esta dicotomia é o que causa a flutuação dramática em uma composição. A maioria das situações em música, naturalmente, não se encontra nos extremos de máxima incerteza/complexidade ou máxima redundância. Normalmente, as escolhas do compositor tendem a favorecer um símbolo ou um grupo de símbolos em relação ao resto, reduzindo a entropia e, consequentemente, a liberdade de escolha. Níveis de informação podem estar presentes em muitas dimensões diferentes. O Prelúdio em Dó Maior de Bach (do livro 1 de *Das wohltemperierte Klavier*), por exemplo, é extremamente redundante em seu aspecto rítmico, já que se trata essencialmente de um moto-perpétuo. De fato, ainda que suas dimensões melódicas e harmônicas possam ser consideradas como tendo um alto grau de redundância, seu alfabeto rítmico de durações é muito mais redundante.[4]

O exemplo a seguir é semelhante à Tabela 1, mas esta distribuição probabilística é muito menos uniforme:

Classe	Probabilidade
0	0,02
1	0,25
2	0,04
3	0,15
4	0,01
5	0,09
6	0,12
7	0,02
8	0,03
9	0,09
10	0,10
11	0,08

Tabela 2 - Distribuição probabilística de classes de alturas não equiprováveis

A equação (1) não é suficiente para distribuições não uniformes como as da Tabela 2, de modo que precisamos desta versão mais completa de nossa equação de entropia, fornecida por Shannon:

$$H = -\sum_{i=1}^{n} p_i \log_2 p_i \quad (2)$$

onde n é o número de símbolos na mensagem e p_i indica a probabilidade de cada símbolo. A equação (2) também pode ser expressa como $H = -(p_1\log_2 p_1 + p_2\log_2 p_2 + p_3\log_2 p_3 + \ldots + p_n\log_2 p_n)$. Aplicando-a aos dados da Tabela 2, obtemos 3,14 bits, valor que representa a entropia da peça em termos do conteúdo de alturas. A título de comparação, *GRA* para clarinete solo, de Elliott Carter, apresenta entropia de 3,580 bits, enquanto *Metamorphosis One*, de Philip Glass, apresenta entropia de 2,033 bits.[5] Trata-se de uma diferença significativa e diretamente relacionada à complexidade de cada obra. Considerando que Carter e Glass podem ser colocados em polos opostos no espectro de complexidade, esta diferença é esperada e ilustra o aspecto objetivo da teoria da informação. Como podemos ver a partir da Tabela 2, todas as classes de alturas estão presentes na distribuição, mas um quarto (0,25) de todas as classes de alturas encontradas na mensagem (a peça) será Dó#. Isso confirma o pressuposto já mencionado de que entropias menores do que a máxima implicam em menos liberdade de escolha. Essa liberdade de escolha, a chamada *entropia relativa* da fonte, pode ser matematicamente representada pela razão entre a entropia de uma fonte e a entropia máxima que ela teria em uma distribuição de símbolos equiprováveis. A entropia relativa da Tabela 2 seria então 3,14/3,58 = 0,88, ou 88% de liberdade de escolha (3,58, como vimos anteriormente, é a entropia máxima possível com 12 símbolos). A redundância pode ser calculada em seguida ao subtrairmos a entropia relativa de 1: os 0,12 (12%) resultantes representam o grau de restrição às opções do compositor, ou, nas palavras de Youngblood, "uma medida da garantia de que a mensagem será recebida" (1958: 29)[6]. Redundância pode ser entendida também como uma medida quantitativa de ordem em um sistema.

Como Pierce (1962) recorda, estamos falando aqui a respeito de uma teoria *matemática* da comunicação. Informação, aqui, sempre se refere a uma *quantidade*, não ao valor intrínseco de uma mensagem; reciprocamente, liberdade de escolha não é algo necessariamente "bom" para um processo composicional em particular e redundância não é algo necessariamente "ruim". Sem algum grau de redundância, originalidade pode ser avassaladora ou simplesmente ininteligível. Redundância, de acordo com Meyer (1957: 420), "é um dos fatores que tornam possíveis aqueles momentos importantes na experiência da música, onde as respostas habituais do ouvinte são capazes de 'assumir o controle': onde o ouvinte pode fazer uma pausa, embora breve, para avaliar o que aconteceu no passado e organizar esta experiência com referência ao futuro".

O que discutimos até agora, a entropia de uma mensagem, poderia ser aplicado a uma distribuição probabilística gerada a partir de uma mensagem, teoricamente, de qualquer comprimento – de uma única nota a uma obra inteira –, mas isso não leva em consideração a passagem do tempo. O compositor pode estabelecer um alfabeto com um nível médio de informação entre a desordem total (entropia e complexidade máximas, ou uma distribuição uniforme de todos os símbolos possíveis no alfabeto) e a ordem total (redundância máxima, ou a escolha exclusiva de um único símbolo para a mensagem inteira); as probabilidades atribuídas a cada símbolo irão determinar seu potencial de surpresa. O cerne da experiência musical é basicamente uma série de expectativas estruturais, resoluções, intensidades, etc. que são atendidas, frustradas ou retardadas em

diferentes níveis, como Meyer (1957: 412) já observara, e é por isso que distribuições não-uniformes são as mais interessantes do ponto de vista do compositor, pois elas permitem a escolha entre símbolos mais "banais" ou mais "originais" para controlar o ritmo dos eventos, ou seja, o fluxo da incerteza.

A passagem a seguir é um exemplo bastante simplificado da ocorrência de novos signos:

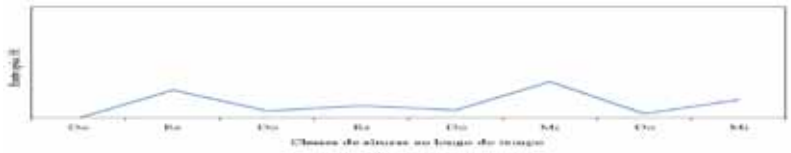


Figura 2 - Variação entrópica

O gráfico na Figura 2 mostra o que ocorre em termos de flutuação da informação transmitida pelo exemplo musical. Um pico no gráfico representa um pico de informação, um aumento na entropia, ou um pico na originalidade da mensagem. De acordo com o gráfico na Figura 2, podemos observar: a redundância de Dó, resultando em baixo nível de entropia (surpresa) a cada ocorrência; os picos em entropia quando Ré e Mi aparecem pela primeira vez, bem como níveis mais baixos quando Ré e Mi aparecem pela segunda vez (denotando menos surpresa); e o fato de que o segundo Mi implica mais entropia do que o segundo Ré. Isso acontece porque, apesar de Ré e Mi serem ambos os símbolos menos prováveis antes de aparecerem pela *segunda* vez, Ré é o símbolo mais raro em um alfabeto de dois símbolos, ao passo que Mi é o mais raro em um alfabeto de três símbolos, gerando, portanto, maior entropia.

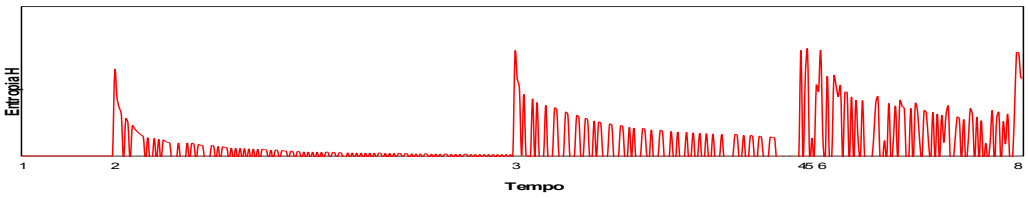


Figura 3 - Variação entrópica

A Figura 3 ilustra uma situação muito mais complexa, representando a variação entrópica de classes de alturas em uma peça hipotética. Os números no eixo horizontal indicam o número de classes de alturas no alfabeto da peça até o momento. Durante a primeira seção da música, existe somente uma classe de alturas e, por esta razão, a entropia associada a este parâmetro é zero. A inclusão de um segundo símbolo no alfabeto de classes de alturas, porém, gera um pico na entropia: o improvável se torna o inesperado e uma situação de surpresa é gerada. Logo após a inclusão da segunda classe de alturas, ela se torna mais "familiar" ao alfabeto e sua presença não gera o mesmo nível de surpresa. Assim, a curva no gráfico tende a zero novamente conforme as duas classes de alturas se alternam. Quando uma terceira classe de alturas entra em cena, há um novo pico de entropia e, conforme os símbolos existentes se alternam, o mesmo processo de redução progressiva de entropia (e elevação progressiva de redundância) ocorre mais uma vez. A inclusão de

uma quarta, quinta e sexta classe de alturas não é suficiente para impedir a descida da curva de entropia, mas o alfabeto parece ser suficiente para permitir uma flutuação mais caótica da informação. A adição de duas novas classes de alturas de uma só vez ao final da peça proporciona um novo pico na entropia: a surpresa derradeira.

A introdução de símbolos novos ao alfabeto serve como uma oposição à tendência entrópica do sistema à uniformidade. Em outras palavras, "a invenção, a originalidade (informação) é vital para a ordem do sistema, que buscará, por sua vez, sempre, novos estados de equilíbrio" (PIGNATARI, 2002: 65). A aplicação direta da equação de Shannon (2), entretanto, resultará em um gráfico logarítmico. Isso significa que a representação gráfica de trechos suficientemente longos (uma sequência com, digamos, apenas algumas centenas de símbolos) tenderá a ter sempre a mesma aparência, não refletindo grandes surpresas como tal. Isso é esperado, já que a entropia de um sistema sempre aumenta quando há um aumento no comprimento da mensagem e/ou no repertório de símbolos. Para compensar esta propriedade, gráficos de entropia mais úteis podem partir da seguinte equação:

$$H = -T\sum_{i=1}^{n} p_i \log_2 p_i \quad (3)$$

onde T é proporcional ao tempo; mais ainda, uma vez que os dados de entropia são logarítmicos, a representação gráfica (bem como o compositor) deve enfatizar mais a *diferença* entre a entropia de dois eventos – a *variação entrópica* – do que suas informações individuais. A consequência de tais ajustes é que a representação das flutuações de informação será mais significativa e irá considerar a passagem do tempo, assimilando a noção de memória. Em outras palavras, eventos que já ocorreram irão exercer um efeito sobre a entropia atual da mensagem, e esse efeito será menor conforme a passagem do tempo. Além disso, a relação antecedente-consequente pode ser enfraquecida por um atraso no consequente, enquanto o antecedente tende a se desvanecer no passado. Em uma obra musical, relações antecedente-consequente desta natureza mudam com o passar do tempo, "e o mesmo ocorre com o significado atribuído ao evento antecedente. Significado, então, não é um atributo estático e invariável de um estímulo, mas uma descoberta cambiante de atributos" (MEYER, 1957: 416). O método para se gerar os gráficos nas Figuras 2 e 3 leva isso em consideração e utiliza a equação (3).

Um compositor pensando em termos de teoria da informação estará preocupado essencialmente com o problema da comunicação nos estágios mais preliminares do processo composicional, quando ele poderá construir um sistema probabilístico exclusivo para a peça, avaliar sua carga entrópica usando a equação (2) e organizar um plano formal onde "altos" e "baixos" estruturais serão estabelecidos. Ao acompanhar a variação entrópica de uma peça em relação a qualquer parâmetro musical desejado, o compositor pode trabalhar interativamente com um gráfico, usando a equação (3), e controlar o ritmo dos eventos de acordo com o plano predeterminado ou seguir uma abordagem mais intuitiva. Ao se mapear os relacionamentos probabilísticos de todos os parâmetros escolhidos na peça – classes de alturas, durações, intervalos, etc. – é possível obter não apenas os níveis médios de informação e os gráficos de variação entrópica dos parâmetros especificados, mas também material musical gerado a partir desses dados. Tal material seria baseado em trechos já existentes, e por este motivo, corresponderiam ao sistema probabilístico de entrada (ou seja, o "estilo" do compositor). Se a essência dramática da música é o fluxo de respostas afetivas que ela gera, o controle das variáveis acima mencionadas pode ser uma poderosa ferramenta composicional.

Notas

1 Ver, por exemplo, Youngblood (1958) e Hiller, Lejaren, e Calvert Bean. "Information Theory Analyses of Four Sonata Expositions." *Journal of Music Theory* 10, Nº 1 (primavera de 1966): 96-137.
2 Outras implicações do par teoria da informação—música, tais como implicações filosóficas, modelos de comunicação, ruído estético, reflexões sobre a relação entre entropia de informação e entropia física e o problema do conceito de 'informação infinita', são discutidas em minha tese de doutorado (BENVENUTI, 2010).
3 Neste artigo, iremos nos referir somente a classes de alturas por motivos práticos; naturalmente, o alfabeto pode conter símbolos cuja natureza é tão diversa quanto durações, dinâmicas, timbres, articulações, etc., mas também comportamentos, motivos, gestos cênicos, instrumentos e assim por diante.
4 Entretanto, nenhuma execução sensível do prelúdio de Bach irá tratar seu fluxo contínuo de motivos cordais como tendo durações mecanicamente precisas – a flexibilidade inerente à expressão musical agrega, de fato, informação a um material que de outra forma seria completamente redundante.
5 Mais informações sobre a aplicação analítica da teoria da informação podem ser obtidas em minha tese de doutorado (BENVENUTI, 2010), trabalho no qual as peças mencionadas foram objeto de estudos de caso.
6 Todas as traduções neste trabalho são minhas.

Referências

BENVENUTI, Christian. *Sound, Noise and Entropy: An essay on information theory and music creation*. Guildford, 2010. Tese (PhD in Composition). University of Surrey.

COHEN, Joel E. Information Theory and Music. *Behavioral Science* 7, nº 2 (Abril de 1962): 137-163.

GRANT, M. J. *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

MEYER, Leonard B. "Meaning in Music and Information Theory." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15, Nº 4 (junho de 1957): 412-424.

PIERCE, John R. *Symbols, Signals and Noise: The Nature and Process of Communication*. Londres: Hutchinson Science Library, 1962.

PIGNATARI, Décio. *Informação, Linguagem, Comunicação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SHANNON, Claude E. "A Mathematical Theory of Communication." *The Bell System Technical Journal* 27 (julho, outubro de 1948): 379–423, 623–656.

WIENER, Norbert. *Cybernetics: or Control and Communication in the Animal and the Machine*. Cambridge, Mass.: Technology Press, 1948.

YOUNGBLOOD, Joseph E. "Style as Information." *Journal of Music Theory* 2, Nº 1 (abril de 1958): 24-35.

RETRATO II, PARA DUAS FLAUTAS, DE GILBERTO MENDES: ANÁLISE MUSICAL

Cibele Palopoli (USP)
cibele.palopoli@usp.br

Adriana Lopes da Cunha Moreira (USP)
adrianalopes@usp.br

Resumo: Considerando a inter-relação entre análise e performance musical, o presente artigo tem por objetivo uma compreensão da obra *Retrato II* (1979), para duas flautas, de Gilberto Mendes (n. 1922), que explora em concomitância procedimentos indeterminados e seriais. Para tanto, vale-se de técnicas de análise como a teoria do contorno melódico, associadas a processos composicionais declarados pelo compositor. Na conclusão, aspectos voltados a timbre e textura são ressaltados.
Palavras-chave: Música do século XX, Gilberto Mendes, *Retrato II.*

***Retrato II*, for two flutes, by Gilberto Mendes: Musical Analysis**

Abstract: This work considers inter-links between musical analysis and performance, and it focuses on a comprehensive study of *Retrato II* (1979), for two flutes, by Gilberto Mendes (n. 1922), which explores, concomitantly, indetermination and serial procedures. For this purpose, it uses analytical techniques like contour theory, in association with compositional processes explained by the composer. The conclusion emphasizes timbre and texture aspects.
Keywords: Twentieth-Century Music, Gilberto Mendes, *Retrato II.*

Desde os primórdios de sua carreira, o compositor Gilberto Mendes (n. 1922) tem interagido com diversas dentre as tendências composicionais dos séculos XX e XXI, [1] associando-as a experiências da vida diária – como o contato com o cinema e os *standards* musicais norte-americanos –, de maneira que uma prática composicional autoral foi desenvolvida. Sua produção musical pode ser dividia em três fases: a primeira, *de formação* (1945-59), a segunda, *do experimentalismo* (1960-82) e a terceira, *da trans-formação* (1982 até os dias de hoje) (SANTOS, 1997: 9).

Composta durante a segunda fase composicional de Gilberto Mendes, *Retrato II* para duas flautas (1979) explora, em concomitância, procedimentos indeterminados e seriais, marcados por ideais de vanguarda e renovação vigentes na época, que podem ser associados à sua participação junto ao Curso de Férias de Música Nova de Darmstadt (Alemanha), assim como ao contato com os poetas integrantes do Grupo Noigrandes. Foi ainda neste período que o compositor formou o grupo Música Nova e deu início à realização do Festival de mesmo nome.

Surge, então, uma primeira curiosidade em relação a *Retrato II*, referente à justaposição de um processo tão determinista como o serialismo e procedimentos ligados à idéia de indeterminação.[2] Como o compositor manipulou materiais de origem tão polarizada? Nesse contexto, a peça consegue atingir um equilíbrio ou rompe-se pela força dos opostos?

Sucessora de *Retrato I* (1974), para flauta e clarinete, a obra *Retrato II* foi elaborada sob encomenda do compositor brasileiro Jorge Antunes para integrar um álbum de peças para flauta. Ambos os *Retratos* são dedicados à esposa de Gilberto Mendes, Eliane, e partem de uma mesma melodia de autoria do compositor (*lá-dó-lá-sol*). No entanto, segundo afirmou o compositor em entrevista publicada em 2010, "*Retrato II* tem desta peça só aquilo. O resto já é uma novidade na minha música" (MENDES. In: Mendes

e Palopoli, 2010: s/p). Além disso, enquanto *Retrato I* inclui citações de passagens representativas de filmes norte-americanos, atraentes ao grande público, *Retrato II* traz a inscrição: "toda a peça deve ser tocada sem expressão, mecanicamente" (MENDES. Apud Antunes, 1979: 1).

Logo ao início da peça, podemos verificar que *Retrato II* não possui indicação ou barras de compasso e as duas claves de sol aparecem apenas na pauta inicial (Fig. 1). [3] A obra é mensurada pela relação de duração das figuras rítmicas, sendo a mais longa a mínima pontuada ligada à outra mínima e a mais curta, a fusa. Embora a indicação metronômica inicial seja semínima igual a 60 bps (Fig. 1), percebemos ao tocá-la, que um mensuramento por colcheias pode ser mais eficiente, desde que exista uma adequação a passagens em que há a necessidade de se considerar um pulso aumentado (Fig. 1, pauta 2) ou diminuído. Assim, percebemos a formação de uma métrica mista implícita.

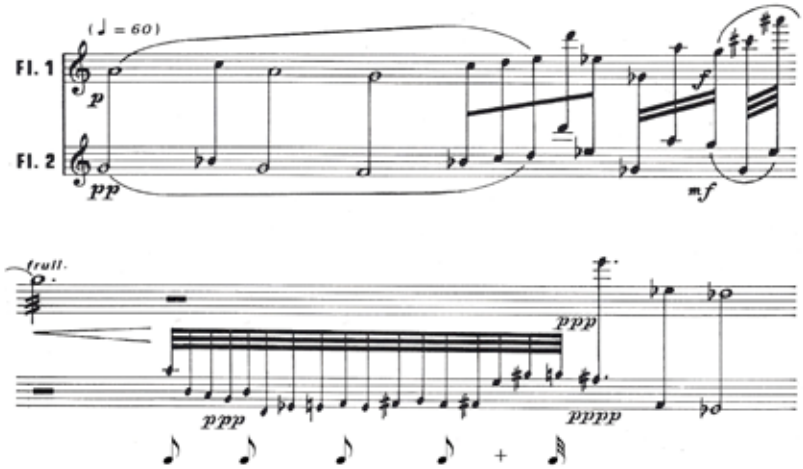


Fig. 1 – Pulso medido por colcheias e adequação a pulso aumentado na pauta 2 (pautas 1 e 2).

Ainda em relação à métrica em *Retrato II*, Gilberto Mendes comentou: "Ah, eu mexi muito no ritmo também. Ela não tem um compasso, então são valores assimétricos: aqui são cinco, três ali, dois aqui... Eu trabalhei ritmicamente neste estilo: não tem barras de compasso, há valores diferentes, está vendo? Deve ser difícil tocar isso, não é?" (MENDES. In: Mendes e Palopoli, 2010: s/p).

O único formato de pausa que aparece em *Retrato II* é o que a situa sobre a terceira linha do pentagrama (Fig. 2), sendo sempre concomitante a figuras melódicas na outra voz. Segundo a bula que antecede a partitura, sua duração deve ser flexível, equivalendo à duração do solo da outra flauta e gerando um fluxo contínuo de som. Assim sendo, auditivamente e linearmente não há silêncios.

Fig. 2 – Pausa cujo espaço temporal equivale à duração do solo de uma das vozes (exemplo extraído da bula que acompanha a partitura).

A dinâmica concentra-se em níveis baixos, estendendo-se de *pppp* a apenas *f*. Ela é estratificada e visualmente aparenta ter sido aplicada por procedimentos seriais. Entretanto, a respeito da serialização dos diversos parâmetros musicais, Gilberto Mendes afirma: "A dinâmica é a olho, eu não serializo. Eu vou meramente variando. (...) Como princípio geral, eu faço a diversidade. (...) eu nunca mexi na dinâmica

serialmente. Nunca mexi. (...) Eu só serializava as notas. O resto é só o princípio da diversidade" (MENDES. In: Mendes e Palopoli, 2010: s/p).

Na maioria absoluta das vezes, a segunda voz apresenta um nível a menos de dinâmica em relação à primeira voz – por exemplo, enquanto a primeira voz traz *p*, a segunda realiza *pp*. A homogeneidade dessa sonoridade é perturbada apenas nas passagens em que há *frulatto* para uma das flautas, quando há a sensação de formação de um terceiro timbre entre as duas flautas.

Gilberto Mendes optou por escrever *Retrato II* para duas flautas, porém evitou um contraponto a duas partes, "sempre a primeira [idéia] que nos ocorre, quando temos dois instrumentos solistas para usar numa composição" (MENDES, 1994: 183). Em relação a este aspecto, o compositor explica:

> "As duas flautas, embora juntas, nunca estão numa relação de contraponto propriamente dita; constroem essa como que melodia solo, que se alarga e estreita, do uníssono às oitavas possíveis. Uma melodia 'dilatável', até o intervalo de sétima, quarta, nona, terça, décima primeira etc., maiores e menores. Sempre uma melodia fluindo, contida pelas duas flautas. Webern pensou numa melodia de timbres. Eu pensei numa melodia de intervalos. O material básico, de natureza caótica, inexpressivo, feito de alturas diversas dispostas ao acaso, passa a adquirir força de informação pela ordenação das transposições, dinâmicas, ataques, andamentos (pela diferenciação dos valores de duração das notas, agrupadas por valores iguais) e dos próprios intervalos" (MENDES, 1994: 184).

Entendemos que com o termo "melodia de intervalos", o compositor se referiu ao timbre resultante de duas flautas executando contornos melódicos homorrítmicos e intervalarmente semelhantes (não exatamente iguais), ou seja, uma textura heterofônica (BERRY, 1987: 192) [4]. Tal textura, que prevalece majoritariamente na peça, pode ser confirmada e facilmente visualisada através da aplicação da segmentação do contorno melódico (SEGC), em que o número zero é associado à altura mais grave do segmento e os demais algarismos, em ordem crescente, são relacionados às demais alturas em sentido ascendente. Assim, na figura abaixo (Fig. 3), ao associarmos inicialmente a voz superior à seqüência numérica < 2 3 2 **1** 3 4 **6** 10 **5 0** etc > e a voz inferior, a < 2 3 2 **0** 3 4 **5** 10 **6 1** etc > comprovamos a existência de configuração intervalar desigual formando contornos semelhantes, que executados conjuntamente, caracterizam a textura heterofônica.

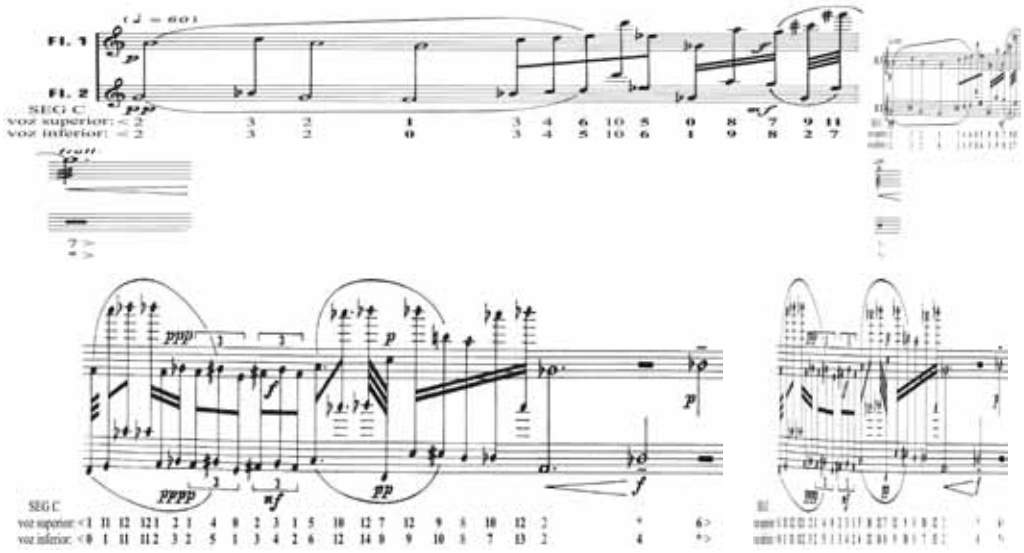


Fig. 3 – Segmentação de contornos melódicos com textura heterofônica predominante (pautas 1-2 e 9-10).

Relatos do próprio compositor caracterizam a presença da textura heterofônica: "(...) não é uma polifonia, é uma melodia, só que com intervalos. É a mesma melodia, ora em terça, ora em sétima, ora em segunda, é da mesma melodia. São lances melódicos com a mesma melodia noutro intervalo, sempre, de ponta a ponta." (MENDES. In: Mendes e Palopoli, 2010: s/p).

Além da supracitada textura heterofônica, a peça utiliza textura monofônica (Fig. 4 e 5), ora por oitavas justas, ora por uníssonos entre as duas vozes, em quatro momentos – nomeadamente, nas pautas 7, 8, 10 e 19.

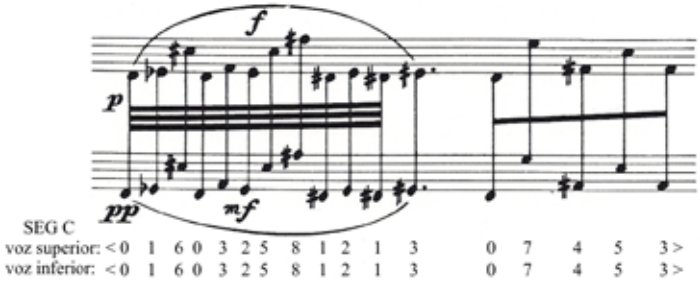


Fig. 4 – Textura monofônica com vozes em uníssono (pautas 10).

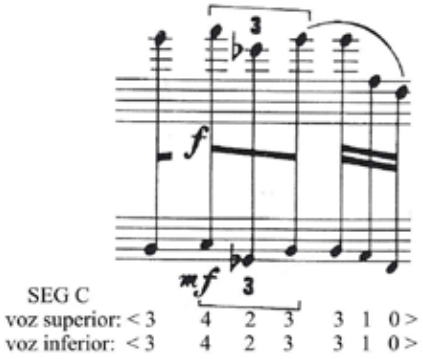


Fig. 5 – Textura monofônica com intervalos de oitava justa entre as vozes (pauta 8).

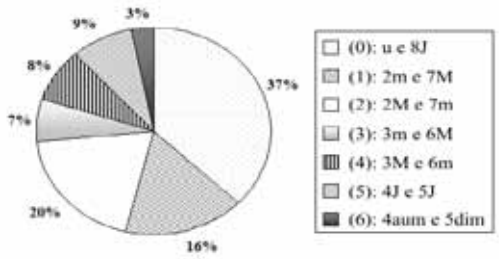
Ainda em relação aos intervalos harmônicos entre as duas flautas, fizemos um levantamento e pudemos observar que no total foram utilizados 292 intervalos concomitantes, dispostos da maneira abaixo exposta (Tab. 1).

Classes de intervalos:	0	1	2	3	4	5	6
Quantidade de ocorrências:	< 109	48	57	20	24	25	9 >

Tab. 1 – Tabulação intervalar da peça, considerados apenas os verticalismos.

Ao buscarmos maior aprofundamento no aspecto numérico supraexposto, produzimos o gráfico abaixo (Graf. 1), que traz o percentual de incidência das classes de intervalos. Com isso, observamos que a predominância dos intervalos de classe 0 (uníssonos e oitavas) não contradiz a informação previamente transmitida em relação à textura da peça, uma vez que, embora a textura monofônica seja exatamente caracterizada pela recorrência de uníssonos e oitavas, a textura heterofônica não se descaracteriza pela presença destes mesmos intervalos, se eles não forem únicos e/ou contíguos.

Percebemos, ainda, no Gráfico 1 (abaixo) a presença majoritaria dos intervalos de classe 0, seguida por grande incidência dos intervalos de classe 2 (segundas maiores, sétimas menores, etc) e 1 (segundas menores, sétimas maiores, etc), o que comprova forte presença da densidade comprimida, [5] facilmente perceptível auditivamente.



Graf. 1 – Percentual da incidência das classes de intervalos.

A obra é serial, mas não é dodecafônica. Gilberto Mendes trabalhou com a serialização das alturas de uma maneira peculiar, com base em transposições elaboradas a partir de números primos (MENDES, 1994: 184-5). Embora o compositor apresente em sua publicação *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco* (1994) alguns princípios numéricos que indicariam a estrutura da série escrita à sua maneira, decifrá-la atualmente seria praticamente impossível, dada a flexibilidade que Gilberto Mendes atribuía às suas práticas seriais, aliado à ausência de manuscritos com apontamentos que pudessem gerar maiores esclarecimentos:

> "Mas o que eu fiz antes, mexi... Às vezes eu até guardo, mas eu mesmo não me entendo depois, não sei como é que eu mexi ali para chegar a tais resultados. Então eu não tenho esta preocupação disso aí. Nesse ponto eu sou igual ao Bartók (...). Talvez eu tenha feito uma série de estudos, talvez eu não tenha feito, ou intuição, inspiração..." (MENDES. In: Mendes e Palopoli, 2010: s/p).

Em relação aos procedimentos voltados à idéia de indeterminação, o compositor observou: "E aí tem um momento também que eu faço um granulado da coisa, que não ficou muito métrico (...) pra fazer contraste com este pedaço que é bem medido..." (MENDES. In: Mendes e Palopoli, 2010: s/p). Doze grupos com quantidades irregulares de alturas em cada voz foram pontilhados ao acaso na pauta pelo compositor, porém dentro de uma faixa de freqüências delimitada pelo intervalo máximo de um trítono (MENDES, 1994: 183), sendo as cinco primeiras ocorrências dispostas dentro do trítono *fá-si* e as próximas sete delimitadas no interior do trítono *dó-fá#* (Fig. 7 e 8 e Tab. 3) [6]. A bula que acompanha a partitura requer que tais passagens sejam executadas o mais rápido possível, com as notas staccatíssimas, sendo cada grupo separado por uma pausa muito breve. Assim, confirmamos a presença da indeterminação, tanto no que se refere à composição, como à interpretação.

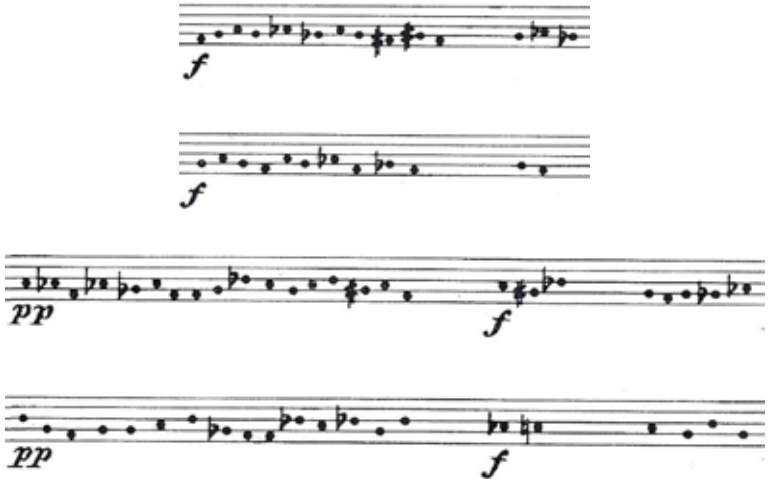


Fig 7 – Coleções de notas pontilhadas ao acaso no interior do trítono *fá-si* (pautas 5 e 6).

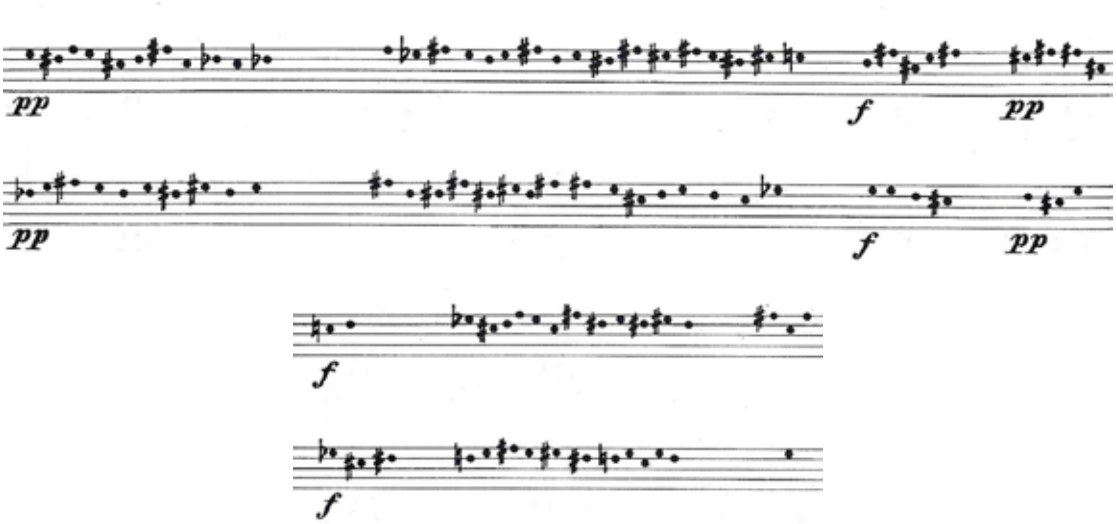


Fig 8 – Coleções de notas pontilhadas ao acaso no interior do trítono *do–fa#* (pautas 11 e 12).

Quantidade de notas em cada grupo												
grupos	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
voz superior	11	3	17	3	5	11	17	5	4	2	12	3
voz inferior	10	2	15	2	4	10	16	4	3	3	11	1

Tab 3 – Confrontamento entre a quantidade de notas presentes em cada voz, nas passagens com notas pontilhadas ao acaso.

Concluímos que *Retrato II* aglutina, em uma mesma obra, procedimentos de serialização e de indeterminação. Embora escrita para duas flautas, não há presença de polifonia, uma vez que ambas as vozes caminham em paralelo, sempre executando as mesmas figuras rítmicas. Dessa maneira, verificamos a presença de um novo timbre, obtido pela execução das duas vozes em simultâneo, cuja primeira voz é ressaltada dinâmica, que encontra-se majoritariamente um nível acima da segunda voz. A segmentação do contorno melódico contribuiu para uma compreensão da textura heterofônica. Já o intervalo de trítono nas passagens com notas pontilhadas ao acaso, contribuiu para a recorrência do material cromático. Finalmente, os valores adicionados que implicam numa métrica mista geraram instabilidade no pulso durante toda a peça.

Notas

1 Consideramos aqui como tendências composicionais dos séculos XX e XXI fatores como a expansão (e posterior ruptura) do sistema tonal; a emancipação da dissonância; a utilização de escalas como a pentatônica, de tons inteiros e octatônica em concomitância com as escalas diatônicas; o uso de breves coleções de alturas como elementos estruturantes; uma maior liberdade formal e métrica; além da busca por novos timbres, tanto pela utilização de instrumentos acústicos, quanto por meios eletrônicos (SIMMS, 1986: 24-66).

2 Segundo Brian Simms, "os anos que se seguiram à Segunda Grande Guerra foram marcados não apenas pela recrudescência da composição serial, mas também por uma inovação de um tipo *oposto* [grifo nosso] – a indeterminação. Um elemento de uma obra musical é *indeterminado* se for escolhido através do acaso ou se sua realização pelo intérprete não for precisamente especificada através de instruções notadas. Essas duas situações serão denominadas, respectivamente, 'indeterminação na composição' e 'indeterminação na interpretação'" (SIMMS, 1986: 357).

3 Em função da ausência de barras de compasso e a fim de facilitar o entendimento, numeramos as pautas presentes na partitura editada pela Sistrum Edições Musicais, em 1979, de 1 a 19. Visto que apenas a pauta inicial traz as claves de sol, os exemplos que se referem às pautas de números 2 a 19 omitem estas claves.

4 A heterofonia "denota um relacionamento homodirecional (paralelo no contorno), mas heterointervalar" (BERRY, 1987: 192).

5 "A densidade é definida como o parâmetro da textura – quantitativo e mensurável – condicionado pelo número de componentes simultâneos ou concorrentes e pela extensão do 'espaço' vertical envolvido: o número-densidade e a compressão-densidade (...)" (BERRY, 1987: 191).

6 Essa técnica foi ainda mais desenvolvida em sua terceira fase composicional. Aplicamos a teoria dos conjuntos para tentar compreender a disposição das notas, entretanto, não obtivemos resultados que justificassem a permanência de tal análise neste trabalho.

Referências

ANTUNES, Jorge. *Nova música brasileira para flauta.* Partituras. Brasília: Sistrum, 1979.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music.* NY: Dover, 1987.

MENDES, Gilberto. *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco.* SP: EDUSP, 1994.

_____ *Retrato I* - para flauta e clarinete. SP: Novas Metas, agosto de 1974.

_____ *Retrato II* - para duas flautas. Brasília: Sistrum, 1979.

MENDES, Gilberto & PALOPOLI, Cibele. Gilberto Mendes entrevistado por Cibele Palopoli. In: PALOPOLI, Cibele. *Retrato I e Retrato II de Gilberto Mendes: análise e interpretação musical.* Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2010.

SANTOS, Antonio Eduardo. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes.* SP: Annablume, 1997.

SIMMS, Bryan R. Music of the Twentieth Century: Style and Structure. NY: Schirmer, 1986.

PALOPOLI, Cibele & SOUZA, Carlos Eduardo. *Retrato II, de Gilberto Mendes*. Gravação ao vivo, com apoio do Laboratório de Acústica Musical e Informática do Departamento de Música da ECA-USP. São Paulo: 7 de dezembro de 2010.

CONTINUIDADE GRADUADA NA PEÇA 10 DE *DEZ PEÇAS PARA QUINTETO DE SOPROS* DE GYÖRGY LIGETI

Claudio Vitale (USP)
claudiohvitale@usp.br

Resumo: Neste artigo analisamos os processos graduais usados na peça 10 de *Dez peças para quinteto de sopros* (1968) de György Ligeti. Principalmente, observamos as conexões por proximidade entre as classes de altura da peça inteira. A partir desse estudo constatamos a importância dos movimentos graduais na construção da continuidade do discurso.
Palavras-chave: György Ligeti, *Dez peças para quinteto de sopros*, continuidade graduada, processos graduais.

Stepwise continuity in the 10th piece of the *Ten pieces for wind quintet* by György Ligeti

Abstract: In this article we analyze the gradual processes used in the 10th piece of the *Ten pieces for wind quintet* (1968) by György Ligeti. Mainly, we observe in the whole piece the connections by proximity between the pitch classes. Based on this study, we show the importance of the stepwise motion in the construction of the continuity of the musical discourse.
Keywords: György Ligeti, *Ten pieces for wind quintet*, stepwise continuity, gradual processes.

1. Introdução

Os movimentos graduais são parte da linguagem ligetiana e podem ser observados em obras de diferentes épocas. Numa obra como *Atmosphères* (1961), por exemplo, os movimentos mínimos estão fortemente associados a uma saturação do espaço. Isto é, as pequenas transformações da cor sonora são parte de um tecido formado por uma grande quantidade de elementos ou vozes. Desse modo, a continuidade é conseguida a partir de inúmeras descontinuidades. Essa relação específica entre pares de opostos constitui, segundo Bayer (1989), uma característica essencial da obra[1]. Ligeti deu o nome de *micropolifonia* a essa estrutura muito densa que não pode ser ouvida nos detalhes e sim no resultado global[2].

Em *Dez peças para quinteto de sopros* (1968), os movimentos mínimos (e imperceptíveis) que apareciam em *Atmosphères* (1961) se tornam mais audíveis. A textura do quinteto, consideravelmente mais leve e clara, permite ouvir detalhes da polifonia que permaneciam ocultos na grande massa de som da orquestra.

O uso da técnica dos deslocamentos mínimos acaba gerando uma espécie de continuidade graduada[3]; uma continuidade estruturada a partir de transformações progressivas que operam em diferentes níveis do discurso musical. Essa continuidade por graus é observável na maneira como são tratadas as alturas, na densidade de ataques, nos percursos realizados no espaço, nas transformações timbrísticas, no uso de velocidades ou tempos diferentes, etc[4].

Esse tipo de trabalho por proximidade é analisado, neste artigo, na última das *Dez Peças*. Como veremos em seguida em detalhe, no caso das alturas, esse tipo de ordenamento por proximidade aparece ao observar a estrutura dada pelas classes de altura[5]. Isto é, ao compactar as alturas numa oitava, esquecendo sua localização específica no registro, observamos uma estrutura cuidadosamente graduada; ou em outras palavras, um processo de expansão gradual a partir de uma nota ou de um eixo.

A seguir, depois de alguns comentários sobre os materiais e a forma, analisamos os processos graduais presentes na peça.

2. Processos graduais na peça 10

2. 1. Forma e materiais

A peça pode ser dividida em três seções: I (c. 1-6), II (c. 6-12) e III (c. 13-22). Em cada uma delas existem dois materiais com as características seguintes:

- Material **a**: saltos intervalares grandes (sétimas, nonas, etc) e intensidade *fortissimo* (*ff, fff*). Compassos 1-5, 6-7 e 13-15.
- Material **b**: movimento por grau conjunto ou saltos intervalares pequenos, intensidade *piano-pianissimo* (*p, pp*) e função cadencial. Compassos 5-6, 7-11 e 16-18.

O material **b** determina o final de cada seção. Sua função de apêndice conclusivo deriva, principalmente, da estrutura rítmica utilizada: a divisão da semínima em partes progressivas (6, 5, 4, 3 partes) é percebida como um *ritardando*. Isto é, Ligeti coloca horizontalmente, na linha melódica, o que outras vezes usa verticalmente na superposição de diferentes camadas. O movimento melódico para o grave (seção I) ou para o agudo (seção II), bem como a separação dos ataques por silêncios cada vez maiores (seção II) reforçam a sensação de conclusão.

Apenas no material **a** aparecem notas atacadas no mesmo momento pelos instrumentos. As notas dos ataques simultâneos podem ser as mesmas ou ser próximas (entendidas como classes de altura). Esse tipo de tratamento das vozes está na procura de um resultado mais rítmico e timbrístico do que propriamente harmônico. Além do mais, provoca-se um adensamento da textura que diferencia os materiais (note-se, na partitura, a ausência desse tipo de comportamento em **b**).

2. 2. Alturas

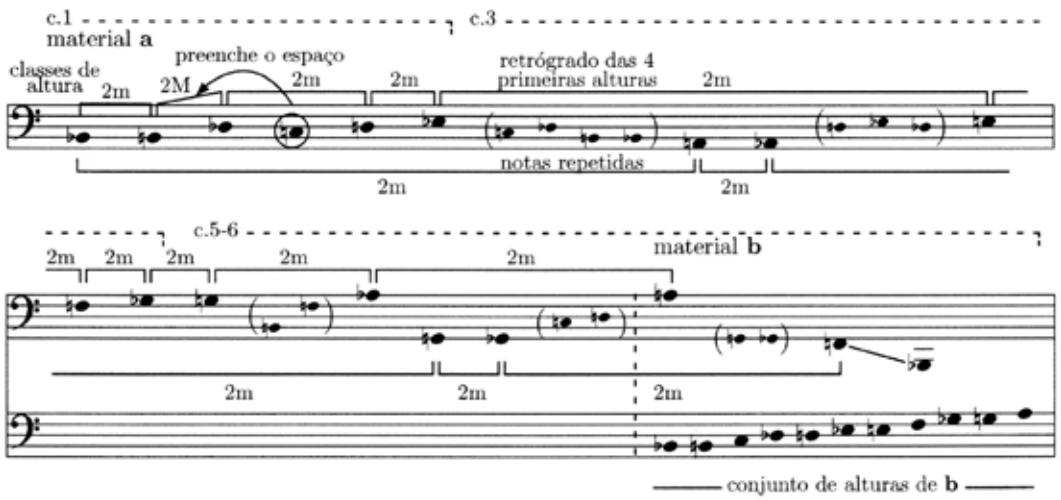


Figura 1: abertura gradual do espaço (seção I, c. 1-6).

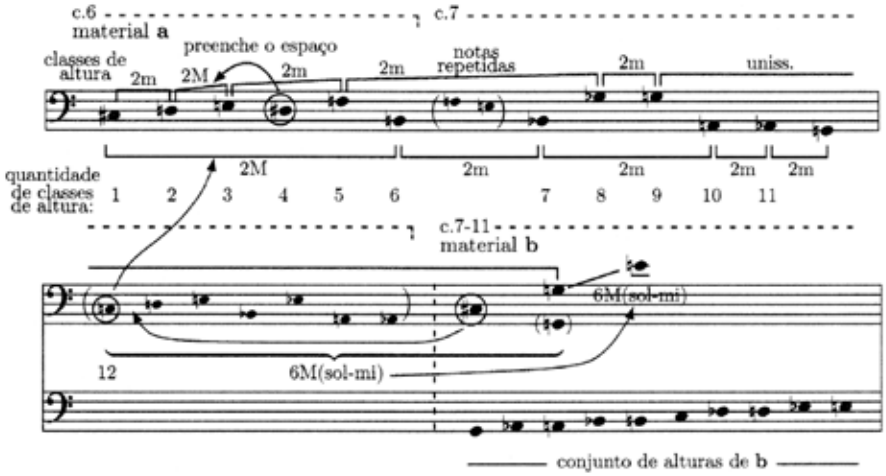


Figura 2: abertura gradual do espaço (seção II, c. 6-11).

Nas Figuras 1, 2 e 3 mostramos, compasso por compasso, todas as classes de altura que aparecem na peça em todos os instrumentos. Nesses esquemas tentamos demonstrar que as alturas são geradas a partir da idéia de "abertura gradual do espaço" e depois "espacializadas", isto é, colocadas em diferentes lugares do registro (comparem-se essas Figuras com a partitura). A partir da primeira nota, as seguintes podem ser entendidas por proximidade em relação a essa. As vozes vão estendendo a tessitura paulatinamente para o agudo e para o grave. Contudo, o processo não é linear: existem repetições (colocadas entre parêntesis nos exemplos) e algumas alterações na ordem (no começo da Figura 1, por exemplo, o Ré*b* aparece antes do Dó). Observe-se na Figura 2 que uma vez completado o total cromático (na nota Dó), o registro começa a se abrir novamente, estabelecendo uma conexão com as notas da "cadência" seguinte: o âmbito intervalar de **b** (Sol-Mi) é derivado desse segmento de alturas repetidas (considere-se o Sol da conexão e o Mi agudo anterior).

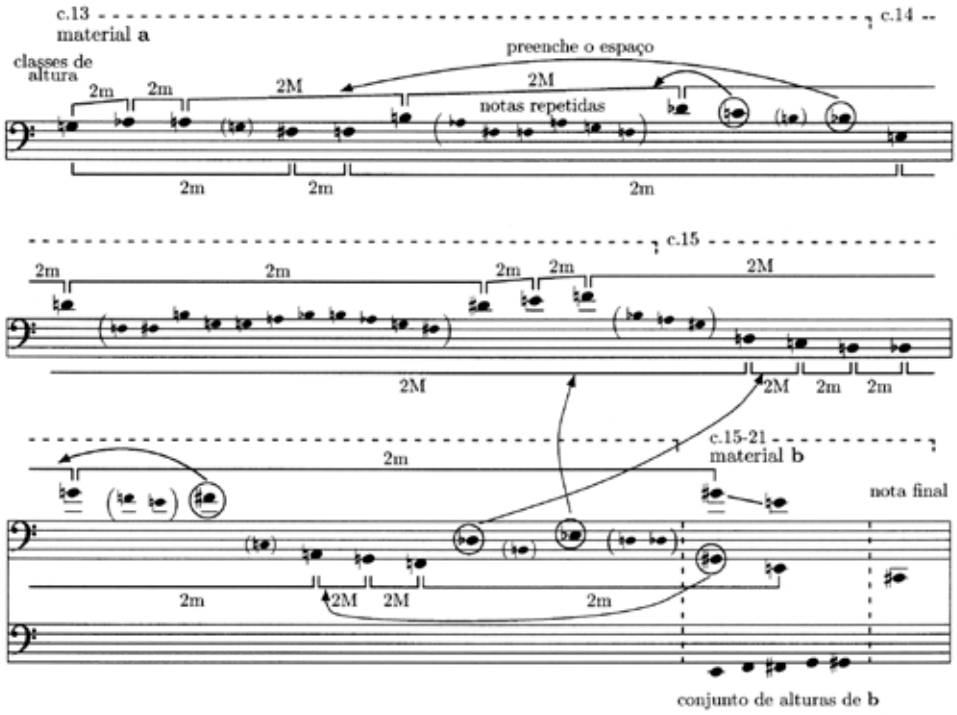


Figura 3: abertura gradual do espaço (seção III, c. 13-21).

Entre os materiais de cada seção existe sempre uma continuidade. Os "fragmentos cadenciais" são articulados com o objetivo de continuar o processo de abertura do espaço. Veja-se que em cada seção, a primeira nota de **a** é a mesma nota que a de **b**, ou está em relação de segunda menor:

- Seção I: Si*b* (**a**) - Lá (**b**).
- Seção II: Dó# (**a**) - Dó# (**b**).
- Seção III: Dól# (**a**, fagote) - Sol# (**b**).

A nota final da obra, Dó#, tem várias leituras. Como classe de altura, resulta próxima do Ré mantido pelo flautim, voltando-se porém para o grave. Também é interessante constatar que, se pensarmos em classes de altura, veremos que o Dó# funciona como eixo da abertura de **a**. Nas seções I (3ra nota) e II (1ra nota), o Dó# é claramente o ponto de divisão simétrica do espaço. Na terceira seção, se compactarmos a expansão das vozes numa oitava, obteremos uma nota próxima a essa, o Dó natural. O Dó#, nesse caso, poderia ser considerado como eixo de uma divisão quase simétrica, isto é, tendo uma 6m de um lado e uma 5 dim. do outro (Figura 4).

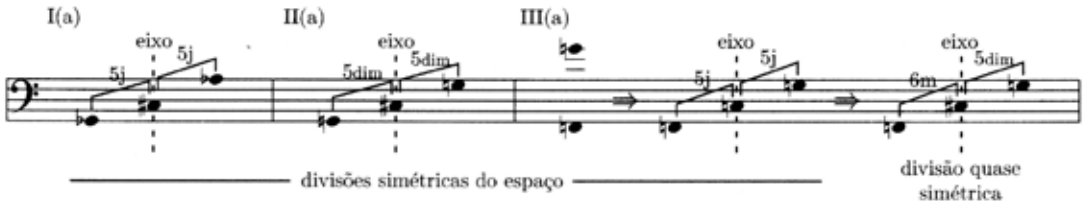


Figura 4: eixos do material **a** (seções I, II e III).

2. 3. A gradação em diversos parâmetros

Além de existir uma evolução gradual em cada uma das seções, na totalidade da peça, podemos descrever o percurso progressivo não só das alturas mas também de outros elementos. Se juntarmos o material principal (**a**) de cada seção, constataremos que existe um movimento direcionado para o último ataque (nota Ré) do compasso 15. O fagote faz notas cada vez mais agudas, conforme a peça avança (Figura 5). Essa subida é acompanhada por um aumento na quantidade de instrumentos que atacam simultaneamente - três no compasso 1, quatro no compasso 5 e cinco no compasso 15 - e por um incremento mínimo da intensidade (*ff* nas seções I e II, *fff* na seção III). Observe-se que o aumento de vozes acontece em momentos importantes do discurso musical.

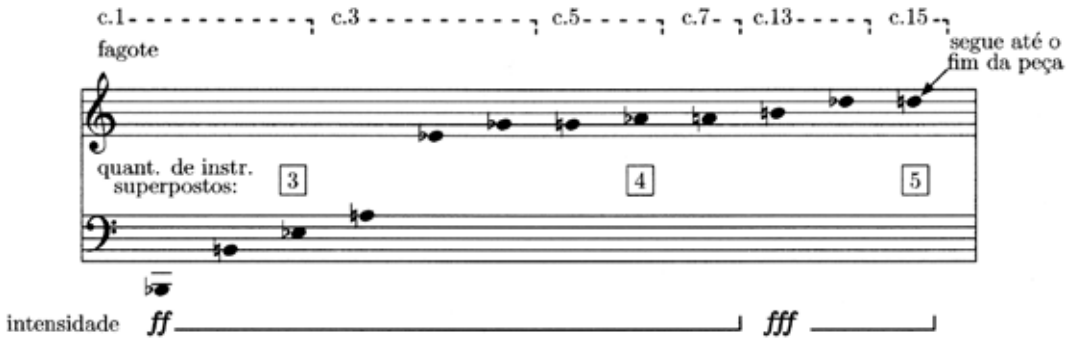


Figura 5: direcionalidade para o Ré do c. 15 (material **a**, seções I, II e III).

Na Figura 6, mostramos que os grupos de ataques separados por silêncio seguem o mesmo processo de intensificação que os outros elementos mencionados (sempre tomando o material **a**). Por exemplo, no compasso 1, há 4 ataques e depois silêncio, no compasso 3 há 7/silêncio, 2/silêncio, 1/silêncio. No compasso 5, há 6 ataques e logo começa o material **b**. A quantidade de ataques, embora descontinuadamente, continua a crescer. O processo, na sua totalidade, culmina no final do compasso 15, com um máximo de 16 ataques.

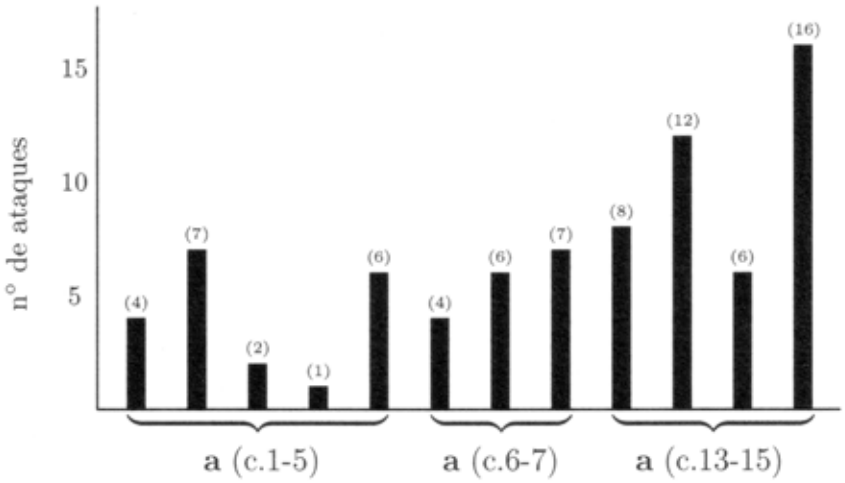


Figura 6: quantidade de ataques separados por silêncio (material **a**).

No material **b**, a intensidade diminui também de forma progressiva, conforme a peça avança. Na primeira exposição desse material, a dinâmica é *p* (compassos 5-6), na segunda vai do *p* para o *pp* (c. 7-11) e na terceira aparece diretamente *pp* (c. 16-18).

A direcionalidade para o Ré do compasso 15 é observada e detalhada por Charles D. Morrison (1985). Sua análise coloca o foco nesse ataque como um dos elementos estruturais do discurso. A respeito disso, ele afirma: "ouvindo a peça 10 (até mesmo pela primeira vez), somos levados a escutar o Ré5 do compasso 15 como o ponto fundamental de chegada[6]; é a única vez na peça que os cinco instrumentos tocam juntos, com quatro dos cinco instrumentos tocando o enfático Ré5" (p. 167)[7]. Com base nessa premissa, o autor desenvolve a idéia de uma "progressão estrutural" existente desde o início da peça e mostra os padrões seguidos pelas alturas (p. 165-170).

3. Conclusões

Neste artigo, analisamos os processos graduais presentes na peça 10 de *Dez peças para quinteto de sopros* de György Ligeti. Estudamos os processos graduais, principalmente, nas alturas, entendidas como classes de altura. A partir dessa síntese, observamos que é possível pensar numa estrutura gradual onde as alturas são geradas por proximidade e depois espacializadas, isto é, colocadas em diferentes lugares do registro. Mostramos, também, como essa gradação permite pensar numa continuidade entre as seções da peça. Essa continuidade surge da abertura gradual do espaço; ele é criado a partir de uma nota e cresce por adição de notas vizinhas. Finalmente, descrevemos a evolução gradual na totalidade da peça considerando diversos

parâmetros. Desse modo, observamos a direcionalidade para a nota Ré do compasso 15, considerada como o ponto final do processo.

Agradecimentos

O autor agradece o apoio da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) para o desenvolvimento do projeto de pesquisa do qual faz parte este artigo.

Notas

1 Segundo Francis Bayer (1989), *Atmosphères* é uma obra inteiramente dominada pelas idéias de continuidade e de estatismo. Contudo, trata-se de uma continuidade obtida a partir de muitas descontinuidades, onde o timbre e a textura são os elementos principais. A música é feita de superfícies e volumes que se modificam progressivamente num processo de metamorfose interna. Esse vinculo entre continuidade e descontinuidade, segundo Bayer, torna original uma obra como *Atmosphères.*

2 Ligeti chama de micropolifonia, justamente, a essa estrutura extremamente densa, sobre-saturada, que resulta da acumulação de pequenas transformações que não podem ser ouvidas em detalhe. Esses pequenos movimentos têm um efeito global. Eles geram o "timbre ou cor de movimento"; uma técnica aprendida da música eletrônica e transposta para a orquestra. Veja-se Ligeti (2001).

3 Veja-se o artigo de Charles D. Morrison (1985), publicado na revista *Perspectives of New Music,* onde são analisadas as peças 1, 4, 5, 9 e 10 de *Dez peças para quinteto de sopros* de Ligeti. Cada uma delas é observada como uma entidade independente e examinada, principalmente, nas alturas. O autor estabelece pontos estruturais no discurso e explica o material entre esses pilares como sendo um movimento dirigido e gradual ("directed stepwise motion"). Desde o próprio título, Morrison fala de uma "continuidade graduada" ("stepwise continuity"), bem como de notas que são tomadas como centro ou referência. O termo "stepwise" é utilizado para indicar o movimento por grau conjunto; aqui devemos entender o grau conjunto como o movimento melódico de segunda menor ou segunda maior, sem referência específica a uma escala.

4 Para uma descrição mais aprofundada sobre os processos graduais nas *Dez Peças para quinteto de sopros* de Ligeti, veja-se Vitale (2008). Nesse trabalho, a idéia de gradação é aplicada sobre vários parâmetros ou aspectos do discurso musical, como o movimento das vozes, a harmonia, o timbre, a densidade e a estrutura rítmica. Os processos graduais são relacionados, no texto, com as idéias de ilusão, de continuidade, de estatismo e de micropolifonia, entre outras.

5 Utilizamos a expressão "classe de altura" para falar das alturas independentemente de seu registro ou sua grafia. Um Dó é equivalente a qualquer outro Dó, seja ele mais agudo ou mais grave. A mesma equivalência vale para os sons enarmônicos: Dó, por exemplo, é equivalente a Si# e a Ré𝄫. "Embora existam muitas *alturas* diferentes (oitenta e oito num piano), existem apenas doze *classes de altura*" (LESTER, 1989, p. 66, grifo do autor). "Although there are many different *pitches* (eighty-eight on a piano keyboard), there are only twelve *pitch-classes*".

6 Morrison considera o dó central do piano como dó4.

7 "Upon hearing number 10 (even for the first time), one is surely compelled to hear the D5 of bar 15 as the ultimate arrival point; it is the only time in the piece that all five instruments sound at once, with four of the five instruments sounding the emphatic D5''.

Referências bibliográficas

BAYER, Francis. "Atmosphères" de Ligeti: éléments pour une analyse. *Analyse musicale*, Paris, n. 15, p.18-24, abril 1989.

LESTER, Joel. *Analytic approaches to twentieth-century music*. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

LIGETI, György. Musique et Technique: Expériences personnelles et considérations subjectives. In: LIGETI, György. *Neuf essais sur la musique.* Genève: Contrechamps, 2001. Cápitulo 9.

_____. *Zehn Stücke für Bläserquintett*. Partitura. Mainz: Schott, 1969.

MORRISON, Charles D. Stepwise continuity as a structural determinant in György Ligeti's "Ten Pieces for wind quintet". *Perspectives of new music*, Seattle, v. 24, n. 1, p. 158-182, 1985.

VITALE, Claudio. "*Dez peças para quinteto de sopros" de György Ligeti*: a gradação como uma ferramenta para a construção do discurso musical. São Paulo, 2008. 94f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

INTRODUÇÃO À TEORIA DOS VETORES HARMÔNICOS DE NICOLAS MEEÙS

Cristiane A. Miranda Rocha Martins (UNESP)
crisamiranda@gmail.com

Resumo: Este trabalho faz uma breve introdução à Teoria dos Vetores Harmônicos de Nicolas Meeùs. Nesta teoria, apresentada inicialmente no final da década de 80, Meeùs propõe um novo tipo de classificação das progressões harmônicas, baseada não na relação do acorde com o grau da escala sob o qual ele foi construído, mas sim no encadeamento dos acordes sucessivos,ao que ele chamou de vetores dominantes e subdominantes. O estudo da assimetria desses vetores tem fornecido interessantes resultados para a compreensão da sintaxe de obras musicais, tonais ou não. O artigo também apresenta uma análise utilizando vetores harmônicos no madrigal *Asciugate i begli occhi* de Carlo Gesualdo.
Palavras-chave: Teoria dos vetores harmônicos, Nicolas Meeùs, Carlo Gesualdo.

Introduction to Nicolas Meeùs's Theory of Harmonic Vectors

Abstract: This paper is a brief introduction to the Nicolas Meeùs's Theory of Harmonic Vectors. In this theory, originally submitted in the late 80's, Meeùs proposes a new type of classification of harmonic progressions. It is based not on the chord's relationship with the scale's degree under which it was built, but in chaining of successive chords, which he called vectors dominant and subdominant. The study of asymmetry of these vectors has provided interesting results for understanding the syntax of musical works, tonal or not. The article also presents an analysis using the harmonic vectors in the Gesualdo's madrigal, *Asciugate i begli occhi*
Keywords: Theory of Harmonic Vectors, Nicolas Meeùs, Carlo Gesualdo.

1.Vetores Harmônicos

A Teoria dos vetores harmônicos, desenvolvida por Meeùs, enquadra-se no grupo das teorias de progressões fundamentais. Estas teorias, originadas no Tratado de Harmonia de Rameau e, posteriormente, no Tratado de Harmonia de Hugo Riemann, foram exploradas também por outros como Schoenberg e Sadaï.

As Teorias de Progressões Fundamentais dão mais ênfase às relações entre os acordes sucessivos do que a relação dos acordes com a escala. Em Meeùs:

> O que determina a função de um acorde não é tanto o grau da escala sobre o qual ele é construído ou a distância que o separa da tônica, mas a maneira que se chega e se sai dele; o que determina a tonalidade não é tanto a função que se pode atribuir a cada um dos acordes e sim a significação que deriva da sua sucessão (MEEÙS, 2003:10). [1]

Meeùs classifica as progressões harmônicas em: Vetores Dominantes (VD) e Vetores Subdominantes (VS), alterando os tipos de progressão para dois, que tanto em Schoenberg quanto em Saidaï eram três.

Progressões *fortes* ou *ascendentes*	Quarta ascendente e terça descendente
Progressões *descendentes*	Quarta descendente e terça ascendente
Progressões *superfortes*	Segunda ascendente e segunda descendente

Tabela 1: Classificação das Progressões Harmônicas Segundo Schoenberg

Progressões *dinâmicas*	Quarta ascendente e terça descendente
Progressões *estáticas*	Quarta descendente e terça ascendente
Progressões *acentuadas*	Segunda ascendente e segunda descendente

Tabela 2: Classificação das Progressões Harmônicas Segundo Sadaï

Vetores Dominantes	Quarta ascendente , terça descendente e segunda ascendente
Vetores Subdominantes	Quarta descendente , terça ascendente e segunda descendente

Tabela 3: Classificação das Progressões Harmônicas Segundo Meeùs

As classificações de Schoenberg e Sadaï se baseiam na presença de notas em comum no encadeamento e na presença da fundamental de um dos dois acordes do encadeamento no outro acorde encadeado.

A diferença básica da classificação de Meeùs está, como podemos notar, na classificação das progressões de segunda. A questão das progressões de segunda já tinha sido abordada por Rameau, em seu tratado de 1737, e é no estudo desse tratado que Meeùs vai se basear. Nele, Rameau afirma que "o baixo fundamental só pode progredir por quintas e por terças e que as progressões de acordes à distância de segunda não constituem progressões de baixo fundamental" (MEEÙS,2003:14). A explicação de Rameau para o encadeamento I – IV – V – I se dá por o que ele chama "duplo emprego". Ele considera o segundo acorde da progressão como IV grau no encadeamento I – IV, mas II sem fundamental (II de I) no encadeamento seguinte (para o V)[2] (MEEÙS,2003:14). Ainda segundo Meeùs, na mesma obra citada, outros autores como Simon Sechter e Anton Bruckner explicam a progressão IV – V como uma progressão IV – (II) – V. Desta maneira, teremos uma progressão IV – (II), de terça descendente, e outra (II) – V, quarta ascendente.

E ainda como aponta Cathé:

> De fato, o que tem em comum as progressões de segundas ascendente e descendente? Segundo a música tonal, a primeira é frequente e a segunda segue sendo excepcional: **I – II** – V – I , I – **IV – V** – I ou **V – VI.** Esta classificação não tem dado muitos frutos, e é falsa. Devemos a Nicolaus Meeús o mérito de haver retomado e modificado essa classificação, de havê-la substituído por outra que inclui completamente as substituições riemannianas que só apareciam implícitas em Schoenberg (CATHÉ, 2007:98).

A teoria de Hugo Riemann, a qual explica as substituições citadas acima por Cathé, afirma que só existem três funções tonais: tônica, dominante e subdominante, funções essas que podem ser exercidas pelos acordes consonantes ou dissonantes do I, IV ou V graus respectivamente, sendo os acordes construídos sobre os outros graus da escala formações dissonantes dos acordes de I, IV e V graus (MEEÙS,2003:14). A tabela abaixo, uma versão feita por Meeùs sobre Sadaï, adicionando sua cifragem, resume as possibilidades de substituições:

Funções	T	SD	D
Representantes principais	I	IV	V
Representantes secundários	VI (=Ip) III (= Ɨ)	II (= IVp) VI (= ~~Ⅳ~~)	III (Vp) VII (= ~~Ⅴ~~)

Tabela 4: Representantes principais e secundários das funções harmônicas (MEEÙS,2003:16)[3]

Seguindo esse raciocínio das substituições, temos então que as progressões principais são as de quarta ascendente (VD) e quarta descendente (VS) e as progressões por substituição são as de terça descendente e segunda ascendente (VD) e terça ascendente e segunda descendente (VS).

O nome dado por Meeùs, "vetores", refere-se somente ao direcionamento do encadeamento , sendo os vetores dominantes baseados na cadência perfeita V → I e os vetores subdominantes na cadência plagal IV ← I, não tendo portanto relação com o termo matemático.

Pela Teoria dos Vetores Harmônicos, os vetores dominantes são encontrados com maior frequência na música tonal, um fenômeno chamado de "assimetria das progressões tonais". As pesquisas com vetores harmônicos tem observado uma grande estabilidade nas proporções vetoriais dentro de estilos e compositores, como podemos observar nos estudos de Bertrand Desbordes, que encontrou no conjunto dos recitativos das óperas de Mozart uma proporção de vetores dominantes de 89% e nas de Dmitri Timoczko, feita sobre uma pequena amostra de corais de Bach, onde encontrou que três quartos dos vetores harmônicos eram dominantes (CATHÉ, 2007:99). Contudo, apesar de uma maior utilização dos vetores subdominantes estar fortemente relacionada com o modalismo, Cathé ressalva:

> A conexão é tentadora: Vetores subdominantes, particularmente em sucessões, parecem ser numerosos antes da tonalidade ser estabelecida e reaparecem quando ela enfraquece. De fato, existe uma forte conexão entre eles, mas ela não é tão direta (...), podendo a modalidade aparecer mesmo sem uma maior presença de vetores subdominantes (...) (CATHÉ, 2010:115).

No repertório pré-barroco, ainda que os vetores dominantes continuem maioria, as pesquisas apontam para uma assimetria menor. Isto pode ser visto nos trabalhos de Christophe Guillotel- Nothemann sobre a obra de Christoph Bernhard (c. 1628-1692), peças escritas provavelmente entre 1660-1670, onde foram encontradas porcentagens que variavam de 59% a 68% de vetores dominantes e em análises feitas por Cathé sobre alguns madrigais de Marenzio e Monteverdi, publicados entre 1585-1605, onde foi observada a porcentagem de 65,5% de vetores dominantes (CATHÉ, 2007:99).

Christophe Guillotel- Nothemann (2008) tenta demonstrar a influência da *seconda prattica*, com sua maior e mais livre utilização de dissonâncias, na maior ocorrência de vetores dominantes a partir desse período e, portanto, no direcionamento para o tonalismo. Para isso, compara uma obra da *prima prattica*, *Cantai un tempo,* do segundo livro de madrigais de Monteverdi, com o *Lamento de Ariana,* 1, *Lasciatemi morire, seconda prattica,* do seu sexto livro de madrigais, encontrando a proporção de 62,55% de vetores dominantes em *Cantai* contra 85,11% no *Lamento.* Além do significativo aumento dos vetores dominantes na obra da *seconda prattica,* Guillotel- Nothemann também nota que dos 85,11% dos vetores dominantes encontrados no *Lamento,* 55,32% estavam envolvidos por dissonâncias.

2. Aplicação em Gesualdo

Aplicamos a Teoria dos Vetores Harmônicos em algumas obras de Carlo Gesualdo da Venosa (1566-1613), obras estas listadas na tabela 5 em ordem de publicação. Este compositor praticamente não utilizava dissonâncias "não permitidas"nos seus dois primeiros livros de madrigais, passando a usá-las fortemente à partir do seu terceiro livro. [4] As obras escolhidas contemplam seus dois tipos de composição: os

dois madrigais do Livro I, juntamente com a Sacrae Cantione *Ave,dulcissima Maria,* pertencem à sua *prima prattica,* enquanto os madrigais dos Livros III, V e VI, à *seconda*. Após a análise do tipo de progressão harmônica entre os acordes, de acordo com a tabela 3, foi calculada a porcentagem de vetores dominantes e subdominantes (tabela 5).

Obra	Livro	Vetores Dominantes	Vetores Subdominantes
Baci soavi e cari	I	71,52%	28,48%
Bella Angioletta	I	65,63% *	34,38% *
Donna, se m'ancidente	III	59,46%	40,54%
Asciugate i begli occhi	V	55,07%	44,93%
Chiaro risplender suole	VI	61,45%	38,55%
Ave,dulcissima Maria	Sacrae Cantiones	52,48%	47,52%

Tabela 5: Porcentagem de Vetores Harmônicos em algumas obras de Carlo Gesualdo

Como podemos perceber, diferente dos dados encontrados em Monteverdi por Guillotel-Nothemann, não conseguimos encontrar, no conjunto de obras analisadas aqui de Gesualdo, uma relação entre o uso mais livre da dissonância e um aumento nos Vetores Dominantes. Ao contrário, duas das peças mais consonantes analisadas (Livro I) contém o maior número de Vetores Dominantes.

Observaremos mais atentamente o madrigal *Asciugate i begli occhi.* Este madrigal possui, como é característico de Gesualdo, partes homofônicas mais lentas, dissonantes e cromáticas, em oposição às partes polifônicas, mais rápidas e consonantes. Nele, o compositor se utiliza de várias ferramentas típicas da *seconda prattica* para ilustrar o texto dramático:

a. Enxugue seus belos olhos
b. Ó, meu coração, não chore
c. Mesmo que longe de você eu esteja.
d. Ah, eu devo chorar miserável e sozinho
e. Afastando-me de você minha dor me mata.5

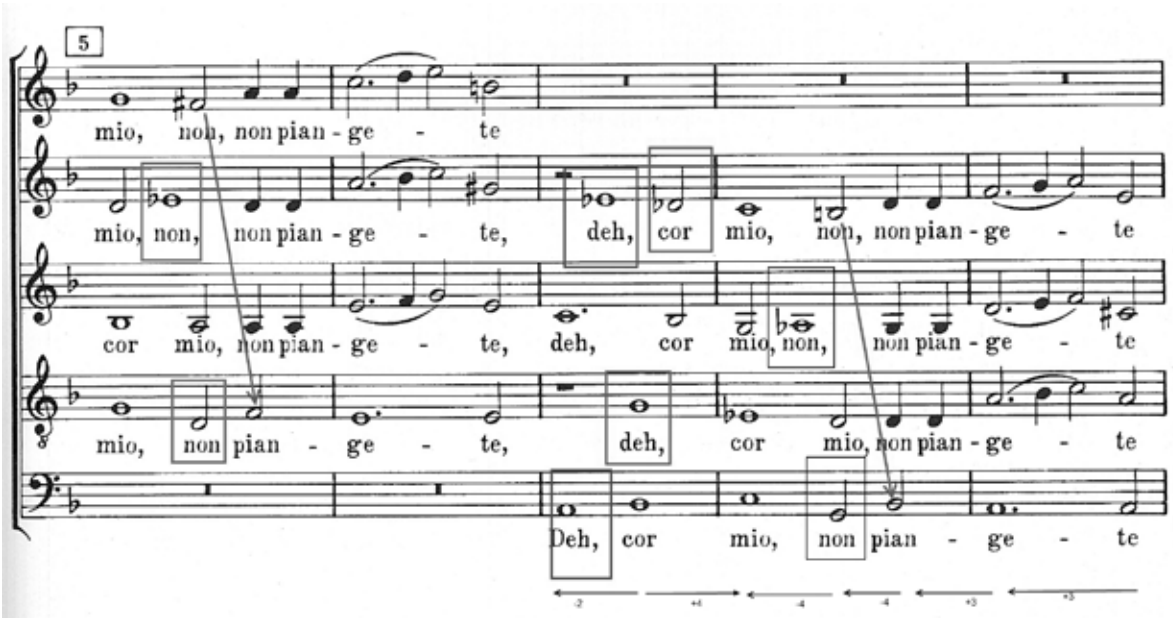
Escrito no modo eólio transposto para Ré, este madrigal se inicia com o acorde de Ré maior, ou seja, com a terça alterada, mudando a qualidade do acorde e com isso enfraquecendo a percepção do modo eólio, menor. Como podemos ver no texto de Nicola Vicentino, essa alteração já era comum na época, mas mais utilizadas nas cadências:

"Se você desejar parar qualquer parte, perto de pausas ou finais, veja que a consonância de terça maior esteja nos graves, mesmo que a composição exija tristeza" (VICENTINO apud TURCI-ESCOBAR, 2004:156).

Com a explicação da utilização da terça maior "mesmo que a composição exija tristeza", podemos deduzir que o texto de Vicentino já demonstra a relação maior-alegre / menor-triste. Esta contradição maior/menor está de acordo com a representação do texto. O Ré maior é utilizado na frase a,"enxugue seus belos olhos", lenta, homofônica e consonante. Em relação aos vetores harmônicos, encontramos uma predominância de vetores dominantes.

A frase que se segue (texto b), é repleta de de dissonâncias (5ªs diminutas consecutivas e 9ªs) e falsas relações (compassos 4-6), posteriormente repetida uma quinta abaixo (compassos 7-9), com a dramaticidade

aumentada pelo registro grave. Neste trecho, altamente dissonante, encontramos uma grande quantidade de vetores subdominantes consecutivos, de maneira contrária a encontrada por Guillotel- Nothemann no *Lamento de Ariana* de Monteverdi, como podemos observar abaixo:



Exemplo 1: Asciugate i begli occhi, C. Gesualdo, V libro a cinque voci, n. 14, comp. 5-9.

Os compassos 10 – 17, frase c, são escritos de maneira mais polifônica, mais consonante, com poucas notas alteradas e em ritmo mais rápido. Neste trecho encontramos novamente um predomínio dos vetores subdominantes consecutivos. Apesar da nota Ré aparecer polarizada na linha do soprano, termina aí a seção A do madrigal com uma cadência em Mi bemol.

Na parte B do madrigal a composição torna-se mais dramática, pelo uso de dissonâncias, direcionamento melódico descendente e segundas menores melódicas descendentes, o " intervalo do lamento". A predominância nessa seção é de vetores dominantes.

No plano geral do direcionamento harmônico, a obra se inicia em Ré Maior, terminando a parte A em Mi bemol maior. A parte B tem início com o acorde de Si menor com sexta, ou seja, com o Ré polarizado no baixo, terminando com uma cadência de Mi bemol – Ré Maior. A cadência final é, segundo Watkins, a mais incomum das utilizadas por Gesualdo:

> O choque do mi bemol maior contra o ré da harmonia, (...), remete à confrontação similar do início da peça (...) 6– um som o qual Gesualdo certamente pretende que seja relembrado. (WATKINS,1973:193).

3. Conclusões

A Teoria dos Vetores Harmônicos, sendo uma teoria recente, necessita de mais estudos e adaptações. Para uma melhor análise dessa teoria, um conjunto de um maior número de obras se faz necessário. Para isso, pesquisadores como Cathé e Guillotel- Nothemann estão desenvolvendo programas computacionais específicos[7]. No atual grau de desenvolvimento das pesquisas, podemos verificar que essa teoria se mostra

muito útil para a análise de peças construídas sobre acordes, tonais ou não. Ela nos dá bons indícios do graus de modalidade/tonalidade de um período histórico e também da linguagem particular de um compositor, assim como da sintaxe utilizada.

Quanto à relação dissonância/vetores dominantes, essa ainda não pode ser demonstrada. Ainda que ela pareça existir na obra de Monteverdi, ela não ocorre nas peças analisadas de Gesualdo. Será necessário uma análise de um corpus maior de obras, para revelar se essa relação realmente existe e Gesualdo seria então um caso particular. De qualquer maneira, o estudo apontou uma interessante diferença estilística entre os compositores.

A obra demonstrada na análise, *Asciugate i begli occhi,* é, como vimos, de uma grande instabilidade harmônica, condizente com os resultados encontrados de uma baixa assimetria vetorial.

Agradeço à CAPES pelo apoio financeiro a esta pesquisa.

Notas

1 Todas as citações diretas foram traduzidas pela autora.
2 Por exemplo, em Dó Maior, o segundo acorde da progressão I - IV - V - I (Fá-Lá-Dó) será considerado como IV na progressão I - IV, mas como II (Ré- Fá-Lá-Dó) sem a fundamental (Ré) na progressão para Sol - Si - Ré.
3 A cifragem p significa acorde paralelo, nomenclatura utilizada por Meeùs para designar o acorde de substituição, onde a 5ª foi trocada pela 6ª . Os acordes com o algarismo romano riscado são acordes sem fundamental, como em outras cifragens.
4 No seu primeiro livro, Gesualdo não faz uso dos "intervalos proibidos" pela prima prattica e, no segundo, se utiliza apenas do intervalo de 4 diminuta ascendente. Para informações mais detalhadas, ver Turci-Escobar, p. 118.
5 No original: Asciugate i begli occhi, deh, cor mio, non piangete se lontano da voi gir mi vedete. Ahi, che pianger debb'io misero e solo, che partendo da voi m'uccide il duolo. Tradução da autora.
6 Final da primeira seção.
7 Sobre os programas, ver: < http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article208>

Referências

CATHÉ, Philippe. La Teoría de los vectores armónicos de Nicolas Meeùs, *Doce Notas Preliminares*, Madrid, 19–20 , 96–106, 2007.

CATHÉ, Philippe. Harmonic vectors and stylistic analysis: a computer-aided analysis of the first movement of Brahms' String Quartet Op. 51-1, *Journal of Mathematics and Music,* 4: 2, 107 — 119, 2010. Disponível em < http://www.informaworld.com/smpp/content~db=all?content=10.1080/17459737.2010.520446> Data do acesso: 10/02/ 2011.

GESUALDO, Carlo. *Asciugate i begli occhi* . Madrigale fünftes buch. Leipzig: Deutscher Verlag für music, 1980.

GUILLOTEL-NOTHMANN, Christophe. *Traitement des dissonances et progressions harmoniques:* L'impact de la seconda pratica sur l'origine de la tonalité .2008. Disponível em: < http://www.plm.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Dissonances.pdf>. Data do acesso: 07/02/2011.

MEEÙS, Nicolas. Vecteurs harmoniques, *Musurgia,* Paris, X(3–4) 7–34, 2003.

TURCI-ESCOBAR, John. *Gesualdo's harsh and bitter music: Expressive and constructive devices in the six books of five- voice madrigals.* New Haven, 2004. 455f. Tese de doutorado. Yale University.

WATKINS, Glenn. *Gesualdo*: the man and his music. London: Oxford University Press, 1973.

TIMBRE, TEMPO E ESPAÇO NO RÉQUIEM PARA O SOL DE LINDEMBERGUE CARDOSO

Daniel de Souza Mendes (UFRGS)
danieldsmendes@yahoo.com.br

Resumo: Neste trabalho são travadas algumas discussões sobre os principais aspectos composicionais desenvolvidos no *Réquiem para o sol* (1976) de Lindembergue Cardoso. Dessa forma são abordados conceitos como a importância do timbre como propulsor composicional, a noção de espaço harmônico e procedimentos de neutralização de melodia.
Palavras-chave: *Réquiem para o Sol*, Lindembergue Cardoso, Timbre, Análise Musical.

Timbre, time and space in Lindembergue Cardoso's *Réquiem para o Sol*

Abstract: This paper deals with some compositional issues found in Lindemberg Cardoso´s *Réquiem para o Sol*. Thus concepts as the use of timbre as compositional parameter, and the notion of harmonic spaces are approached in this text.
Keywords: *Réquiem para o Sol,* Lindembergue Cardoso, Timbre, Musical Analysis.

1. Introdução

Lindembergue Cardoso tem importância singular na música brasileira contemporânea. Mesmo falecendo prematuramente aos 49 anos, somou mais de 20 prêmios e compôs mais de 90 obras. Como professor da Escola de Música da UFBA, a partir de 1971, Cardoso participou ativamente da formação de compositores, o que reflete ainda na produção musical atual da Escola. O compositor foi membro de um dos grupos mais atuantes na cena da música contemporânea brasileira, ativo entre 1960 e 1970: o Grupo de Compositores da Bahia. Iniciando seu artigo sobre Cardoso, Mariz escreve: "Destacamos Lindembergue Cardoso dentre o grupo baiano, pois é por muitos considerado como seu principal representante, além de fundador" (MARIZ, 2005: 431).

Neste artigo discuto os principais métodos composicionais de Cardoso aplicados em *Réquiem para o sol,* sobretudo aqueles que relacionam o timbre e o espaço harmônico como parâmetros de articulação formal. Para tal trabalho, organizo este texto em pequenas partes. Em um primeiro momento travo uma incursão na escrita do *Réquiem para o sol*, estabelecendo também alguns elos gerais com outras obras do repertório. Posteriormente discuto o aspecto do timbre como parâmetro de engendramento formal e como o compositor opera com a estrutura musical apoiado em parâmetros não tradicionais. Finalizando este artigo, discuto estratégias de neutralização de melodia e criação de movimento constante no fluir musical.

Por espaço musical entendemos um espaço diferente do espaço físico, mais do que isso, um espaço imaginário e fenomênico (perceptível, audível), que é ligado principalmente à noção de forma musical. São imagens do tempo onde a obra pode se mover (Cf. LANGER, 2006 e NOGUEIRA, 2003). Conceitos como a neutralização dos parâmetros de melodia, ritmo e métrica bem como a forma não ortodoxa de condução de vozes são estratégias entendidas como forma de anular quaisquer parâmetros de articulação do som em música de forma tradicional. Estes procedimentos foram desenvolvidos sobretudo a partir década de 1960, como nas obras de Scelsi entre outros, Uma vez que na música não tonal do século XX os compositores lançam mão de outros parâmetros com a finalidade assegurar a coerência formal da obra. Como exemplo, o jogo dualístico proposto pelo compositor (em relação à tensão/relaxamento) nessa obra se baseia em manipulações do timbre instrumental, sendo esse o parâmetro que apresenta maior importância em sua escritura.

2 A Obra

Réquiem para o Sol, foi composta em 1976 para conjunto instrumental: Flauta/Flautim, Clarinete B*b*, Fagote, Trompa, Trompete, Piano, Violinos I e II, Viola, Violoncelo, Contrabaixo e dois percussionistas executando 14 instrumentos mistos de teclado, pele, metal e madeira. A obra foi estreada e premiada no II Concurso Nacional de Composição da UFBA, no mesmo ano. *Réquiem* foi também executada em Bonn, Alemanha, em 1980. Esta é uma peça "na qual sentimos perpassar nos 13 instrumentos a energia, o movimento, a luz e a massa solar, delineados por intermédio de grupos sonoros e rítmicos de grande expressividade" (MARIZ, 2005: 433).

2.1 A escrita e alguns apontamentos gerais

A escrita do *Réquiem para o sol* admite certo grau de indeterminação, entretanto essa abertura se deve a uma visão qualitativa mais do que uma mera postura de liberdade interpretativa. Cardoso elabora uma série de indicações para o intérprete relativas a diversos parâmetros de articulação do som e lança mão de uma boa gama de técnicas estendidas[1].

É tácito que a escrita se transforma assim como a linguagem, seja ela musical ou não. O século XX, por sua vez, foi permeado por uma série de mudanças no desenvolvimento musical e nas formas de articulação dos dados musicais. A partir das extrapolações dos limites herdados pelo século anterior (como a harmonia tonal) unidos com o advento da gravação e a incorporação do ruído em música, o espectro das possibilidades de engendramentos dos dados musicais foi ampliado.

Grande parte dos compositores que atentaram a estas transformações se radicou em escolas como nacionalismo, serialismo (escola de Darmstadt), minimalismo entre outras. Algumas destas escolas, como a de Darmstadt, são consideradas extremamente calculistas, pois havia um preceito hipotético de que os parâmetros de articulação do som fossem minuciosamente controlados. Ao admitir fragilidades nestes preceitos, diversos compositores inseridos na escola serial ampliaram o espectro das possibilidades composicionais, lançando mão de um controle relativo sobre os materiais musicais.

Como afirmado, a escrita acompanha diversas transformações do pensamento musical. Assim, parâmetros que antes eram minuciosamente estruturados se tornaram parte da liberdade do intérprete. Obras como *Zeitmasze* (1955) e *Klavierstück XI* (1956) de Stockhausen são exemplos de algumas das primeiras a utilizarem notação aberta em meio ao pensamento estrutural. A importância do intérprete é tal que o *design* geral da peça, a ordem de execução de determinadas seções, bem como seqüências de notas ou ataques são responsabilidades de sua interpretação. Na primeira, os *tempi* (*Zeitmasze* significa *Tempi*, ou durações de tempo) são parte desta liberdade. Na segunda, a forma geral da obra é completamente aberta e é passível a mudanças tais que sua duração temporal pode ser radicalmente alterada a partir das escolhas do intérprete.

Ademais, compositores como John Cage já utilizavam notação aberta ainda antes deste impasse. Obras como o *Concerto for prepared piano and chamber orchestra* (1951) utilizam notação gráfica, e outros compositores, tal qual Morton Feldman em sua primeira fase, lançam mão da mesma forma de escrita.

Réquiem para o sol admite uma abertura, como já afirmada, estatística. Pode-se aferir essa asserção pelo fato que Cardoso descreve minuciosamente as formas de articulação a serem executadas. Assim, o que considero como estatístico, diz respeito ao fato do compositor admitir certa liberdade em relação à execução de certo fragmento musical. As imprecisões e as diferentes formas de interpretação deste material fazem parte do compor.

Esta estratégia diz respeito à dois aspectos precisos: o primeiro é a priorização do timbre como assegurador da coerência formal, e o segundo é a percepção lenta e gradual das peculiaridades espectrais do som. A escrita salienta a importância destes parâmetros, e é transformada de tal forma a priorizar por indicações de transformações sobre estes sons estáticos.

2.2 O timbre como organizador formal

Propriamente relacionado ao timbre, *Gruppen* (1955-1957) de Stockhausen, é um exemplo de como este parâmetro assume importância na articulação formal e na criação de coerência estrutural da obra. Nesta peça o compositor opera sobre 174 grupos harmônicos organizados por graus hierárquicos segundo sua pressuposta especificidade espectral. O compositor busca uma determinação estrutural da obra intimamente relacionada ao espectro do som. Sobre essa questão, lemos de Kostka a seguinte afirmação: "In a number of twentieth-century compositions, the primary form-determining element is texture, usually with a good deal of assistance from dynamics, timbre, and register" (KOSTKA, 1999: 237)[2].

É bastante elucidativo o uso de *Gruppen* como exemplo da utilização de parâmetros não tradicionais para o desenvolvimento do discurso musical, como o espectro das entidades sonoras, o timbre e até mesmo a formação instrumental e sua disposição no palco. Em *Réquiem para o sol*, elementos como texturas, massas-sonoras e dinâmica executam este papel (por vezes me refiro a esses recursos através de conceitos como timbre, textura e massas-sonoras, pelo fato de que não há uma cesura clara entre esses parâmetros ao abordarmos a composição do século XX). Nos primeiros compassos do *Réquiem*, por exemplo, há a predominância das cordas executadas em dinâmica *pp*, com economia de notas e ataques. Em outros momentos há um contraste, pois nesse momento o compositor se preza pela grande variedade de timbres, ataques e registro, ainda que a dinâmica geral seja de um *p crescendo* a *f.*

2.3 Estratégias de Neutralização.

Há algumas estratégias composicionais que buscam a anulação perceptível parâmetros musicais tradicionais. A utilização de sons com movimentos lentos, quase estáticos, é uma das estratégias de neutralização da melodia. Nos primeiros compassos do *Réquiem para o sol*, Lindembergue Cardoso estabelece uma harmonia quase estática, e são priorizadas as minúcias do som, uma vez que há pequenas interferências sobre os sons longos, como portamentos, trêmulos, mudanças de posição de arco, pressão de arco sobre a corda. Desta forma, é possível resumir o material harmônico dos primeiros compassos a uma única entidade harmônica. As figuras 1a e 1b representam esta redução, como forma de elucidar como a economia do material musical.

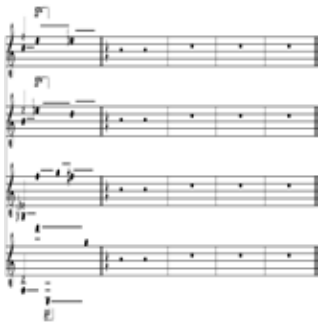


Figura 1a: Página Inicial do *Réquiem*.

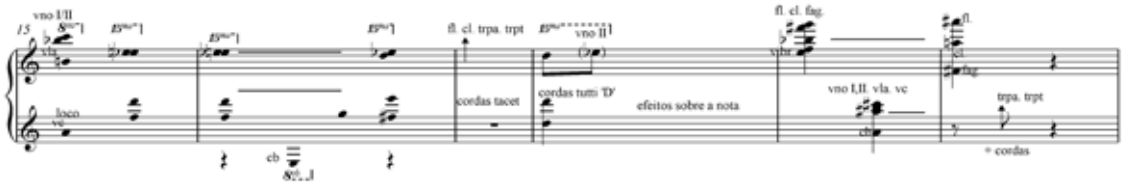


Figura 1b: Redução das duas primeiras páginas do *Réquiem*.

Assim, elejo dois aspectos precisos para abordar este material: a) o questionamento da noção de tempo musical, uma vez que não há o tempo linear oriundo dos opostos tensão/relaxamento, tal qual propunha a escrita tonal; b) a escrita elaborada para *Réquiem para o sol* corrobora para o desenvolvimento de uma percepção focada no timbre. Diretamente sobre o segundo aspecto elencado, Victorio (2003) assevera: "O vínculo estabelecido entre timbre e notação [...] fica consolidado quando visualizado sob a ótica da criação e interpretação simbólica". Dando continuidade às suas asserções, o autor declara:

> O timbre, assim como a notação, passa a ser pensado como unidade formadora do corpo musical e como elemento primordial dentro de poéticas, onde todo um motivo gerador de uma obra pode partir de um dado timbrístico ou de notação. (VICTORIO, 2003: 7)

Não se pode afirmar qual o principal intento de Cardoso ao operar sobre um tecido sonoro à moda textural, entretanto nota-se que a neutralização da melodia e a forma de condução das vozes tem sobretudo um efeito de expandir o espaço harmônico, sobre uma colcha de eventos sonoros. Ainda dando ênfase no espaço sonoro, o compositor finaliza a primeira grande seção com uma série de escalas.

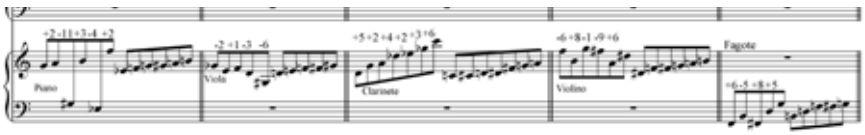


Figura 2: Cardoso: *Réquiem para o Sol*. Final da primeira seção.

À procura de alguma estratégia que nos indicasse ou um conjunto de classes de notas ou algum processo de transformação harmônica recorrente sobre as escalas demonstradas na figura 2, há uma representação da forma de execução original, e ao lado a forma normal (segundo a teoria pós-tonal) da melodia anterior (salientando que apenas se encontram as primeiras escalas. Na partitura da obra estas não obedecem necessariamente a ordem tal qual demonstrada este exemplo). Não há nenhuma estratégia clara

para a geração desse material, e, assim como ocorre na seção inteira, constato que as notas se utilizam de uma noção de espaço sonoro. Tal qual estão fixadas na partitura, a seqüência das alturas está a serviço da criação de movimento e plasticidade, e o resultado sonoro que temos é um tipo de melodia de timbres. A espacialidade é entendida por uma terceira dimensão que surge através do timbre, o que possibilita uma perspectiva do som (Cf. DORFLES, 1992).

Segundo essas conclusões, é possível eleger a espacialização como motivador composicional. A sensação de tempo elástico da seção anterior é rompida quando Cardoso lança mão de uma escrita que claramente preza pelo espaço harmônico e pela maior variedade timbrística possível. O exemplo da figura 2 demonstra o apelo a maior diversidade de timbre, pois são pequenas melodias criadas basicamente sobre um mesmo material musical se direcionando para espaços diferentes entre eles. Assim o compositor rompe novamente com a expectativa de conclusão e relaxamento.

2.4 Neutralização da melodia.

Segundo Kostka, visualiza-se uma criação de textura quando através de estratégias composicionais tais com pontilhismo, estratificação e massa sonora (Cf. KOSTKA, 1999: 236). A última é bastante clara na primeira seção da peça, já abordada nos parágrafos anteriores. Entretanto em determinados momentos, como no exemplo da figura 3, fica bastante lúcido que Cardoso abdica de um pulso regular entre as vozes predominantes a fim de criar uma sonoridade onde o ritmo e a métrica são solvidos em uma única massa sonora.

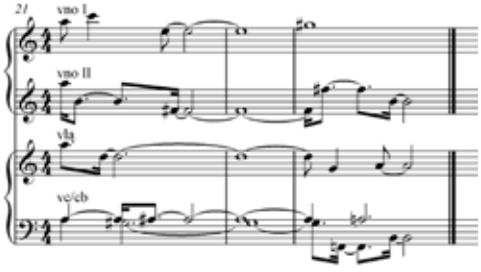


Figura 3: Cardoso: *Réquiem para o Sol* Compassos 120, 121, 122. Exemplo de um procedimento de escrita textural.

Este procedimento é desenvolvido evitando ataques simultâneos entre as notas, criando uma teia de ataques em combinações diferentes, ressaltando o espaço e a plasticidade sonora. Essa estratégia composicional fornece mais argumentos indicando a preocupação do compositor com a noção de espaço musical, da criação de uma idéia de transformação constante, operando com gestos não ortodoxos.

2. Considerações finais

Nesse artigo discuti algumas das principais estratégias composicionais encontradas no *Réquiem para o sol* de Lindembergue Cardoso. Estas foram elegidas pelo fato de considerar que o compositor as utiliza

no engendramento formal dos materiais musicais presentes em sua composição. Assim, encontrei uma obra com um perfil composicional ampliação em relação à tradição, lançando mão de diferentes parâmetros de articulação do som em música, os quais são operados com estratégias bastante pessoais.

A importância do timbre é bastante visível em diversos níveis da escritura do *Réquiem para o Sol*, e elegi este parâmetro na como de importância primordial na estruturação da narrativa desta obra. Da mesma forma abordei a noção de espaço e tempo musical, parâmetro que Cardoso trabalha de forma bastante lúcida e clara. As estratégias como a neutralização de melodia e a criação de tecido sonoro, foram outros aspectos encontrados durante a análise da peça.

Esse trabalho não teve como finalidade uma análise restrita à simples investigação de materiais musicais, tampouco uma visão estrutural da obra. Outrossim, lanço mão de uma visão sobre os processos composicionais do autor e como estes se relacionam com a forma, a escrita e os parâmetros de articulação do som à luz do processo composicional de *Réquiem*, relacionando-o também em relação a outras obras de importância para o repertório. Posso enfaticamente afirmar que a complexidade do *Réquiem para o sol* ainda pode e deve admitir outras visões que não esta, de modo a subsidiar a compreensão da música de um "dos músicos mais promissores do Brasil, e [que já] está fazendo falta" (MARIZ, 2005: 433).

Notas

1 Por técnica estendida ou expandida entendemos recursos não tradicionais dos instrumentos a fim de criar sonoridades de valores, sonoridades, espectros e texturas incomuns.

2 Do original em inglês: "Em um número de composições do Século XX, o elemento primário da determinação formal é a textura, usualmente trabalhado com o auxílio de dinâmica, timbre e registro". Tradução deste autor.

Bibliografia:

CARDOSO, Lindembergue: *Réquiem para o sol*: para conjunto de câmara *op.* 44. , (Edição de Piero Bastianelli) Salvador: Edufba, 1991.

DORFLES, Gillo: *O Devir das Artes*. Martins Fontes: São Paulo, 1992.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 2 ed. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 1999.

LANGER, Suzanne. *Sentimento e forma.* São Paulo, editora Perspectiva, 2006.

MARIZ, Vasco: *História da Música no Brasil*. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

NOGUEIRA, Marcos: *O imaginário metafórico em música in: Semiosfera -Revista de Comunicação e Cultura*, n. 4-5. Disponível em: http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera45/conteudo_imag_mnogueira.htm / Acesso em 17 de novembro de 2010.

VICTORIO, Roberto: *Timbre e espaço-tempo musical*. Tese, Centro de Letras e Artes, UNI-RIO, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: www.robertovictorio.com.br/artigos/ArtigoTeseTimbre.pdf / Acesso em 17 de novembro de 2010.

VARIAÇÕES E DESENVOLVIMENTOS: ANÁLISE DO SÉTIMO MOVIMENTO DO *QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS*, DE OLIVIER MESSIAEN

Daniel Paes de Barros Pinto (USP)
danielpbarros@gmail.com

Adriana Lopes da Cunha Moreira (USP)
adrianalopes@usp.com.br

Resumo: Este trabalho apresenta uma análise do sétimo movimento do *Quatuor pour la fin du Temps* (1940), escrito pelo compositor francês Olivier Messiaen (1908-92). A análise desenvolve-se através do material teórico-didático elaborado pelo compositor e editado como *Technique de mon langage musical* e *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie* associados à ferramentas derivadas da teoria dos conjuntos, à maneira codificada por Straus.
Palavras-chave: Análise musical, Música do século XX, Olivier Messiaen, *Quatuor pour la fin du Temps*.

Variations and developments: analysis of the seventh movement of the *Quatuor pour la fin du Temps*, by Olivier Messiaen

Abstract: This work presents an analysis of the seventh movement from the *Quatuor pour la fin du Temps*, written by the French composer Olivier Messiaen. The analysis is developed through the theoretical-didatic material elaborated by the composer and edited as Technique de mon langage musical and Traité de Rythme, de Couleur, et d`Ornithologie, associated to tools derived from the pitch set theory, in the way presented by Straus.
Keywords: Musical analysis, 20th century music, Olivier Messiaen, *Quatour pour la fin du Temps*.

Messiaen dedicou uma seção inteira do capítulo XII de *Technique de mon langage musical* ("Fuga, sonata, formas do cantochão") especialmente a este movimento do *Quatuor*, empregando-o como exemplo de "variações do primeiro tema, separadas por desenvolvimentos do segundo" (Messiaen 1944a: 35)[1].

A peça emprega todo o conjunto de câmara (clarinete, violino, violoncelo e piano) e, formalmente, divide-se em oito Seções (Tab. 1). As duas primeiras Seções correspondem à exposição das idéias temáticas contrastantes, e as outras seis fazem referência, de maneira intercalada, a cada idéia exposta:

Seção	A	B	A^1	B^1	A^2	B^2	A^3	B^3 (Codetta)
Comp.	1-12	13-26	27-38	39-54	55-60	61-81	82 - 93	94-97
Letra de ensaio	A	B – C	D	E-F	G	H-I-J	K	L

Tab. 1 - Forma do movimento.

Na peça como um todo, a observação do tratamento oferecido por Messiaen às Seções relativas ao primeiro tema (A, A^1, A^2, A^3) mostra como o compositor interpreta o conceito de **variação**: atributos básicos do **primeiro tema** (Fig. 1, comp. 1-6) são mantidos, assim como a coleção de referência (escala octatônica $OCT_{0,1}$ ou segundo *modo de transposições limitadas*[2]), a melodia (Fig. 1, ao violoncelo) e a estrutura formal básica da Seção original (apresentação da melodia, repetição da melodia transposta, repetição modificada de ambas).

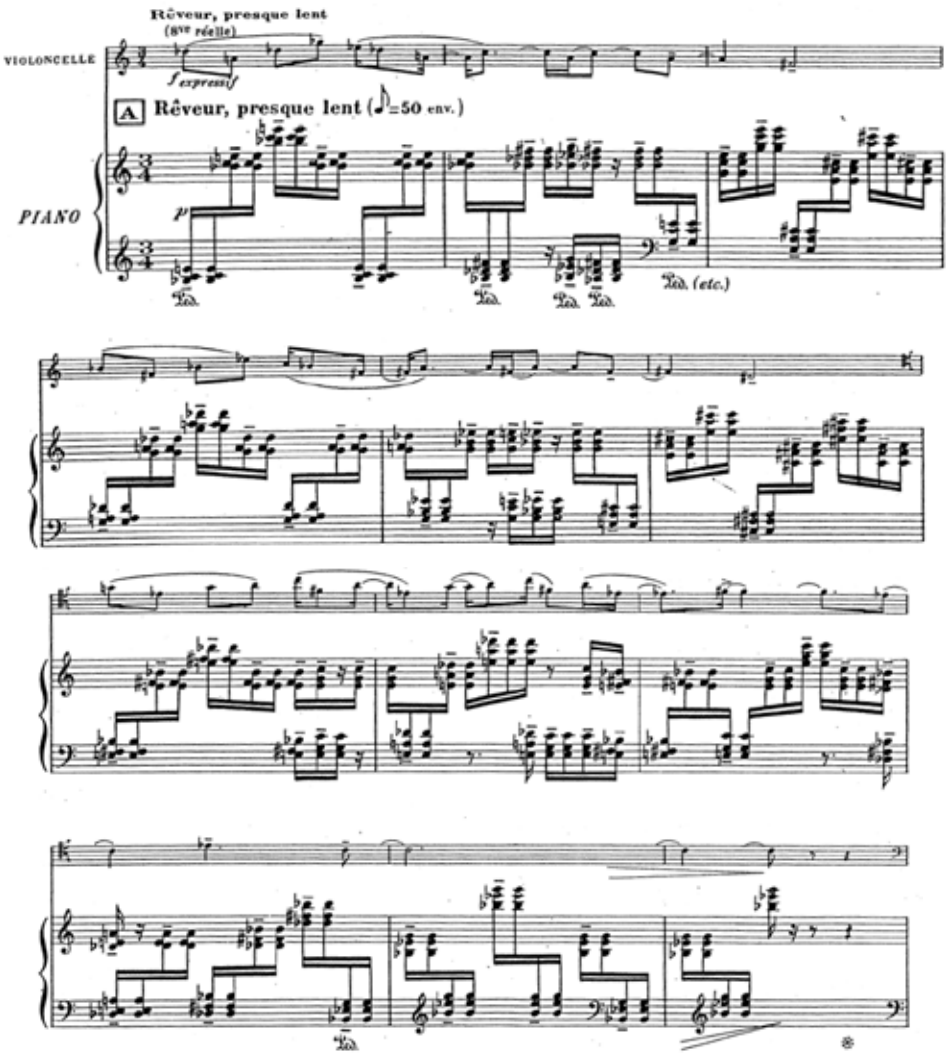


Fig. 1 – Primeiro tema e primeira Seção (comp. 1-12).

Recorrentes e fundamentalmente importantes são as transformações relativas ao **timbre**. Como exemplos, citamos o início da Seção A[1] (comp. 27-29) primeira *variação do primeiro tema* em que todo o material formado por alturas é transposto uma terça menor abaixo, sendo incluída nova camada textural ao clarinete (Fig. 2); e o início da Seção A[3] (comp. 82-83), última *variação do primeiro* tema, em que todo o conjunto camerístico entoa a melodia em trinados, e os acordes ao piano surgem na forma de arpejos (Fig. 3).

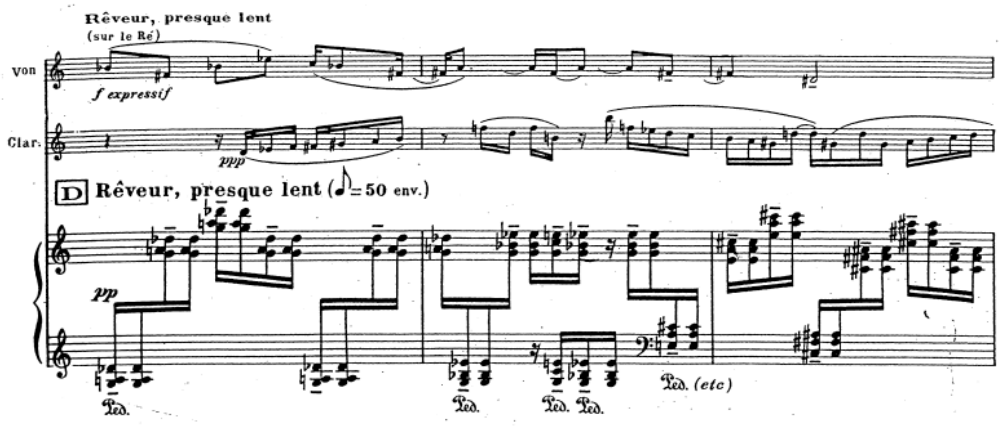


Fig. 2 – Primeira variação do primeiro tema (comp. 27-29).

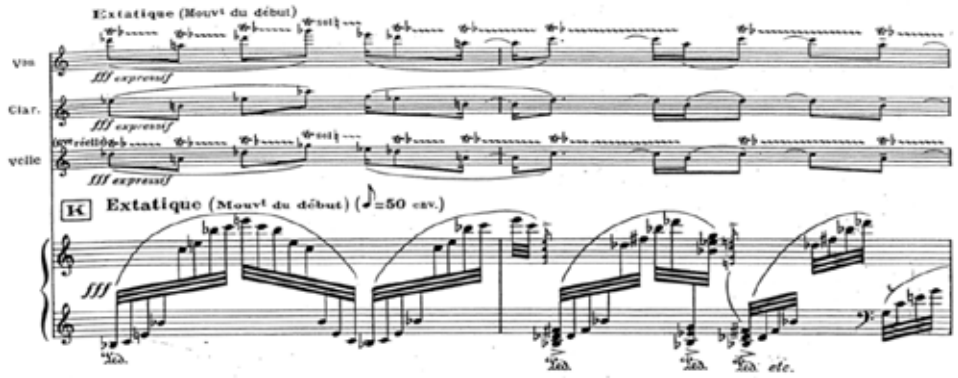


Fig. 3 – Terceira variação do primeiro tema (comp. 82-83).

Quanto à estruturação **harmônica** da Seção inicial, bem como às variações do primeiro tema, observamos a ocorrência massiva de tríades maiores derivadas da coleção de referência empregada (escala octatônica, ou *segundo modo de transposições limitadas*). Como exemplo, citamos o início da exposição do primeiro tema (Fig. 1, comp. 1-6), em que ocorrem sete acordes diferentes. Apenas três deles não correspondem a tríades maiores e se relacionam entre si por transposição, mas também são associados aos outros quatro por serem formados através da sobreposição de uma segunda e terça maior, resultando assim em uma sonoridade semelhante à tríade maior com sétima menor (Fig. 5). A sonoridade por terças é obscurecida pela valorização do cromatismo inerente à coleção octatônica.

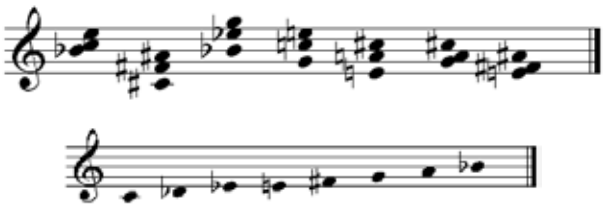


Fig. 5 – Acordes empregados no início da Sção A (comp. 1-6) e a coleção octatônica da qual derivam.

Em alguns momentos a repetição de um único acorde ocasiona uma polarização harmônica, como ocorre na segunda parte da exposição do primeiro tema, em que a tríade de mi bemol maior é repetida 19 vezes (Fig. 1, comp. 7-12).

O **segundo tema** da peça mostra como o compositor interpreta o conceito de **desenvolvimento**. É constituído por duas partes, e apresenta um andamento bastante diferenciado em relação ao primeiro (colcheia = 50 no primeiro, semínima = 66 no segundo). Na primeira parte (Fig. 6), é aproveitado o compasso inicial do segundo movimento do *Quatuor*, conforme observa o próprio compositor (Messiaen 1944a: 36):

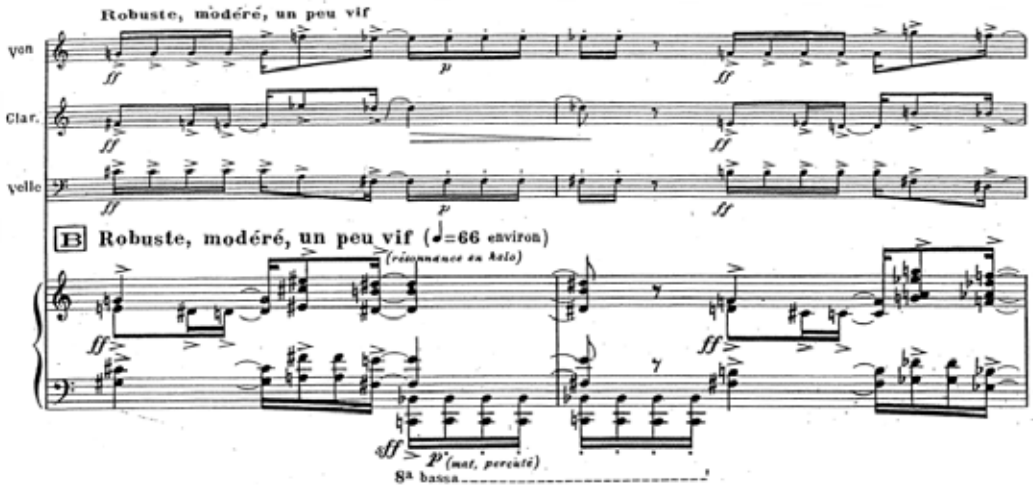


Fig. 6 – Início do segundo tema da peça, comp. 13-14, na Seção B.

Podemos observar na Fig. 6 (acima) que violino, clarinete e violoncelo atuam em uma relação de *dobramento* ao únissono com os acordes apresentados ao piano. A sonoridade final do primeiro compasso (terceiro tempo) corresponde ao *acorde de ressonância*[3], com o acréscimo de um efeito percussivo obtido através do emprego das semicolcheias no registro grave do piano. Em contraste com a Seção A, que emprega exclusivamente a primeira transposição do segundo *modo de transposições limitadas*, na Seção B são empregadas a terceira transposição do *quarto modo*[4] e a *primeira* e *terceira* transposições do *terceiro modo*[5].

Após breve transição realizada pelo piano, apresenta-se uma textura em três camadas distintas (comp. 17-19), em que violino e clarinete, alternadamente, oferecem um fragmento melódico em semicolcheias ouvido anteriormente, como tema do sexto movimento da obra. O violoncelo *col legno* comparece com acordes formados por quintas, sobre uma estrutura rítmica derivada do tema inicial da Seção B. Já o piano apresenta acordes de três sons que se movimentam por graus conjuntos paralelamente, no pentagrama inferior, conjuntamente à melodia do pentagrama superior do piano, que se sobressai na trama textural, devido à dinâmica empregada (Fig. 7):

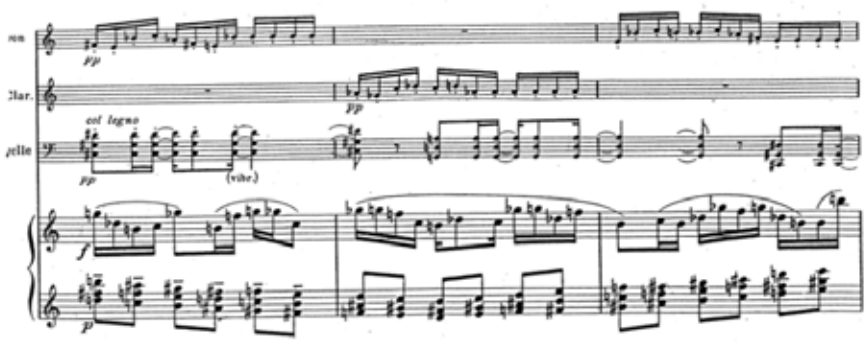


Fig. 7 – Textura em três camadas: citação do tema do sexto movimento, em semicolcheias, ao violino e clarinete; acordes formados por quintas no violoncelo; sucessão de acordes e melodia, ao piano (comp. 17-19).

A supracitada camada textural apresentada ao piano (comp. 17-19) é comentada por Messiaen no Capítulo VIII (*Melodia e contornos melódicos*) do livro *Technique*, a propósito da ilustração de uma fórmula de cadência melódica[6] que inclui um *cromatismo que retorna*[7] entre dois saltos de quinta diminuta (Fig. 8).

Segundo o compositor,esta fórmula é tratada com movimento contrário (A, na Fig. 8), forma original (B), movimento retrógrado (D) e interversão de alturas[8] (C e E). Sobre o conteúdo formado por alturas, o compositor esclarece que o trecho sobrepõe o quinto e o sexto *modos de transposições limitadas*[9] (Messiaen 1944a: 25):

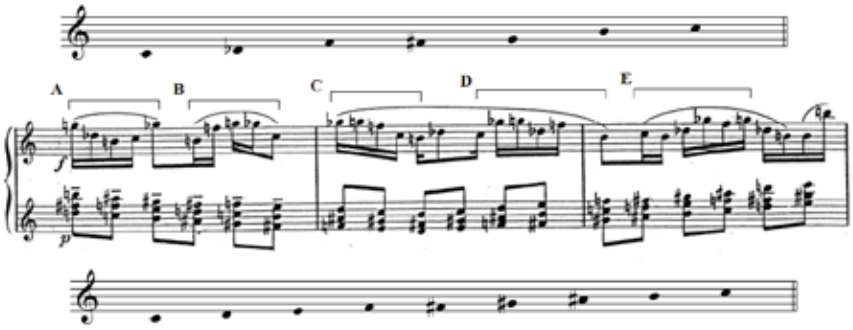


Fig. 8 – Fórmulas de cadência melódica transformadas e assinaladas na passagem, e primeira transposição do 5º e 6º *modos de transposições limitadas* empregadas no trecho (comp. 17-19).

A segunda parte do segundo tema (letra de ensaio C) se inicia com arpejos ao piano, cujas alturas são relativas ao *acorde de dominante com apojatura*, ou seja, cada um deles apresenta alturas relativas a uma escala maior, com duas adições que se resolvem uma segunda maior abaixo (Messiaen 1944a: 40-47). Os dois primeiros arpejos explicitam esta concepção (Fig. 9):

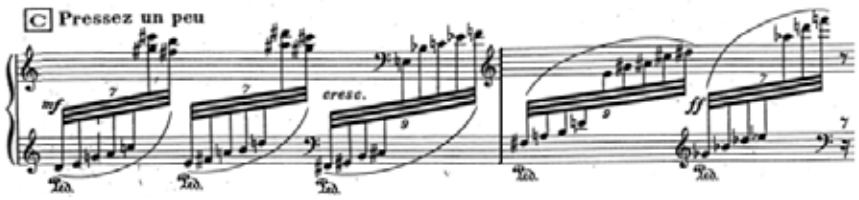


Fig. 9 – Acordes de *dominante com apojatura* ao piano (comp. 21-22).

O acorde de *dominante com apojatura* é empregado novamente e em seguida, após o ataque de uma tríade formada por quartas na região grave do piano, apresentado em trinados pelo piano, violino e clarinete, com a adição de um *glissando* ao violoncelo, que percorre uma grande extensão do instrumento (Fig. 10):

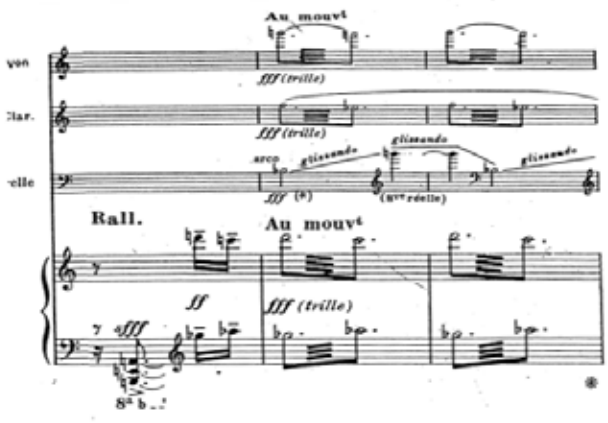


Fig. 10 – Acorde de *dominante com apojatura* com trinados e *glissando* (comp. 23-25)..

O processo descrito por Messiaen como *desenvolvimento* transforma, a partir do seu material temático, grande quantidade de domínios musicais – intervalares, rítmicos, timbrísticos e texturais. O primeiro dos *desenvolvimentos* deste segundo tema (B^1) sobrepõe elementos de sua primeira parte aos acordes que encerraram a exposição do tema. Em *Technique,* Messiaen afirma que este trecho constitui-se de desenvolvimentos de elementos rítmicos presentes no tema, associados a ordenações diferentes da sucessão de acordes acima mencionada (Fig. 7). Neste caso (Fig. 11), estão presentes: "Primeiro compasso do 2º tema. Desenvolvimento de A (nas cordas), sobre um grupo de acordes X (ao piano) tirado do 2º movimento do *Quatuor*"[10] (Messiaen 1944a: 36):

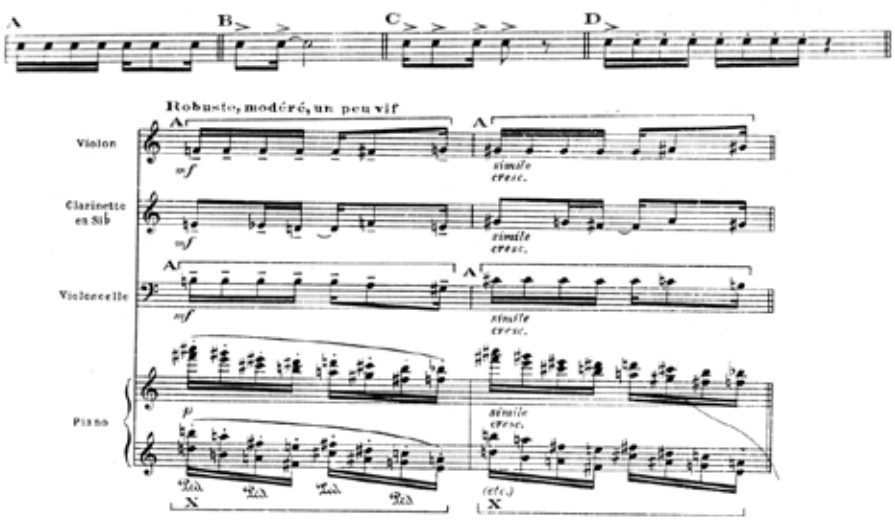


Fig. 11 – Elementos rítmicos do tema destacados por Messiaen e assinalados no início do primeiro *desenvolvimento* do 2º tema (comp. 40-41) (Messiaen 1944b: 27).

O segundo *desenvolvimento* (B^2) combina elementos do primeiro tema e do sexto movimento do *Quatuor*: "Combinação do comentário do 2º tema [ao piano] (...) com o ritmo do primeiro [ao violino] (...) e um chamado ao clarinete, em durações iguais, do 6º movimento (...)"[11](Messiaen 1944a: 36) (Fig. 12):

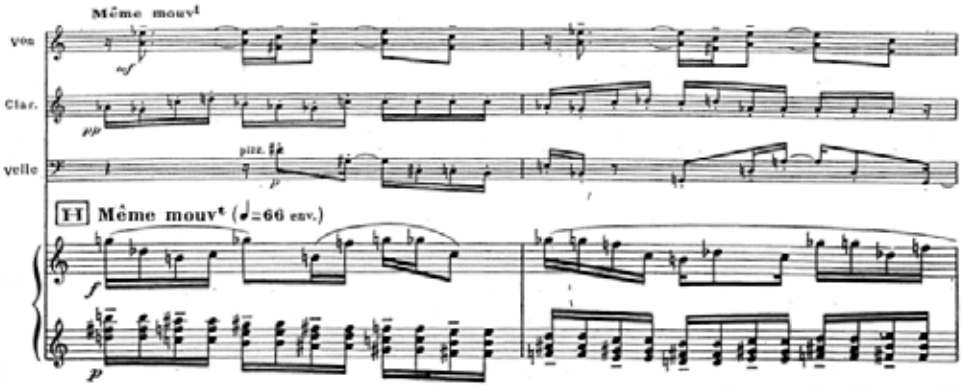


Fig. 12 – Início da segunda *variação* do segundo tema (comp. 61-62).

O encerramento desta mesma Seção B^2 emprega a *eliminação* [12] como recurso de transformação dos fragmentos melódicos (Fig. 13):

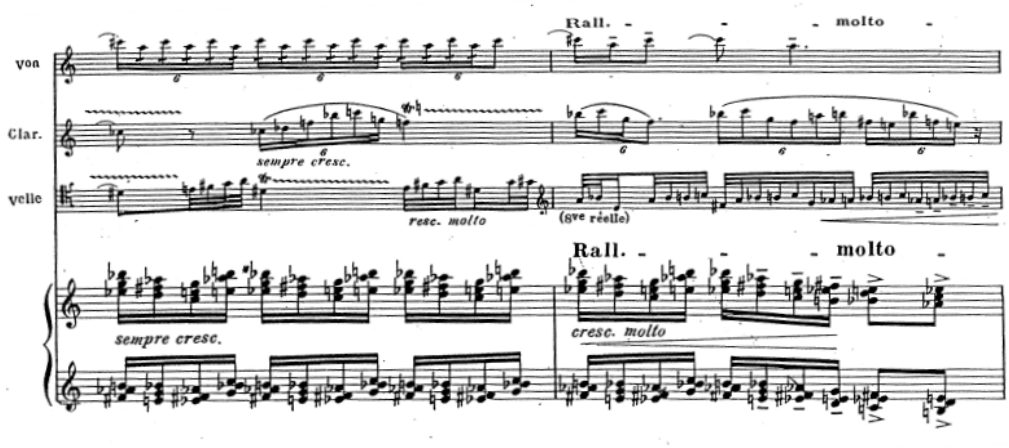


Fig. 13– Encerramento da segunda *variação* do segundo tema.

A observação da peça leva à conclusão de que, enquanto o segundo tema passa por modificações profundas, o primeiro tema, com suas variações (três, contra dois *desenvolvimentos* do segundo tema) atua como um elemento unificador do discurso musical, ao manter seu material básico, formado por alturas e durações. Em relação a todo o *Quatuor*, este sétimo movimento mostra uma importância especial, tanto pela sua grande profusão de idéias e materiais, o que faz com que atue como um clímax de todo o quarteto, quanto por sua estreita relação com o segundo movimento, fato que assegura à obra uma absoluta sensação de unidade e estabilidade formal.

Notas

1 "Variations du premier thème, séparées par développements du deuxième" (Messiaen 1944a: 35).

2 Modos formados por grupos simétricos, sendo que a última altura de cada grupo corresponde à primeira do grupo seguinte. Estes modos, após certo número de transposições, repetem as alturas das transposições anteriores (Messiaen 1944a: 51 e 53). O segundo modo é formado pela sucessão de intervalos de semitom-tom, sendo também conhecido por *coleção octatônica*.

3 O *acorde de ressonância* inclui todas as ressonâncias perceptíveis por um ouvido extremamente refinado – por exemplo, *dó--mi-sol-sib-réfá#-sol#-si* (Messiaen 1944a: 40-47).

4 O quarto modo é formado pela sucessão de intervalos de semitom-semitom-terça menor-semitom (Messiaen 1944a: 51-56).

5 O terceiro modo é formado pela sucessão de intervalos de tom-semitom- semitom (Messiaen 1944a: 51-56).

6 Contornos melódicos pré-estabelecidos, encontrados em passagens da literatura musical, empregados na criação de cadências melódicas (Messiaen 1944a: 27).

7 Fórmula cadencial na qual um movimento de segunda maior é compensado por um movimento segunda menor em direção contrária e vice versa (Messiaen 1944a:23).

8 Técnica de variação melódica na qual as alturas de um determinado fragmento são reordenadas (Messiaen 1944a: 28-29).

9 O quinto modo é formado pela alternância de intervalos de semitom e terça menor, enquanto o sexto modo constitui-se na sucessão de três intervalos de tom e um de semitom (Messiaen 1944a: 51-56).

10 "1re mesure du 2e théme. Développement de A (aux cordes), sur une grappe d'accords X (au piano) tirée du 2e mouvement du Quatuor" (Messiaen 1944a: 36).

11 "Combinaison du Commentaire du 2e thème (…) avec ce rythme du 1er (…) et un rappel à la clarinette, en valeurs égales, du 6e movement du Quatuor." (Messiaen 1944a: 36).

12 Segundo Messiaen (1944a: 28), esta técnica "criada por Beethoven" consiste em repetir um fragmento do tema, extraindo dele sucessivamente uma parte de suas notas para que exista uma concentração sobre ele mesmo.

Referências

MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical.* 1er Vol. Texte. Paris: Alphonse Leduc, 1944a.

_____ *Technique de mon langage musical.* 2e Vol. Exemples Musicaux. Paris: A. Leduc, 1944b.

_____ *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie.* Tomo I. Paris: Alphonse Leduc, 1994a.

_____ *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie.* Tomo II. Paris: Alphonse Leduc, 1994b.

_____ *Quatuor pour la fin du Temps.* Partitura. Paris: Durand, 1957.

STRAUS, Joseph. *Intruduction to Post-Tonal Theory.* 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.

NÉVOAS E CRISTAIS: PRIMEIRA COMPOSIÇÃO BRASILEIRA PARA VIBRAFONE E ELETRÔNICOS EM TEMPO REAL COM CONTROLE COMPUTACIONAL

Daniela dos Santos Leite (UFU)
danipercussa@hotmail.com

Cesar Adriano Traldi (UFU)
ctraldi@hotmail.com

Resumo: A obra Névoas e Cristais (1995) de Jônatas Manzolli é a primeira composição brasileira para instrumento de percussão (vibrafone) e eletrônicos em tempo real na qual foi utilizado um controle computacional para os eletrônicos, porém, atualmente, sua performance tornou-se impossível de ser realizada devido à tecnologia utilizada não estar mais disponível. Após uma breve contextualização histórica, apresentamos as estratégias de interação entre vibrafone e computador utilizadas na composição da obra. Prevemos como próximo passo desta pesquisa a reconstrução da parte tecnológica usando software atual.
Palavras-chave: Névoas e Cristais, Vibrafone e eletrônicos em tempo real, Música e tecnologia, Jônatas Manzolli.

Névoas e Cristais: First Brazilian composition for vibraphone and live electronic with computer control

Abstract: The work Névoas e Cristais composed in 1995 by Jônatas Manzolli is the first Brazilian composition for percussion instrument (vibraphone) and live electronics, which used computer control for the electronics, but currently, it has become impossible to be performed as the technology used is no longer available. After a brief historical overview, we present the strategies of interaction between vibraphone and computer used in the composition of this work. We foresee as the next step of this research the reconstruction of the technology part using current software.
Keywords: Névoas e Cristais, Vibrabone and live electronic, music and technology, Jônatas Manzolli.

1. Introdução

Este artigo aborda aspectos composicionais da obra Névoas e Cristais do compositor Jônatas Manzolli. Essa obra foi escrita em 1995 e é a primeira composição brasileira para instrumento de percussão (vibrafone) e dispositivos eletrônicos em tempo real na qual foi utilizado um computador para controlar a parte tecnológica.

A música ocidental passou por diversas fases. Após o surgimento da fita magnética e do desenvolvimento dos computadores, surgem poderosos estúdios com uma ampla variedade de recursos tecnológicos e uma melhora considerável na qualidade das gravações. Surgem também escolas especializadas na área de música e tecnologia o que levou a um aumento no interesse dos compositores por essa área. Esse interesse dos compositores pelas novas possibilidades da tecnologia musical fez com que a música eletroacústica tornasse uma das principais linhas de pesquisa e composição do final do século XX e início do século XXI.

Segundo Traldi a música eletroacústica mista "é aquela na qual o instrumento é acompanhado por suporte tecnológico contendo os sons eletroacústicos concebidos, em que essas estruturas eletroacústicas possuem tempo fixo" (TRALDI, 2007: 18).

Com o desenvolvimento dos dispositivos eletrônicos e principalmente com o surgimento dos computadores, os processos de captação e tratamento dos sons passaram a ser possíveis de serem realizados em tempo real. Surgem então as obras para instrumentos e dispositivos eletrônicos em tempo real (*live*

eletronics). Nessas obras o intérprete interage com o computador que capta, processa e toca sons (pré-gravados ou gravados em tempo real) no momento da performance.

John Cage e Stockhausen são considerados os grandes precursores dessa linguagem composicional. John Cage em 1960 cria a interação entre intérprete e processamento ao vivo, denominado de *live electronic music*, na composição da obra *Cartridge Music* para objetos amplificados. *Mikrophonie I* composta em 1964 por Stockhausen é uma obra para Tam-tam, microfone e mesa de mixagem. Essa é a primeira obra com interação entre instrumento de percussão e dispositivos eletrônicos em tempo real. Segundo Rocha "são necessários seis percussionistas para sua execução, de forma que dois deles tocam o instrumento (Tam-tam) com diferentes baquetas e objetos, outros dois captam o som utilizando microfones, e os outros dois controlam filtros e um potenciômetro." (ROCHA, 2008: 14)

Inúmeras foram as experiências realizadas por compositores brasileiros no campo da música eletroacústica no século XX. Em 1993, quando estava morando em Nottingham Inglaterra, Jônatas Manzolli compôs provavelmente a primeira obra de um compositor brasileiro para instrumento de percussão e eletrônicos em tempo real. *Quadrilátro 3* foi composta para computador *Atari*, partitura gráfica e xilofone. Esta obra fez parte de seu portfólio composicional da tese de doutorado.

A obra *Névoas e Cristais*, composta em 1995 por Manzolli, foi a primeira obra brasileira para instrumento de percussão (vibrafone) e eletrônicos em tempo real na qual foi utilizado um controle computacional para os eletrônicos e trata-se de um importante marco na história das composições brasileiras. Apresentamos a seguir uma breve descrição da formação e trajetória de Manzolli, seguida da apresentação das estratégias de interação instrumento-computador utilizadas pelo compositor em *Névoas e Cristais*. Concluímos apresentando a importância do estudo e reconstrução dessa obra com tecnologia atual.

2. Névoas e Cristais de Jônatas Manzolli

Jônatas Manzolli é compositor, bacharel em música e em matemática, mestre em Matemática aplicada com especialização em Música computacional no Sonology Insitute The Hague, Holanda e PhD em Composição Musical na Universidade de Nottingham, Inglaterra. Atualmente, como professor da Unicamp, coordena um Grupo de pesquisa em Música Computacional que possui quatro linhas de pesquisas, sendo elas: "Modelagem Matemática aplicada à computação sônica, interfaces gestuais, computação evolutiva aplicada à computação interativa e composição eletroacústica e paisagem sonora". (MANZOLLI, 2004: 16).

De acordo com Mamedes (2010: 88) as composições de Manzolli se relacionam com o desenvolvimento de seu trabalho de pesquisa e criação de softwares de auxílio à composição. Praticamente toda a sua produção está focada na área de música e tecnologia com um grande número de composições para instrumentos de percussão e eletrônicos em tempo real.

Névoas e Cristais foi composta em 1995 e trata-se da terceira obra envolvendo instrumentos de percussão e eletrônicos da trajetória composicional de Manzolli. As obras anteriores são:

1988: "Welcome": composta para Tape, Baritono, dois DX7, dois cellos, e dois percussionistas.

1991: Quadrilátero 3: escrita para computador Atari, partitura gráfica e xilofone.

Névoas e Cristais é decorrente do trabalho de pesquisa em Interfaces Gestuais desenvolvido por Jônatas Manzolli e se destaca no histórico de composições brasileiras para percussão e dispositivos eletrônicos

em tempo real por ter sido a primeira obra que utilizou percussão e controle computacional para os eletrônicos ao vivo.

Segundo Manzolli (entrevista1), na época em que foi composta *Névoas e Cristais* o tempo de processamento dos computadores era muito lento e não seria possível realizá-la, então foi utilizado um drive especial para porta MIDI. A comunicação com o computador e a interatividade da peça foi estabelecida de forma inédita utilizando um "Vibrafone MIDI". Cada nota tocada no instrumento gerava um evento MIDI através de um piezo-elétrico fixado em cada uma das teclas do instrumento e era processado em tempo real pelo computador.

Segundo Manzolli, a obra foi composta em forma de atelier, o que possibilitou testar e verificar a eficácia de uma série de efeitos. Antes de elaborar a peça foi criado um conjunto de processamentos MIDI, alguns com características fragmentadas e pontilistas e outros densos e harmônicos. A partir de então, a escrita da obra seguiu um estágio de testes para verificar o que era funcional ou não do ponto de vista computacional. Depois de entender como era o diálogo entre o vibrafone e o computador, a partitura foi escrita.

A principal idéia do programa desenvolvido para a obra era criar efeitos sonoros correspondentes a dois contextos:

1) "nuvens sonoras produzidas por aglomerados de notas rápidas e curtas;

2) cristais sonoros gerados por clusters e acordes duplicados ou desdobrados pelo computador" (MANZOLLI, 1997: 199).

As nuvens sonoras são produzidas por aglomerados de sons curtos e rápidos e o papel do computador, de acordo com Manzolli (2004: 39) é seguir as ações do músico e criarem juntos, respectivamente duas camadas de sons graves e agudos.

A obra é dividida em seções. As seções I, III e V, caracterizam a sonoridade dos cristais. "O processamento computacional foi no sentido de produzir notas curtas nas regiões grave e aguda para colorir/ iluminar e desdobrar a linha executada pelo instrumento solo". (MANZOLLI, 1997: 200). A seguir, exemplos dos trechos citados:

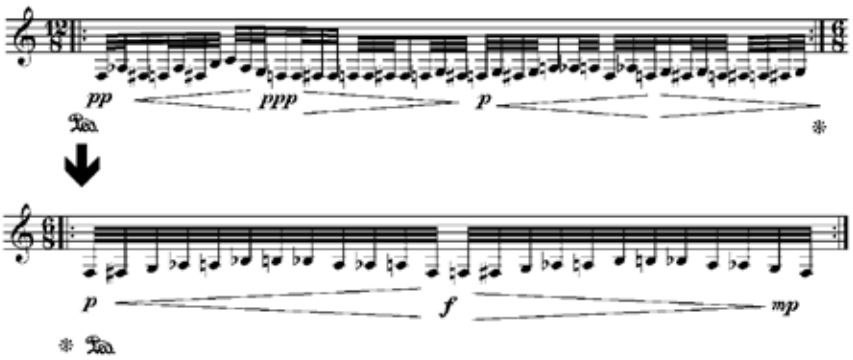


Figura 01: Trecho seção I. Nesta seção o vibrafone repete o ostinato em um acelerando enquanto o computador pontua notas graves e agudas.

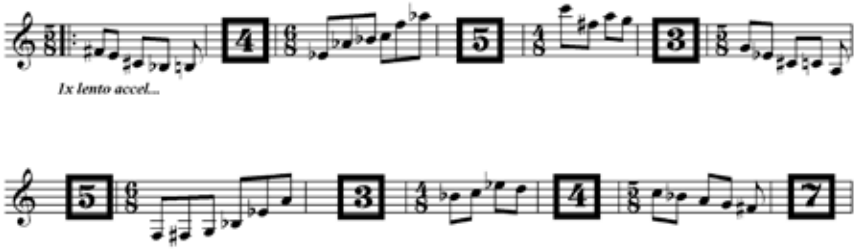


Figura 02: Trecho seção III. Esta seção é um diálogo entre o vibrafone e o computador.

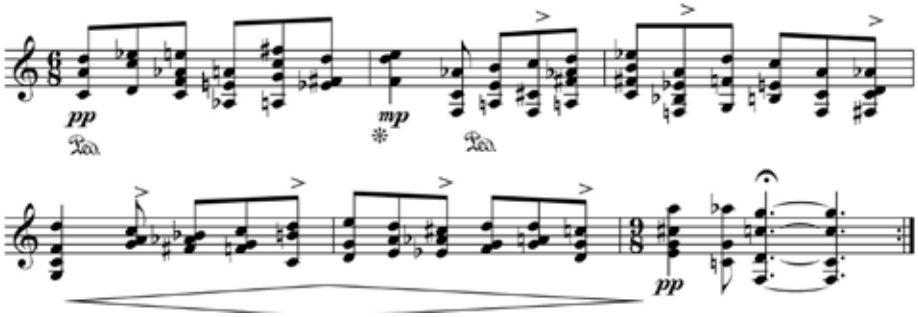


Figura 03: Trecho seção V. Seção lenta na qual o vibrafone executa os acordes que são desdobrados aleatoriamente em oitavas.

A seção II é um solo de vibrafone que, segundo Manzolli (1997: 200) introduz as idéias da obra e a sonoridade do instrumento.

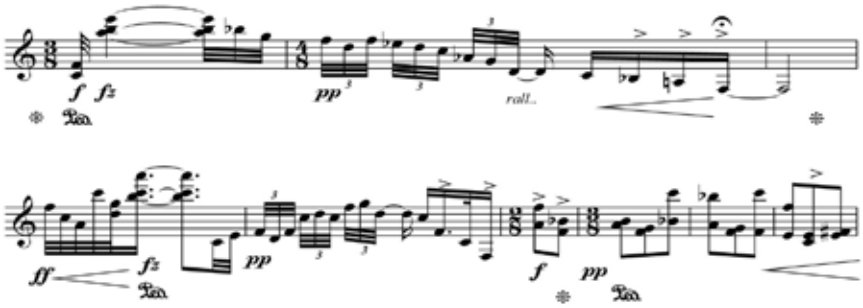


Figura 04. Trecho seção II. Seção inicial do solo de vibrafone amplificado. A seção II não tem interação com o computador.

Nas Seções IV e VI o computador realiza procedimentos de duplicação de notas e arpejos rápidos e a sonoridade obtida, segundo o compositor, "é no sentido de criar-se nuvens de notas" (MANZOLLI, 1997, 202). Segue exemplificação dos trechos:

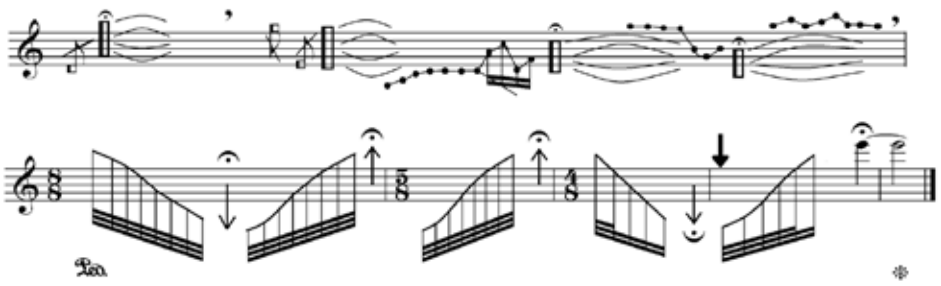


Figura 03: Trecho seção IV. Trecho livre. A partitura indica a região sonora a ser tocada. De acordo com Manzolli (1997: 202) o instrumentista dispara uma leitura simultânea do buffer a cada quatro notas tocadas e o computador produz sonoridades complexas.

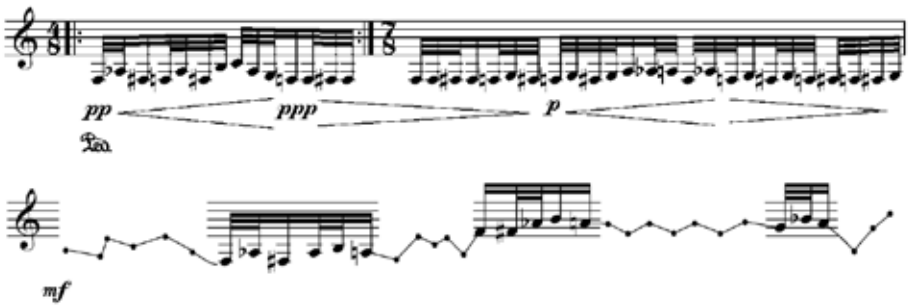


Figura 06: Trecho seção VI. O início da seção VI é semelhante a seção I, porém o número de notas enviadas pelo computador é quadriplicado.

Névoas e Cristais foi gravada em 1997 pelo percussionista André Juarez em seu CD André Juarez Vibrafone Solo. Infelizmente essa foi uma das poucas vezes que a obra foi realizada. Atualmente é impossível a realização de sua performance devido a tecnologia utilizada estar ultrapassada e em desuso. O compositor criou uma programação escrita em LISP (KC-Lisp) para "processar as entradas MIDI enviadas pelos sensores do vibrafone e produzir uma saída sônica em tempo real". (MANZOLLI, 2004: 39).

```
; 01/02/96
; Jonatas Manzolli
; Programa para performance atraves de reconhecimento
; de Padroes tipo Strokes

; ============== Funcoes para MIDI IN and OUT ========

(global  '(notebuffer velocitybuffer rhythmbuffer))

(defun alea(x y)
 (mapvalue (random) 0 16777215 x y))

; ============ Manipulacoes de buffers

(defun defaultBuffers()
 (put 'midi 'size 32)
 (setq notebuffer (mkvect 31))
 (setq velocitybuffer (mkvect 31))
 (setq rhythmbuffer (mkvect 31)))
```

Figura 07: Foto do trecho inicial de uma revisão feita em fevereiro de 1996 na programação original feita em LISP (KC-Lisp) para a obra Névoas e Cristais.

Um dos objetivos desta pesquisa é o de tornar possível novamente a performance dessa obra através da reconstrução da parte tecnológica usando o software Pure Data.

3. Discussões e Conclusões

A utilização de instrumentos e dispositivos eletrônicos em tempo real tornou-se uma das principais linhas composicionais da atualidade. A obra Névoas e Cristais se insere neste contexto e tem uma importância significativa para a área da percussão devido ao fato de ser a primeira obra brasileira a utilizar percussão e controle computacional para os dispositivos eletrônicos em tempo real. Entretanto, apesar dessa obra ter sido composta à apenas 16 anos, a constante evolução tecnológica fez com que sua performance

tornasse impossível de ser realizada devido a incompatibilidade da programação realizada naquela época com os computadores e softwares disponíveis na atualidade.

Concluímos que torna-se necessário um esforço de pesquisa para desenvolver estratégias para a recuperação de obras do século XX que ficaram obsoletas devido à tecnologia utilizada originalmente não estar mais disponível. Prevemos como próximo passo da pesquisa a reconstrução da parte tecnológica de Névoas e Cristais através do software Pure Data.

Notas

1 Entrevista realizada com o autor e que ainda não foi publicada.

Referências:

MAMEDES, Clayton Rosa. Composição, Programação e Performance Mediatizada nas Obras de Jônatas Manzolli. In: CONGRESSO ANPPOM, 10, 2010, Florianópolis. *Anais*... Florianópolis, 2010. p.88-93.

MANZOLLI, Jônatas. *Compondo com o Mundo Real*: paisagem sonora de labirintos entrelaçados. Campinas, 2004. 114 f. Tese (Livre-Docência). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

MANZOLLI, Jônatas. Névoas e Cristais. In: XVII CONGRESSO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE COMPUTAÇÃO, IV Simpósio Brasileiro de Computação e Música, 1997. Brasília. *Anais*... Brasília, 1997. p. 199-204.

ROCHA, Fernando de Oliveira. *Works for percussion and computer-based live electronics*: aspects of performance with technology. Montreal, 2008. 61 f. Tese (Doutorado em Música). Schulich School of Music, McGill University.

TRALDI, Cesar Adriano. *Interpretação Mediada e Interfaces Tecnológicas para Percussão*. Campinas, 2007. 121 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

RAZÃO E NACIONALIDADE NA *SONATINA N. 2* DE CAMARGO GUARNIERI

Ester Bencke (UDESC)
bencke.ester@gmail.com

Resumo: Este artigo trata da *Sonatina n.2* para piano de Camargo Guarnieri, obra que foi escrita num momento em que Guarnieri estava realizando experiências de afastamento da tonalidade. O trabalho tem como objetivo perceber como Guarnieri articulou, nesta obra, aspectos estruturais, aproximação e afastamento da tonalidade, dissonância e elementos nacionalizantes. Através de análise musical e considerando o momento composicional de Guarnieri, pode-se observar que esta *Sonatina* apresenta uma importante estruturação, como marcos de seção áurea, coleções simétricas de alturas, uso sistemático da dissonância, além de materiais nacionalizantes, como as terças caipiras e o *tresillo*.
Palavras-chave: Sonatina para piano, Camargo-Guarnieri, Estruturação Musical, Nacionalismo em Música

Reason and Nacionality in *Sonatina n.2* of Camargo Guarnieri

Abstract: This article is about *Sonatina n. 2* for piano by Camargo Guarnieri. This piece has been written at a time when Guarnieri was making experiences of tonality departing. The work's aim is to realize how Guarnieri has articulated structural aspects, tonality approaching and departing, dissonance and nationalizing elements in this piece of music. Through musical analysis, and considering the compositional moment of Guarnieri, one can note that this *Sonatina* shows an important framework, like golden section marks, symmetrical collections of pitch, systematic use of dissonance, as well as nationalizing material, like the *caipira* thirds and the *tresillo*.
Keywords: Sonatine for piano, Camargo-Guarnieri, Musical Structuring, Nationalism in Music

1. Sonatina n. 2 (1934)

Neste artigo serão apresentados alguns aspectos referentes à estruturação da *Sonatina n.2* e a elementos nacionalizantes encontrados nesta obra por meio de análise musical. Guarnieri escreveu oito *Sonatinas* para piano[1] e podem ser percebidas importantes diferenças entre esta e a primeira *Sonatina*[2], principalmente no que se refere à tonalidade e à dissonância. Na década de 30, Guarnieri passava por um período de "namoro com o atonalismo" (VERHAALEN, 2001, p.154). Isto pode ser explicado em parte pelo momento político do Brasil – a *Sonatina n.2* foi terminada no ano em que findou a Revolução Constitucionalista (1928-1934) contra o governo Getúlio Vargas. Nesta época, "Guarnieri não tinha emprego fixo e passava muitas horas (...) analisando partituras de Stravinsky, Hindemith, Berg e outros compositores, cuja influência pode ser vista na linguagem mais severa e na qualidade intelectual da Sonatina n.2" (VERHAALEN: 2001, p.154).

Sobre o afastamento da tonalidade, sem, entretanto, negá-la, Guarnieri declarou que, por volta de 1934, sua sensibilidade não era compatível com o atonalismo. "Comecei, então, a escrever obras que eram livres de um sentido tonal, não tonais, ao invés de atonais. Possuíam tonalidade indeterminada, não eram maiores nem menores, não eram em Dó nem em Ré..." (GUARNIERI apud Toni: 2001, p.212).

Esta *Sonatina* tem como característica, além da linguagem pós-tonal e da polifonia, a presença de *ostinati* em todos os movimentos e o fato de ser toda escrita em clave de sol. Vamos à análise por movimentos.

2. Primeiro Movimento: *"alegre, com graça"*

O primeiro movimento está estruturado em forma sonata e possui centro em Dó (Tab.1). Mesmo tal forma estando intimamente relacionada à tonalidade, esta nomenclatura pode ser adotada para obras com linguagem pós-tonal, como é o caso da *Sonatina n.2*. De acordo com Schoenberg,

> A forma *allegro*-de-sonata (...) é essencialmente uma estrutura ternária. Suas divisões principais são: *exposição, elaboração* e *recapitulação.* Ela difere das outras formas ternárias complexas porque a seção mediana contrastante (elaboração) é quase exclusivamente devotada à elaborar a grande variedade do material temático "exposto" na primeira divisão. Seu grande mérito, que lhe permitiu uma posição de destaque durante cento e cinqüenta anos, é sua extraordinária flexibilidade em acomodar um grande leque de ideias musicais (pequenas ou grandes, poucas ou muitas, ativas ou passivas), em quase todos os tipos de combinação. Os detalhes internos podem estar sujeitos a diversas mutações, sem que isso deturpe a validade estética da estrutura como um todo (SCHOENBERG: 1996, p.243).

Embora esta forma esteja intimamente relacionada à tonalidade, isso não exclui a utilização desta nomenclatura para uma forma que inclua dois temas (ou grupos de temas), elaboração e reexposição com transposição e que apresente centricidade em detrimento de tonalidade. Porque uma peça não é tonal, (...) não significa que ela não possa ter notas ou classes de notas como centro (...). Mesmo sem os recursos da tonalidade, a música pode ser organizada em torno de centros referenciais. (...) (STRAUS, 2000, p.105).

No clímax do movimento (c.73), ponto extremo de altura e dinâmica, está também o marco da seção áurea do movimento[3]. A **seção do primeiro tema** (c.1-26) é formada pelo primeiro tema apresentado duas vezes, com algumas diferenças.

O primeiro tema apresenta duas vozes independentes, melodia na mão direita e *ostinato* na mão esquerda, sendo que as duas vozes possuem métricas independentes entre si: a melodia em 2/4 e o *ostinato* em 6/8[4]. Seu contorno melódico é principalmente descendente, singelo e cantável, lembrando o primeiro tema da *Sonatina n.1*. Está organizado em seis frases de quatro compassos cada, se considerados os pontos de repouso da melodia e a ideia de frase proposta por Schoenberg[5] (Fig. 1).

Nas primeiras duas frases, a melodia, se considerada isoladamente, soa como Sol mixolídio, pois inicia com o sétimo grau, num padrão típico da música nordestina[6]. Entretanto, o centro é Dó e as notas acidentadas (Dó♯ e Si♭) rondam a nota central, como sensíveis equidistantes entre si (circuladas na Fig.1).

<table>
<tr><td colspan="6">Exposição (c.1 a 52)</td><td rowspan="3">Desenvolvi-mento (c.53-87)</td><td colspan="2">Reexposição (87-114)</td><td rowspan="2">Coda (117-118)</td></tr>
<tr><td colspan="3">T1 (c.1-26)</td><td colspan="3">Seção T2 (27-52)</td><td>Seção T1</td><td rowspan="2">T2 (a) (c.109-116)</td></tr>
<tr><td>a (1-9)</td><td>B (10-17)</td><td>c (18-26)</td><td>a (T2) (c.27-34)</td><td>b (c. 35-46)</td><td>c (c. 47-52)</td><td>T1 (c.88-102) 103-107 material extra</td><td rowspan="2">Dó</td></tr>
<tr><td>Sol mixolídio – Dó</td><td colspan="2">Dó</td><td>Lá dórico</td><td>Doze alturas</td><td>Dó</td><td>Sol mixolídio Dó</td><td>Ré dórico</td></tr>
</table>

Tabela 1: Forma do primeiro movimento da *Sonatina n.2*

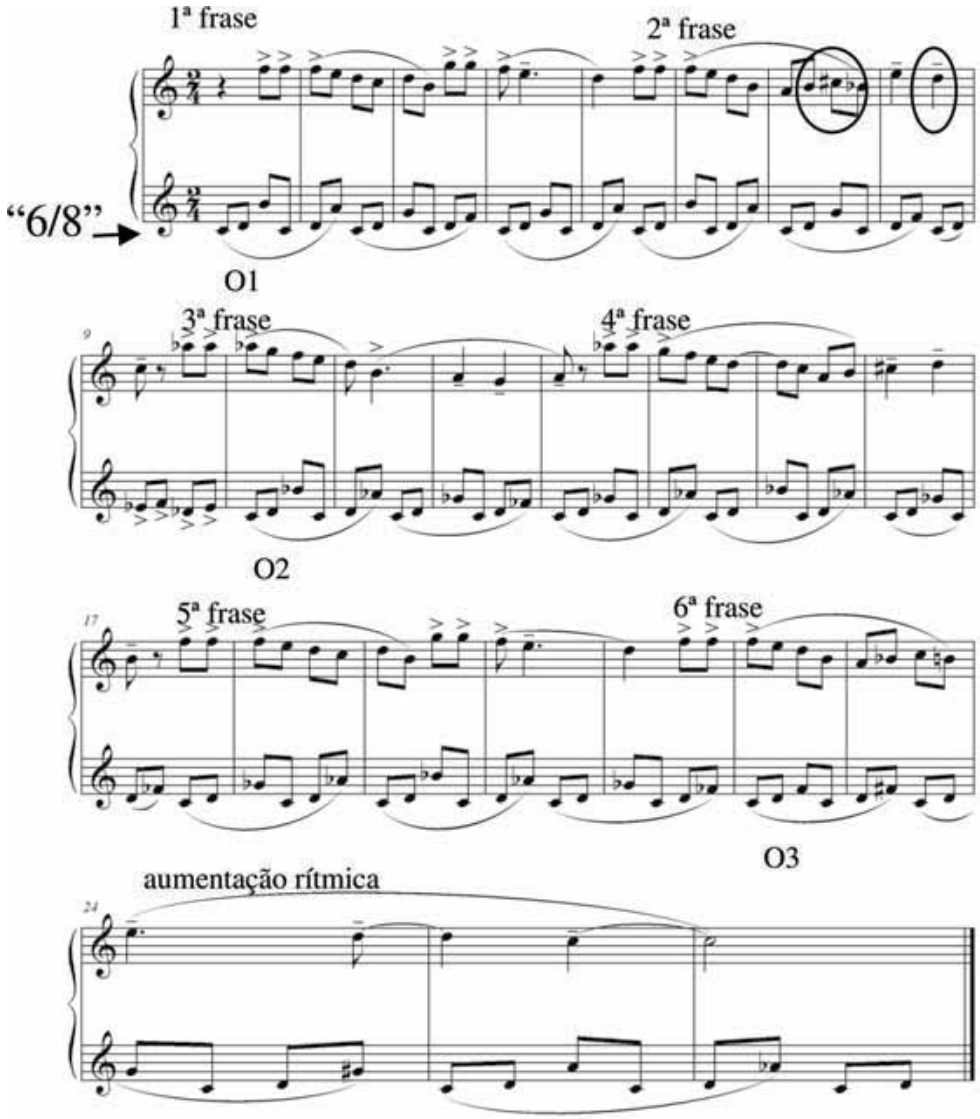


Figura 1: Primeiro tema do primeiro movimento da *Sonatina n.2*

Neste mesmo trecho, as notas do *ostinato* de seis colcheias são Dó+Ré+x+Dó+Ré+y, sendo que Dó+Ré funcionam como centro e x e y variam entre as notas do tetracorde de tons inteiros Si-Lá-Sol-Fá (O1 = ostinato 1)'. A melodia da terceira e quarta frases é uma versão das frases anteriores e também tem centro em Dó. A fórmula Dó+Ré+x+Dó+Ré+y se mantém, mas agora x e y estão transpostos meio tom abaixo da primeira ocorrência e variam entre Si♭-Lá♭-Sol♭-Fá♭ (O2). A quinta e a sexta frases repetem a melodia das duas primeiras, com uma aumentação rítmica no final, porém o *ostinato* aparece de duas maneiras diferentes: até o compasso 21, segue o padrão anterior, de Dó+Ré+teclas pretas (O2). Na última frase, o *ostinato* é formado por Dó+Ré+pentacorde cromático (O3). Nas seis frases do primeiro tema, a ordem dos *ostinati* é O1-O1-O2-O2-O2-O3.

O tetracorde Si♭-Lá♭-Sol♭-Fá♭ forma escala de tons inteiros completa se somado com as notas Dó-Ré do *ostinato*. Existe, portanto, neste tema, um "cromatismo polimodal"[7], formado pela escala de tons inteiros ou escala cromática na mão esquerda e, na direita, escalas diatônicas, modal ou tonal.

A **seção do segundo tema** (c.27-34) está estruturada em três subseções: uma frase modal (a - c.27-35), um trecho com as doze notas (b - c.36-46) e uma transição que prepara a entrada do desenvolvimento (c - c.47-52).

O **segundo tema** é melódico (a - c.27-35) e, considerando os pontos de cadência das frases – Lá e Dó como parte da tríade de Lá menor e Ré e Fá como parte da tríade de Ré menor (quarto grau de Lá menor), conclui-se que a frase está construída sobre a escala de Lá dórico, modo também utilizado na música nordestina. A melodia cantável, entretanto, dura somente até o compasso 35. Depois disso, aparece **material novo** (b – c.35-40) – um trecho que contém as 12 notas, numa espécie de imitação em movimento contrário que ressalta as terças melódicas (Fig. 2).

Guarnieri considerava o caipira como sendo o verdadeiro brasileiro, este tipo provindo do meio rural e não importando sua ascendência genealógica, mas sim o lugar onde havia nascido e absorvido inicialmente a cultura da qual era parte. Considerava-se a si próprio, como provindo do interior de São Paulo, um caipira. Em suas palavras - "eu nasci no interior e tive a sensação do que é folclore, (...) a linguagem do povo" (GUARNIERI apud DONADIO, 2007 [1977], p.38). A utilização sistemática do intervalo de terça, típico da música caipira (especialmente as terças paralelas), é bastante presente na obra de Guarnieri e também nesta Sonatina, que apresenta tal intervalo em diferentes abordagens.

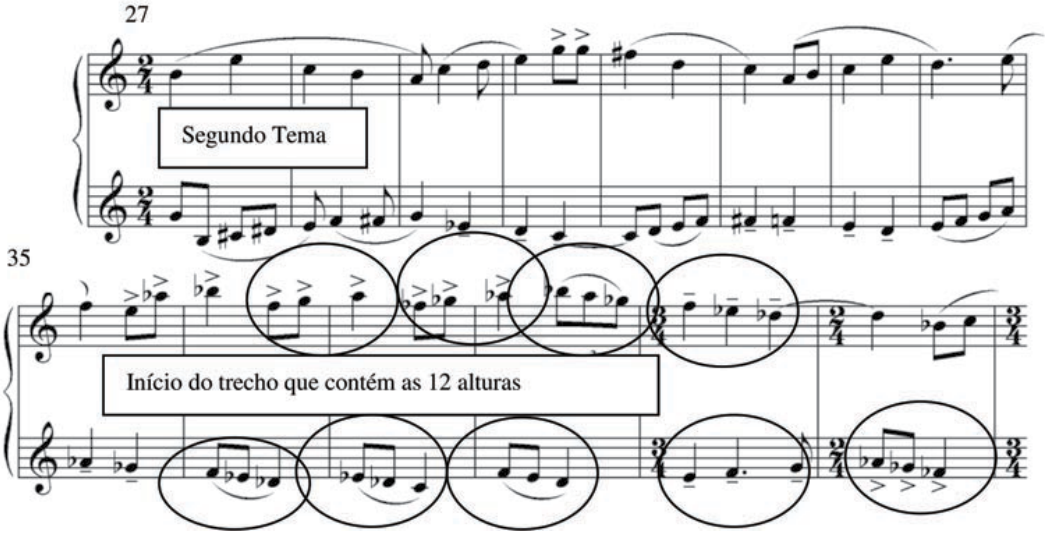


Figura 2: Início da seção do segundo tema do primeiro movimento da *Sonatina n.2*

O **desenvolvimento** (c.53-87) tem como característica predominante a imitação, iniciando com uma imitação em sétima maior descendente (c.52-58).

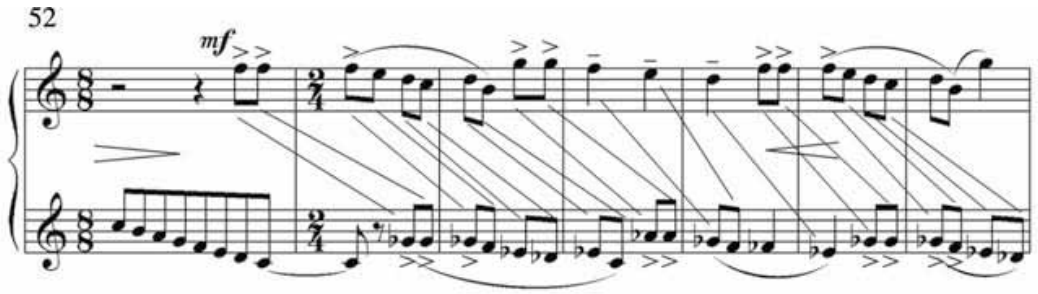


Figura 3: Imitação à distância de sétima maior no primeiro movimento da *Sonatina n.2*

O motivo de sexta (inversão da terça), inicialmente apresentado no compasso 58, aparece em sequência ascendente a partir do compasso 67 ao 70, com a indicação de *crescendo sempre* (c.66-71), até o

ff no compasso 71. O ponto culminante em altura e dinâmica do movimento ocorre no compasso 73 (outro *ff* aparece somente na coda).

No mesmo trecho, o que se observa em relação ao contraponto é a preferência por semitons e trítonos, especialmente nos tempos fortes, ressaltando as dissonâncias. No exemplo seguinte, os semitons estão marcados com uma linha vertical e os trítonos, com uma linha pontilhada. Algumas notas foram enarmonizadas para facilitar a compreensão.

Na **reexposição**, o segundo tema aparece em Ré dórico, ou seja, transposto uma quarta acima. A **coda** (c.117-118) parte do Fá♯ e atinge os Dós a partir de movimento contrário, portanto, o centro do movimento é Dó. O trítono novamente é ressaltado, pelo início e fim da coda.

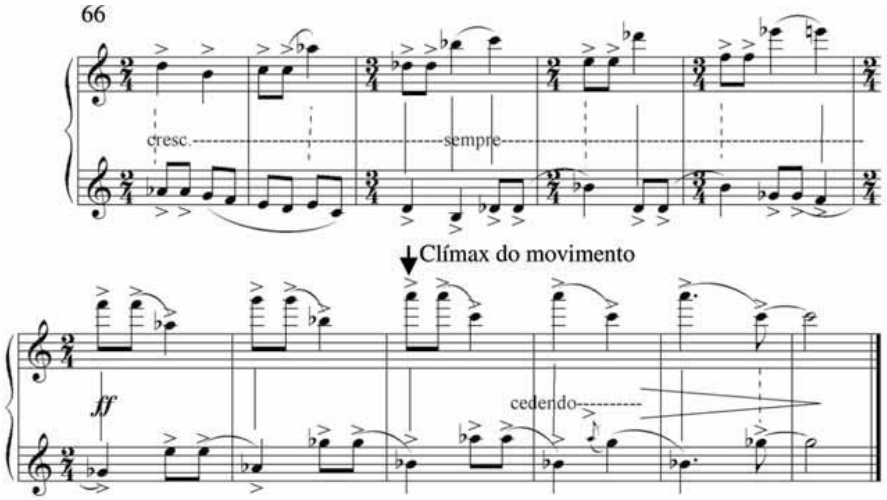


Figura 4: Trecho que abriga o clímax do movimento da *Sonatina n.2*

3. Segundo movimento: "*ingenuamente*"

No início, há a indicação de *com muita expressão.* Formalmente, o movimento apresenta uma parte, que é repetida parcialmente e finaliza com uma coda.

O marco da seção áurea, neste movimento, está no compasso 19, quando da entrada da seção A'[8]. No que se refere à textura, este movimento é constituído de três planos: dois *ostinati* na mão direita e uma melodia na mão esquerda. A métrica dos *ostinati* independe das fórmulas de compasso, atravessando as barras e mantendo a figuração. O movimento é estruturado em pequenos fragmentos, que giram em torno de Lá.

4. Terceiro Movimento: *Depressa, espirituoso*

Este movimento apresenta forma rondó (ABACAcoda). O movimento possui centricidade em Dó. A **seção A** (c.1-25) é constituída inicialmente de três planos texturais: uma melodia na voz superior, escrita em compasso 2/4, uma voz intermediária com tríades arpejadas formadas por colcheias e um baixo de semínimas pontuadas, marcando a métrica 6/8 criada pela articulação e pela figuração, embora a fórmula de compasso da mão esquerda seja 3/4 em toda esta seção.

Os quatro primeiros compassos da seção A abrigam uma frase tonal formada por uma sequência surgida das tríades de Fá maior e Dó maior. A direção da melodia é descendente e o *ostinato* gera uma harmonia também tonal formada por acordes arpejados. A melodia cantante é logo substituída por uma linha com muitos saltos dissonantes e intervalos de quarta.

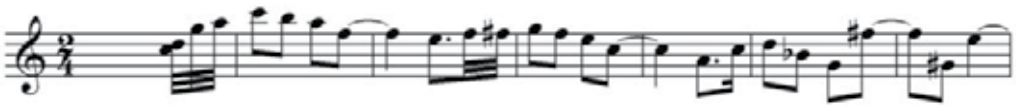


Figura 5: Início da seção A do terceiro movimento da *Sonatina n.2*

A partir do compasso 10, a rítmica, até então constituída de 3 + 3 colcheias na mão esquerda é alterada para o *tresillo*[9]. A partir daí, ambas as mãos estão escritas em 2/4.

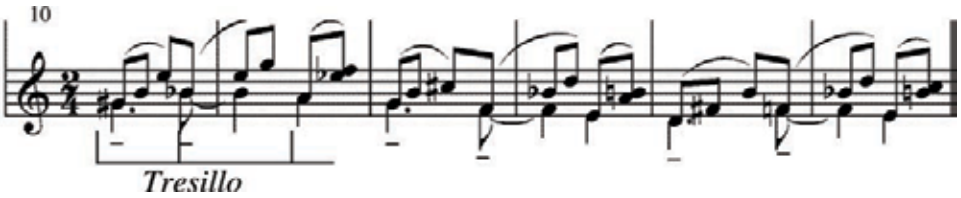


Figura 6: *Tresillo* na vozes inferior e intermediária do terceiro movimento da *Sonatina n.2*

Os compassos 5 a 12 contêm pequenos fragmentos baseados numa coleção diatônica simétrica de nove notas, formada por dois tons e seis semitons, cujo eixo de simetria está nas alturas Fá♯-Sol♯. As notas que formam a escala são Dó♯-Ré♯-Mi-Fá-Fá♯-Sol♯-Lá-Si♭-Si-(Dó♯). Estas alturas aparecem várias vezes durante o trecho, sendo a coleção constituída de dois pentacordes formados por tom-semitom-semitom-semitom, separados por tom.

A partir do compasso 13, na linha superior, os intervalos de quarta têm prioridade. Uma versão dos compassos 13 a 16 é apresentada nos compassos 17 a 20. No último compasso da parte A, as duas mãos realizam arpejos quartais e invertem a métrica – a mão direita torna-se 6/8 e a esquerda, 3/4. Harmonicamente, as vozes também formam quartas entre si.

Na **seção B** (c. 26-42), mais uma vez, são três planos texturais: uma melodia no baixo, uma linha intermediária em *ostinato* rítmico e uma linha que forma a voz superior em notas mais longas, descende cromaticamente.

A **seção C** (c.57-94) possui a indicação de *sempre stacatto* e apresenta o motivo inicial em sequências na mão direita. Na mão esquerda, a rítmica é sincopada, formando 3+3+2 nos compassos 57 e 58 e, de outra forma, com pausas, também simula o *tresillo*. A partir do compasso 125, depois do início da **coda** (c.117-119), surge novamente o motivo inicial na mão direita, com acordes formados por quartas paralelas somadas à segundas.

Nesta *Sonatina*, pode-se perceber uma importante preocupação com a estrutura – forma sonata, marcos de seção áurea e uso de escalas simétricas. Outro aspecto frequente é o contraponto imitativo e a dissonância, especialmente o intervalo de trítono e de sétima maior. Há também elementos nacionalizantes, como o *tresillo*, a utilização de modos presentes na música nordestina e um destaque para o intervalo de terça, provindo da música caipira.

Notas

1 Abordadas por BENCKE (2010).
2 Uma análise da *Sonatina n.1* foi apresentada por Bencke e Piedade (2009).
3 O movimento tem 118 compassos, portanto, 118 x 0,618 = 72,924, ou seja, o momento imediatamente anterior à entrada do clímax do movimento.
4 Embora esteja escrito em 2/4 as ligaduras atravessam os compassos e em padrão de três notas sendo as duas primeiras Dó e Ré, está estabelecido, dividindo o *ostinato* em duas partes de três colcheias cada.
5 "[A] menor unidade estrutural é a frase, uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares (...) do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego. Seu final sugere uma forma de pontuação tal como uma vírgula" (SCHOENBERG, 1996, p.29).
6 Típico da música nordestina porque inicia no sétimo grau e o repete, ressaltando o modo mixolídio.
7 Termo proposto por Bartók no qual as linhas são diatônicas separadamente, mas, quando juntas, apresentam-se cromáticas (Cf. MORGAN, 1992).
8 31 x 0,618 = 19,158, desconsiderando-se a coda.
9 Padrão rítmico de oito unidades de tempo organizado em 3 + 3 + 2, presente em várias danças como no tango e na habanera e também no baião nordestino.

Referências:

BENCKE, Ester. Música *e Expressão do Nacional nas Sonatinas para piano de Camargo Guarnieri*. Florianópolis, 2010. 210f. Dissertação de Mestrado em Música. UDESC.

BENCKE, Ester e PIEDADE, Acácio. Tópicas em Camargo Guarnieri: Uma Análise da Sonatina n.1. In: CONGRESSO NACIONAL DA ANPPOM, XIX, 2009, Curitiba – PR. Curitiba: DeArtes, 2009. p. 675-679.

DONADIO, Vera Lúcia (org). Camarco Guarnieri. In: Tributos: Música Brasileira. 61p. (Cadernos de Pesquisa v.1). São Paulo: Centro Cultural São Paulo: 2007[1977]. Disponível em <http://www.centrocultural.sp.gov.br>. Acesso em: 20 mar.2009

GROSSI, Alex Sandra. O Idiomático de Camargo Guarnieri nas Obras Para Piano. *Opus:* revista eletrônica, n. 10, dez/2004, p.29-36. Disponível em <www.anppom.com.br/opus/opus10/d_alex.pdf.> Acesso em: 25 maio. 2009.

MORGAN, R.P. (ed). *Anthology of Twentieth-century music*. New York: Norton & Company, 1992.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical.* São Paulo: Edusp, 1996[1967].

TONI, Flávia Camargo. A Correspondência. In: SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri:* o Tempo e a Música**.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

STRAUS, Joseph N. Introdução à Teoria Pós-tonal. New York: Prentice Hall, 2000.

VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri:* Expressões de uma Vida**.** São Paulo: EdUSP, 2001.

COMPLEXIDADE MUSICAL EM SÍNTESE GRANULAR

Fernando Falci de Souza (UNICAMP)
fernando_ffs@yahoo.com.br

Adolfo Maia Jr. (UNICAMP)
adolfo@nics.unicamp.br, maia.adolfo@gmail.com

Resumo: Neste artigo são descritos brevemente alguns modelos matemáticos e cognitivos estabelecidos para medir a complexidade musical. Em seguida é apresentada uma introdução à técnica de síntese sonora denominada síntese granular destacando sua dificuldade freqüente em definir modelos de alto nível para a geração e controle dos parâmetros de uma imensa quantidade de grãos de som. Finalmente, são definidas medidas para avaliar a complexidade da síntese sonora de nuvens formadas por grãos de som em tempo real.
Palavras-chave: Complexidade Musical, Síntese Granular, Nuvens Síncronas e Assíncronas.

Music Complexity in Granular Synthesis

Abstract: In this paper we briefly describe some established mathematical and cognitive models for measurement of music complexity. An introduction to the sound synthesis technique named granular synthesis is presented, point out its common goal of defining a high level model to generate and control the parameters of a huge amount of grains of sound. Finally we define some measures to evaluate the complexity of real time synthesized clouds composed of grains of sound.
Keywords: Music Complexity, Granular Synthesis, Synchronous and Asynchronous Clouds.

1. Introdução

Ao formalizar uma representação da música com um conjunto finito de símbolos, como ocorre tanto em uma partitura como em um arquivo sonoro digital, é possível analisá-la sob o enfoque da Teoria da Informação. Uma música, ou até mesmo o processo de criação em tempo real, pode ser interpretada como uma mensagem enviada de um emissor para um receptor através de um canal de comunicação e então se torna possível aplicar métodos para medir sua complexidade. Um *ensamble* transmite informação sonora musical para seus ouvintes através da propagação do som no ar assim como uma partitura transmite informação do compositor para o intérprete (Shannon, 1948).

Cada objeto de uma área de comunicação, com seu particular meio de transmissão e conjunto de símbolos, seja uma estética musical, peças de um compositor ou *performances;* apresenta um nível de complexidade distinto. A complexidade musical pode variar mesmo dentro de uma única peça e a habilidade do compositor pode ser então interpretada como sua habilidade em organizar segmentos de diferentes complexidades por meio dos conceitos de *repetição* e *variação*. Como veremos mais adiante, o conceito de repetição resulta em uma diminuição da complexidade, enquanto que a variação causa seu aumento.

Por outro lado, queremos aplicar os conceitos mencionados acima no caso particular do método de composição denominado Síntese Granular. Neste método de síntese sonora, sons, timbres e texturas são obtidos por meio da emissão de uma imensa quantidade de micro segmentos de áudio. Xenakis foi o primeiro compositor a utilizar o termo *microsom* para referir-se a peças nas quais o compositor atua sobre estes micro-segmentos de áudio, também denominados de grãos sonoros (Roads, 2001). Uma dificuldade freqüente ao lidar com síntese granular é encontrar modelos de alto nível para controlar a síntese de uma grande quantidade de grãos a partir de um conjunto reduzido de parâmetros. Pesquisas recentes têm colaborado neste sentido

experimentando diversos modelos ao controle da síntese granular como, por exemplo, fractais, sistemas dinâmicos e teoria do caos (DiScipio, 1990), Conjuntos Fuzzy e Cadeias de Markov (Maia e Miranda, 2005), teoria dos grafos (Valle e Lombardo, 2003) algoritmos genéticos (Souza e Maia, 2009) e controladores gestuais (Souza et al, 2010). Estabelecer uma medida da complexidade de um fluxo de grãos pode contribuir com o desenvolvimento de novos modelos de alto nível para o controle de algoritmos de síntese granular.

Nas próximas seções apresentaremos algumas teorias matemáticas as quais podem fornecer ferramentas úteis para se obter medidas de complexidade aplicadas à música. Em seguida descreveremos certos aspectos da síntese granular e definiremos alguns conceitos de complexidade aplicados à mesma. Finalmente, serão apresentadas algumas considerações e perspectivas futuras para este trabalho.

2. Medidas de Complexidade

De acordo com Shannon (1948), a complexidade é inversamente proporcional à capacidade de prever a informação que será enviada pelo transmissor. Isto é, quanto mais previsível for o comportamento do transmissor, menor será a complexidade resultante do sistema. Com este método é possível medir a complexidade do fenômeno musical como um todo, de sistemas de composição (modal, tonal, atonal) ou de estilos musicais específicos. Analogamente às regras gramaticais de um idioma, os estilos musicais seguem regras e clichês estabelecidos como, por exemplo, no período clássico uma cadência IV – V tem maior probabilidade de ser resolvida no I ou VI grau do que em qualquer outro acorde do campo harmônico. Como mencionamos acima, toda informação pode ser escrita como uma lista na qual são usados um número finito de símbolos. Na fórmula a seguir, Shannon define a quantidade de informação (ou complexidade) contida em uma lista de N símbolos como:

$$H_0 = -\sum_{i=1}^{N} p(s_i) \cdot \log_2 p(s_i),$$

Figura 1: Medidas de complexidade de uma fonte emissora sem memória.

Onde $p(s_i)$ é a probabilidade de se encontrar o símbolo s_i nesta lista. Neste caso é dito que o método não tem memória, pois não considera os símbolos que ocorreram anteriormente na mensagem. Shannon também utiliza probabilidade condicional para avaliar a complexidade de mensagens em que a probabilidade da ocorrência de determinado símbolo depende de um ou mais símbolos que se manifestaram anteriormente na mensagem.

Em uma segunda abordagem, o matemático soviético Andrei Kolmogorov propõe uma teoria onde a complexidade é medida observando-se a mensagem que foi transmitida ao invés de observar o comportamento do transmissor (Gammerman e Vovk, 1999). A complexidade é diretamente relacionada com a capacidade de reduzir o tamanho de tal mensagem sem perda de informação. Tomemos como exemplo o Bolero de Ravel. Bem sabemos que nesta peça musical a melodia é repetida diversas vezes enquanto o timbre é variado pelas escolhas de orquestração. Portanto sua partitura poderia ser escrita contendo a melodia uma única vez e com um "mapa" de orquestração em anexo. Conforme resulta da teoria de Kolmogorov, esta peça

apresenta um alto grau de compactação e conseqüentemente baixa complexidade. Com este método avalia-se a complexidade de uma peça musical específica e não de um estilo musical. Assim, a complexidade K de uma mensagem s é definida pelo menor tamanho possível de outra mensagem p, menor do que s, tal que exista uma transformação T que leve p em s, conforme a fórmula:

$$K(s) = \min(|p| : T(p) = s)$$

Figura 2: Complexidade de Kolmogorov de uma mensagem s.

Uma dificuldade a ser considerada quando a análise da complexidade é feita pelos modelos apresentados é que eles sempre partem de uma representação da música que não corresponde exatamente à forma como a música é percebida. Por exemplo, os métodos podem ser aplicados a uma partitura ou a um arquivo digital. No primeiro caso sabemos que a partitura não corresponde ao som resultante da execução da peça, principalmente no tocante ao timbre. Por outro lado, arquivos digitais contêm informações sobre cada amostra de audio, o que pode conter informação excessiva para se determinar a complexidade musical.

Embora forneçam dados numéricos interessantes e úteis, estes e outros modelos matemáticos apresentam a seguinte problemática em comum. Resulta deles que quanto maior a aleatoriedade presente na mensagem ou no comportamento do emissor, maior é a sua complexidade. Porém, a aleatoriedade completa caracteriza o que chamamos de ruído, uma mensagem "sem significado" algum. Portanto faz-se necessário incluir mais um fator nestes modelos para considerar como e com qual intensidade a informação transmitida modifica o receptor, que no caso da música se trata do ouvinte.

Como alternativa aos modelos apresentados algumas medidas de complexidade musical são definidas a partir de aspectos cognitivos baseados na percepção musical. Na definição mais abrangente, a complexidade musical é proporcional ao "esforço necessário do ouvinte para acompanhar o que está acontecendo na música" (Tillmann et al., 2000). Ao ouvir música, o ouvinte cria uma expectativa sobre o que vai acontecer em seguida, ou seja, o cérebro humano procura antecipar as situações futuras como resultados do processo evolutivo (Huron, 2006). Para partir de um modelo simples, neste artigo escolhemos separar a complexidade em complexidade rítmica e complexidade melódica.

Quanto a complexidade rítmica, de acordo com Essens (1995), os ouvintes sempre procuram estabelecer um relógio interno a partir do qual a estrutura rítmica de uma música é segmentada e compreendida. Uma alta complexidade rítmica pode ser resultado de uma peça com pulsações irregulares ou ausentes ou de segmentos muito fragmentados. Para avaliar a complexidade melódica, escolhemos um modelo denominado implicação-realização (Narmour, 1990). Neste modelo os aspectos melódicos da música são analisados nota a nota e determinados intervalos musicais implicam no aumento da expectativa do ouvinte que anseia pelo "fechamento da melodia". Neste artigo, utilizaremos estes modelos para propor uma forma de avaliação da complexidade rítmica e melódica de nuvens de sons granulares.

3. Síntese Granular

Síntese Granular é uma técnica de síntese sonora proveniente das descobertas do físico Dennis Gabor sobre o "Quanta Acústico e a Teoria da Audição" (Gabor, 1947). Em sua teoria Gabor demonstra como o som, um fenômeno acústico freqüentemente representado em forma de onda, pode ser representado em forma de partículas com uma quantidade mínima de energia e denominadas quanta acústico. Resumidamente, resulta da teoria de Gabor que um som longo e complexo pode ser decomposto em uma grande quantidade de grãos (partículas sonoras) simples e de curta duração.

Pouco tempo após a publicação de sua teoria, diversos compositores foram inspirados a realizar o processo inverso, ou seja, obter texturas musicais ricas e complexas a partir do seqüenciamento de uma grande quantidade de grãos elementares. No domínio musical, a definição de grão sonoro encontra mais flexibilidade no que nas teorias de Gabor. Um grão de som é uma partícula sonora de curta duração, da ordem de 5ms a 50ms, constituída por uma forma de onda qualquer, encapsulada por uma envoltória. Na figura a seguir são apresentados alguns tipos de grão sonoro:

Figura 3: Diversos tipos de grãos com diferentes envoltórias de amplitude: gaussiana, gaussiana larga, exponencial decrescente, exponencial, gaussiana estreita e sem envoltória.

Embora alguns compositores pioneiros tenham obtido excelentes resultados em composições com síntese granular utilizando apenas dispositivos analógicos, é no domínio digital que esta técnica encontra maior flexibilidade e potencial. No famoso livro *Microsound* (Roads, 2001) são resumidos mais de vinte anos de pesquisa na área. Roads também estabelece uma ampla taxonomia para descrever os elementos e estruturas da síntese granular. Quanto à organização temporal dos grãos e tratando-se de um único fluxo (*stream*) temos as formas seqüenciamento síncrono, quando os grãos são emitidos em uma taxa constante, quase-síncrono, quando apresenta pequena variação na densidade, ou assíncrono, com maior variação de densidade.

Em particular, quando a densidade média de um fluxo de grãos se encontra em torno de 20 grãos emitidos por segundo (GPS) ou superior ocorre o fenômeno psicoacústico de fusão que faz com que os grãos sejam percebidos como uma única textura, também chamada de massa sonora ou nuvem. Na próxima seção vamos apresentar brevemente o GranularStreamer e demonstrar como podemos avaliar em tempo real a complexidade da síntese de nuvens de grãos.

4. Complexidade Musical de Nuvens Assíncronas

O GranularStreamer é um sistema para síntese granular que gera simultaneamente e em tempo real diversos fluxos de sons granulares independentes (Souza et al, 2010). Cada um dos fluxos de grãos é

controlado por um conjunto de seis parâmetros: tamanho do grão, freqüência da forma de onda, fase ou *offset* da forma de onda, densidade (quantidade de grãos emitidos por segundo), amplitude da envoltória e posição panorâmica. Cada um destes parâmetros pode ser especificado em um único valor ou por meio de um intervalo de valores e, neste caso, sempre que um novo grão é criado, o sistema sorteia um novo valor para o parâmetro dentro dos valores do intervalo utilizando uma distribuição uniforme.

Apresentamos abaixo um modelo inicial bastante simples mas que pode nos guiar a casos mais complexos do cálculo da medida de informação ou complexidade de um fluxo de grãos sonoros. Primeiramente vamos considerar nossa análise e a nossa medida de informação para o que acontece num fluxo sonoro por unidade de tempo. Daí a medida de informação é uma função dinâmica, isto é, uma quantidade que evolui temporalmente. Vamos supor, por exemplo, que temos um conjunto de N grãos diferentes à nossa disposição que serão sorteados segundo uma distribuição homogênea de probabilidades. No nosso caso isto significa que todos os N grãos têm a mesma probabilidade de ser sorteado para ser "tocado" no fluxo granular. Então, para cada grão (que é um evento) s_i com i=1,2,...,N temos que a probabilidade é constante e igual à $p(s_i) = 1/N$ e daí a medida de informação, segundo Shannon, é dada por:

$$H_0 = -\sum_{i=1}^{N} \frac{1}{N} log_2\left(\frac{1}{N}\right) = -log_2\left(\frac{1}{N}\right) = log_2 N.$$

Figura 4: Medida da complexidade de um fluxo com N tipos distintos de grão.

Isto significa que, neste caso simples, a medida de informação cresce logaritmicamente com o número de grãos diferentes que aparecem na unidade de tempo (1 segundo, por exemplo), não importando o seu conteúdo espectral. Por exemplo, se na primeira unidade de tempo um único grão aparece varias vezes, então N=1 e $H_0 = 0$. Se na segunda unidade de tempo aparecem somente 2 grãos , N=2 e daí $H_0 = 1$. Para N=3 diferentes grãos $H_0 = \log_2 3$, e assim por diante. Por outro lado, se medirmos a informação de Shannon para um tempo bastante longo, no qual todos os N grãos já apareceram, ela será constante igual a $\log_2 N$. Portanto para o fluxo sonoro podemos definir uma medida de informação quase em tempo real.

Este tipo de abordagem pode ser interessante para comparação com uma noção mais intuitiva de complexidade, ou seja, com uma complexidade que leva em conta parâmetros psicoacústicos ou mesmo, estilos e influências culturais. Observamos finalmente que o modelo acima descrito pode ser amplamente generalizado para incluir complexidade rítmica, complexidade espectral ou harmônica relacionando-os com os parâmetros de Síntese Granular tais como duração dos grãos, sobreposição (*overlapping*), densidade dos grãos por unidade de tempo, banda de freqüência e envelope espectral. Isto será um dos alvos da nossa pesquisa futura, mas devemos considerar que a síntese granular ocorre nos limites da percepção humana e, assim como ocorre na mecânica quântica, este território apresenta comportamentos um tanto distintos do nosso senso comum. O que queremos dizer é que existe uma dificuldade em separar as componentes da complexidade da síntese granular em complexidade rítmica, complexidade melódica e complexidade harmônica pois sabemos que, no domínio do *microsom*, todos os parâmetros estão correlacionados em nossa percepção. Ainda assim, definir medidas de complexidade da forma proposta é um primeiro passo para, posteriormente, encontrar as correlações perceptivas entre os diversos parâmetros da síntese granular.

5. Considerações Finais

Neste artigo apresentamos brevemente dois modelos matemáticos de complexidade e enumeramos alguns desafios para a definição de complexidade em música. Além disto, relacionamos modelos e conceitos de complexidade com parâmetros que freqüentemente compõe o espaço de controle de algoritmos de síntese granular. Sendo assim, esperamos ter contribuído com um modelo para síntese de nuvens síncronas e assíncronas compostas por grãos de som no qual o compositor ou *performer* pode direcionar sua estratégia composicional por meio da manipulação de um parâmetro o qual pode ser denominado "complexidade granular".

Futuramente, queremos definir e implementar uma fórmula que nos forneça o índice de complexidade de um fluxo de sons granulares gerado em tempo real pelo aplicativo GranularStreamer. De posse desta fórmula poderíamos, por exemplo, inverter o processo e permitir que o usuário manipule o próprio índice de complexidade granular e estabelecer regras para que o sistema traduza automaticamente este parâmetro em outros parâmetros como densidade do fluxo, tamanho dos grãos, banda de freqüência e outros. Desta forma pretendemos contribuir para o desafio comum da síntese granular que, conforme citado anteriormente, depende de se obter um conjunto de parâmetros de alto nível para manipular uma grande quantidade de parâmetros granulares.

Referências:

DISCIPIO, A. *Composition by Exploration of Nonlinear Dynamical Systems*. Proceedings of the 1990 International Computer Music Conference. San Francisco: International Computer Music Association, 1990.

ESSENS, P. *Structuring temporal sequences: comparision of models and factors of complexity*. Perception ans psychophysics, 57(4), 1995.

GABOR, D. *Acoustical quanta and the theory of hearing*. Nature, 159. 1947.

GAMMERMAN, A.; VOVK, V. *Kolmogorov Complexity: sourcer, theory and application*. Computer Journal, 42(4), 1999.

HURON, D. *Sweet antecipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge: MIT Press, 2006.

MAIA Jr, A.; MIRANDA, E. R.; *Granular Synthesis of Sound through Markov Chains with Fuzzy Control*. Annals of the International Computer Music Conference (ICMC). Barcelona: 2005.

NARMOUR, E. *The analysis and cognition of basic melodic structures*. The University of Chicago Press. Chicago e Londres, 1990.

ROADS, C. *Microsound*. Cambridge: MIT Press, 2001.

SHANNON, C. E. *A mathematical theory of communication*. The Bell System Techinical Journal, 27, 1948.

SOUZA, F. F.; MAIA Jr., A.; *Evolutive Processes for Granular Synthesis in Extended Gabor Spaces*. Anais do 7o Congresso de Engenharia de Audio. São Paulo: 2009.

SOUZA, F. F.; WANDERLEY, M. M.; MAIA Jr., A.; *An Input Device to Control Granular Sound Processes*. Anais do 8o Congresso de Engenharia de Audio. São Paulo: 2010.

TILLMANN, B.; BHARUCHA, J. J.; BIGAND, E. *Implicit learning of music: a self-organizing approach*. Psychological review, 107, 2000.

VALLE, A.; LOMBARDO, V. *A two level method to control granular synthesis*. Proceedings of the XIV colloquium on music informatics. Firenze, 2003.

EMPREGOS DA MODULAÇÃO MÉTRICA EM *FANTASIA*, DO *QUARTETO DE CORDAS Nº 1* DE ELLIOTT CARTER[1]

Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira (UNICAMP)
deoliveira.chico@hotmail.com

Resumo: Este trabalho propõe-se a apresentar, no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas No. 1* de Elliott Carter, alguns dos tratamentos dados pelo compositor à sua técnica de modulação métrica. Após exposição do funcionamento dessa técnica, são observadas as maneiras como ela é utilizada na constituição formal desse primeiro movimento. Constata-se, por fim, que, embora a modulação métrica seja, a princípio, uma técnica de transição, ela própria torna-se objeto da composição de Carter.
Palavras-chave: Elliott Carter, modulação métrica, música do século XX.

Employments of Metrical Modulation in *Fantasia*, from Elliott Carter's *String Quartet No. 1*

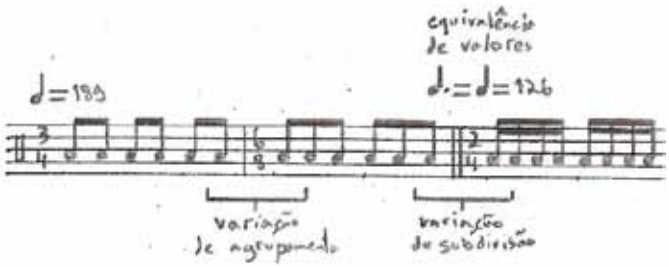
Abstract: This paper intends to present, in the first movement of Elliot Carter's *String Quartet No. 1*, some of the treatments given by the composer to his technique of metric modulation. After exposing the functioning of such technique, the ways in which it is employed in the formal establishment of the first movement are observed. It is concluded, finally, that although the metric modulation is, at first, a transition technique, this very technique becomes an object of Carter's composition.
Keywords: Elliott Carter, metric modulation, twentieth-century music.

1. Sobre o funcionamento da modulação métrica

Em texto introdutório à edição de seus quartetos de cordas completos, o compositor estadunidense Elliott Carter (1908-) escreve sobre seu *Quarteto de Cordas No. 1* que tal peça trata-se de sua "aventura mais extrema sobre aquilo que tem sido chamado de 'modulação métrica'" (CARTER, 1998: p. vii; cf. ROSEN, 1986: pp. 121 - 122). Composto em 1951, o quarteto lida, em diversos aspectos de sua construção, com o manifesto interesse de Carter por transições (cf. SCHIFF, 1983: pp. 151 - 152), como pode-se observar na descrição do compositor de sua concepção formal para a peça:

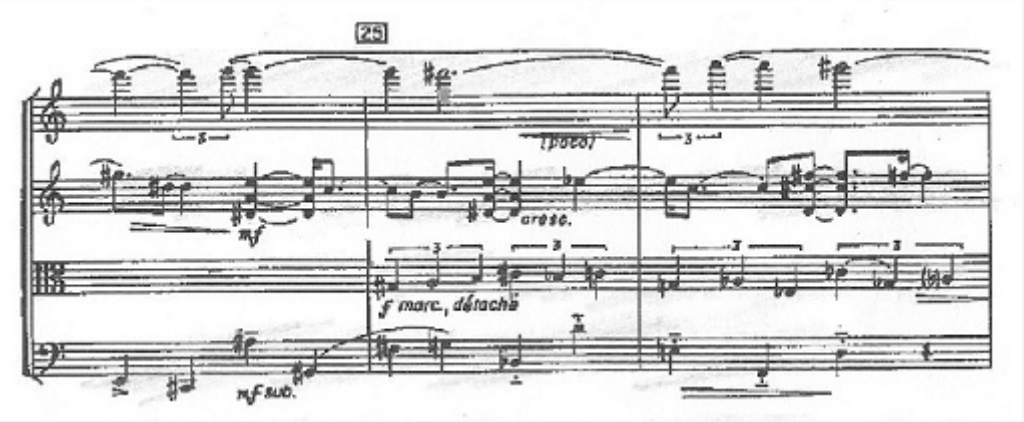
> Note que, enquanto há, de fato, quatro movimentos nessa peça, apenas três são marcados na partitura como movimentos separados e esses três não correspondem aos quatro movimentos 'reais'. (...) Há apenas duas pausas, dividindo a peça em três seções. O motivo dessa divisão não-usual dos movimentos é que a mudança de tempo e caráter, ocorrida entre o que normalmente chamam-se de movimentos, é a meta, o clímax das técnicas de modulação métrica de que eu utilizei. (CARTER apud SCHIFF, 1983: p. 46).

De fato, a técnica de modulação métrica de Elliott Carter trata-se, a princípio, de uma técnica de transição que consiste, basicamente, em articular trechos contíguos com indicações de andamento distintas através da equivalência de duração absoluta, expressa na partitura, entre um valor rítmico do primeiro andamento e um valor rítmico do andamento de chegada (ver Ex. 1, abaixo). Através desse valor pivô, torna-se possível realizar com precisão tal transição entre dois *tempi*. Para que configure-se, efetivamente, uma modulação métrica, é necessário que haja, entre os andamentos contíguos articulados por essa técnica, variação em dois parâmetros da notação rítmica tradicional ocidental: 1) a *subdivisão* de um pulso; 2) o padrão de *agrupamento* dos pulsos ou sub-pulsos. No exemplo 1, abaixo, estão assinaladas tais variações de agrupamento e de subdivisão, respectivamente. Pode-se observar também, neste exemplo, como a semínima pontuada do andamento de partida equivale em duração absoluta à semínima do segundo andamento.



Ex. 1 – Esquematização da modulação métrica dos compassos 211 a 213 de *Fantasia*.

Por conta, justamente, da conjugação entre operações de subdivisão e agrupamento para articular com precisão andamentos distintos, a modulação métrica de Carter remete altamente a uma das técnicas para construção de *politempi* do também estadunidense Charles Ives (1874-1954) identificadas pelo próprio Carter em seu texto "La base rythmique de la musique américaine" (1955). Carter descreve tal técnica como "a sobreposição de diferentes velocidades que podem ser notadas por meio de uma unidade comum" (CARTER, 1955: p. 108) e identifica seu uso na *Sinfonia No. 4* de Ives (1912-18). Tal construção de *politempi* ocorre amplamente no *Quarteto de Cordas No. 1* de Carter e pode ser observada no trecho reproduzido na página seguinte, entre os compassos 24 e 26 do primeiro movimento (Ex. 2).



Ex. 2 – Compassos 24 a 26 de *Fantasia*, *Quarteto No. 1.*

Nota-se no exemplo acima que, embora o andamento indicado seja o de semínima a 120 bpm[2], cada voz assume uma velocidade própria, reportando-se a tal andamento por diferentes relações de agrupamento e subdivisão da semínima de referência. A regularidade de eventos do violino II, por exemplo, é notada nessa passagem através da subdivisão da semínima de referência em quatro semicolcheias e do agrupamento destas de cinco em cinco. O andamento da viola, por sua vez, tem sua notação fundada sobre o agrupamento da semínima de referência de dois em dois e sobre a divisão da mínima resultante em três semínimas tercinadas. Os efetivos andamentos em cada instrumento no trecho acima são de: 36 bpm, ao violino I; 96 bpm, ao violino II; 180 bpm, à viola; 120 bpm, ao violoncelo.

Além das construções de *politempi*, é um traço característico da escritura rítmica desse primeiro movimento do *Quarteto No. 1* de Carter a recorrência de velocidades absolutas sob indicações distintas de andamento[3]. A velocidade de 96 bpm identificada no violino II, no exemplo 2, ocorre não apenas em trechos cuja indicação de andamento é a de semínima a 120 bpm, como apontado acima, mas também sob a indicação de semínima a 72 bpm, em cujo caso, tal velocidade é expressa por colcheias pontuadas, reportando-se

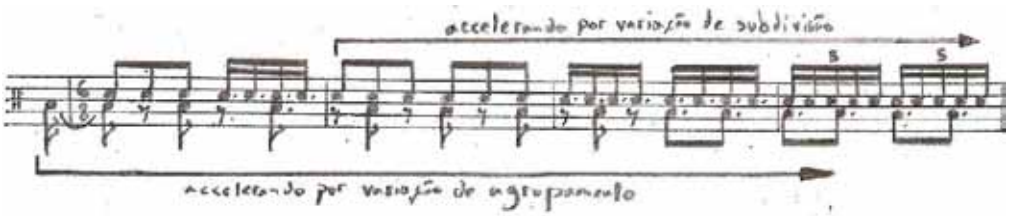
de maneira distinta ao *tempo* de referência adotado para a execução. Os andamentos indicados assumem, dessa forma, a função de condicionar as relações de referências entre os andamentos efetivos e serão aqui denominados, portanto, como *regiões métricas*.

2. Utilizações da Modulação Métrica em *Fantasia*

Por articular com precisão transições entre andamentos distintos, a modulação métrica de Carter tem grande potencial de organização num contexto em que a variedade e a variação de andamentos põem-se em jogo. O modo mais evidente como tal potencial manifesta-se no primeiro movimento desse quarteto é na atribuição de funções estruturais a algumas regiões métricas recorrentes. Os andamentos indicados de semínima a 72 bpm e semínima a 120 bpm, por exemplo, associam-se à exposição do material. Justamente com esses dois *tempi* em seqüência, o quarteto inicia-se em uma *cadenza* de violoncelo a 72 bpm seguida da primeira construção, de forma gradual e cumulativa, da característica textura de *politempi* ilustrada no exemplo 2. Adiante, entre os compassos 138 e 173, retornam os *tempi* iniciais, numa sucessão de 120 bpm, 72 bpm e 120 bpm, para nova exposição da *cadenza* inicial, agora à viola, seguida, uma vez mais, da construção gradual de uma textura de *politempi*.

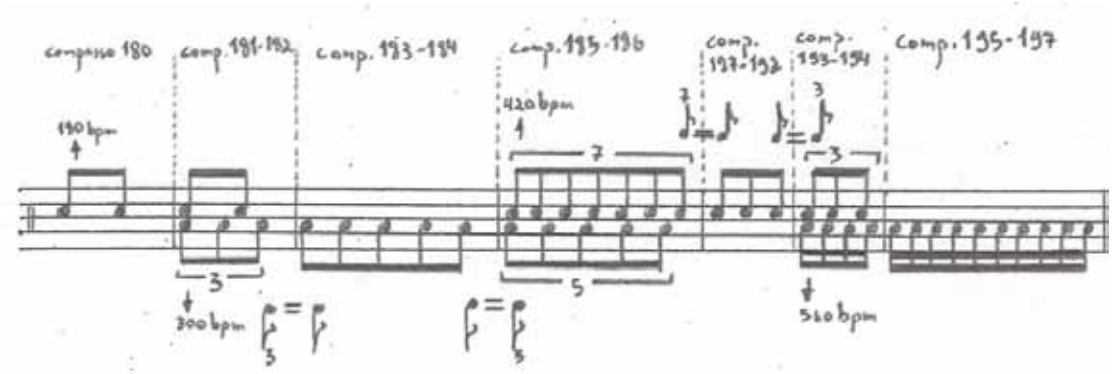
Para além das recorrências de regiões métricas, aspectos do próprio emprego da técnica de modulação métrica contribuem com a clareza formal do quarteto. A primeira maneira como isso ocorre, conforme observado por Tingley (1981), é por uma muito maior ocorrência de modulações métricas no primeiro e quarto movimentos do *Quarteto No. 1* de Carter do que nos dois movimentos centrais, o que confere a estes "um senso mais estável de pulso que contrasta com a fluidez métrica dos movimentos externos" (TINGLEY, 1981: p. 9)[4]. Desse modo, o uso ou não-uso dessa técnica torna-se um fator na construção da peça.

Em segundo lugar, dada a constante ocorrência de modulações métricas neste primeiro movimento do quarteto, os próprios tratamentos dados às suas ocorrências, em cada uma de suas seções[5], tornam-se característicos de tais seções. A segunda destas, aqui compreendida como o trecho entre a reexposição da *cadenza*, a partir do compasso 138, e o compasso 205 – a partir do qual incorporam-se homofonias à textura, como veremos adiante –, oferece um exemplo elucidativo: aqui, as modulações métricas assumem uma maior gradualidade e continuidade do que nas seções contíguas. Desse modo, pode-se observar, no exemplo 3, na página seguinte, como na primeira etapa da modulação dos compassos 170 a 178, a variação de subdivisão da semínima pontuada de três colcheias para a figura de quintina, na voz superior, é intermediada pela subdivisão do pulso em quatro semicolcheias pontuadas, realizando-se assim, a simulação de um *accelerando*. Semelhantemente, um *accelerando* simulado ocorre na voz inferior por uma variação gradual de agrupamento, do valor de cinco semicolcheias ao valor de três semicolcheias.



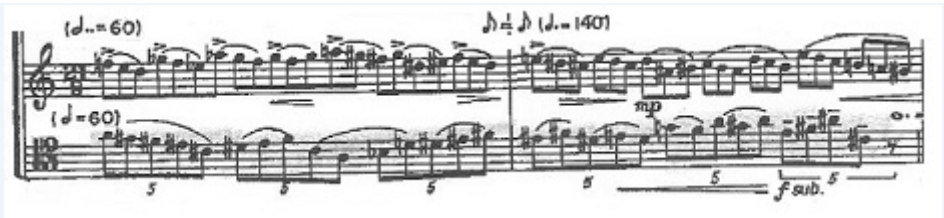
Ex. 3 – Esquematização do *accelerando* ocorrido nas partes de viola e violoncelo nos compassos 169 a 173 de *Fantasia*.

Essa técnica de simulação de continuidade por meio de um aumento da discretização é levada a maiores proporções entre os compassos 180 e 197. Como pode-se observar no esquema rítmico abaixo (Ex. 4), uma seqüência de modulações métricas é encadeada nesse trecho de modo a aumentar gradualmente a densidade das subdivisões, gerando-se uma evidente direcionalidade que permeia cinco regiões métricas distintas.



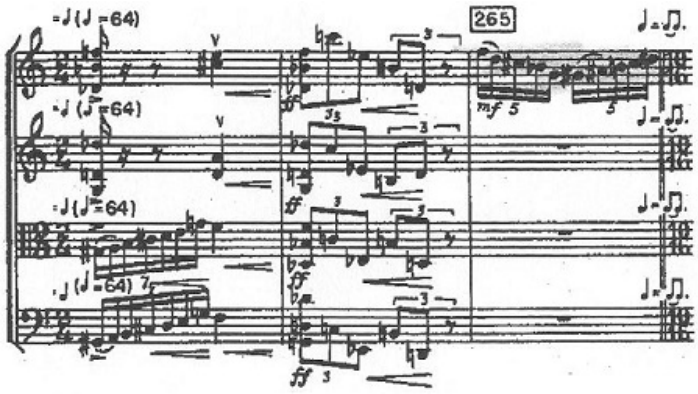
Ex. 4 – Esquema das subdivisões e modulações métricas entre os compassos 180 e 197 de *Fantasia*.

Em favor ainda da ilusão de continuidade, os potenciais contrastes entre essas regiões métricas são obscurecidos 1) pelo fluxo ininterrupto dos sub-pulsos resultantes das subdivisões e 2) pela permanência ou antecipação de andamentos das regiões métricas contíguas. Constituem um exemplo disto os compassos 187 e 188, em que o violoncelo segue enfatizando o pulso de mínima a 60 bpm, da região métrica anterior, enquanto a viola estabelece o novo *tempo* de semínima pontuada a 140 bpm (Ex. 5).



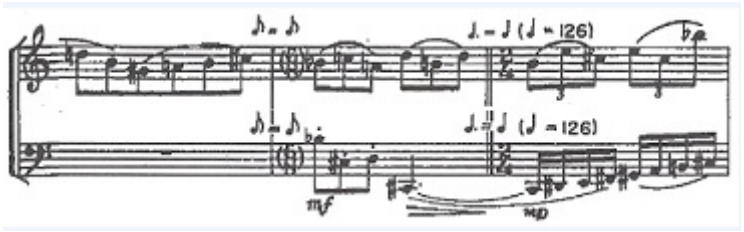
Ex. 5 – Partes de viola e violoncelo nos compassos 187 e 188 de *Fantasia*.

A terceira seção desse movimento, compreendida entre os compassos 205 e 311, contrasta as continuidades observadas na seção anterior. Muito diferentemente dos complexos *politempi* dos compassos 187 e 188, gerados pela sobreposição de regiões métricas distintas, tornam-se mais raras neste trecho as sobreposições de subdivisões distintas de um pulso, em favor de uma maior ocorrência de homofonias em que, conseqüentemente, pulsações e cortes são postos em evidência (Ex. 6).



Ex. 6 – Compassos 263 a 265 de *Fantasia*.

A primeira modulação métrica dessa seção (Ex. 7), esquematizada no exemplo 1 (p. 2, acima) favorece essa evidência do corte ao abreviar-se, dispondo mais proximamente as duas estruturas rítmicas contrastantes por ela articuladas. Como pode-se observar no exemplo 7, na página seguinte, embora o violino I permaneça ainda um compasso na subdivisão que mantinha antes da modulação, o violoncelo inicia, em sincronia com a indicação do novo *tempo*, a nova subdivisão, que predominará até a próxima modulação. Essa é a modulação métrica mais breve da peça, concentrando as operações de variação de subdivisão e agrupamento no período de um compasso apenas.



Ex. 7 – Partes de violino I e violoncelo nos compassos 211 a 213 de *Fantasia*.

Essa grande aproximação entre as duas regiões métricas em questão contribui para que seja audível uma nuança que potencializa seus contrastes: embora o novo andamento seja mais baixo do que o anterior, na proporção de 2:3, sua velocidade absoluta é mais alta, por conta da subdivisão em semicolcheias, na proporção de 4:3. Põe-se em jogo, dessa maneira, uma distinção possível, para o trabalho sobre modulações métricas, entre *densidade absoluta* e *densidade de pulsos*.

3. Considerações finais

Pudemos observar, ao longo deste trabalho, algumas das maneiras como a técnica de modulação métrica de Elliott Carter é empregada no primeiro movimento de seu *Quarteto de Cordas No. 1*. Verificamos, ao examinar sua constituição paramétrica, as relações de tal técnica com a construção por Carter de texturas de *politempi* (cf. BERNARD, 1988: pp. 174 – 177; SCHIFF, 1983: p. 57), bem como o papel assumido pela modulação métrica na organização formal em maior escala desse quarteto, através de indicações recorrentes de andamentos (cf. TINGLEY, 1981: pp. 8 – 11). Em ambos os casos, a técnica de modulação métrica atua

como uma ferramenta de controle, seja pela atribuição de certa precisão às recorrências de andamentos, seja por uma coordenação das sincronicidades nas texturas de *politempi*. A ponderação por Carter, transcrita na primeira página deste artigo, de que os momentos de transição seriam os "clímaces" de seu quarteto dá a entender, contudo, que as técnicas de transição, manifestamente a modulação métrica, contêm em si o interesse do compositor.

Tal interesse de Carter é identificável aqui por um trabalho sobre diversos aspectos pertinentes à própria ocorrência da modulação métrica. Para além, das operações horizontais sobre *subdivisão* e *agrupamento* de pulsos e sub-pulsos, que, afinal, constituem a condição para que tal técnica configure-se, as relações, acima observadas, entre densidades absolutas e densidades de pulso entre regiões métricas contíguas, ou a gradualidade das modulações, são trabalhadas em função da clareza formal em *Fantasia*. A modulação métrica não atua aqui apenas como ferramenta de articulação, mas traz em si aspectos constitutivos da peça. Constatamos, portanto, neste trabalho, que a modulação métrica torna-se, nesse primeiro movimento do *Quarteto de Cordas No. 1* de Carter, um objeto de sua composição.

Notas

[1] Este artigo é um dos resultados da pesquisa "O Ritmo como Articulador do Discurso Musical" em desenvolvimento no IA – UNICAMP com bolsa de IC – FAPESP desde 2008, sob orientação de Silvio Ferraz Mello Filho.
[2] Batidas por minuto.
[3] Em seu livro *The Music of Elliott Carter* (1983), David Schiff identifica melodias associadas a alguns dos andamentos efetivos recorrentes no primeiro movimento do *Quarteto No. 1* de Carter (SCHIFF, 1983, p. 153-155). Tal caracterização dos andamentos efetivos constitui uma das técnicas de Carter para evitar aquilo a que o compositor refere-se como "*confusão indiferenciada*" nas simultaneidades da música de Ives (CARTER, 1977: pp. 60 – 63).
[4] Notamos aqui que, embora o artigo de Tingley (1981) trate também da modulação métrica no *Quarteto de Cordas No. 1* de Carter, justamente, seu trabalho não aborda um dos principais enfoques deste artigo: os diferentes tratamentos dados às ocorrências de tal técnica e seu conseqüente estabelecimento como um objeto da composição de Carter, como pode-se notar em nossas considerações finais.
[5] Esse movimento é dividido aqui em quatro seções, tendo como critério suas características rítmicas. Considerando que o próprio quarteto, como um todo, apresenta ao menos dois seccionamentos possíveis, conforme descrito por Carter (apud SCHIFF, 1983: p. 46), é possível que o mesmo ocorra, segundo outros critérios, nesse primeiro movimento.

Referências:

BERNARD, Jonathan. "The Evolution of Elliott Carter's Rhythmic Practice" in: *Perspectives of New Music Vol. 26 No. 2*. Seattle: Washington Univ. Press, 1988.

CARTER, Elliott. "La base rythmique de la musique américaine" (1955), in *Contrechamps: la musique américaine*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1986.

CARTER, Elliott. "Shop Talk by an American Composer" (1960), in *The Writings of Elliott Carter*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

CARTER, Elliott. *The String Quartets*. London: Boosey & Hawkes, 1998.

ROSEN, Charles. "Entretien avec Elliott Carter" (1984) in *Contrechamps: la musique américaine*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1986.

SCHIFF, David. *The Music of Elliott Carter*. London: Eulenburg Books, 1983.

TINGLEY, George Peter. "Metric Modulation and Elliott Carter's First String Quartet" in *Indiana Theory Vol. 4 No. 3*. Bloomington: Indiana University Press 1981.

ERNST KRENEK'S SUITE FOR GUITAR, OP. 164 AND THE TWELVE-TONE "METHOD"

Gabriel Navia (University of Arizona)
gnavia@email.arizona.edu

Abstract: Despite having never mentioned any composer as an influence to his work, Krenek clearly based some of his underlying compositional ideas on pre-established techniques. By comparing his use of the twelve-tone technique in his Suite for guitar, op. 164 with important concepts often related to Schoenberg and Webern, I will demonstrate how Krenek shapes the system according to his own artistic purposes.
Keywords: Ernst Krenek, twelve-tone system, Suite for guitar, combinatoriality and invariance

A Suíte para violão, op. 164 de Ernest Krenek e o "método" dodecafônico

Resumo: Apesar de nunca ter mencionado o nome de qualquer compositor como influência direta à sua obra, o uso de técnicas composicionais pré-estabelecidas é aparente na obra de Ernst Krenek. Comparando a técnica dodecafônica apresentada por Krenek em sua Suíte para violão, op. 164 com importantes conceitos relacionados à prática dodecafônica de Schoenberg e Webern, este trabalho tem como objetivo demonstrar que, apesar de sofrer alguma influência, Krenek molda o sistema de acordo com suas próprias intenções artísticas.
Palavras-chave: Ernst Krenek, dodecafonismo, Suíte para violão, combinatorialidade e invariância

1. Introduction

Ernst Krenek composed his Suite for guitar, op. 164, in 1957, same year in which he concluded two of his most important serial works, Circle, Chain and Mirror and Sestina. The piece was dedicated to the guitarist and composer Theodore Norman who premiered it in the winter of 1959 in Los Angeles. Suite for guitar is formed by five movements of which the first four are strictly based on the twelve-tone method. The last movement, however, brings a more liberal presentation of the technique through a segmentational and combinational procedure.

2. Row structure and Webern

Krenek refers to Messiaen and Webern as, "the best known generators of the new way of serial thinking". According to him, "Webern's work exercised an extraordinary impact in many composers of the beginning of the twentieth-century" (KRENEK, 1960: 211). Krenek's comments demonstrate his admiration and respect for Schoenberg's student, however nothing is mentioned about Webern's influence in his own work.

The pitch material of Krenek's Suite for guitar is based on two transformations of the twelve-tone row (0 T E 5 3 4 2 1 6 8 7 9), P0 and its inverted form, I0. By studying the structure of both row forms, we can observe the following: First, pitch-class 0 and pitch-class 6 hold the same order position in both row forms, order position 1 and 9 respectively. Second, the discrete trichord D^1 [879] is formed by the same pitch-classes as BI [798], however presented in a different order. The same can be observed with trichords B [534] and DI [453].

P0 - 0TE 534 216 879 (012) A (012) B (015) C (012) D

I0 – 021 798 TE6 453 (012) AI (012) BI (015) CI (012) DI

Example 1: Row structure – P0 and I0

Webern's twelve-tone style is well known for maintaining a certain level of invariance between I-related rows as shown in example 2. The second movement of Variations for piano, op. 27, is based on eight transformations of P0. The altered forms of the main row are presented in pairs which share one important rule: Pitch-classes 9 and 3 must hold the same order position in each of the two related rows. In "Wie bin ich Froh!" Webern introduces invariance in two different levels: First, pitch-classes 7 and 1 of each row form share the same order position. And second, the chosen rows provide four invariant adjacent dyads which generate a high level of unity to the piece.

Op. 27, II

P8 – 895746012TE3 P3 – 3402E178956T I5 – 54869710E32T
I10 – T91E20654873 I3 – 326475ET9108 P1 – 12T09E567348

I8 – 87E90T432651
P10 – TE7968234015

Wie bin ich Froh

P7 – 7436152ET098
I7 – 7TE819034256

Example 2: Row structure: Webern, Variations for piano, Op. 27, II and "Wie bin ich Froh!"

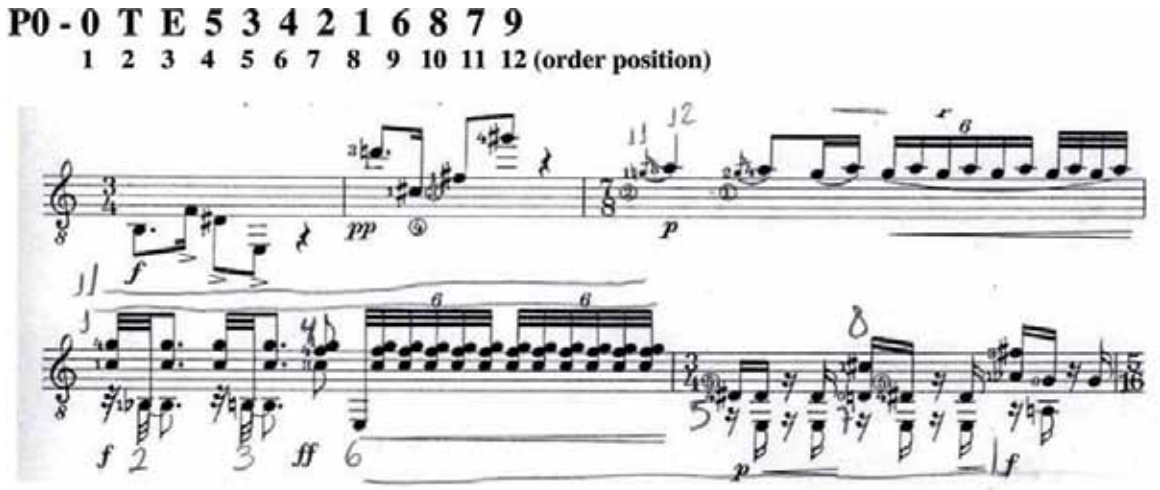
According to Joseph Strauss, derived row, a compositional procedure often utilized by Webern, "is one in which the discrete segmental trichords or tetrachords are all members of the same set class" (STRAUSS, 2000: 217). When analyzing the discrete trichords of the twelve-tone row utilized by Krenek in his Suite for guitar we can observe that trichords A, B, C, AI, BI and CI are all members of set-class (012). Even though Krenek does not derive his row from a specific set-class, the high number of occurrences of set-class (012) suggests the idea of a "quasi-derived row" (example 1). Hence, Webern's influence is apparent in Krenek's work. Both composers prefer to work with I-related rows that maintain a certain degree of invariance in order to keep the unity of the piece.

3. An overview of the first four movements

The first three movements of Krenek's Suite for guitar are strictly based on P0 while the fourth movement is governed by its inverted form, I0. The composer favors rhythm, phrase structure, dynamics and other musical aspects while systematically presenting the row from the beginning to the end. However, by means of voice-leading[2], Krenek connects non-adjacent pitch-classes and creates sonorities that would not exist in a stricter scenario. Example 3 shows how pc[3] 7 (o.p. 11) is sustained until the end of measure 23

establishing a harmonic relation with pcs 0, T, E, 5 and 4 (o.p. 1, 2, 3, 4 and 6, respectively). Pcs 0 and 5 are also sustained during the passage creating the verticality (027) which would not be possible without this procedure. Another voice-leading technique often utilized by Krenek during his suite is the anticipation. As shown in Example 3, pc 4 (o.p. 6) is presented before the appearance of pc 3 (o.p. 5). Interestingly, the composer sustains pc 4 (o.p. 6) until the end of the next measure establishing a harmonic relation between pc 4 and pcs 7, 0, 5, 3, 2 and 1 (o.p. 11, 1, 4, 5, 7 and 8, respectively).

Therefore, the pitch material of the first four movements of Krenek's Suite for guitar is controlled by only two transformations of the piece's twelve-tone row. P0 and I0 are presented in a very orthodox fashion; however, the use of voice-leading allows the composer to establish new intervallic connections between non-adjacent pitch-classes. The verticalities generated by these new connections will not be analyzed in the present study.



Example 3: Voice-Leading (sustaining and anticipations – first movement)

4. The fifth movement

4.1 Hexachordal and trichordal combinational process

In the last movement of his guitar work, Krenek abandons the strict use of the twelve-tone technique and introduces a combinatorial procedure which defines the pitch organization of the movement. Moreover, the composer expands the intervallic possibilities of the piece by adding the retrograde form of each of the two transformations of the piece's row, R0 and RI0.

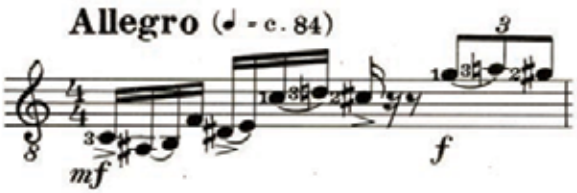
The combinational procedure utilized by Krenek takes place in two steps: First, each row form is broken into four discrete trichords which constitute the basic elements of the movement. Second, each segment presented must be followed by its inversion. For instance, trichord D must be followed by trichord DI; larger combinations are also allowed. In this case, trichords A and B could be combined forming Hex1 which must be followed by trichords AI and BI, or HexI1. Thus, by grouping the pitches in smaller blocks and by establishing a combinational pattern Krenek defines a serial organization that is followed during the whole movement.

4.2 "Quasi-combinatoriality"

According to Joseph Strauss, combinatoriality, often associated with Schoenberg's mature twelve-tone music, "is the general term for combining a collection with one or more transposed or inverted forms of itself to create an aggregate" (STRAUSS, 2000: 222). In Klavierstuck, op. 33a Schoenberg utilizes combinatoriality working with two inversionally related rows, P10 and I3, and their respective retrograde forms. Hex1 maps onto HexI1 and Hex2 maps onto HexI2 forming, in both cases, an aggregate completion.

By analyzing the discrete hexachordal structure of both row forms used in Krenek's guitar work we can observe the following: Both hexachords are members of set class (012567). Hex1 is formed by pitch-classes [0, T, E, 5, 3, 4] while HexI1 presents [0, 2, 1, 7, 9, 8]. The combination of both hexachords [0, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, T, E] almost results in an aggregate completion, being F# (pc6) the only excluded pitch-class. The same takes place when combining Hex2 with HexI2; however, in this case, C (pc0) is the excluded pitch-class. It is important to emphasize that the only inverted forms of P0 which conserve the characteristic of forming a "quasi-aggregate"[4] when combining their discrete hexachords are I0 and I6. Both row transformations present only one pitch-class in common within each discrete hexachord when related to P0. All the other inverted forms of P0 contain two or more pitch-classes in common within each hexachord when related to it.

Example 4 demonstrates the hexachordal combinational procedure utilized by Krenek. The first smaller segment presented (Hex1) is immediately followed by its inversion (HexI1) generating a "quasi-aggregate" completion. The repetition of pc 0 at the beginning of HexI1 cancels the possibility of having a complete aggregate and contributes to the unity of the piece.



Hex1 [0 T E 5 3 4] + HexI1 [0 2 1 7 9 8] = "quasi" Aggregate – F# (6)

Example 4: "Quasi-Aggregate"

Hence, Krenek combines Webern's row structure style, keeping two pitch-classes in the same order position in each row, with Schoenberg's combinatoriality creating a sort of "quasi-combinatoriality".

5. Conclusion

According to Krenek, the dodecaphonic theory does not claim to be a "system" but a technique or a method. He describes the term method as something that "presents statements of an advisory character, suggesting how it would be most practical to handle the musical material in order to further certain artistic purposes" (KRENEK, 1960: 515). The passage can be used as a precise explanation for Krenek's use of the twelve-tone technique in his Suite for guitar. While using the basic concepts suggested by Schoenberg, he introduces some of his own ideas in order to achieve his artistic purposes.

When working with the structure of the row, Krenek clearly prefers to maintain a certain degree of invariance between the chosen I-related row forms. However, he breaks what could be a derived row based on (012) by adding some variety to the intervallic pattern of the piece. The insertion of the discrete trichord (015) allied to the voice-leading procedure utilized through the whole piece generates the perfect balance between unity and variety. It allows not only new melodic intervals, but also verticalities that would not be possible with the regular use of the row structures of the piece.

The combinatorial procedure utilized in the last movement introduces a few modifications to the systematic use of the twelve-tone technique presented in the previous ones. The movement arises as a natural evolution of the piece's course reflecting Krenek's conception of serialism[5]. The featured compositional procedure mirrors Schoenberg's combinatoriality, nevertheless its Webernian invariance level avoids complete aggregate formations allowing a higher connection between I-related hexachords.

Notas

1 The discrete trichords will be called A, B, C and D, AI, BI, CI and DI, as shown in example 1.
2 On Krenek's twelve-tone counterpoint, see Krenek (1940) and Burkett (2001: 164-211)
3 Pc – Pitch-class/ o.p. - Order position
4 "Quasi-aggregate" - eleven of the twelve needed pitch-classes to form an aggregate completion.
5 "Method of composition that was developed as a sequel of the twelve-tone technique". (KRENEK, 1960: 210)

References

BURKETT, Lyn Ellen Thornbald. *Tensile involvement: Counterpoint and compositional pedagogy in the work of Seeger, Hindemith, and Krenek*. Ph.D. diss., Indiana University, 2001.

KRENEK, Ernest. *Extents and Limits of Serial Techniques. The Musical Quarterly* 46, no. 2: 210. Oxford University Press, 1960.

_____. Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique. NewYork: G. Schirmer, Inc., 1940.

_____. A Composer's Influences. *Perspectives of New Music* 3, no. 1: 36-41. Princeton: Princeton University Press, 1964.

_____. Is the Twelve-Tone Technique on the Decline?. *The Musical Quarterly* 39, no. 4: 513-527. Oxford University Press, 1953.

STEWART, John Lincoln. *Ernst Krenek: the man and his music*. University of California Press, 1991.

STRAUSS, Joseph. *Introduction to post-tonal theory*. Prentice Hall, 2000.

FERRAMENTAS ANALÍTICAS DA MÚSICA ELETROACÚSTICA APLICADAS À ANÁLISE DE MÚSICA INSTRUMENTAL

Gisela de Oliveira Gasques (UFU)
giselagasques@yahoo.com.br

Alexandre Zamith Almeida (UFU)
alex.za.al@gmail.com

Daniel Luís Barreiro (UFU)
dlbarreiro@gmail.com

Resumo: Pesquisas recentes apontam possibilidades para procedimentos analíticos distintos dos tradicionais e enfatizam aspectos qualitativos do material sonoro. Além disso, o cruzamento entre diversos tipos de análise pode enriquecer a compreensão de uma obra musical. O objetivo deste trabalho é apresentar algumas abordagens da música eletroacústica que podem ser utilizadas como ferramentas analíticas na música instrumental de forma a subsidiar uma pesquisa em andamento a respeito da inter-relação entre performance e análise da obra *Reflets dans l'eau* de Claude Debussy. Dentre tais abordagens, enfatiza-se a partitura de escuta.
Palavras-chave: ferramentas analíticas da música eletroacústica, música instrumental, partitura de escuta.

Analytical tools from electroacoustic music applied to the analysis of instrumental music

Abstract: Recent researches suggest analytical procedures other than the traditional ones and emphasize the qualitative aspects of sound material. Moreover, the crossover between different types of analysis can enrich the understanding of a musical work. The aim of this paper is to present some approaches from electroacoustic music that can be used as analytical tools applied to instrumental music in order to suport an ongoing research on the relationships between perfomance and analysis in *Reflets dans l'eau* by Claude Debussy. Among these approaches, emphasis is placed on the diffusion score.
Keywords: analytical tools from electroacoustic music, instrumental music, diffusion score.

1. Introdução

Em recentes pesquisas relacionadas ao tema deste artigo, verificamos trabalhos em que ferramentas de análise de música eletroacústica têm sido empregadas para abordar a música instrumental[1]. Dentre estes, Ficagna (2008) propõe uma estratégia composicional para a música instrumental concebida por estudos espectrais e morfológicos advindos da música eletroacústica, com atenção à escuta e priorizando modelos qualitativos. Garcia (2010), por sua vez, demonstra a confecção de partituras de escuta como suporte à análise.

O presente texto é um dos produtos de minha pesquisa atual, na qual o interesse por ferramentas de análise da música eletroacústica vem subsidiar a abordagem inter-relacional entre análise e performance da obra para piano *Reflets dans l'eau*, de Debussy, almejando-se a busca criativa de uma concepção interpretativa. A pesquisa em questão busca integrar o estudo de outras interpretações e performances por meio de uma investigação que vai além das indicações da partitura – ou seja, gravações e projetos interpretativos já existentes –, avançando a aspectos que não se revelam por meio da notação tradicional, mas são detectáveis apenas na manifestação sonora da obra.

A música de Debussy desperta interesse quanto à liberdade formal e concepção harmônica e tímbrica. Na sua concepção estético-musical encontram-se alguns elementos como a ruptura com a linearidade melódica, harmônica e formal e a flexibilização do tratamento rítmico. Segundo Dawes (1983: 9), dentre o desenvolvimento de suas técnicas está uma maneira diferenciada de tratar a harmonia. A harmonia que

se liberta de relações funcionais e assume aspectos mais qualitativos e tímbricos é outra característica da música de Debussy, que utiliza, dentre outros recursos, escalas e modos não convencionais, criando uma nova sonoridade harmônica (ZUBEN, 2005: 3).

Segundo Pascoal (1989, vii), Debussy "amplia os códigos de sua época", abrindo "caminhos para a música do século XX". Em suas pesquisas sobre os Prelúdios de Debussy, a autora destaca que o estudo analítico é interessante para compreender a criação e contribuição das técnicas e propostas do compositor (PASCOAL, 1989: 7). Nesse sentido, as ferramentas analíticas advindas da música eletroacústica vêm contribuir numa ampliação às questões qualitativas ligadas ao aspecto tímbrico.

A análise, segundo Ferraz (2002: 9), deve ter uma significação de descoberta, e não apenas "comprovar o que já se sabia". Para isso, o autor propõe o "cruzamento de diversas ferramentas numa análise". Trata-se de "abrir-se para o que não se supõe e para o que não se prevê" (FERRAZ, 2002: 9). Nesse sentido, a análise musical deve ser ampliada com

> [...] instrumentos que decorram de novas leituras do que vem sendo feito em outras áreas do conhecimento humano, sobretudo às que dizem respeito aos nossos objetos de construção (as linguagens e o som) e ao nosso objeto de ação (o conceito de escuta em estrita ligação com a cognição, a ética e a estética). O que implica em evitar a simplória contraposição entre uma análise do objeto-sonoro e uma análise da partitura, uma análise dos gestos como movimentos e uma análise dos significados dos gestos (FERRAZ, 2002: 9-10).

A ênfase no resultado sonoro e a experiência da escuta, além da utilização de ferramentas de análise eletroacústica, podem trazer novos olhares para a obra, articulados com as escolhas interpretativas.

Os meios de análise podem ainda ser pensados juntamente com a performance. Segundo Cook (2006: 15), estudos relacionados ao inter-cruzamento de análise e performance já foram conduzidos como, por exemplo, a análise computacional de *timing* da performance, cuja abordagem indutiva permite avaliar questões de estilo e tendências através de um determinado número de gravações de uma obra. Segundo o autor, um caminho interessante seria relacionar a "interpretação da performance com a literatura analítica disponível sobre uma determinada composição".

Neste âmbito, proponho um levantamento de dados para a fundamentação teórica de minha pesquisa de forma a destacar alguns pontos de confluência entre música eletroacústica e música instrumental, bem como pontuar algumas abordagens de análise da música eletroacústica, em especial aquelas que poderiam auxiliar a elaboração de uma partitura de escuta como meio de análise para a música instrumental.

2. Interseções entre música eletroacústica e música instrumental

As interseções entre música eletroacústica e música instrumental ocorrem em vários contextos como na música mista, nas obras com processamento sonoro em tempo real e mesmo em obras eletroacústicas que na sua concepção sonora podem remeter a escuta ao gesto instrumental. Segundo Aguilar Salgado (2005a: 19) "a noção de gesto como princípio formador no contexto eletroacústico só adquire sentido quando referido aos nossos condicionamentos visuais relativos à interpretação de música instrumental".

Essa aproximação é pertinente tendo em vista que a música instrumental e eletroacústica têm proximidades verificadas através da prática composicional. Processos criativos na música instrumental podem partir de uma experiência eletroacústica, como é o caso de *Atmosphères,* obra na qual György Ligeti explorou recursos inspirados em sua prévia experiência com a música eletrônica e seus estudos em psicoacústica. Simurra e Ferraz (2010: 147) enfatizam o uso da síntese granular, que é colocada na peça como uma espécie de síntese granular instrumental: "*Atmosphères* é uma obra que parte de um pensamento composicional adquirido por meios eletrônicos e que é 'transposto', 'traduzido' para um enunciado instrumental/orquestral".

Segundo Ficagna (2008: 40), o laço entre música eletroacústica e música instrumental foi estabelecido, sobretudo, com a música espectral francesa – "através de análises acústicas como forma de extrair modelos composicionais" e, com o decorrer de novas técnicas de gravação e reprodução, foram proporcionadas novas relações entre música, escuta e composição. O autor coloca em seu trabalho uma reflexão a respeito de novas possibilidades de análise e composição advindas da música eletroacústica, dando atenção especial às ferramentas de uma música que trabalha diretamente com os sons.

A partir dessas questões apontadas, percebemos a possibilidade de confluências entre a música instrumental e eletroacústica, especialmente pela superfície sensível da obra musical, de forma a possibilitar o uso de suas ferramentas em abordagens analíticas.

3. Abordagens de análise da música eletroacústica

A partitura de escuta é um meio de representação visual do som, desenvolvida principalmente na abordagem da música eletroacústica. Tais partituras têm um caráter descritivo do fenômeno sonoro, representando a escuta de uma obra musical, e pode ser utilizada tanto como suporte para criação musical quanto para interpretação. Este tipo de representação carrega a individualidade do ouvinte e não é possível chegar a uma partitura para a reprodução da obra, como nas partituras tradicionais (GARCIA, 2010).

> O desenho descritivo do som, especialmente do som complexo permite, pois, uma certa relação de paralelismo entre o que se ouve e o que se vê, em uma forma de tradução intersemiótica do sonoro para o visual. [...]Ela se desenvolveu de formas variadas e sem uma codificação expressa, encontrando-se desde desenhos gráficos manuais até programas criados especificamente para esse fim [...] (GARCIA, 2010: 53).

Ferramentas como esta, advindas da prática da música eletroacústica, poderiam ser aplicadas à análise da música instrumental, a exemplo de Garcia (2010) que utiliza a partitura de escuta nesse sentido, tendo como suporte o aplicativo *Acousmograph*[2]. O *Acousmograph*, concebido pelo *Groupe de Recherches Musicales* de Paris (GRM), gera uma representação da forma de onda e um sonograma. O recurso permite adicionar uma representação simbólica gráfica em segmentos determinados. Permitem-se assim estudos comparativos de interpretações, análises mais sucintas do que a descrição textual e a consideração de questões ligadas ao "timbre, intensidade, morfologia dos objetos sonoros [...] facilitando uma visualização de estruturas e da forma geral de uma obra musical" (GARCIA, 2010: 61).

Descrevo a seguir algumas abordagens da música eletroacústica que podem ser aplicadas à música instrumental como ferramentas analíticas, sobretudo como auxílio à elaboração de partituras de escuta.

3.1. Tipomorfologia

A tipomorfologia, colocada inicialmente por Schaeffer (1966), engloba dois procedimentos – a tipologia e a morfologia – e constitui-se num inventário analítico-descritivo, que precede a atividade musical. São seus objetivos: identificar os objetos sonoros isolando-os em unidades sonoras; classificá-los em tipos básicos característicos; e descrever suas características em detalhe. À tipologia cabe identificar e classificar, e à morfologia cabe descrever (CHION, 1995).

O evento sonoro é abordado de forma isolada, independentemente de sua origem ou significado. Tal evento sonoro constitui-se enquanto objeto sonoro, entendido como "uma unidade sonora percebida em seu material, sua textura particular, as suas próprias qualidades e dimensões perceptivas" (CHION, 2009: 32). O objeto sonoro é o correlato de uma intenção particular de escuta – a escuta reduzida – que se volta às qualidades intrínsecas ao som (ao som em si), sem considerar a fonte ou o gesto que o gerou e nem mesmo suas possíveis conotações ou significados. A escuta reduzida é uma forma de se transcender as experiências individuais. Conforme aponta Aguilar Salgado (2005b: 37),

> Depois de delinear o fenômeno da escuta e de colocar sua proposta fundamental e revolucionária, a de uma escuta reduzida dirigida para o objeto sonoro, Schaeffer dedica seu *Tratado* a identificar e qualificar esses objetos, criando uma vasta tipo-morfologia para sua descrição, isto é, um conjunto de ferramentas que permitem descrever qualidades pontuais da textura sonora.

Dentre os critérios analisados estão: (1) na morfologia, a indicação da qualidade do objeto sonoro, através da descrição de massa, timbre harmônico, dinâmica, grão, *allure*, perfil melódico e perfil de massa; (2) na tipologia, a classificação de acordo com massa e *facture,* duração e variação, equilíbrio e originalidade dos sons (ZATTRA, 2005).

3.2. Espectromorfologia

A espectromorfologia, abordada por Smalley (1997), pode ser definida como "uma abordagem voltada à descrição das características espectrais dos sons e ao comportamento dinâmico dos mesmos no tempo" (BARREIRO; KELLER, 2010: 107). Em outros de seus trabalhos, Smalley enfatiza as conotações extramusicais e de ordem cultural (qualidades extrínsecas) dos sons. A espectromorfológica, no entanto, volta-se à descrição das qualidades puramente sonoras (intrínsecas) apreendidas a partir da experiência da escuta.

Thoresen (2007) fundamenta suas pesquisas no trabalho de Pierre Schaeffer e apresenta uma proposta de notação para as descrições espectromorfológicas, adaptando-a a uma análise prática. Segundo Holmes (2009), ele propõe uma grafia sistemática, através de símbolos gráficos, para analisar espectromorfologicamente os objetos sonoros bem como uma análise aural com uma morfologia mais enriquecida. Dentre tais símbolos utiliza como recurso uma fonte de computador chamada *Sonova*. Thoresen também apresenta um quadro básico adaptado da tipologia e um quadro expandido, onde se distinguem os diferentes tipos de organização freqüencial e de articulação da energia sonora, aprofundando-se nos critérios morfológicos para a descrição dos objetos de forma mais detalhada (HOLMES, 2009).

> A notação, construída através de um procedimento sistemático, é a própria análise neste sentido e, a partir da observação dos gráficos, são desveladas instâncias que guiam, mediam ou interpretam a percepção e a compreensão da obra, aparentemente sem ser incompatível com outras formas de análise (HOLMES, 2009: 8).

A figura a seguir constitui-se na representação mínima da tipologia e serve como base para a versão expandida do esquema. O eixo vertical configura três critérios do som voltados ao aspecto espectral (lado esquerdo); o eixo horizontal lida com o som na articulação de energia (THORESEN, 2007: 133).

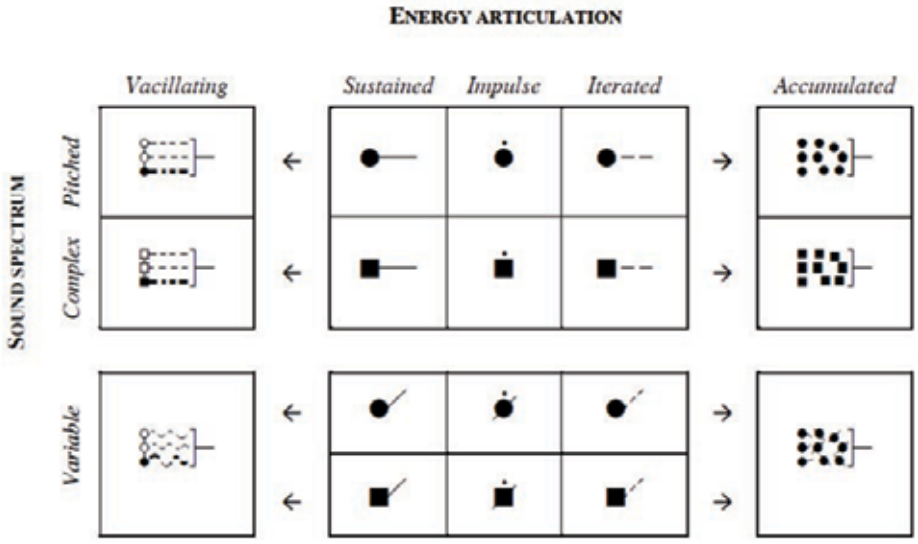


Figura 1: Representação mínima da tipologia proposta por Thoresen (2007: 133).

4. Considerações conclusivas

A preocupação com a questão sonora implica em abordar de forma mais concreta a manifestação musical, ou seja, questões abstratas como a concepção das harmonias enquanto funcionalidades estruturais perdem espaço para a ênfase sonora, permitindo o estudo através da análise de gravações, além da própria partitura. A música de Debussy por apresentar essas características favorece uma abordagem analítica mais voltada às qualidades sonoras, já que a harmonia liberta-se das questões funcionais dos modelos tradicionais e passa a ser pensada como timbre, possibilitando o foco no som em si. Nessa perspectiva, a experiência da escuta, além da utilização de ferramentas analíticas advindas da música eletroacústica, pode trazer diferentes pontos de vista enriquecendo a inter-relação com o processo interpretativo. A análise pode então se desprender da partitura e de seus aspectos notacionais, aproximando-se das abordagens da música eletroacústica, que nos proporciona uma "superfície sensível", "sem referência a um sistema estabelecendo relações, sem a intermediação da escrita" (GUBERNIKOFF, 2007: 3).

A pesquisa de Garcia (2010: 60) demonstrou como uma abordagem oriunda da prática da música eletroacústica, baseada na escuta e representação gráfica, pode ser "enriquecedora para a análise em geral". As ferramentas analíticas apresentadas, bem como as referências às pesquisas realizadas neste campo, em especial a respeito da partitura de escuta, podem enriquecer o trabalho de análise, explorando principalmente

os aspectos qualitativos do material sonoro que vão além da notação da partitura, e que numa perspectiva mais ampla podem trazer subsídios também à área interpretativa e composicional.

Notas

1 A música instrumental considerada neste trabalho refere-se a repertórios anteriores ao advento da música eletroacústica, e que possui com esta uma semelhança na superfície sensível, permitindo aproximações para o objeto de estudo em questão. Tendo em vista que ambas colocam o enfoque na questão sonora, podemos perceber pontos de confluência para abordagens analíticas.
2 Informações e *software* disponíveis em <http://www.ina-entreprise.com/entreprise/activites/recherches-musicales/acousmographe.html>.

Referências:

AGUILAR SALGADO, Ananay. *O papel dos processos de estruturação na análise de música eletroacústica*. 2005a. Disponível em <http://sussurro.musica.ufrj.br/abcde/a/aguilaran anay/processos.pdf>.Acessado em 20/03/2011.

_____. *Processos de estruturação na escuta de música eletroacústica*. Campinas, 2005b. 108f. Dissertação (Mestrado em Música). Unicamp.

BARREIRO, Daniel Luís; KELLER, Damián. Composições com modelos sonoros: fundamentos e aplicações eletroacústicas. In: *Criação Musical e tecnologias:*teoria e prática interdisciplinar. KELLER, Damián; BUDASZ, Rogério (Orgs). Goiânia: ANPPOM, 2010.

CHION, Michel. *Guide des objets sonores*. Ed Buchet. Paris, 1995. Disponível em <http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?rubrique160>. Acessado em 20/05/2011.

CHION, Michel. *Guide to sound objects. Pierre Schaeffer and musical research*. 2009. Disponível em < http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?page=articleEars&id_article=3597>

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*. Belo Horizonte, n 14, p 5-22, 2006.

DAWES, Frank. *Debussy*: música para piano. Rio de Janeiro: Zahar editores Ltda. 1983

FERRAZ, Silvio. Varèse: a composição por imagens sonoras. *Musicahoje. Revista de Pesquisa Musical do departamento de Teoria Geral da Música da UFMG*. Belo Horizonte, p 8 – 29, 2002.

FICAGNA, Alexandre Remuzzi. *Composição pelo som*: trabalho composicional e analítico de repertório instrumental por métodos de análise da música eletroacústica. Campinas, 2008. 300f. Dissertação (Mestrado em Música). Unicamp.

GARCIA, Denise Hortência Lopes. Partitura de escuta: confluência entre sonologia e análise musical. In: SIMPOM.., I, 2010, Rio de Janeiro. *Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. UNIRIO, 2010. p 52-61

GUBERNIKOFF, Carole. *Metodologias de Análise Musical para Música Eletroacústica*. 2007. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/10/10-carole-analise.html> 10/03/2011

HOLMES, Bryan. Análise espectromorfológica da obra eletroacústica Desembocaduras. *Revista eletrônica de musicologia.* Vol XII. Março, 2009. Disponível em: < http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv12/02/analise_morfologica_embocaduras.htm>. Acessado em 20/05/2011.

PASCOAL, Maria Lucia Senna Machado. *Prelúdios de Debussy***:** reflexo e projeção. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Artes – Unicamp. 1989.

SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SIMURRA, Ivan Eiji Yamauchi; FERRAZ, Silvio. A utilização de técnicas apreendidas em estúdios como princípios composicionais em *Atmosphères*. *Anais do XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM).* 2010.

SMALLEY, Denis. Spectromorphology: explainig sound-shapes. *Organised Sound. Cambridge,* 2(2), 1997, p.107-126.

THORESEN, Lasse. Spectromorphological analysis of sound objects: na adaptation of Pierre Schaeffer´s Typomorfology. *Organised Sound.* Cambridge, 12, 2, p 129-141, 2007

ZATTRA, Laura. *Analysis and analyses of electroacoustic music.* 2005. Disponível em: <http://www.smc-conference.org/smc05/papers/LauraZattra/LZanalysis.pdf>. Acessado em 31/03/2011.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som*: aspectos de organização na música do século XX. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

PROGRESSÕES TRIÁDICAS EM *LES ÉTENDARDS LUNAIRES* DE EUNICE KATUNDA

Iracele Vera Lívero de Souza (USC)
iracelelivero@uol.com.br

Resumo: Este artigo traz informações contidas na tese de Doutorado *Louvação a Eunice: um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda.* Tem como objetivo revelar as progressões triádicas, procedimentos composicionais empregados na peça *Les Étendards Lunaires*, *La Dame e La Licorne - Petite Suíte* (1982) de Eunice Katunda. A metodologia constou de estudos de bibliografia de análise musical, focado nas tríades e suas extensões e análise da peça. O trabalho conclui apontando estas progressões triádicas e suas transformações, confirmando assim a linguagem da compositora.
Palavras-chave: Eunice Katunda, Música brasileira do século XX, Música Pós-tonal, Progressão triádica.

Triadic Progressions in *Les Étendards Lunaires* by Eunice Katunda

Abstract: This article constitutes a follow-up of my doctoral thesis *Louvação Eunice: um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda.* The main objective of the article is to reveal triadic progression wich is a compositional procedure in *Les Étendards Lunaires*, *La Dame e La Licorne - Petite Suíte* (1982) by Eunice Katunda. The methodology used consisted of a biobliographical study about musical analysis, triadic transformations, its extension and the analysis of the piece. The results points to a confirmation of the use of these triadic progressions and its transformations, thus confirming the position of the composer.
Keywords: Eunice Katunda, Brazilian Music of 20th Century, Post-tonal Music, Triadic Progression.

1. Introdução

A estrutura triádica, centro de força importante na hierarquia do sistema tonal, constitui um elo que conecta a música do século XVIII até a música dos compositores do final século XIX. Para estes últimos, esta estrutura foi uma motivação referencial em direção à expansão tonal sem, no entanto, o abandono total da tradição.

Tal atitude se reflete também em alguns compositores do século XX, que mantiveram os acordes do vocabulário harmônico em suas obras, muito embora suas costumeiras funções diatônicas fossem frequentemente ignoradas.

As tríades e suas extensões são encontradas com frequência na música deste século, que usam dissonâncias de uma maneira livre e ultrapassam o eixo tônica-dominante entre outras regras da prática comum tonal. (SIMMS, 1986). Dessa forma é possível encontrar obras que se desenvolveram sem os pilares do tonalismo, no que se refere à qualidade dessas simultaneidades, obedecendo a outros princípios, em torno de coleções, centros, classes de alturas, conjuntos entre outros.

Em trabalho publicado na década de oitenta, David Lewin[1] propôs modelar relações entre tríades usando procedimentos adaptados dos escritos do teórico Hugo Riemann,[2] que classifica as funções triádicas em relação às funções harmônicas. Subsequentemente, seguindo esta mesma linha, tendo esta teoria aplicação limitada para a música triádica que 'suspende a gravidade tonal'[3], David Lewin focou em três operações que interpretam a interseção das alturas entre tríades distintas: tríades que compartilham uma quinta em comum (*Paralelas*); as que compartilham uma terça menor em comum (*Leading-tone*)[4]; e as que apresentam uma terça maior em comum (*Relativa*).

Para as obras triádicas com progressões estendidas e que nada se referem às normas da tonalidade tradicional, portanto pós-tonais, Straus (2005, p. 159) sugere que há dois tipos de progressão triádica: a progressão tríadica *motívica,* que envolve o ciclos de intervalos e a *transformação tríadica,* que conecta tríades de diferentes qualidades. A análise seguinte examina a estrutura e coerência através do relacionamento entre progressão triádica e conjuntos de notas formadores da peça.

2. Les Étendards Lunaires (Ils veillent…)

Les Étendards Lunaires (1982), quarta peça da suíte *La Dame et la Licorne - Petite Suite,* uma coletânea de seis peças da compositora brasileira Eunice Katunda (1915-1990) é particularmente um exemplo do emprego desta progressão triádica. (Figura 1). Contorno melódico definido, ponto de apoio sobre tríades maiores e sutis mudança na textura dividem a peça em quatro seções: primeira seção (c. 1-5); segunda seção (c.6-11); terceira seção (c.12-16) e quarta seção (c.17-20).

Esta peça tem a escala cromática como coleção de referência cuja origem se dá nos Ciclos de intervalos[5] – [C1].

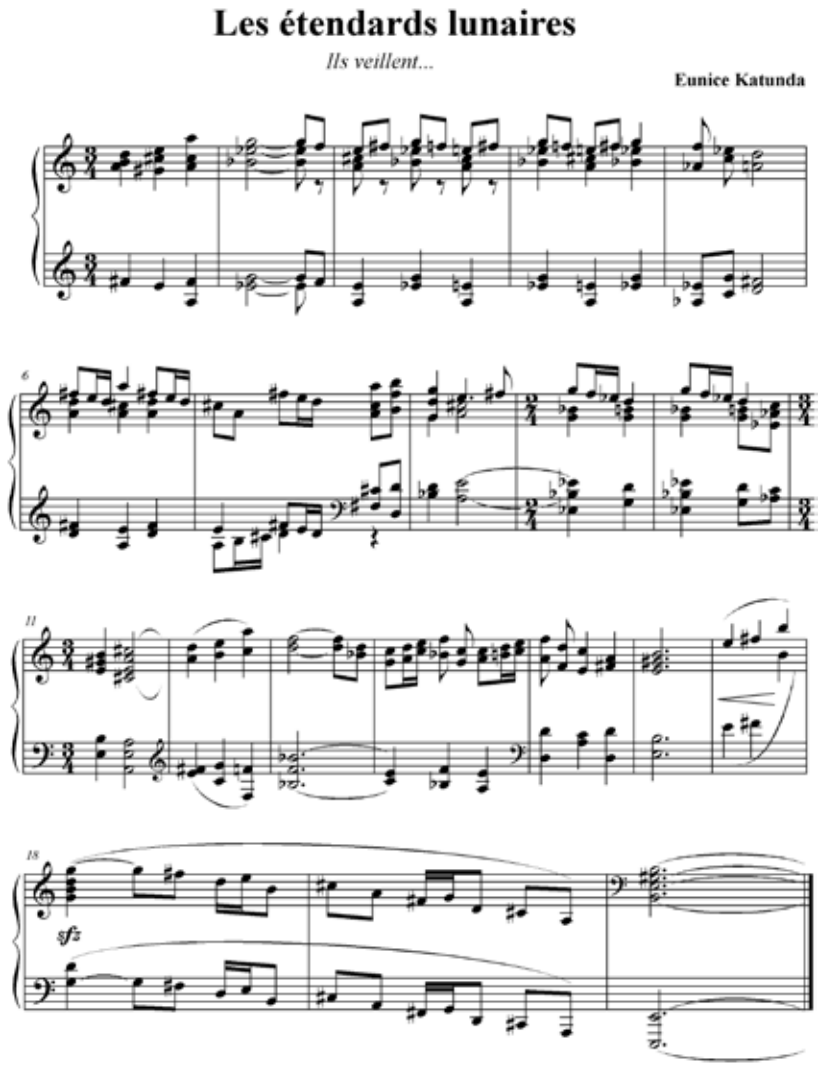


Figura 1. *Les Étendards Lunaires, La Dame e La Licorne- Petite Suite,* Eunice Katunda

A análise segundo a Teoria dos Conjuntos de Notas[6] proporciona uma visão sistemática e coerente da organização das alturas, considerando-se os níveis de estrutura na peça, como será possível constatar nas dimensões horizontal e vertical.

As diversas possibilidades de combinação dos sons da coleção cromática (a partir deste ponto considerado como conjunto), formam subconjuntos. Esses subconjuntos interveem na superfície, tanto melódica como harmonicamente e exercem papel fundamental na organização da peça, conforme demonstrado no gráfico[7] da Figura 2.

2.1. Dimensão Horizontal

A condução da linha melódica está organizada por subconjuntos, com a maior freqüência de tetracordes e hexacordes. Estes subconjuntos estão assim empregados: na primeira seção (c.1-5) verifica-se o emprego do tetracorde 4-23[8] e do hexacorde 6-1; na segunda seção (c.6-8) o pentacorde 5-27 e os hexacordes 6-Z32 e 6-Z24; na terceira seção (c. 12-16) os tetracorde 4-14 e o hexacorde 6-Z25; e por fim na quarta seção (c.17-20) o tetracorde 4-14 seguido de uma sequência de tricordes 3-11.

O uso sistemático destes subconjuntos na linha melódica é capaz de direcionar o movimento. O emprego freqüente dos tetracordes e hexacordes dá continuidade, organiza a peça, gerando coerência musical.

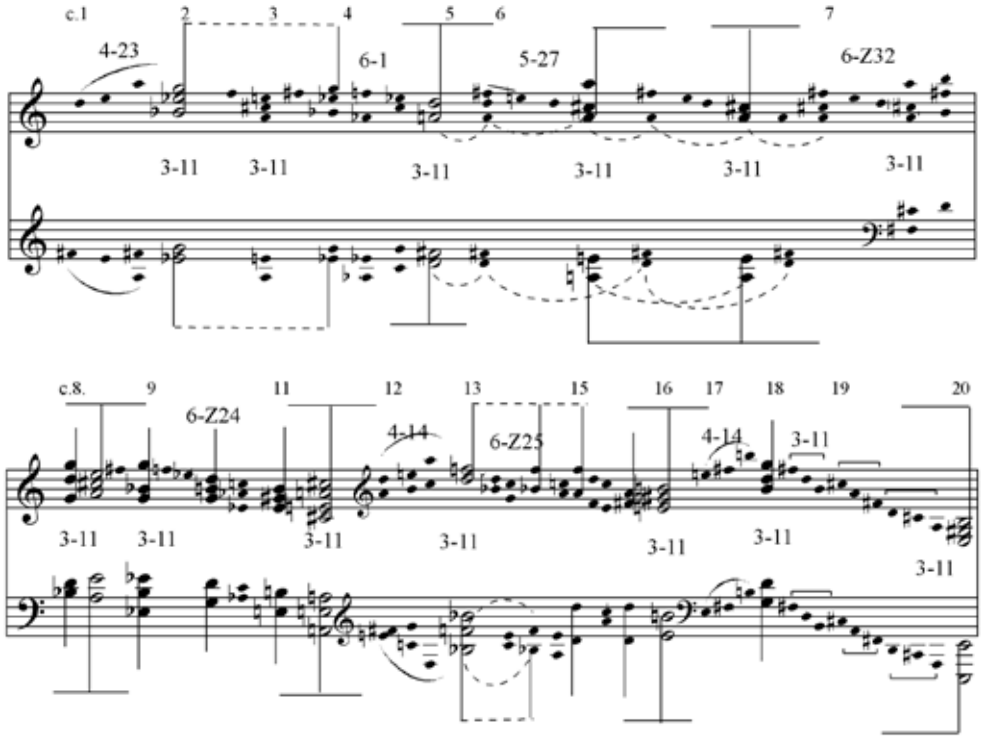


Figura 2. Gráfico das Vozes Condutoras e subconjuntos na linha horizontal e vertical.

2.2. Dimensão Vertical

Verificando-se os elementos quanto à dimensão vertical, nota-se a presença constante de tricordes [3-11]. Os movimentos destas tríades maiores, assim como o último acorde sugere que Mi maior seja a tônica, porém esta tonicidade é criada pelo estabelecimento dos centros[9] e não pela função do sistema harmônico tradicional.

Straus (2005: p. 158) comenta que "as familiares tríades maiores e menores constituem harmonias básicas de diferentes estilos de composição pós-tonal [...]. Em muitos casos, encontramos progressões estendidas de tríades, que não são estabelecidas pelas normas da tonalidade tradicional." Dessa forma, com base nas informações de Straus, essas progressões tríadicas estão organizadas como Progressões Motívicas e por Transformações Triádicas.

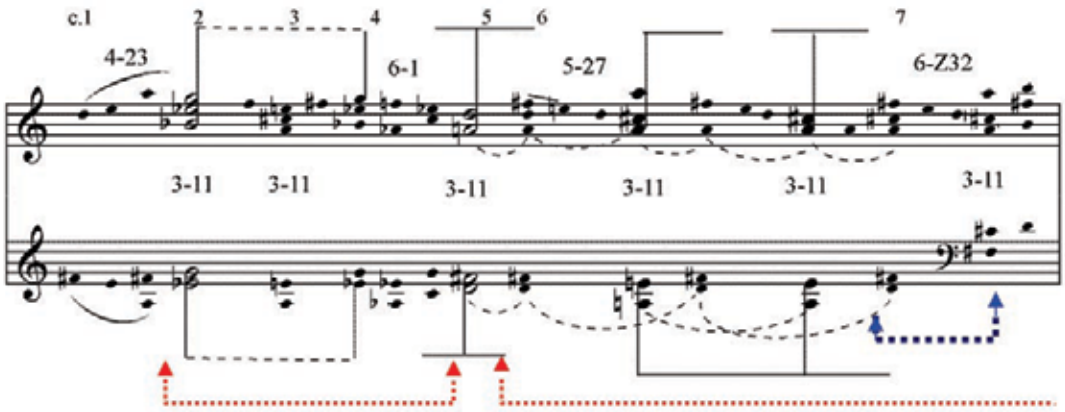
2.2.1. Progressões Motívicas: as tríades percorrem um caminho bem definido e estes caminhos motívicos envolvem os Ciclos de intervalos. Na peça, as tríades [3-11] que formam os centros são: Mib – ReM – LaM – Sib – MiM – Sol M – MiM. O relacionamento entre a fundamental de cada tríade constrói o subconjunto 6-18, tipo de hexacorde também empregado na linha melódica.

O relacionamento entre as fundamentais das tríades iniciais de cada seção se estabelece por progressão motívica envolvendo os ciclos intervalares assim descritos: primeira seção (tríade MibM e ReM) manteem uma progressão motívica organizada conforme o Ciclo dos intervalos C1,11 – relacionados por cromatismo, classe de alturas [0,1]; segunda seção (tríade ReM e LaM) manteem uma progressão motívica organizada pelo Ciclo de intervalos C5,7, ciclo das quartas e quintas, classe de alturas [0,7]; terceira seção (tríade SibM e MiM) manteem uma progressão motívica organizada pelo Ciclo de intervalos C6 – relacionamento por trítonos, classe de alturas [0,6]; quarta seção (tríade de SolM e MiM) manteem uma progressão motívica organizada conforme o Ciclo dos intervalos C3,9, classe de alturas [0,3] (Vide Figura 3).

Ao considerarmos a divisão da peça em duas seções maiores, com base na repetição da primeira idéia melódica (c.1-11) e (c.12-20), tríades de Mib – LaM e Sib – Mi, teremos uma progressão motívica que envolve o ciclo de intervalos C6- relacionamento por trítonos, classe de alturas [0,6].

Outros relacionamentos por progressões motívicas são encontrados entre movimentos internos das tríades na peça, organizadas conforme Ciclos de intervalos: C1,11; C5,7; C6; C2,10; C3,9.

O centro inicial da peça (Mib) e o final (MiM), manteem um relacionamento por Ciclo de intervalos C1,11, fazendo uma relação com a coleção de referência da peça.



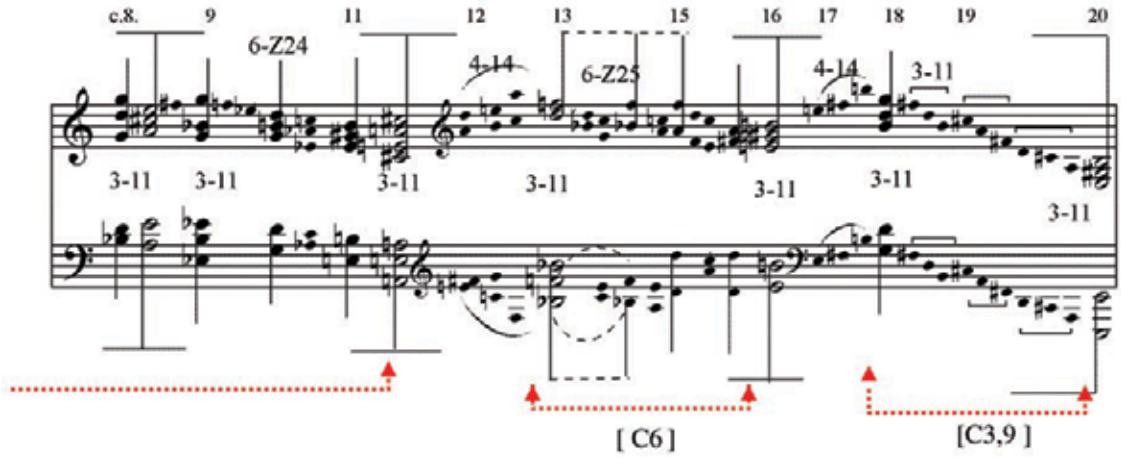


Figura 3. Progressões motívicas: relacionamento das tríades pelo Ciclo intervalar.

2.2.2. Transformações triádicas: Uma transformação triádica conecta tríades de diferentes qualidades (maior segue para menor e vice-versa). Estas transformações conectam tríades cujas vozes condutoras caminham pelo movimento mais curto. Podem ocorrer independentemente ou serem combinadas em largas progressões.

Quanto à progressão por transformações triádicas na peça, pode-se observar que o movimento dessas tríades está relacionado por Nota Condutora, isto é a terça da tríade maior torna-se a fundamental da tríade menor.

a) As duas tríades (c.7) possuem a mesma terça menor: a terça da tríade maior (Ré M) torna-se a fundamental da tríade menor (Fa# m). Ao se conduzir Ré M para Fa# m, a inversão (I) é feita em torno das notas Fa# e La das tríades, movimentando-se apenas uma voz por semitom (Re para Do#).(Figura 3).

b) A terça da tríade Sib M (c.13) torna-se a fundamental da tríade de Re m (c.15). A inversão (I) é feita em torno das notas Re e Fa, movimentando-se apenas uma voz por semitom (Sib para La). Observe-se a Figura 4:

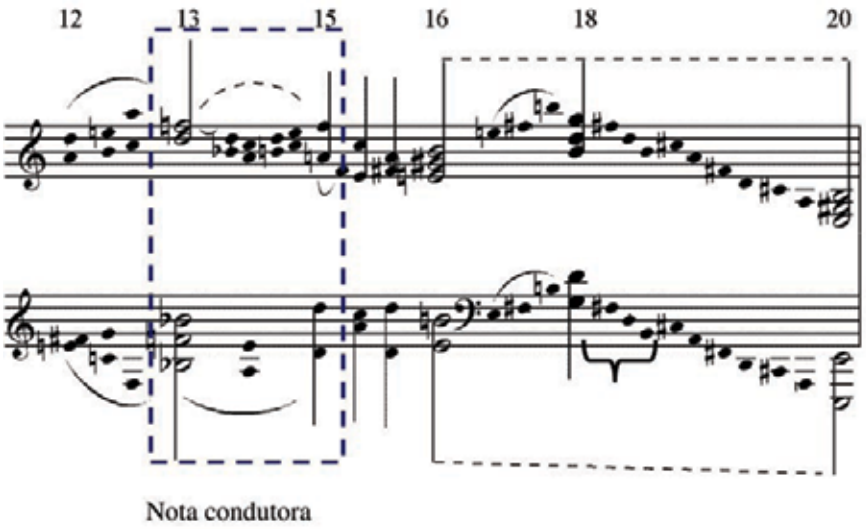


Figura 4. Progressão por transformação triádica, nota condutora.

3. Considerações Finais

Com esta análise pode-se verificar que a tríade 3-11 modela a estrutura, reforça e sustenta os centros, bem como subdivide as seções. As tríades 3-11 estão presentes por toda a peça, tanto em movimentos de passagem como em pontos de chegada, cumprindo uma função de centro e não de relacionamentos tonais. A dimensão vertical na linha superior apresentou seqüência de tríades [3-11], que se interconectam por progressões motívicas através dos ciclos de intervalos e por transformações tríadicas por Nota Condutora.

A análise da estrutura através de sínteses em gráficos de vozes condutoras, também tornou possível verificar a presença constante destas tríades, exercendo papel essencial na peça quanto à direção, articulação das seções e estabelecimento de centros, gerando unidade.

Notas

1 LEWIN, David. 1982. A Formal Theory of Generalized Tonal Functions. *Journal of Music* 26/1: 23-60.

2 RIEMANN (Karl Wilhelm Julius) Hugo 1849-1919. escritor e teórico da música alemã. Um dos eruditos mais originais e criativos de sua época, estabeleceu sistematicamente uma teoria de contraponto, fraseado e harmonia funcional. SADIE, Dicionário Grove de musica concisa, p 784.

3 Esta expressão é usada por Felix Salzer e Carl Schachter in *Counterpoint in Composition*, New York: McGraw-Hill, 1969, p. 215.

4 Este termo foi traduzido na tese de Doutorado por nota condutora e será também usada aqui neste trabalho.

5 Segundo Straus (2005, p. 154), pode-se ter uma perspectiva útil das importantes coleções diatônica, octatônica, de tons inteiros e outros, se nos concentrarmos nos intervalos que as geram. Se começarmos em qualquer classe de altura e nos movermos repetidamente por qualquer intervalo, criamos um ciclo de intervalos.

6 Desenvolvida por Allen Forte: *The Structure of Atonal music* (1973) e interpretada por Joseph Straus (2005), foi usada neste trabalho de maneira não ortodoxa.

7 Os gráficos empregados fazem referência à idéia de Felix Salzer*: Structural Hearing:Tonal Coherence* in Music. New York: Dover Publications, 1962, em adaptação livre.

8 Maneira de grafar estabelecida por Allen Forte – *The Structure of Atonal Music* (1973), pioneiro da Teoria dos Conjuntos de notas. Ele identifica cada conjunto com um par de números separados por hífen. O primeiro número indica a quantidade de classes de notas no conjunto; o segundo dá a posição desse conjunto na lista geral de Allen Forte. O conjunto 7-35, por exemplo, é o trigésimo quinto conjunto na lista de conjuntos de sete notas. (STRAUS: 2005, p. 57; 261 e seguintes).

9 A palavra centro se emprega aqui conforme o termo centricidade de Straus (2005, p. 131). "Toda música tonal é cêntrica focada em classes de alturas ou tríades específicas; mas nem toda música cêntrica é tonal. Mesmo sem fazer uso dos recursos da tonalidade uma peça pode ser organizada ao redor de centros referenciais."

Referências:

SIMMS, Bryan R. *Music of the twentieth-century. Style and structure*. Schirmer. New York, USA, 1986.

SOUZA, Iracele Vera Livero de. *Louvação a Eunice: um estudo de análise da obra para piano de Eunice***.** Tese de Doutorado. UNICAMP, Campinas, SP, 2009, 2v. 638 p.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3rd ed. New Jersey: Pearson/Prentice Hall, 2005.

SALZER Felix & SCHACHTER, Carl. *Counterpoint in Composition*. New York: McGraw-Hill, 1969, p. 215.

LEWIN, David. 1982. A Formal Theory of Generalized Tonal Functions. *Journal of Music Theory*. Vol. 26, No. 1 (Spring, 1982), pp. 23-60.

SEELE DE ANTON WEBERN: CONSIDERAÇÕES SOBRE TIMBRE, SIMETRIA E TEXTURA

Isaac Terceros Montaño (USP)
isaacterceros@hotmail.com

Adriana Lopes da Cunha Moreira (USP)
adrianalopes@usp.br

Resumo: O presente trabalho apresenta uma análise musical de *Seele* (Alma), a última dentre as *Cinco Peças Orquestrais* Op. 10 (1911) de Anton Webern. Valendo-se de técnicas de análise baseadas na formação de eixos de simetria e conjuntos, busca estabelecer relações entre alturas e simetria, timbre, textura e forma. Na conclusão, ressaltamos aspectos que nos levaram a considerá-la uma síntese das demais peças que formam a obra em questão.
Palavras-chave: Anton Webern, Cinco Peças Orquestrais Op.10, eixos de simetria e conjuntos.

***Seele*, by Anton Webern: Identifying Considerations about Timbre, Symmetry and Texture**

Abstract: This paper presents an musical analysis of *Seele* (Soul), the last of *Five Pieces for Orchestra* Op. 10 (1911), by Anton Webern. For this purpose, it uses techniques of musical analysis based on symmetry axes and sets, and it attempts to appoint inter-links between pitch and symmetry, timbre, texture, and formal aspects. In the conclusion, we emphasize aspects that lead us to consider this piece a synthesis of precedent pieces of the work.
Keywords: Anton Webern, Five Pieces for Orchestra Op. 10, symmetry axes and sets.

A técnica composicional de Anton Webern (1883-1945), referente à organização sistemática de alturas, ritmos, timbres e dinâmica, ampliou as possibilidades das técnicas seriais e exerceu forte influência na produção musical futura.

A obra de Webern pode ser dividida em quatro fases, de acordo com características composicionais e estilísticas (Opp. 1-4, de 1904 a 1908; Opp. 5-11, 1909-14; Opp. 12-19, 1914-27; Opp. 20-31, 1927-45) (Griffiths 1990: 109-29).

As *Cinco peças Op. 10* (1911) foram compostas durante a segunda fase composicional de Webern, caracterizada por extrema concisão e recorrendo à simetria como ferramenta para obtenção de coerência composicional. Esta "pequena forma" de Webern não indica uma forma curta, mas concentrada em tão alto grau que não é capaz de suportar um desenvolvimento prolongado no tempo, devido à riqueza dos meios empregados e à poética que as orienta. Pierre Boulez as considera um "(...) amálgama raro do qual é testemunha uma série de obras que não esgotaram ainda a faculdade de nos surpreender" (Boulez 2008: 326-27).

À época de sua composição, a obra em questão causou forte impacto, conforme atestou Willi Reich:

> "Em 1926, no Festival de Zurich do ISCM [International Society for Contemporary Music], o efeito das Cinco Peças Orquestrais (Op. 10) de Webern foi verdadeiramente sensacional. Todos na platéia sentiram que ele atingiu um mundo sonoro completamente novo, cuja particularidade e profundidade pôde perceber, mas sem que tivesse consciência de quão intensa foi essa experiência. Na ocasião da ultima apresentação em Viena, Webern deu os seguintes títulos para as peças: Urbild (Arquétipo), Verwandlung (Metamorfose), Riikkehr (Retorno), Erinnerung (Recordação), e Seele (Alma). Estes títulos não tinham a intenção de constituir explicações programáticas, mas simplesmente indicam as emoções pelas quais o compositor foi dominado enquanto escrevia as peças" (Reich 1946: 8-10).

No presente artigo, partimos de conceitos apresentados por Allen Forte (1973), Peter Johnson (1978) e Joseph Straus (2005) para tecermos considerações a respeito de eixos de simetria, conjuntos e relações de simetria entre estes.

Seele (Alma), a última peça do Op. 10 de Anton Webern, reaproveita e desenvolve o potencial dos recursos e procedimentos das peças anteriores deste Opus, conforme será demonstrado a seguir, sendo a maior em extensão e a mais rica em procedimentos.

A **instrumentação** da peça é formada por: pícolo, flauta, oboé, clarinete em mi bemol, clarinete em si bemol; trompa em fá e trompete em si bemol, ambos usados com surdina; violino solo, viola solo, violoncelo solo e contrabaixo solo, todos com surdina; *glockenspiel*, xilofone, bombo, caixa clara e pratos; além de harmônio, mandolina, violão, celesta e harpa.

A combinação desta instrumentação diversa contribui para a criação de **timbres** pouco explorados até então (Fig. 1). O emprego de recursos como o uso de surdinas e sons harmônicos, entre outros, são associados a freqüentes meios de articulação, como *stacattos*, *tenutos, pizzicatos, tremolos, trillos*.

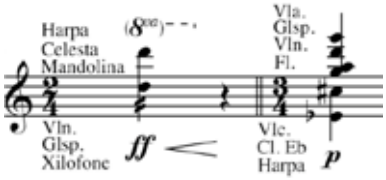
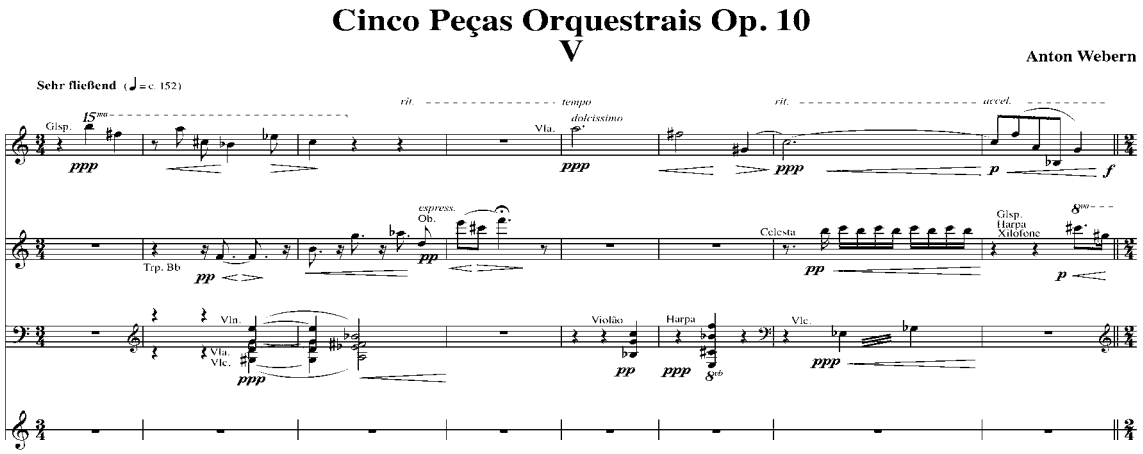


Fig. 1 – Timbre resultante da sobreposição de sonoridades instrumentais diversas entre si (comp. 9-10).[1]

Seele está organizada em dois segmentos principais (comp. 1-17 e 18-32, na Fig. 2), de maneira que a **forma** pode ser definida como A-B. Cada segmento é divido em três sub-segmentos (comp. 1-4, 5-10, 10-17 e 18-25, 26-30, 31-32), separados por pausas gerais (em alguns casos com duração de um compasso inteiro) e pelas nuances de andamento (*ritenutos* e *a tempo*):



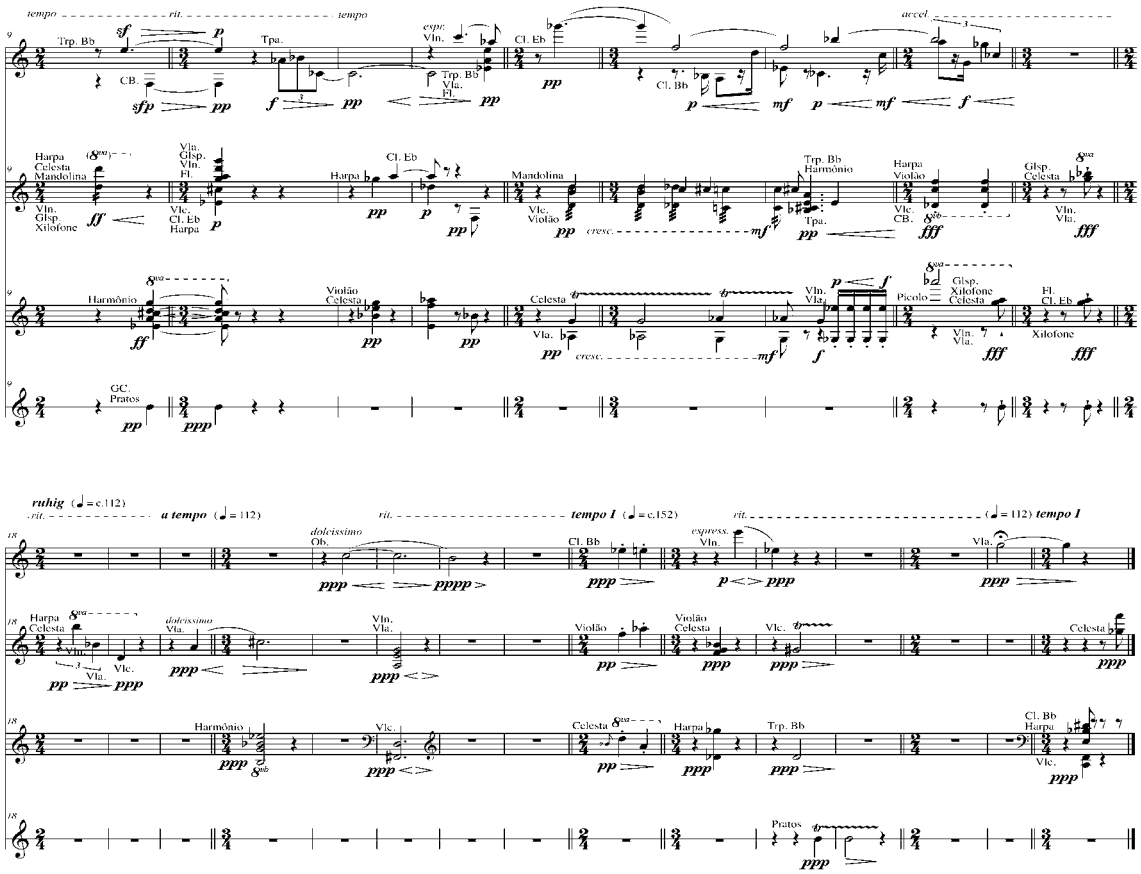


Fig. 2 – Organização formal em dois segmentos (comp. 1-17, 18-32).

Em relação a **dinâmica, caráter e expressão**, o primeiro segmento (comp. 1-17) apresenta um arco que se inicia em *pp* e cresce até atingir o clímax da peça, em *fff*. O segundo segmento (comp. 18-32) se mantém dentro de um caráter intensamente sutil e com sonoridades que variam entre *ppp* e *pppp*. Na peça como um todo, são freqüentes indicações como *crescendos, decrescendos, sf, fp, espressivo, dolce, dolcissimo*, que intensificam sua profunda expressividade.

A organização **rítmica** é obscurecida por diversidade tímbrica, não concomitância de ataques, uso de *quiálteras, trillos, tremolos, síncopas, ritenutos* e pausas com durações desiguais. No aspecto métrico, o compositor utiliza com freqüência mudanças de indicações de compasso, empregando 2/4 e 3/4, portanto caracterizando métrica mista[2]. Esta diversidade métrica não interrompe a fluência do discurso musical.

A **textura** é formada por pequenos fragmentos de contornos melódicos superpostos a simultaneidades (Fig. 3). A textura esparsa dos compassos iniciais vai sendo adensada durante o primeiro segmento até atingir grande adensamento textural, intensificada por grande atividade rítmica, vigoroso c*rescendo* na dinâmica e participação dos instrumentos de percussão. No segundo segmento, a textura esparsa retorna, continuando a ser formada pela superposição de contornos melódicos (agora mais curtos) e materiais harmônicos (menos complexos), e encontramos pela primeira vez na peça a dinâmica *pppp*.

A organização dos **conjuntos** é bastante assimétrica, existindo certa predominância de conjuntos formados por sete alturas, principalmente nos trechos inicial e final (Fig. 3). Os vetores intervalares revelam potencial a um equilíbrio em relação às diferentes combinações intervalares[3]. No entanto, observamos que

o compositor reforçou a formação de intervalos de segunda menor e sétima maior (correspondente a C1), valorizando o cromatismo.

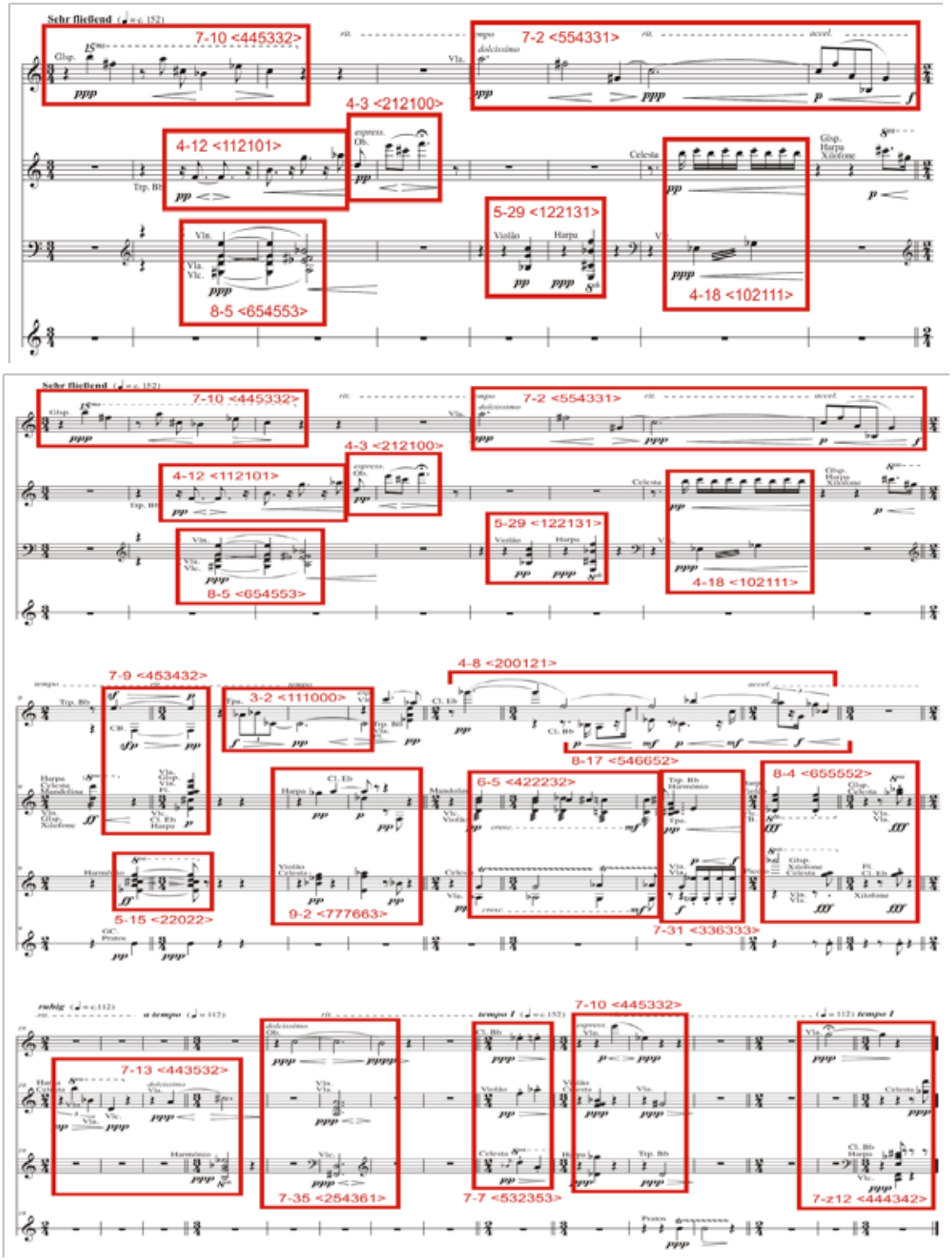


Fig. 3 – Textura formada por pequenos fragmentos de contornos melódicos superpostos a simultaneidades e segmentação em conjuntos.

A peça é formada, ainda, por um material de alturas altamente simétrico (Straus 2005: 133-6). As alturas formativas dos contornos interpretados por *glockenspiel* e trompete (Fig. 4, nos dois primeiros quadros), oboé (Fig. 4, terceiro quadro) e o material dos compassos 4 a 8 (Fig. 4, quarto quadro) equilibram-se em torno do **eixo de simetria** 3-9, que passa sobre as notas *lá* e *ré sustenido*.

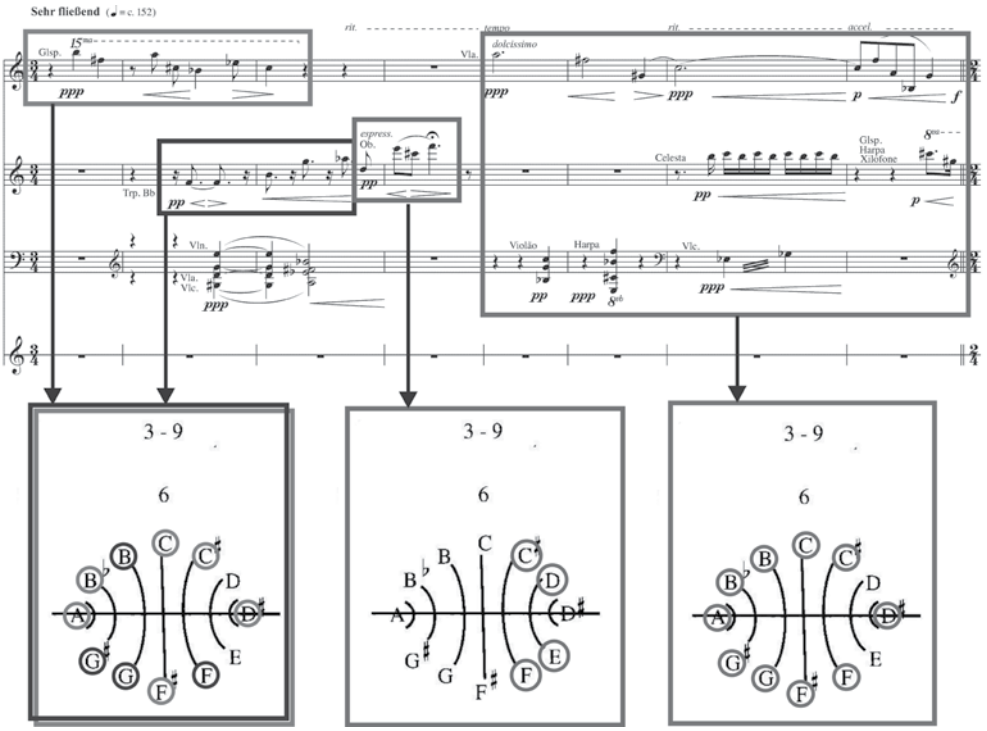
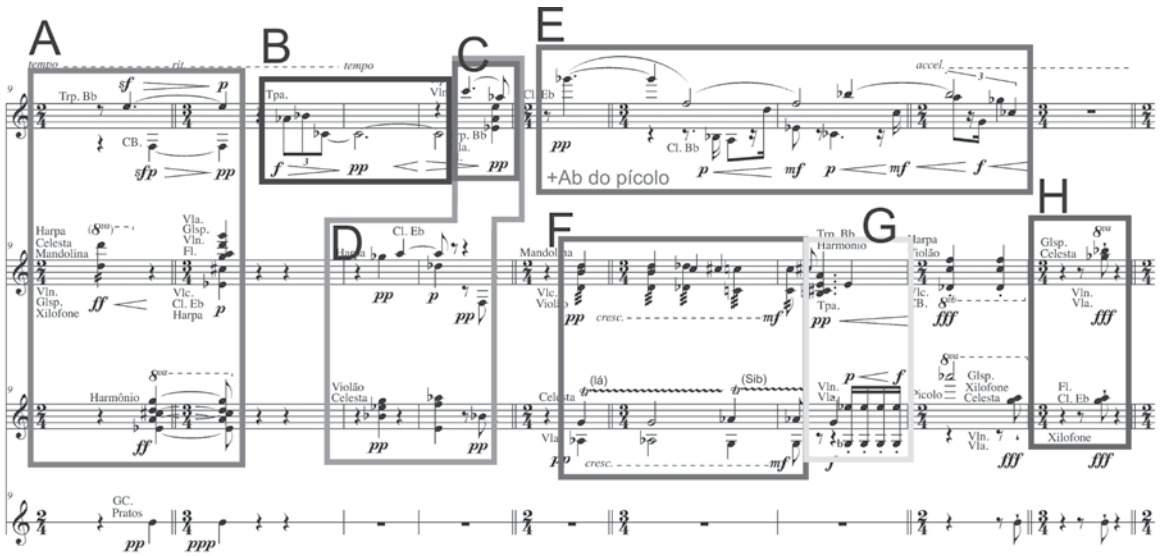


Fig. 4 – Eixo de simetria 3-9, presente nos primeiros oito compassos de *Seele*.

Conforme exposto anteriormente, os compassos 9 a 17 marcam o momento de maior intensidade, densidade e complexidade da peça, sendo o clímax atingido no compasso 17. Marcadamente, são seis os eixos de simetria – nomeadamente, 3-9; 0-6; 01/-0/7; 4/5-10/11; 3/4-9/10 e 2-8 (Fig. 5, quadros A a H) – sendo A, B e E constituídos pelo mesmo eixo, assim como 3-9 com 0-6 e 0/1-6/7 com 4/3-9/10 sendo inversamente simétricos entre si.



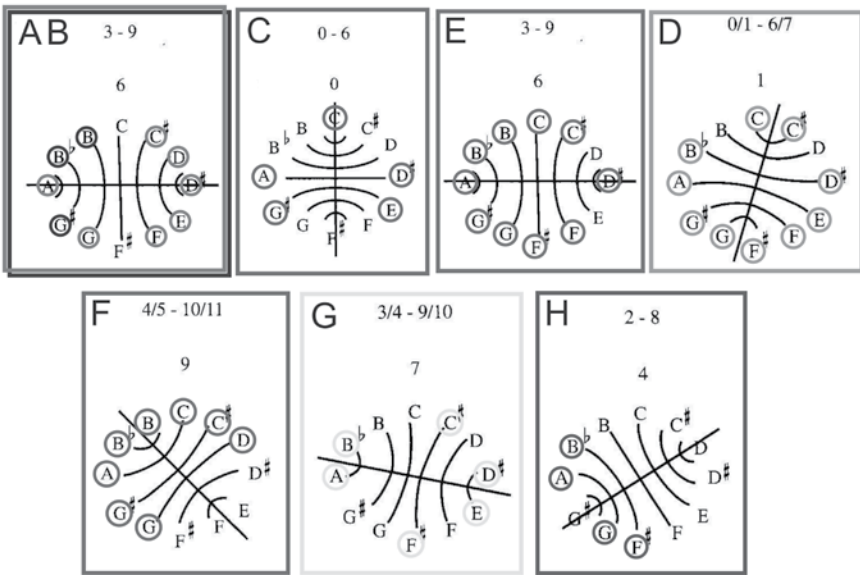


Fig. 5 – Eixos de simetria presentes no trecho de maior intensidade da peça.

No início do segundo segmento da peça, todas as alturas podem ser analisadas segundo os eixos de simetria 0/1-6/7 e 3/4-9/10 (Fig. 6), justamente os eixos inversamente simétricos supra-expostos. Finalmente, a última formação da peça recupera o eixo de simetria 5-11, inversamente simétrico ao último eixo de simetria do segmento anterior, 2-8:

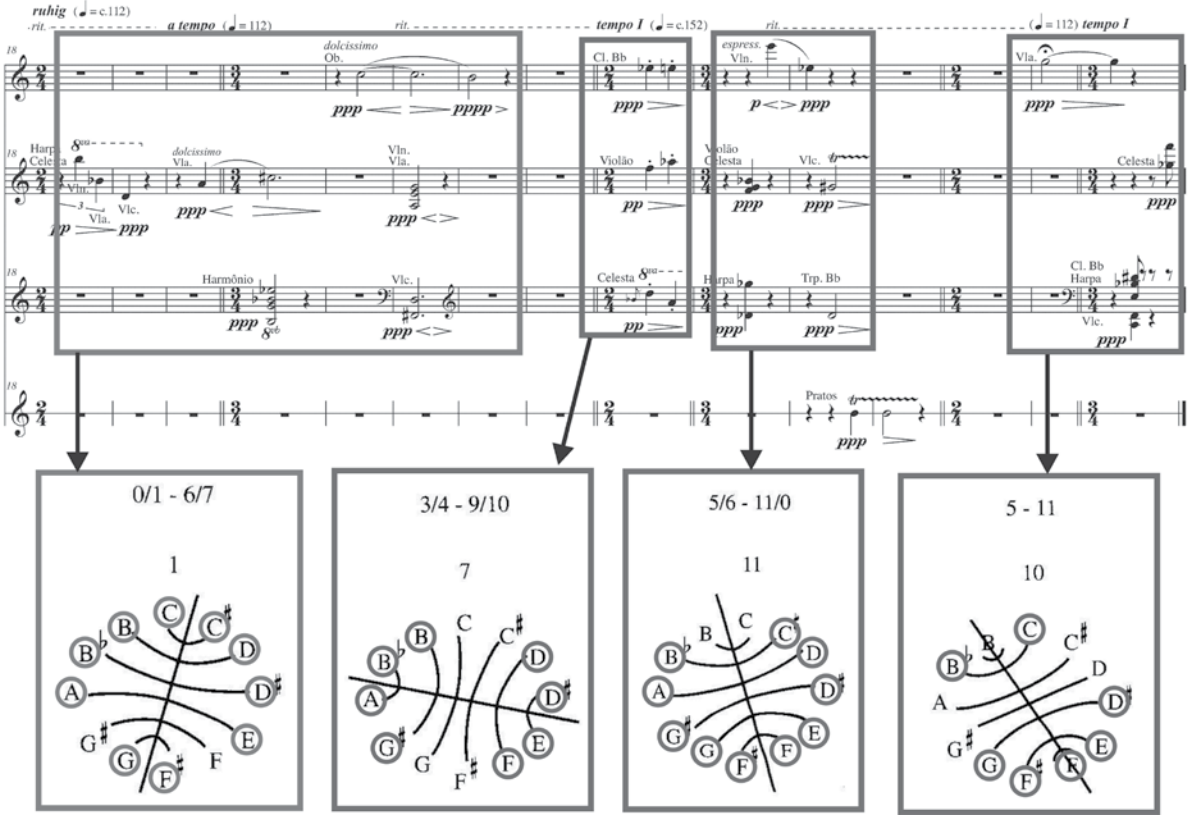


Fig. 6 – Eixos de simetria no segundo segmento da peça.

Concluímos que a concatenação de conjuntos que valorizam a classe de intervalos 1 (CI-1) combinada a associações timbrísticas pouco usuais, textura formada por pequenos fragmentos descontinuados,

profusa ocorrência de pausas e organização rítmica em que prevalecem ataques não concomitantes contribuem para a multiplicidade na superfície da peça, facilmente perceptível auditivamente.

No entanto, esta diversidade atinge coesão e coerência através da configuração formal bipartida, decorrente do movimento em arco na dinâmica, acompanhado de adensamento e esparcialidade textural, embasado em material de alturas altamente simétrico.

Notas

1 Os exemplos musicais foram elaborados com base em uma redução realizada pelo próprio pesquisador, para fins analíticos.
2 Sobre este conceito, Stefan Kostka (2006: 117) declara: "Embora a mudança de indicações métricas no decorrer de um movimento não seja um recurso exclusivo do século XX, ele certamente tem sido mais usado no século XX do que nos períodos tonais. Os termos empregados para esta técnica incluem **mudança métrica**, **métrica mista**, **métrica variável** e **multimétrica**. As mudanças métricas podem estar implícitas por haver um deslocamento de acentos ou pelo uso de síncopas, ou podem aparecer explicitamente notadas pelo compositor".
3 Nomeadamente, os vetores <445332>, <112101>, <654553>, <212100>, <554331>, <122131>, <102111>, <453432>, <220222>, <111000>, <777663>, <200121>, <422232>, <546652>, <336333>, <655552>, <443532>, <254361>, <532353>, <445332>, <444342>, revelam 73 ocorrências de CI-1; 67 de CI-2; 69 de CI-3; 61 de CI-4; 65 de CI-5; 36 de CI-6 (neste caso, correspondendo a 72 ocorrências).

Referências:

JOHNSON, Peter. Symmetrical Sets in Webern's Op. 10, No. 4. *Perspectives of New Music*. Vol. 17, n. 1, Autumn-Winter 1978, pp. 219-229.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano.* Capítulo 2. Tese (Doutorado em música). Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), IA, DM, 2008.

GRIFFITHS, Paul. Anton Webern. In: NEIGHBOUR, Oliver, GRIFFITHS, Paul e PERLE, George.*Segunda escola vienense.*Série NewGrove. Porto Alegre: L&PM, 1990.

REICH, Willi. Anton Webern: The Man and His Music. *Tempo.* N. 14, Mar 1946, pp. 8-10.

STRAUS, Joseph. *Introduction to post tonal theory.*3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.

WEBERN, Anton. Pierre Boulez, Berliner Philharmonic Orchestra. *Anton Webern, Complete Works.* Compact disc. Deutsche Grammophon, 1991.

O SILÊNCIO NA INTRODUÇÃO DAS VARIAÇÕES OP. 30 DE WEBERN

Ísis Biazioli de Oliveira (USP)
isis.biazioli@gmail.com

Paulo de Tarso Salles (USP)
ptsalles@usp.com

Resumo: Este trabalho pretende compreender o silêncio na introdução das Variações Op. 30 de Webern, entendendo-o tanto como elemento relevante para a estrutura harmônica (Boulez), como parte da organização rítmica da obra (Cage). Verificamos as implicações da manipulação do silêncio no campo das alturas e propomos a redução dessa introdução em dois motivos rítmicos que abrangem sons e silêncios. Traremos aqui esses dois apontamentos analíticos da obra. Ao final, perceberemos como as concepções abordadas não são excludentes entre si, ampliaremos assim a compreensão do Op. 30.
Palavras-chave: Anton Webern, Música do Século XX, Variações op. 30, Silêncio.

Silence in the introduction of Webern's Variations Op. 30

Abstract: this paper intends to comprehend the silence in the introduction of Webern's Variations Op. 30, perceiving it as both harmonic structure (Boulez) and rhythmic organization (Cage). We note the implications of the manipulation of silence in the field of heights and we propose to understand the introduction as a chain of two rhythmic motives formed by both sounds and silence. Here we bring these two analytical notes of the work. In the end, we see how the concepts discussed are not mutually exclusive, thus broadening the understanding of Op 30.
Keywords: Anton Webern, Twentieth-Century music, Variações op. 30, silence.

Este trabalho pretende observar o silêncio nos primeiros vinte compassos das *Variações para Orquestra* de Webern. Ele faz parte de uma pesquisa de iniciação científica financiada pela FAPESP que analisa essa obra a partir dos parâmetros rítmicos e harmônicos e é o primeiro passo para a nossa investigação a respeito do papel do silêncio em tal obra. As hipóteses aqui levantadas são algumas impressões que serão ampliadas em trabalhos futuros levando em conta não apenas a introdução do Op. 30, mas também as seis variações que a seguem.

Nossa hipótese é de que a manipulação do silêncio a partir do trabalho das pausas e de fermatas sobre barras de compasso compõem a organização estrutural do Op. 30 tanto do ponto de vista harmônico como do ponto de vista rítmico.

Já é sabido que a produção composicional de Anton Webern foi fundamental para os caminhos da música ocidental a partir de 1950, influenciando distintas correntes poéticas. É o que diz Vera Terra (2000) a respeito das duas tendências de indeterminação que ocuparam os pensamentos musicais do século XX. Para a autora, as idéias musicais muitas vezes contraditórias de John Cage e de Boulez tiveram ambas suas origens ligadas à obra weberniana.

Para Cage, o melhor parâmetro que possibilita a estruturação mais ampla de uma poética é aquela baseada nas durações. Isso porque apenas desse modo, a estruturação abrange a totalidade do material musical, envolvendo o som com todos os seus parâmetros (altura, intensidade, timbre, duração) e o silêncio (campo de possibilidades da música, o indeterminado puro). A harmonia não seria, portanto, adequada para se pensar a estruturação de uma obra, já que exclui o silêncio e reserva a ele uma função de mera expressividade. Assim, o silêncio é, na primeira fase de Cage [1], o zero excluído do sistema serial que ganhara a função de um princípio estruturador a partir da obra de Webern.

Já Boulez, entendia o silêncio weberniano como moldura da harmonia, o meio pelo qual as alturas são enfatizadas.

> (...) um som envolvido em silêncio adquire, por seu isolamento, uma significação mais forte do que um som imbricado em um contexto imediato (...) a inovação de Webern no campo do silêncio parece derivar muito mais da própria morfologia das alturas, de seu encadeamento, do que de um fenômeno rítmico que nunca o preocupou em demasiado. (BOULEZ apud TERRA, 2000: 55)

Este trabalho, mais do que uma tomada de partido entre as diferentes análises a respeito do silêncio weberniano, de Cage e de Boulez, é uma tentativa de compreensão dessas duas concepções analíticas a partir da observação da Introdução do *Op. 30* de Webern. Tentaremos investigar de que maneira o silêncio pode potencializar as relações harmônicas da obra. Do mesmo modo, procuraremos perceber em que sentido o silêncio pode ser compreendido a partir do fluxo temporal e das relações entre as durações.

Partindo do ponto de vista de Boulez, podemos entender as pausas como um dos meios de segmentação da série em subconjuntos. A instrumentação, os padrões rítmicos e os contornos melódicos também auxiliam no particionamento tetracordal da série. Contudo, é através das pausas que essa segmentação se torna mais facilmente percebida, principalmente na Introdução.

A pausa também auxilia na organização textural da obra. Na introdução, enquanto a primeira voz segue seu fluxo de tetracordes isolados por no máximo uma pausa de semínima, a segunda voz aparece em incursões mais esparsas[2] em relação polifônica com a primeira.

As versões da série utilizadas nessa introdução (O_0, R_0, I_0, e RI_0) estão claramente apresentadas sem que nenhuma delas tenha qualquer tipo de dobramento, elisão, intersecção ou repetição de nota. As relações entre as versões seriais empregadas se dão pela exploração de algumas de suas díades invariantes (fig. 1). É a organização tetracordal e suas sobreposições polifônicas que permitem a valorização das díades em imitação. Elas podem aparecer com mesma ordenação ou dispostas em simetria bilateral. Webern as valoriza de vários modos distintos: (1) mantendo a tessitura das díades nas duas vozes; (2) dispondo ritmos simétricos entre a pergunta e a resposta; (3) mantendo a dinâmica entre cada um dos pares do primeiro período e respondendo em ***f*** as díades propostas em ***pp*** do segundo período; (4) fazendo relações entre a orquestração.

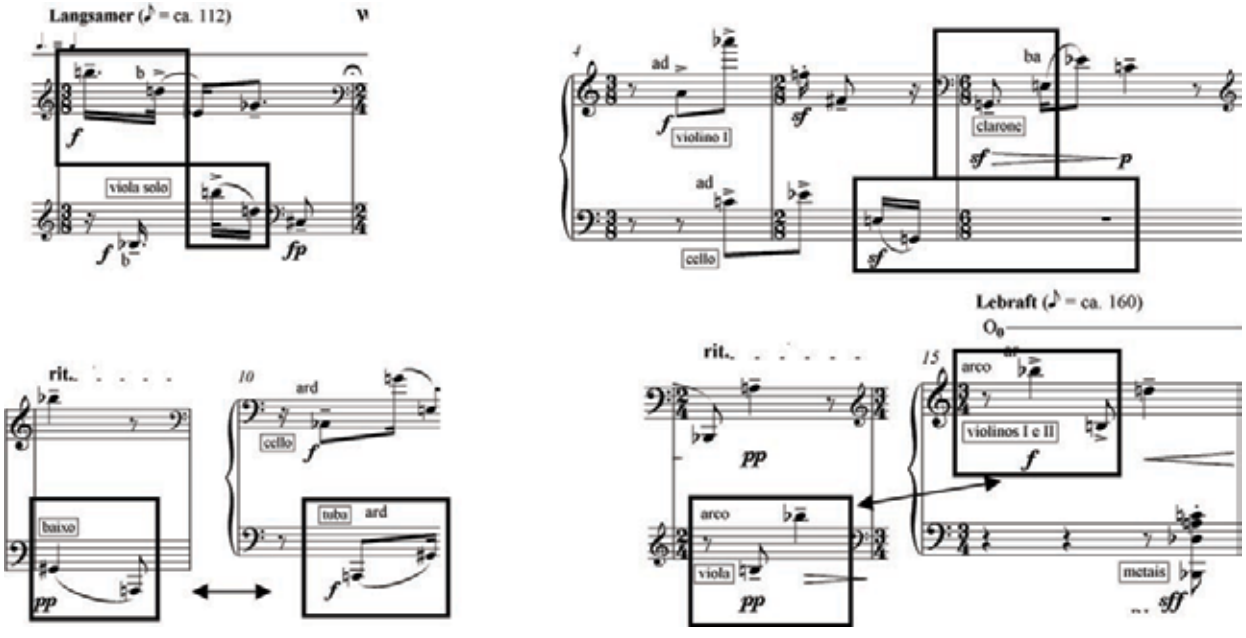


Fig. 1: Díades invariantes exploradas em imitação por Webern nas duas vozes da Introdução do Op. 30 (compassos 2, 5-6, 9-10 e 14-15).

A segmentação da série em tetracordes atingida pela pausa permite ainda outro efeito que é apontado por Reid (1974). A classe intervalar <3> que já é bastante valorizada pela própria constituição da série [3] é reforçada pela organização tetracordal e seus contornos melódicos nos compassos iniciais dessa obra. O intervalo resultante entre a primeira e a última nota da maioria dos tetracordes dessa introdução é de classe <3> [4] (fig. 2).

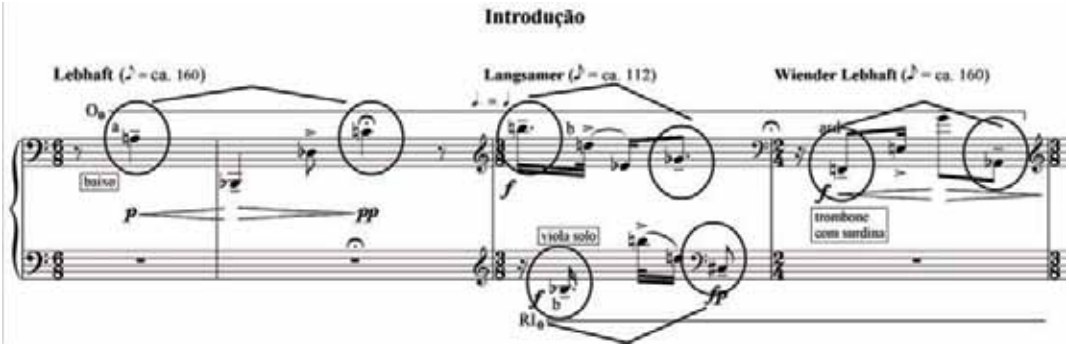


Fig. 2: Classe intervalar <3> entre a primeira e a última nota dos primeiros tetracordes da obra ressaltados pelos seus contornos melódicos. Os tetracordes são isolados por pausas

Mas será que os silêncios não têm qualquer relação com a organização rítmica da obra? O modo como Webern utiliza as pausas, além de provocar o isolamento dos conjuntos de alturas, ajudam na construção de uma métrica irregular, integrando síncopas e contratempos à obra. A sensação de irregularidade rítmica é reforçada ainda pelo uso de fermatas sobre barras de compassos e das constantes mudanças de andamentos.

> As diferentes idéias de variação procedem quase que exclusivamente desses dois tipos de transformação [aumentação e diminuição de estruturas retrógradas entre si], isto é, a transformação de um motivo, quando ocorre, é feita somente dessa forma. Mas os numerosos deslocamentos do centro de gravidade no interior dessas duas figuras criam alguma coisa constantemente nova do ponto de vista da métrica, do caráter, etc. (WEBERN, 1984: 164)

Para nos aproximarmos de uma exploração temporal do silêncio, devemos inicialmente compreender a relevância do fenômeno rítmico, senão em toda a produção weberniana, pelo menos em suas *Variações para Orquestra*.

> Portanto, parece claro que, a 'Gestalt' de Webern [no Op. 30] é primeiramente de natureza rítmica. (…) Sucessivas afirmações dos motivos rítmicos não tiveram, contudo, uso constante do mesmo segmento da série. Isso pode ser percebido tão cedo quanto o segundo compasso da peça, onde a segunda voz entra com as primeiras quatro notas da série, dando contorno ao segundo motivo rítmico. Isso significa que o preenchimento melódico/intervalar dos motivos geradores não é uma característica distintiva; o elemento significativo é o ritmo. (BAILEY 1994: 224-225) [5]

Serão os motivos essencialmente rítmicos que sofrerão as variações trabalhadas nesse Op. 30. Entendíamos os motivos rítmicos do Op. 30 sendo exclusivamente compostos por sons. Aqueles utilizados na introdução seriam os seguintes [6] (fig. 3 e 4):

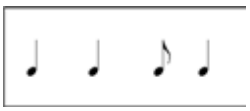


Fig. 3: *Motivo Rítmico a* sem pausas

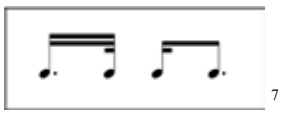


Fig. 4: *Motivo Rítmico b* sem pausas

A partir da contagem das pausas nos vinte primeiros compassos da obra percebemos algumas recorrências importantes. Todo *motivo a* apresentado é precedido e seguido por uma pausa de colcheia. As variações sofridas pelo motivo de quatro notas também são verificadas nas pausas. Assim, quando o *motivo a* sofre diminuição na proporção de 2:1, as pausas de colcheias tornam-se pausas de semicolcheias [8]. Dessa maneira podemos entender o *motivo a* formado por **sons** - semínimas e colcheia - e **silêncios** - uma pausa de colcheia antes da primeira semínima e uma depois da última. Ver compasso 1 da fig. 2. O *motivo rítmico b* não apresenta tal relação, contudo, das seis vezes que ele aparece nessa Introdução, três culminam em fermatas sobre as barras de compasso (nas duas vozes do compasso 2, como aparece na figura 2, e em uma voz nos compassos 11-12) [9]. O silêncio ainda se faz presente em quatro dos *motivos b's* dessa introdução, reduzindo a ressonância da última duração de cada motivo e completando-o com pausas. É o que acontece na segunda voz do compasso 2, na primeira do compasso 6 e nas duas vozes dos compassos 17-18.

A preocupação rítmica da obra fica ainda mais clara quando nos deparamos com as estruturas simétricas em relação a esse parâmetro musical. Por toda a obra as simetrias bilaterais e translacionais [10] organizarão seus motivos rítmicos. Nessa introdução, as relações simétricas – principalmente de caráter bilateral – se farão presentes desde o *motivo rítmico b* (fig. 5), passando pela sua organização fraseológica (fig. 6, 7, 8, e 9) e chegando a descrever a relação entre os seus dois períodos (fig. 10), englobando sem exceções todos os vinte compassos da primeira seção do *Op. 30*[11].

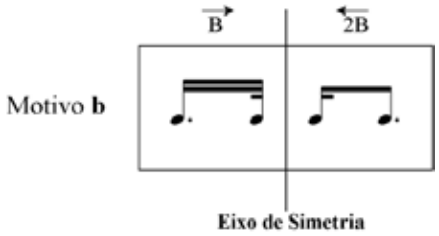


Fig. 5: Simetria bilateral do *Motivo Rítmico b*. As duas últimas notas são o retrógrado aumentado das duas primeiras

a	*b*	*a*rd
	b^{12}	

Fig. 6: 1ª frase (c. 1-3)*

*a*d	b*a*	*a*r
*a*d		*a*r

Fig. 7: 2ª frase (c. 4-9)

*a*rd	*b*	*a*
*a*rd		*a*

Fig. 8: 3ª frase (c. 10- 14)

*a*r	b*a*	*a*d
	b*a*	

Fig. 9: 4ª frase (c. 15-20)

* As siglas utilizadas nas figuras 6 a 10 se referem: *a* – motivo a; *a*d – motivo a diminuído; *a*r – retrógrado do motivo a; *a*rd – retrógrado diminuído do motivo a; *b* – motivo b; *b*a – motivo b aumentado.

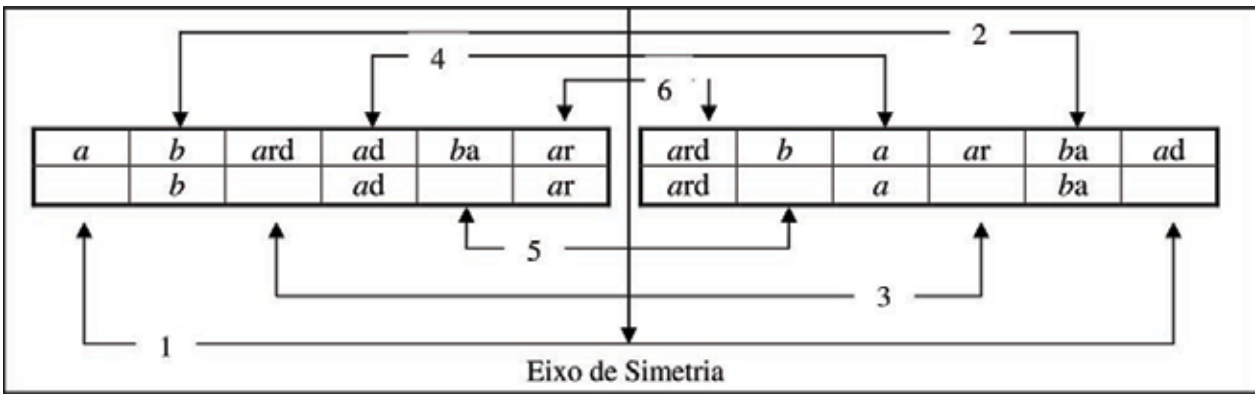


Fig. 10: Esquema dos motivos rítmicos na Introdução do *Op. 30*, demonstrando a organização simétrica bilateral nos dois períodos do trecho.

Claro está que a organização rítmica é fundamental para a estruturação de tal obra. O silêncio faz parte dessa organização. Como já vimos, nessa introdução é possível perceber a relação intrínseca entre a manipulação de pausas e a redução ritmo-motívica da obra. É também a partir do trabalho de pausas que percebemos algumas recorrências texturais. A defasagem das entradas polifônicas dos motivos rítmicos também segue um padrão fixo. Nos *motivos a's* a defasagem é de uma pausa de colcheia, já nos *motivos b's* é de uma pausa de semicolcheia para os motivos em tamanho real e sofrem aumentação ou diminuição acompanhando os processos variacionais dos motivos.

Mas, em nenhuma das abordagens apresentadas, as pausas dentro de cada um dos conjuntos de quatro notas foram explicadas. Elas nem delimitam tetracordes que potencializam característica da série, nem se inserem nas estruturas rítmicas discutidas anteriormente. Qual então o papel do silêncio que interrompe as ressonâncias das notas dos motivos rítmicos e, em alguns casos, as reduz a ataques? [13]

Todas as vezes que o *motivo a* foi imitado durante os vinte compassos iniciais do Op. 30, sua segunda aparição se dá recheada por pausas. As pausas aparecem completando algumas notas do motivo e a simetria, tão importante para as estruturas rítmicas e harmônicas da peça, também aqui tem lugar. As duas últimas colcheias do motivo na segunda voz nos compassos 10-11 são substituídas por semicolcheias e pausas de semicolcheias. Também no segundo período, na segunda voz dos compassos 13-14, o motivo aparece com pausas de colcheias que completam o que seriam as duas semínimas iniciais do motivo. O mesmo se dá no primeiro período com a última nota do motivo nos compassos 4-6 e a primeira nos compassos 8-9 (fig. 11).

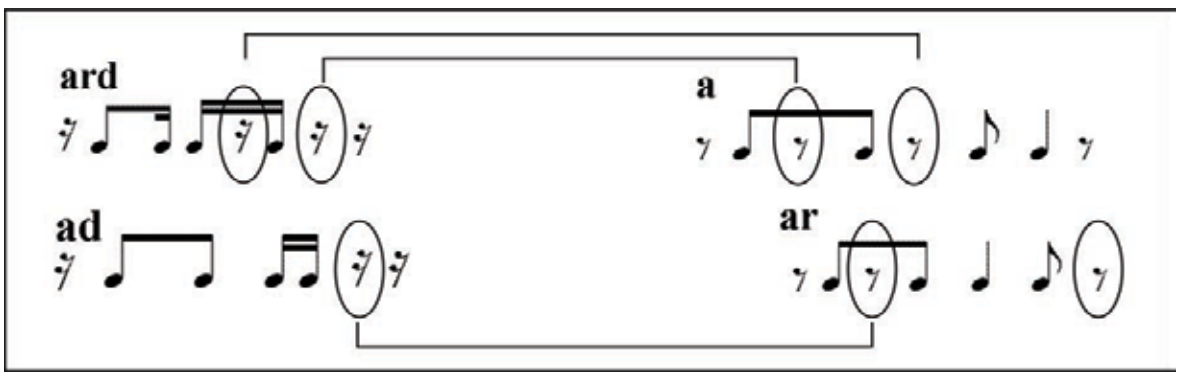


Fig. 11: Relação simétrica entre as pausas internas aos motivos dos compassos 10-11 (ard) e 13-14 (a), e dos compassos 4-6 (ad) e 8-9 (ar). No último motivo, a pausa final completa a colcheia, mas o motivo não é seguido por pausa de colcheia – única exceção da Introdução.

Considerações Finais

As concepções analíticas de Boulez e de Cage sobre o silêncio em Webern não são excludentes entre si. É o que pudemos perceber com a observação da introdução das *Variações Op. 30*. O silêncio seria então um elemento complexo da estrutura musical que se relaciona com muitos outros parâmetros da música e que, assim, colabora para a "apreensibilidade" do todo musical. Ele além de valorizar relações harmônicas a partir do isolamento de conjuntos de quatro alturas, é também relevante dentro da organização ritmo-motívica dessa obra, fazendo parte dos motivos rítmicos que organizam as Variações para Orquestra.

Não queremos afirmar com esse trabalho que a utilização de pausas na articulação dos motivos e como processo variacional (pausas internas aos motivos rítmicos) seja uma inovação poética de Anton Webern. Ainda assim, a reflexão da manipulação do silêncio como elemento composicional relevante ao Op. 30 é fundamental na compreensão da obra.

Claro está de que as considerações levantadas neste trabalho a respeito do silêncio nas *Variações para Orquestra Op. 30* de Webern limitaram-se aos primeiros vinte compassos da obra. Tal observação deve ser ampliada para toda a peça a fim de que a hipótese levantada seja confirmada ou refutada. A análise do silêncio nas seis variações que seguem a introdução analisada aqui será tema para um próximo trabalho.

Notas

1 Tratamos o silêncio aqui não como tal, já que o silêncio absoluto é inexistente (Cage). Ele é um campo de possibilidades que engloba sons e ruídos do ambiente sonoro em que a obra de arte está inserida. Na primeira fase composicional de Cage (Sonatas e Interlúdios), podemos notar a utilização de "métodos de composição baseados em durações calculadas a partir de relações numéricas e que conduz ao zero (...)" (TERRA, 2000: 71-72), ao tempo vazio. O silêncio está aí como o princípio estruturador da música. Do mesmo modo como o compositor entendia o papel do silêncio na obra de Webern.

2 O uso de duas vozes nesses vinte primeiros compassos segue a seguinte organização em relação aos motivos rítmicos da obra: motivo a em uma voz – motivo b em duas vozes – motivo a em uma voz (compassos 1-3); motivo a em duas vozes – motivo b em uma voz – motivo a em duas vozes (compassos 4-10). As duas frases que seguem são o exato retrógrado das duas primeiras. Os motivos rítmicos serão mais discutidos nesse trabalho a seguir. Também nos trabalhos: BIAZIOLI, I. & SALLES, P.T., 2009 e BAILEY, 1994: 222-236.

3 A série do Op. 30 promove apenas classes intervalares <1>, <3> e <11> entre seus sons adjacentes. Três intervalos são do tipo <1>, três do tipo <3> e quatro do tipo <11>.

4 São exceções desse padrão apenas os intervalos Do - Sol do segundo tetracorde de RI_0 nos compassos 4-5 e 17-18; Sol - Do no segundo tetracorde de I_0 no compasso 5; Sol bemol - Si no segundo tetracorde de R_0 no compasso 11-12; e do Si - Sol bemol do segundo tetracorde de O_0 nos compassos 17-18.

5 *"It seems clear, therefore, that Webern's "Gestalt" is primarily rhythmic in nature (...) Succeeding statements of the rhythmic motives do not, however, consistently use the same segments of the row. This can be seen as early as the second bar of the peace, where the second voice enters with the first four notes of the row, outlining the second rhythmic motive. This means that the melodic/intervallic make-up of the generating motives is not a distinguishing feature; the significant element is the rhythm."*

6 A obra completa apresenta ainda dois outros motivos rítmicos. Embora estes outros dois também têm, de alguma forma, vinculação aos dois motivos rítmicos aqui apresentados (fig. 1 e 2), o processo variacional que torna possível a relação entre os dois pares de motivos rítmicos é muito mais drástico do que aquele utilizado na manipulação de um motivo singular. Além disso, suas explorações variacionais se dão a partir da Variação III confirmando o caráter formal da obra, com "novos materiais" delineando o segundo tema. "*a terceira* [variação] *apresenta o tema secundário" (WEBERN, 1984, p. 164)*

7 Aqui estão excluídas as considerações a respeito das pausas e do silêncio que circundam ou integram tais motivos. Mais adiante neste mesmo artigo trataremos de tais questões.

8 A única exceção aparece na 2ª voz dos compassos 7-10, onde a pausa que segue o *retrógrado do motivo a* da segunda voz funciona ao mesmo tempo como complementação da última nota (colcheia mais pausa de colcheia no lugar de semínima) e a pausa de semicolcheia que antecede o próximo motivo, mas não existe aí a pausa de colcheia que se segue as quatro notas formando o *motivo a*.

9 Ainda outra fermata sobre barra de compasso que não segue o *motivo b* é utilizada nessa introdução: entre os compassos 3 e 4 e marca o fim da primeira frase e o início da segunda.

10 A simetria bilateral é um espelhamento em relação a um eixo simétrico. *"Um corpo ou uma configuração espacial é simétrica em relação a um dado plano* E*, se possuir em si também sua própria reflexão* E*." (WEYL, 1997: 16).* A simetria translacional é aquela em que uma estrutura é deslocada sem alterações pelo eixo horizontal de um plano bidimensional cartesiano. (WEYEL, 1997, p. 57-90; SALLES, P.T., 2009, p. 42-43).

11 Algumas considerações sobre o ritmo na Introdução do Op. 30 são tratadas no trabalho BIAZIOLI, I. & SALLES, P.T., 2009. Uma profunda análise a respeito do Op. 30 de Webern e que leva bastante em conta os aspectos rítmicos de tal obra está presente em BAILEY, 1994: 222-236. Essas simetrias rítmicas nem sempre são acompanhadas por simetrias harmônicas. Na introdução, a simetria do *motivo rítmico b* só se confirmará nas alturas quando o motivo for descrito pelo segundo tetracorde de alguma versão serial. As simetrias das frases só se verificarão quando os correlatos simétricos dos *motivos rítmicos a's* forem preenchidos pelo primeiro e terceiro tetracordes da série e o eixo simétrico com o segundo tetracorde da série (primeira voz da Introdução). Isso porque na série utilizada pelo Op. 30, o segundo hexacorde é o retrógrado da inversão (RI_{11}) do primeiro.

12 As defasagens descritas nas tabelas representam as entradas em imitação dos motivos na peça. "*a"* designa o motiva a, *"b"* o motivo b, *"r"* os motivos em versão retrógrada, *"a"* em aumentação, "*d"* em diminuição.

13 Esse efeito é trabalhado exaustivamente na Variação II.

Referências

BAILEY, K. Rhythm and meter in Webern's late works. In: *Journal of Royal Musical Association*, Inglaterra, v. 120, n. 2, pp. 251-280, 1995

BOULEZ, P. *Apontamentos de um aprendiz.* São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 209-249.

OLIVEIRA, J. P. *Teoria Analítica da Música do Século XX.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

REID, J. Properties of the Set Explored in Webern's Variation Op. 30. In: *Pespectives of New Music*, Washington, v. 12, n. 1/2, pp. 344-350, 1974

TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música* – um estudo da interpretação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: Educ-FAPESP, 2000.

WEBERN, A. *O caminho para música nova*. Trad. KATER, C., São Paulo: Ed. Novas *Metas*, 1984.

EM BUSCA DA COMPLEXIDADE FORMAL: TEMA E VARIAÇÕES EM *15º HARMÔNICO* DE RODRIGO CICCHELLI VELLOSO

João Svidzinski (USP)
svidzinski@gmail.com

Rodolfo Coelho de Souza (USP)
rcoelho@usp.br

Resumo: A música *15ºHarmônico*, para piano e tape, de Rodrigo Cicchelli Velloso, tendo sido composta na Europa enquanto era orientando de Denis Smalley, faria supor a influência da música concreta e espectralista. No encarte de um CD, comentando a gravação da música, o compositor afirma que a forma segue o princípio de variações de uma sequência temática. Concluímos, porém, que a organização como tema e variações foi obscurecida pelas características idiomáticas da música eletroacústica mista, prevalecendo uma identificação mais imediata com processos de desenvolvimento. A complexidade gerada por essa combinação de processos formais resultou num método eficaz de assimilar influências e, ao mesmo tempo, preservar a originalidade da obra.
Palavras-chave: Música eletroacústica mista brasileira, Forma musical, *15º Harmônico*, Rodrigo Cicchelli Velloso.

Aiming for formal complexity: theme and variations in *15th Harmonic* by Rodrigo Cicchelli Velloso

Abstract: Rodrigo Cicchelli Velloso´s *15th Harmonic*, for piano and tape, was composed in Europe under the guidance of Denis Smalley what allow us to assume the influence of concrete and spectral music. In a CD folder, commenting the recording of the music, the composer says that the form follows the principle of variations on a thematic sequence. The research concluded, however, that the theme and variations organization was obscured by the idiomatic characteristics of mixed electroacoustic music, as prevailed the more immediate identification of development processes. The complexity generated by this combination of formal processes resulted in an efficient method for assimilating influences and, at the same time, preserve the originality of the work.
Keywords: Brazilian mixed electroacoustic music, Musical form, *15º Harmônico*, Rodrigo Cicchelli Velloso.

Introdução

Rodrigo Cicchelli Velloso é um compositor nascido em 1966 no Rio de Janeiro. Após finalizar seus estudos em composição na UNIRIO, realizou pós-graduação na University of East Anglia (Norwich, Inglaterra) sob orientação de Denis Smalley. Naquele período frequentou também o *Cursus de composition et d´informatique musicale* do IRCAM (Paris, França), quando teve contato com os compositores Tristan Murail, Jean-Claude Risset e Brian Ferneyhough. Esses contatos fariam supor que a produção de Rodrigo Cicchelli Velloso pudesse ter uma direta relação com os autores da chamada escola espectralista francesa. Por outro lado, a proximidade com Smalley, importante compositor e teórico da música eletroacústica, poderia indicar uma influência mais direta da vertente schaefferiana da música concreta. Com a finalidade de conhecer melhor a obra de Velloso, que figura com destaque na produção eletroacústica brasileira contemporânea, desenvolveu-se um projeto de pesquisa cujo objetivo foi analisar o processo composicional da música *15º Harmônico,* para piano e sons eletrônicos.

Esta música foi escolhida por ter sido terminada em 1996 durante o período em que o compositor realizou seus estudos com Smalley e pouco depois da residência do compositor no IRCAM, podendo, portanto, revelar influências imediatas tanto da música concreta, como da música espectralista francesa, aplicadas a uma obra de meios mistos.

O ponto de partida para a análise formal foi uma informação do compositor no encarte do CD, em que ele declara: "nesta obra desenvolvo uma série de variações em torno da sequência solo inicial do piano." (Velloso, 2007: p.6). Ao mesmo tempo foi imprescindível para a análise, a audição reiterada e atenta aos aspectos estruturais da obra. Revelaram-se então alternativas e discrepâncias conceituais em relação à declaração pelo compositor que nos permitiram concluir que os modelos de organização da obra buscaram ampliar sua complexidade formal através da combinação de certos princípios clássicos aparentemente divergentes.

A busca da complexidade está também baseada na hibridação de materiais, conforme sugerido por outra declaração do compositor no encarte do CD. Afirma ele que na busca de uma linguagem harmônica comum para a escrita instrumental e a parte eletrônica, recorreu à "criação de sons 'híbridos', concebidos como extensões do instrumento solista" (Velloso, 2007: p.6). Como na música eletroacústica a separação entre forma e conteúdo é impossível de ser feita, uma vez que é postulado fundamental desse gênero que a forma surja da própria elaboração do material de que é composta, encontramos nessa declaração um aporte adicional à hipótese de que também nos processos formais utilizados pelo compositor dever-se-ia encontrar combinações e hibridações que produzissem complexidades para além do esperado nos modelos clássicos.

Tema e variações

A música 15º Harmônico inicia-se com longo trecho de piano solo. Segundo a declaração do compositor, acima citada, esse é o material temático sobre o qual são compostas as variações. Poderíamos supor que o compositor sugeriria, com esta informação, que a morfologia da música reproduziria o modelo clássico de *Tema e variações,* uma das mais antigas formas de organização musical, como afirma Julio Bas:

> As variações são um dos mais antigos procedimentos musicais. Com toda probabilidade o acompanhamento instrumental dos antigos gregos consistia numa primitiva variação do canto. Na arte cristã dos primeiros séculos, com frequência, as melodias litúrgicas não eram outra coisa senão variações sobre a salmodia, que, de acordo com a solenidade do rito, passa através de várias gradações ornamentais, portanto, por variações, desde as mais simples fórmulas silábicas, até os Tractos, os Graduais, e, em geral, os Responsórios. (BAS, 1947: p.203).

Saliente-se que a escolha desta citação de Bas não é fortuita. A audição da obra nos revela um aspecto bastante freqüente nas obras contemporâneas: em vez de fazer referência a modelos formais de períodos mais próximos da história da música, é comum para as obras contemporâneas buscar inspiração no passado remoto. De fato, a peça de Velloso nos faz lembrar, a partir da própria retórica do solo inicial do piano, a linearidade discursiva dos salmos da antiguidade. No desenvolvimento que se segue, os processos de ornamentação e variação parecem similares ao dos graduais e responsórios, até porque o contraste de timbres entre o piano e os sons eletrônicos sugere, de imediato, como alternativa mais idiomática, o processo composicional dialógico.

Por outro lado, para garantir a unidade é necessário que as variações mantenham aspectos de semelhança com o tema, além daqueles que gerarão diferenças. Se o compositor não incorpora novos elementos ao discurso, o resultado não será caracterizado como variação, mas como mera repetição, e ao mesmo tempo, se não mantém semelhanças com o tema, o resultado não será percebido como variações

de um tema, mas como uma sucessão de trechos autônomos desconexos. Embora o que afirmamos acima pareça óbvio, é preciso reiterar que esse é o principal problema que o princípio do tema e variações propõe ao compositor, desafiando-o a manter a organicidade e a coerência morfológica numa forma cuja natureza é favorecer a segmentação, como afirma Green:

> A característica principal do tema e variações é dada pelo princípio da repetição. Um tema é proposto e a seguir repetido certo número de vezes, cada vez com uma nova aparência. O 'tema e variações' não carece de contraste, mas o contraste não vem justaposto à repetição, como na forma binária recorrente ou na forma ternária, mas, diferentemente, o contraste aparece misturado à própria repetição (GREEN, 1993, p.98).

Segundo o mesmo autor, a forma de tema e variações subdivide-se em duas categorias: variações seccionais e contínuas. A primeira é baseada em um tema formado por um ou mais períodos. Normalmente a separação entre o tema e cada uma das variações seccionais é clara, com pausas ou cesuras que evidenciam a divisão. Na categoria variação contínua, o tema é breve, com uma ou duas frases, e as variações prosseguem interruptamente. Peças cujos títulos fazem referência ao *basso ostinato,* à *chaconne e* à *passacaglia*, são muito frequentes na literatura do século XVIII, e seguem o princípio da variação contínua (GREEN, 1993: p.98).

O emprego desta forma em uma música escrita no final do Século XX não seria, a princípio, uma grande novidade, já que ao longo deste século (principalmente nas primeiras décadas), muitas formas clássicas foram recicladas, especialmente na linguagem de compositores ditos neoclássicos.

> Todas as estruturas formais e procedimentos encontrados no período tonal sobreviveram à passagem para o século vinte. Isto é, ali ainda encontramos sonatas e rondós, cânones e fugas, variações seccionais e contínuas, formas binárias e ternárias. Pode não ser surpreendente que muitas obras compostas nas primeiras décadas do século empreguem estruturas formais tradicionais, especialmente se foram compostas por compositores relativamente conservadores, mas nem sempre esse é o caso. Schoenberg, por exemplo, que dificilmente seria considerado um conservador por seus contemporâneos, muitas vezes compôs obras seriais usando formas clássicas. (KOSTA, 2006: p.140).

O principal problema para o uso de tema e variações na música do século vinte é a ausência de tonalidade, principal meio para sua sustentação formal. Na música 15º Harmônico de Velloso, o desafio é ainda maior, já que se trata de uma obra composta para sons eletrônicos e instrumento. Neste caso, a coerência formal precisa buscar apoio adicional em outros princípios, idiomáticos aos meios mistos, como textura e timbre.

No caso específico da variação, as duas categorias, seccional e contínua, foram utilizadas por compositores do século XX. Kostka (2006: p.149) nos lembra que não costumamos referenciar muitas obras ao problema do tema e variações. Mas uma peça como o *Bolero* (1927) de Ravel não é nada mais do que um caso de uso radical do princípio do *ostinato* e de variações contínuas baseadas no timbre. Ainda, segundo Kostka, a diversidade de abordagens do princípio da variação foi bastante grande nesse período. Podemos encontrá-lo em obras tão díspares quanto as *Variações semi-simples* (1957) de Babbitt, que usa um tema atonal original, numa abordagem que podemos chamar de 'cerebral', e o ciclo *O povo unido jamais será vencido* (1975) de Frederic Rzewski que usa como tema uma canção de protesto político, emprestada da música popular de Sergio Ortega que vem carregada de aspectos semânticos e emocionais. Variações contínuas originadas de formas de dança barrocas, tais como a *chaconne* e a *passacaglia*, que não mereceram muita atenção dos compositores do século XIX, tiveram um revigoramento no século XX. Os exemplos seriam inumeráveis, mas

Kostka (2006: p.149) considera paradigmático o quarto movimento do *Quarteto para cordas No.4* (1921) de Hindemith que consiste em uma *passacaglia* e um fugato.

Notemos, porém, que as constatações de Kostka se referem, quase sempre, a músicas compostas nas primeiras décadas do século vinte. Quanto à obra de Velloso, ela estaria muito distante das preocupações formais dos primórdios da música moderna, na medida em que se filiasse às tradições mais recentes da música espectral ou da música concreta schaefferiana. Resta saber em que medida ela resgata as preocupações modernistas ou parte de outra abordagem do problema.

Por outro lado, a combinação da variação e do desenvolvimento não seria por si só uma novidade. O paradigma da *developing variation*, identificado por Schoenberg já em Mozart e Beethoven, reconhece essa possibilidade. Schoenberg (1963) e Frisch (1984) celebram também a expansão desse princípio na obra de Brahms, que ademais foi decisivo para a formação da linguagem atonal de Schoenberg. Entretanto, a aplicação analítica direta da variação em desenvolvimento de Schoenberg à obra de Velloso seria uma extrapolação indevida do paradigma. Aquele modelo supõe técnicas de elaboração motívica diferentes das empregadas por Velloso, que seleciona e elabora seus materiais a partir da perspectiva espectro-morfológica.

Na obra de Gerard Grisey – que junto com a de Tristan Murail e de Jean-Claude Risset são consideradas fundadoras da escola espectralista – a composição musical parte da idéia de uma relação natural físico-acústica entre som e música, prevalecendo a natureza do som acima de qualquer outra coisa. (BAILLET, 2000: p.41). Não obstante, a organização formal em Grisey acaba encontrando um ponto de convergência com o princípio clássico da variação. Na música deste compositor "o ouvinte deve usar, a cada instante, a sensação imediata de que há sempre um princípio de variação que nos faz comparar um dado instante com aquele que o precede, sobre um limiar estreito entre o imóvel e a ruptura pela introdução do novo" (BAILLET, 2000: p.65). A sistematização da repetição com suas variações é a base que fundamenta a coerência do discurso. Obviamente, em Grisey a forma não segue a mesma geometria dos padrões clássicos, mas a essência da arquitetura morfológica pode ser considerada a mesma.

Análise do tema e das variações

Para comprovar a hipótese da utilização da forma de tema e variações na música *15º Harmônico*, é necessário primeiramente subdividi-la em secções, o que, entretanto, não se oferece à análise de modo tão evidente como o autor parece sugerir. A metodologia em que se baseou nossa divisão partiu inicialmente da audição, e a seguir atentou, na partitura, para a manipulação de materiais e elaboração de texturas. A divisão em seções resultou no exposto na Tabela 01.

	Minutagem	Duração
Secção 1 (tema)	0′00′′ - 1′44′′	1′44′′
Secção 2	1′44′′ - 2′51′′	1′07′′
Secção 3	2′51′′ - 3′42′′	0′51′′
Secção 4	3′42′′ - 5′10′′	1′28′′
Secção 5	5′10′′ - 7′43′′	2′33′′
Secção 6	7′43′′ - 10′05′′	2′22′′

Tabela.01: Divisão em secções e respectivas durações

A primeira seção, que consiste somente de piano solo, é o material temático, como declarou o compositor no encarte do CD. As seções seguintes têm a contribuição de sons eletrônicos que colaboram em grande medida para a definição de texturas variadas, enquanto as figurações dependem em maior grau da parte instrumental. Note-se que a seção temática é atipicamente longa (dura 1′44′′), divergindo das expectativas do modelo formal, pois segundo KOSTKA (2006: p.149) "o tema dos conjuntos de variações tradicionais era relativamente simples, para que pudesse ser elaborado nas variações que se seguiam, ficando delas destacado de modo que o ouvinte pudesse identificá-lo e recordá-lo ao longo da música". Essa regra, entretanto, valeria apenas para o período clássico. No século vinte, casos como as *Variações para Orquestra* (1955) de Elliot Carter, em que o tema já traz considerável complexidade textural e rítmica, e as variações, praticamente livres, não são separadas por pausas, apresentam ao ouvinte um grande desafio para relacioná-las ao tema.

Sob este ponto de vista, a música de Velloso assemelha-se à de Carter, pois apresenta um tema complexo, tanto textural quanto ritmicamente. A parte solo do piano tem uma organização rítmica aparentemente não determinada por padrões motívicos, e faz supor uma geração por princípios estocásticos. As notas também não se organizam em torno de um eixo harmônico definido e não sugerem uma sistematização escalar outra que o total cromático, ainda que em algumas poucas passagens se possa notar inflexões de tons inteiros e octatônicas. A tessitura desta passagem é restrita à Dó2 – Dó3, com poucas e breves intervenções na oitava superior. A característica predominante da primeira parte da música é a de uma textura que aumenta gradativamente em densidade e amplia sua tessitura.

O problema desta análise torna-se então: com um tema de caráter predominantemente textural, como é possível compor variações, considerando este conceito no sentido clássico? Se o único elemento evidente é uma textura, como manter elementos estruturais estáveis que assegurem a relação perceptiva das variações com o tema? Que outros parâmetros podem ser trabalhados de modo a caracterizar um processo de variações?

As características de um tema que podem mudar ou serem mantidas nas variações, segundo o modelo clássico, de acordo com Green (1993: p.101) são: tonalidade, modo, forma, extensão, estrutura tonal, sequências harmônicas, tempo, melodia e textura. A combinação de elementos alterados gera as classificações de variação em ornamentais, figurais, melódicas, contrapontísticas e características.

No tema da música 15º Harmônico, o sistema harmônico é predominante cromático, sem tonalidade definida, logo os parâmetros analíticos tonalidade, modo, estrutura tonal e sequência harmônica não são aplicáveis. O tema também não apresenta um perfil melódico no sentido clássico, então, da mesma forma, a categoria variação melódica não se aplica a essa música. Somente a duração e a textura seriam passíveis de variação. As durações das secções apresentadas na tabela 01 apresentam-se de fato variáveis, mas sem proporções claramente definidas. Assim as flutuações de duração não parecem ter uma relação significativa com o tema. Portanto a variação das texturas sobre materiais semelhantes, consistentemente renovados através de gerações probabilísticas, e ainda as transformações espectro-morfológicas dos materiais gravados que guardam relações diretas ou de semelhança com os sons instrumentais gravados seriam, por exclusão, os únicos elementos sobre os quais repousariam os princípios unificadores da obra.

A textura sofre, de fato, mudanças ao longo de toda a música. A elaboração desse parâmetro é característica da música do século XX, principalmente da música eletroacústica, mas ele, por si só, não poderia garantir uma unidade relacional do tema com as variações. Para que houvesse coerência formal, deveria ser possível constatar-se algum outro elemento recorrente.

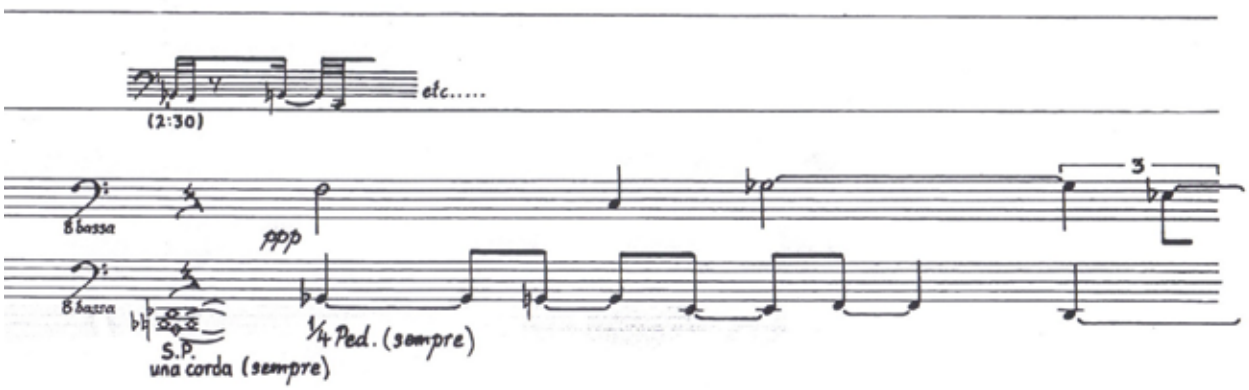


Figura.01: Passagem em torno da minutagem 3´55´´

Numa verificação abrangente da obra, através da observação macroscópica de superfície, foi possível constatar algumas repetições do material inicial. Na minutagem 3'55'', por exemplo, o tape repete as quatro primeiras notas da música, enquanto o piano toca a mesma célula permutada, com um alongamento das durações rítmicas (ver Figura 01).

Logo em seguida, no instante 4´45´´, a mesma idéia inicial é repetida no piano, porém em inversão. Mais próximo do fim da obra, no instante 8'38'', a mesma célula melódica sofre uma pequena alteração, com a nota Láb substituindo Solb, mas se mantém a proporção rítmica (ver figura 02).

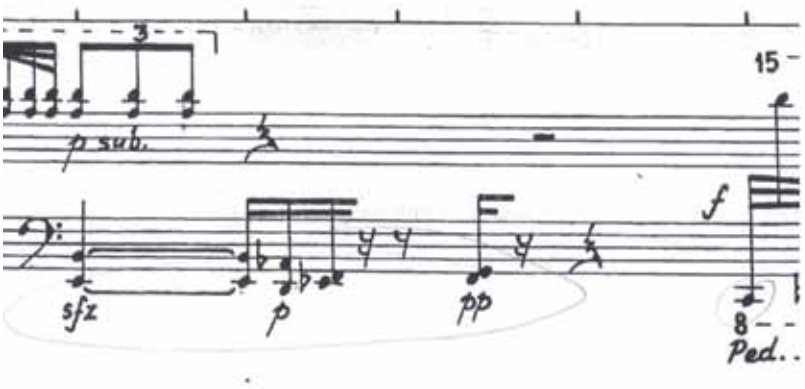


Figura 02: Passagem em torno da minutagem 8´38´´

Estas constatações nos permitem afirmar que o material inicial da música, ao contrário do que ele parecia sugerir, de fato contém idéias motívicas, isto é, fragmentos rítmico-melódicos utilizados como elementos de construção característicos dos processos de desenvolvimento. Encontramos aqui a matriz fundamental do incremento de complexidade nos processos formais que a obra propõe: a conjugação do princípio de variações, de predominância textural, percebido quando se analisa o discurso macroscopicamente, com o princípio de desenvolvimento, baseado em elaboração motívica, constatado quando se analisa o discurso nos detalhes microscópicos. O mesmo se aplicaria ao tratamento eletroacústico dos materiais gravados: na superfície ouvimos aglomerados sonoros percebidos como texturas, e no detalhe percebemos que esses materiais são construídos pela recorrência de variações derivadas dos mesmos fragmentos.

Saliente-se que esse modo de conjugar variação e desenvolvimento é diferente do processo de *developing variation* de Schoenberg. Variações de caráter predominantemente textural, como as desta obra, impõe à elaboração motívica, associada ao princípio de desenvolvimento, um incremento significativo de complexidade perceptiva na apreensão das estruturas do discurso.

O motivo básico da obra, que chamamos alhures de idéia inicial do tema, não podia ser facilmente identificado como motivo, pois estava diluído dentro de uma textura rítmico-melódica uniforme. Somente com sua recorrência, por repetição, variação ou desenvolvimento, foi possível reconhecer essa célula como motivicamente significativa. Esse processo subjacente de desenvolvimento motívico tece um fio condutor para a música. Ele permanece presente em toda a obra garantindo a organicidade estrutural, enquanto as mudanças de textura, aliás idiomáticas dos gêneros mistos, por serem facilmente percebidas como variações do material inicial, induzem uma impressão de renovação contínua.

Além disso, a fragmentação de elementos da secção temática, característica dos processos de desenvolvimento, também está constantemente presente. Por exemplo, a figuração que aparece no instante 1'35'' também aparece reciclada no instante 2'37'' (ver Figura 03). Isso nos permite afirmar que, do ponto de vista dos processos formais clássicos, as técnicas de variação empregadas nesta obra mesclam-se de modo indissolúvel às técnicas de desenvolvimento.

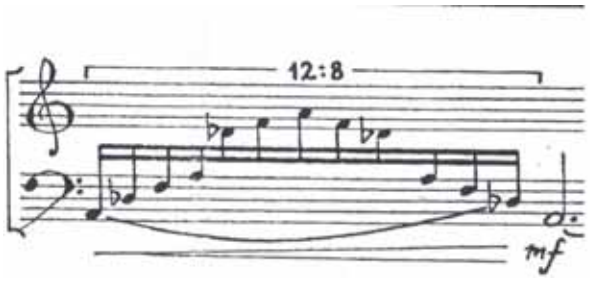


Figura 03: Passagem em torno da minutagem 2'37''

Conclusões

Neste trabalho analisamos a organização formal da música *15º Harmônico* de Rodrigo Cicchelli Velloso, partindo da informação do próprio compositor de que a obra empregaria um modelo de "tema com variações". Revendo as definições clássicas de variação e desenvolvimento foi possível concluir que a obra emprega uma combinação peculiar de processos de variação com processos de desenvolvimento, todavia com características diferentes da *developing variation* de Schoenberg. A secção inicial de piano solo deve ser vista como um tema em sentido ampliado. Essa e outras conclusões não seriam previsíveis antes da análise, levando em conta as preocupações das correntes espectral e concreta que supostamente teriam influenciado o compositor na época da concepção do trabalho. A análise da obra revelou ainda a preocupação do compositor com o incremento da complexidade na estruturação formal, facilitada pela hibridação de materiais acústicos e sintéticos. Tomando esta obra de Cichelli como um paradigma, conclui-se que a preocupação com o incremento da complexidade formal é um traço característico do modernismo que pode persistir no pensamento pós-moderno, inclusive em países como o Brasil, situados na periferia dos centros que ditam as tendências na pesquisa musical contemporânea.

Referências

BAILLET, Jérôme, 2000. *Gérard Grisey: Fondements d´une écriture*. Paris: L´Itinéraire.

BAS, Julio, 1947. *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

FRISCH, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley: University of California Press. 1984.

GREEN, Douglass. 1993. *Form in Tonal Music: An introduction to analysis*. Forth Worth: Harcourt Brace Jovanovich.

KOSTKA, Stefan. 2006. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3ª ed. Englewood Cliffs: Prentice Hall.

SCHOENBERG, Arnold. 1963. "Brahms El Progressivo." In: *El Estilo y la Idea*, p.85. Madrid: Taurus.

VELLOSO, Rodrigo Cicchelli e SPOLADORE, Marina (piano). 2007. *15º Harmônico*. In: CD EletroAcústicas, 2ª faixa, com comentários no encarte.

UMA ABORDAGEM ANALÍTICA DE DUAS FUGAS DE PAULINO CHAVES

José Renato Medeiros Furtado (UFPA/ICA/CAPES)
jrmfurt@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho se propõe a abordar as fugas para piano referentes a dois Prelúdios e Fugas do compositor belenense "por adoção" Paulino Lins de Vasconcelos Chaves (1880-1948) – em Ré menor (1937) e em Dó menor (1939) – a fim de buscar pontos de convergência entre o contexto sociocultural da época referente à formação musical do compositor e as escolhas composicionais por ele adotadas nas duas fugas que constituem nosso *corpus* de análise.
Palavras-chave: Paulino Chaves, Fuga, *Belle Époque.*

An analytical approach of two fugues Paulino Chaves

Abstract: This paper aims to analyse the piano fugues relating to the two Preludes and Fugues by the Belém's composer by "adoption" Paulino Lins de Vasconcelos Chaves (1880-1948) – in D minor (1937) and in C minor (1939) – to find points of convergence between the social-cultural context of the time on the composer's musical training and the compositional choices adopted by him in the two fugues that constitute our corpus analysis.
Keywords: Paulino Chaves, Fugue, *Belle Époque.*

1. Por uma aproximação com o compositor

A tese de Doutorado da Professora Doutora Luciana Noda intitulada *Fugas brasileiras para piano – 1922 a 2009*: procedimentos composicionais em estruturas resultantes (2010) faz um levantamento de cinquenta e nove fugas para piano produzidas por compositores brasileiros. Dentre esses compositores, Paulino Chaves é o único compositor paraense, mesmo que seja por "adoção" como o mesmo se refere à sua relação com o estado do Pará (CHAVES em apresentação à obra de SALLES, 1983, p. 5).

Paulino Chaves (1883-1948), que chega a Belém ainda durante a infância, dá início à sua formação musical durante a *belle époque*, período no qual a cidade viveu a fase áurea do ciclo da borracha o que fez dela uma das cidades mais prósperas do país na época. Em 1899, ingressou no conservatório de Leipzig, na Alemanha, onde estudou Piano com Robert Teichmüller e Contraponto e Fuga com Salomon Jadassohn e Paul Quasdorf. De volta a Belém, ocupa, em 1903, a cadeira de Piano no conservatório Carlos Gomes e assume a direção do mesmo estabelecimento em 1906. Paulino Chaves ensinou ainda na Escola Normal do Amazonas entre 1910 a 1913 e no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro a partir de 1928, cidade onde faleceu em 1948. Teve atividade ainda como intérprete, orquestrador e compositor de algumas obras, entre as quais estão peças para piano, canto e piano, hinos, missas, um quarteto de cordas e uma sinfonia.

Os dois Prelúdios e Fugas foram compostos entre os anos 1937 e 1939, período compreendido durante a fase em que Paulino Chaves ocupara a cadeira de docente em Piano no Instituto Nacional de Música. Compostas durante o seu quarto e último momento de sua produção como compositor (SALLES, 1983, p.23-40), ambas as obras foram dedicadas a professores que fizeram parte de sua biografia: a primeira ao professor de Contraponto e Fuga do José Paulo da Silva, colega no Instituto Nacional de Música, e a segunda ao professor de Piano Robert Teichmüller, de quem foi aluno na Alemanha.

2. Três traços principais

Apesar da Semana de Arte Moderna de 1922, da política do Estado Novo em 1930, do crescimento do movimento nacionalista, da chegada de Hans-Joachin Koellreutter (1915-2005) ao Brasil e do surgimento do movimento "Música Viva" em 1939, um olhar para as duas fugas de Paulino Chaves parecem revelar traços que mais se aproximam da estética da *belle époque* com seus com ideais positivistas, progressistas e elitistas, da estética tradicional e romântica da música alemã e de um certo academicismo conservador.

2.1. Paulino Chaves e a *belle époque*

Durante o final do século XIX e início do século XX, a elite belenense ligada à economia seringueira, elite esta que poderia ser caracterizada pela presença de traços liberais, por uma credulidade no progresso da civilização européia e cujo ideal positivista coincide, cronologicamente, com a tomada do poder republicano no país, se engajou numa tentativa de criar uma maior proximidade com a cultura européia (DAOU, 2004).

O processo de assimilação e de apropriação dessa cultura pela elite paraense resultou no envio dos jovens oriundos das classes mais abastadas para estudar no exterior, na construção de inúmeros teatros e casas de ópera (VIEIRA, 2001, p. 49; GOÉS, 1996, p. 422-423) e na circulação de diversos periódicos com informações relacionadas aos acontecimentos no exterior promovida por movimentos culturais de explícita valorização dessa cultura elitista (VIEIRA, 2001, p. 51).

Fruto desse processo, Paulino Chaves foi estudar na Europa em 1899. Porém, diferente de outros compositores paraenses dessa época, como Henrique Gurjão, Gama Malcher e Meneleu Campos, que preferiram estudar na Itália a exemplo do maestro Carlos Gomes, Paulino Chaves foi para Leipzig, na Alemanha. Essa escolha pela escola alemã acabou por representar uma distinção estética entre a produção musical de Paulino Chaves em relação aos seus contemporâneos, especialmente no que se refere a uma certa preferência pela composição instrumental e coral ao invés da composição de óperas e de canções inspiradas no *bel canto* italiano.

2.2 Paulino Chaves e a escola alemã

À época de sua partida para a Alemanha, esta escola já exerceria uma maior influência do que a italiana no cenário musical belenense, o que denota uma certa distinção com relação aos seus contemporâneos que foram para a Itália estudar. Segundo Dudeque (2005), se a escola alemã durante a segunda metade do século XIX exercia forte influência na Europa, aos poucos superando a escola italiana, esse efeito logo estaria sendo repercutido no Brasil. Com relação e esse assunto, Dudeque menciona também os comentários que Leopoldo Miguez teria feito sobre as escolas européias em relatório, no ano de 1897, desprestigiando a escola italiana (VERMES *apud* DUDEQUE, 2005, p. 214), além da proposta de Alberto Nepomuceno referente à adoção livros alemães como métodos didáticos para o Instituto Nacional de Música (DUDEQUE, 2005, p. 214). Se em Belém crescia o apreço pela música instrumental e despontava o surgimento dos *clubs* de

música de câmara, até a ópera italiana parecia ultrapassada e muito próxima à moda imperial, apesar de sua importante representação social elitista.

Inseridas nesse contexto, as fugas de Paulino Chaves apresentam características muito tradicionais que remontam às fugas do século XVIII. Dentre essas características estão a economia do material rítmico-melódico, o emprego de padrões rítmicos uniformes e o uso restrito de dinâmica, como se observa neste exemplo da fuga em ré menor:

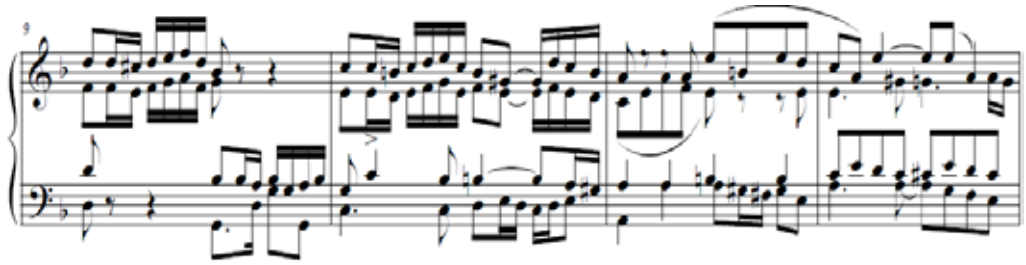


Figura 1: Trecho da fuga em ré menor

Na fuga em ré menor, por exemplo, variações de dinâmica aparecem somente no final do último Episódio e na *coda*. A *coda* (c. 46-52), antecipada e preparada por um aumento de intensidade, está em andamento *Largo* e apresenta um dos temas em imitação com acordes. Tal procedimento, que reforça a sonoridade do tema afirmando-o, é acentuado pela dinâmica em fortíssimo e pelo acento da articulação para a sua execução em *marcato*. Nos três últimos compassos, ocorre um súbito *pianissimo* na execução do último acorde na tônica.

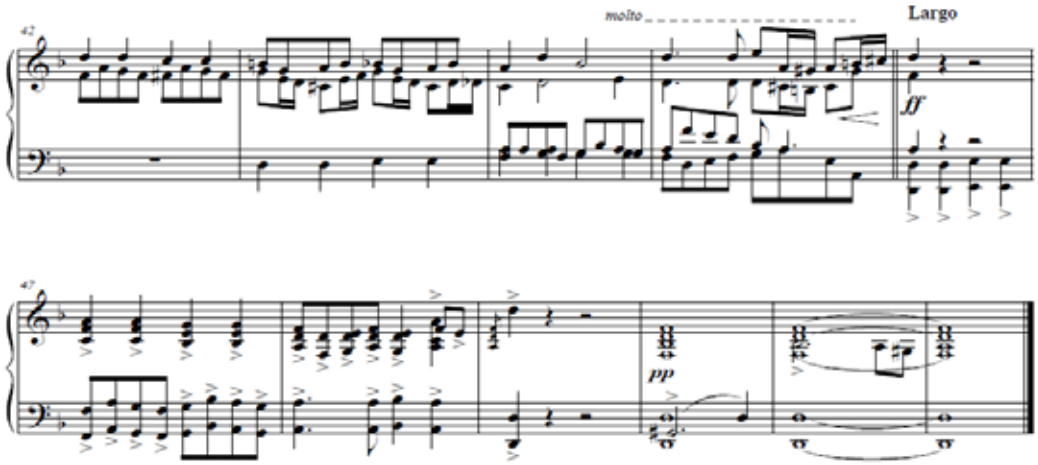


Figura 2: Coda da fuga em ré menor e suas variações de intensidade.

Apesar de um uso da forma e da escrita tradicional semelhantes à estética contrapontística do século XVIII, essa ênfase nos recursos de intensidade inerentes ao piano pode ser vista enquanto aspectos românticos incorporados à escrita fugal. Esses aspectos próximos a características românticas podem ser encontrados em maior volume na fuga do Prelúdio e Fuga em Dó menor composta em homenagem ao professor Robert Teichmüller, que morrera dois meses antes da composição dessa obra.

De andamento *andante con molto* e com a indicação *expressivo* logo no início da partitura, essa fuga apresenta algumas semelhanças e diferenças em relação à fuga em Ré menor. Se por um lado o

contorno melódico do sujeito em saltos de sexta e sétima diminuta contrasta com o perfil melódico em graus conjuntos da fuga em Ré menor, por outro lado a *coda* (c. 69-73) é semelhantemente preparada com aumento de intensidade, até o *fortissíssimo* e em acordes, explorando os recursos dinâmicos do piano.

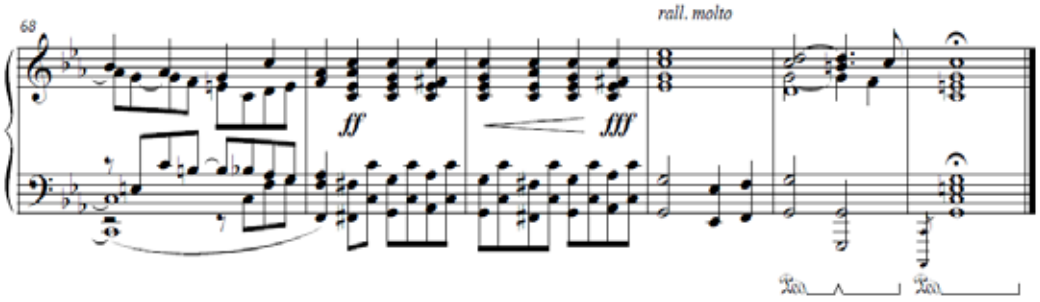


Figura 3: Coda da fuga em dó menor.

Em contraste com o caráter grave e estrito do sujeito conforme mostrado no exemplo anterior, o contrassujeito dessa fuga é dotado de uma maior leveza com figurações rítmicas mais ligeiras, fraseados melódicos mais leves, além da presença de ligaduras, síncopas e contratempos a fim de camuflar a acentuação métrica no tempo forte dos compassos. Nota-se que, na música do século XIX, tal confronto de duas ideias musicais opostas é bastante enfatizado.

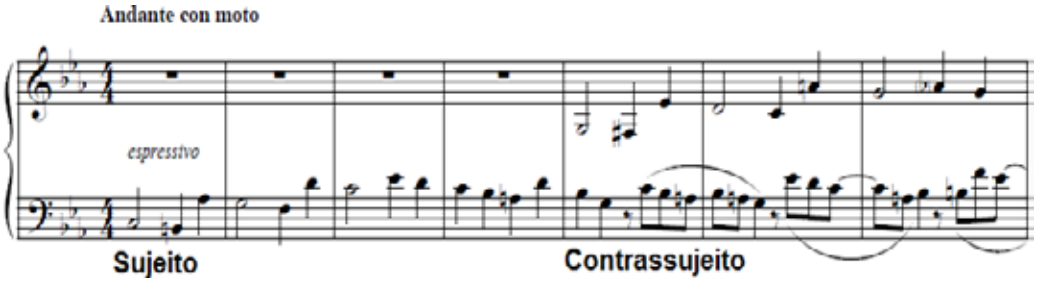


Figura 4: Contraste rítmico-melódico entre Sujeito e Contrassujeito da fuga em dó menor.

2.3 Paulino Chaves e um "academicismo conservador"

Se por um lado Paulino Chaves foi cunhado enquanto "extemporâneo" (SALLES, 1980**,** p.41**)** por manter aproximações com uma linguagem romântica e germânica em quase meados do século XX, por outro lado, as duas fugas parecem manter fortes ligações com o contexto de sua época, posto que a produção de fuga passa a ser mais intensificada ao longo do século XX impulsionada pela corrente neoclássica no Brasil. Também durante a primeira metade do mesmo século estavam em voga muitos métodos de composição fugal destinados ao ensino nos conservatórios de música, como são as chamadas "fugas de escola" (HODEIR, [s.d.], p. 46), cujos reflexos são apontados por Luciana Noda (2010, p. 26**)** nas fugas compostas na primeira metade do século XX, incluindo as de Paulino Chaves.

Apesar do surgimento das vanguardas com a Semana de Arte Moderna em 1922, Paulino Chaves e seus contemporâneos do antigo Instituto Nacional de Música, atual Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como Francisco Braga e Alberto Nepomuceno permaneciam compondo suas

obras mantendo uma certa proximidade com uma chamada "linguagem musical acadêmica". Ao ingressar no Instituto Nacional de Música, Paulino Chaves ocupou a cadeira de Teoria e Solfejo em 1928 e no ano de 1929 foi admitido como professor honorário na cadeira de Piano. Com o passar do tempo, o professor que antes havia composto inúmeros gêneros musicais, passa a compor pequenas peças didáticas para leituras à primeira vista com a finalidade de serem usadas em concursos de admissão de docentes no Instituto Nacional de Música.

Em 1935, José Paulo da Silva, ex-aluno de contraponto de Francisco Braga, se torna professor catedrático do Instituto Nacional de Música e publica o Manual de Fuga que passa a ser adotado no programa de Contraponto e Fuga do instituto. A esse respeito, observam-se muitas confluências entre as considerações a respeito dos procedimentos composicionais fugais contidas neste manual e os elementos musicais presentes nas duas fugas de Paulino Chaves.

A fuga em Ré menor possui dois temas que iniciam simultaneamente. São os mesmos temas do *Plenisum coeli,* do *Sanctus* da Missa em Ré maior (1916) deste mesmo compositor e possuem extensão e âmbito reduzido, com a predominância de graus conjuntos, bastante apropriado para a música vocal e coral.

Segundo Silva (1935, p. 4-5), identifica-se uma fuga tonal a partir da terminação do Sujeito, podendo ser no quinto ou no sétimo grau**.** Em fugas no modo menor, Silva afirma que essa terminação no sétimo grau só "prevalece quando a for uma subtônica, pois a sensível levaria a uma modulação que não tem grau de vizinhança como o tom original "o que, positivamente, contraria a norma que regula" a fuga tonal (1935, p. 5). Outra característica desses sujeitos é a condução harmônica de Tônica para Dominante. Todos esses casos estão presentes nas duas fugas de Paulino Chaves.

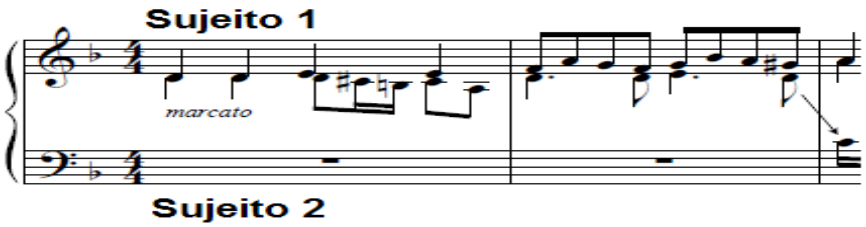


Figura 5: Dois sujeitos da fuga em ré menor. O primeiro termina no quinto grau e o segundo no sétimo. Os sujeitos conduzem a harmonia para a Dominante.

Considerando o contorno melódico do Sujeito da fuga em dó menor, Silva diz que são admitidos intervalos aumentados diminutos e os de sétima, desde que "usados com gosto artístico" (SILVA, 1935, p. 1).

Outros elementos da fuga abordados no *Manual de fuga* de Paulo Silva como mutações, contrassujeito, partes livres, *stretto*, assim como as seções Exposição e Episódio, são tomados como referência nas fugas de Paulino Chaves.

3. Considerações Finais

A abordagem das duas fugas de Paulino Chaves serve não apenas como registro histórico, mas também como reflexão sobre a cultura belenense durante a *belle époque* e acerca desse compositor em cuja obra se observa a sua opção pelo estilo acadêmico, na ausência de quaisquer referências às correntes vanguardistas e nacionalistas e na presença de uma certa ressonância do romantismo alemão. Nessas fugas, nota-se um modo

de compor aliado a uma formação musical acadêmica conservadora, que coloca Paulino Chaves ao mesmo tempo como fruto e propagador desse ambiente conservatorial.

Entretanto, apesar de apresentarem aspectos formais padronizados e linguagem tonal corrente, as fugas de Paulino Chaves se distinguem das demais fugas produzidas no Brasil durante o século XX, inclusive das mais modernas, nos seguintes aspectos, segundo os dados estatísticos de Noda (2010): a fuga de duplo tema, presente na fuga em Ré menor, é um fato praticamente isolado dentre as outras composições levantadas e a fuga com temas invertidos nas Reexposições e Codas com afastamento da escrita contrapontística e com textura coral aparece com menos frequência nas fugas catalogadas por Noda.

Por fim, e como exemplo da recepção da obra de Paulino Chaves na sua contemporaneidade, está o comentário de Eurico Nogueira França publicado no mesmo ano da composição da fuga em Ré menor. Para ele, nessa peça Paulino Chaves "reencontra um meio de expressão adequado, e não circunspectamente, como que estuda uma peça escolástica", pois "a inoportunidade da forma e não a sua imitação é que realmente, revela o artista artificial, ou o 'diletante' sem o maior interesse" (FRANÇA, 1937, p. 209).

Referências

CHAVES. Maria Annunciada. Apresentação. In: SALLES, Vicente. *Paulino Chaves*: ante o próprio centenário. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1983. p. 5.

CHAVES, Paulino. *1º Prelúdio e Fuga - Ré menor* (partitura) piano. In: TOURINHO, Lucia Maria Chaves. Disponível em: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/. Acesso em: 02/09/2010.

CHAVES, Paulino. *2º Prelúdio e Fuga - Dó menor* (partitura) piano. In: TOURINHO, Lucia Maria Chaves. Disponível em: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/. Acesso em: 02/09/2010.

DAOU. Ana Maria. *A belle époque amazônica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DUDEQUE, Norton. Aspectos do academicismo germânico no primeiro movimento do Quarteto n.3 de Alberto Nepomuceno. *ICTUS*, Salvador (PPGMUS/UFBA), v. 06, n. dezembro, p. 211-232, 2005.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Edições Musicais. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, n. 3 e 4, p. 209-210, 1937.

GOÉS, Marcus. *Carlos Gomes:* a força indômita. Belém: Secult, 1996.

HODEIR, André. As formas da música. Lisboa: Edições 70, [s.d.].

NODA, Luciana. *Fugas brasileiras para piano – 1922 a 2009:* procedimentos composicionais em estruturas resultantes. Tomo I. Porto Alegre, 2010. 202 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/21367/000736818.pdf?sequence=1. Acesso em: 28/08/2010.

SALLES, Vicente. *Paulino Chaves:* ante o próprio centenário. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1983.

SILVA, José Paulo da. *Manual de fuga*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia., 1935.

VIEIRA, Lia Braga. *A construção do professor de música:* o modelo conservatorial na formação e na atuação do professor de música em Belém do Pará. Belém: CEJUP, 2001.

O USO MOTÍVICO DA SÉRIE EM UMA OBRA DODECAFÔNICA DE CLÁUDIO SANTORO

Juliane Larsen (UNILA)
juliane.larsen@gmail.com

Rodolfo Nogueira Coelho de Souza (USP)
rcoelho@usp.br

Resumo: Este artigo apresenta alguns resultados da análise do primeiro movimento da *Sonata 1942* de Cláudio Santoro. O objetivo é contribuir para a elucidação de sua técnica composicional que utiliza mecanismos seriais, que vem sendo esclarecida nos últimos anos por diversas pesquisas musicológicas desenvolvidas em Universidades brasileiras.
Palavras-chave: Sonata 1942, Cláudio Santoro, dodecafonismo.

The motivic use of the series in a work in the twelve-tone system of Claudio Santoro

Abstract: This paper presents some results of the analysis of the First Movement of the *Sonata 1942*, of Cláudio Santoro. The objective is to contribute to the elucidation of his compositional techniques, what uses serial mechanisms, what is explained in the last years by several musicological approaches developed in Brazilian Universities.
Keywords: Sonata 1942, Cláudio Santoro, twelve-tone system.

Introdução

A obra de Cláudio Santoro dos anos de 1940, início de sua longa carreira como compositor, é identificada sob a técnica composicional dodecafônica. Contudo, estas obras (das quais se destacam as Sinfonias nº1 e 2, as 4 primeiras sonatas para violino solo, a sonata para piano nº1, a Música de Câmara 1944, dentre inúmeras outras) apresentam uma maneira particular do uso da serialização, maneira esta que acabou rendendo ao compositor a reputação de que trabalhava com um "dodecafonismo não ortodoxo." Esta alcunha se aplicou também às obras de outros compositores brasileiros ligados ao Movimento Música Viva dos anos 40 e, portanto, ligados a Koellreutter, figura a que se costumou responsabilizar pela "vinda" do dodecafonismo ao Brasil. Estas obras dodecafônicas, (que são diversas, particularmente de Santoro e Guerra Peixe) foram assim diferenciadas do dodecafonismo schoenberguiano dos anos 20, pois não se deduzia delas uma lógica construtiva perfeitamente semelhante aos processos que estruturavam as obras do círculo de Schoenberg, especialmente as de Webern que são consideradas o modelo mais perfeito de ortodoxia dodecafônica.

Porém, considerando a estética dodecafônica como um movimento amplo caracterizado pela serialização do material cromático, percebe-se que há inúmeros procedimentos concebíveis e estes variam de compositor para compositor ou até mesmo de obra para obra já que a estruturação da série básica indica previamente os padrões intervalares que serão recorrentes e, portanto, direcionam a composição. Além disso, o dodecafonismo surgiu como uma prática e não primeiramente como um conjunto de regras. Desenvolvido a partir do uso de conjuntos ordenados de alturas (células), que por sua vez, teriam sua origem no *motivo* da música tonal, o dodecafonismo leva a serialização às doze notas da escala cromática, sendo esta a sua particularidade.

A estes conjuntos de 12 alturas ordenadas podem ser aplicadas algumas operações que transformam o conjunto, mas que mantém com ele correlações intervalares. Estas operações são responsáveis por atribuir variedade à obra dodecafônica ao mesmo tempo em que mantém características do conjunto (série) principal,

ou seja, em um nível profundo o conjunto é o mesmo, embora não seja na maioria das vezes percebido na escuta. Estas operações básicas são: transposição, inversão, retrogradação e retrogradação da inversão, às quais se soma a combinatorialidade. São previstas também digressões como a omissão de notas, antecipações, permutações, segmentações e repetições, que embora afetem a estrutura interna da série, não chegam a ser consideradas como deturpações da técnica dodecafônica. (PERLE, 1991, p. 67)

No mais, a própria origem do método já indica a liberdade construtiva que ele permite, pois não há regras para a condução de vozes nem uma funcionalidade harmônica inerente. De acordo com Krenek (1940, p. 8) o uso da série dodecafônica seria um meio para assegurar a "homogeneidade técnica" da obra, permeando toda a estrutura e garantindo assim a coerência da música atonal em substituição ao sistema tonal. Historicamente, o dodecafonismo consistiu em um sistema antagônico ao tonal, visto que seu material sonoro básico é formado por uma organização linear (melódica) das doze notas da escala cromática, de maneira a anular a instabilidade garantida pela escala diatônica e consequentemente a funcionalidade harmônica presente no sistema tonal. Na ausência de regras harmônicas que pudessem valer para toda a estética dodecafônica, esta técnica acabou levando à valorização do contraponto e até mesmo à revisitação das obras polifônicas da Renascença.

Esta qualidade essencialmente polifônica do material dodecafônico pode ser percebida no primeiro movimento da Sonata 1942 de Cláudio Santoro, na qual veremos através da análise que a série básica ajusta-se aos materiais temáticos sem que ocorram procedimentos especificamente harmônicos de manipulação serial como o uso de pares de séries ou de hexacordes inversamente combinatoriais, procedimentos presentes na obra de Schoenberg, por exemplo.

É importante notar que a maioria destas discussões a cerca do dodecafonismo foram posteriores às principais obras escritas sob esta estética. Na prática, o desenvolvimento do dodecafonismo se aproxima mais da experimentação à qual o próprio Santoro se refere em uma entrevista a Raul do Valle, em 1976 (SOUZA, 2003 p.79). Como ele, diversos compositores, não só na Europa, utilizavam a serialização dos sons como uma alternativa dentro do panorama atonal da primeira metade do século XX. Ou seja, assim como outras técnicas composicionais do período, o dodecafonismo, no Brasil, emergia da procura de novas técnicas por parte do compositor e não de um ensinamento institucionalizado ou de qualquer espécie de aprendizado devido exclusivamente a uma ou outra autoridade da área de composição, embora a influência das vanguardas modernistas europeias dos anos 1920 seja inegável na postura de diversos artistas e intelectuais brasileiros entre as décadas de 1920-40.

Apontamentos analíticos:

Santoro, no primeiro movimento da Sonata 1942, utiliza além da série básica, apenas outras duas versões, as transposições um semitom acima e um semitom abaixo da série original, (respectivamente denominadas O-11 e O-12).

As três séries encontradas, portanto, são:

O-0 = F#, G#, A, C, Db, F, G, Eb, Bb, D, B, E
O-11 = F, G, G#, B, C, E, F#, D, A, Db, Bb, Eb
O-10 = E, F#, G, Bb, B, Eb, F, Db, G#, C, A, D

Os dois primeiros compassos apresentam os motivos geradores de toda a primeira seção e podem ser interpretados como uma exposição temática. Observando a **Figura 1** percebe-se que o gesto em questão é formado por dois movimentos básicos: um melódico, a que chamaremos motivo **a**, no primeiro compasso, e um harmônico (motivo **b**), no segundo compasso.

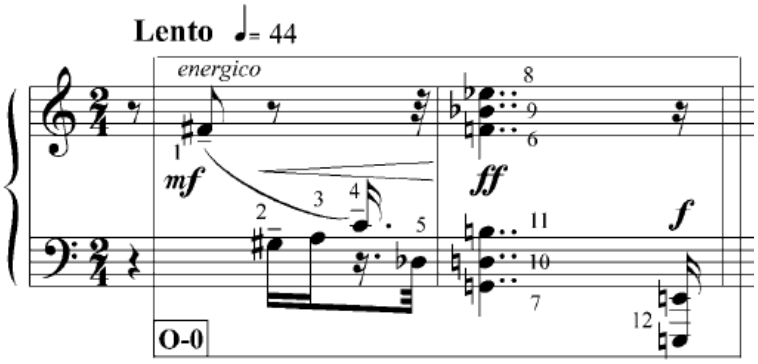


Fig.1: Compassos 1 e 2. No primeiro compasso um motivo melódico, no segundo compasso um motivo harmônico, correlação dos motivos com a divisão da série básica em dois grupos.

Relacionando a ordem serial e a constituição motívica percebemos a característica mais importante do dodecafonismo de Santoro: o compositor associa configuração serial com configuração motívica, ou seja, a série é utilizada em dois grupos cuja estruturação interna fundamenta os motivos básicos. Aparentemente o compositor estrutura a série separando os grupos de 5 notas por intervalo de semitom, com exceção às notas centrais, separadas por intervalo de trítono. As alturas que não fazem parte dos pentacordes formam uma 5ª justa e são utilizadas nos finais de frase da exposição do Tema A. Observando ainda a Fig.1 vemos que a melodia do motivo **a** se desenvolve por sons conjuntos e a formação acórdica do motivo **b** é gerada por sobreposição de 4as, o que favorece a visão do uso de segmentação da série. No entanto, esta aparente presença de um princípio de segmentação não objetiva a fundamentação de relações harmônicas através da recorrência de padrões intervalares, mas está em função do Tema, distinguindo uma constante na obra de Santoro que é o contraponto atonal, em um uso que vai de encontro à ideia de que a série funciona como um depósito de ideias temáticas e seu emprego composicional na obra não precisa, necessariamente, revelar a ordem original (PERLE, 1991).

Desta maneira Santoro conecta os vários níveis composicionais da técnica dodecafônica. Lembramos que uma das críticas mais comuns ao dodecafonismo se dava sobre o fato de que a série é uma estrutura profunda não perceptível, porém, nesta obra as relações intervalares encontram correlatos não só motívicos, mas também temáticos. A principal característica deste movimento é o uso da série como geradora de motivos que serão submetidos à variação no decorrer da peça e que, em última instância, são responsáveis não só pela sonoridade atonal como fundamentam a forma da obra, intitulada como Sonata.

Mas como uma obra dodecafônica (caracterizada pela circulação dos doze sons cromáticos) pode ser desenvolvida através da técnica de variação motívica? Como a técnica de variação sobre motivos, a princípio ordenados, pode resultar em uma forma sonata?

Entre os compassos 6 e 9 ocorre novamente a série O-0, em uma variação que compreende a expansão do registro e a fragmentação temática. No compasso 7 encerra-se o primeiro grupo de frases (três frases de dois compassos) que formam o que podemos chamar de **Tema A**. A partir deste momento os

processos de variação começam a mascarar a organização serial e a distribuição dos sons passa a destacar novas variantes das configurações motívicas, o que seria um sinal de variação progressiva[1] e não de simples variação motívica tradicional.

Observe-se a **Figura 2:**

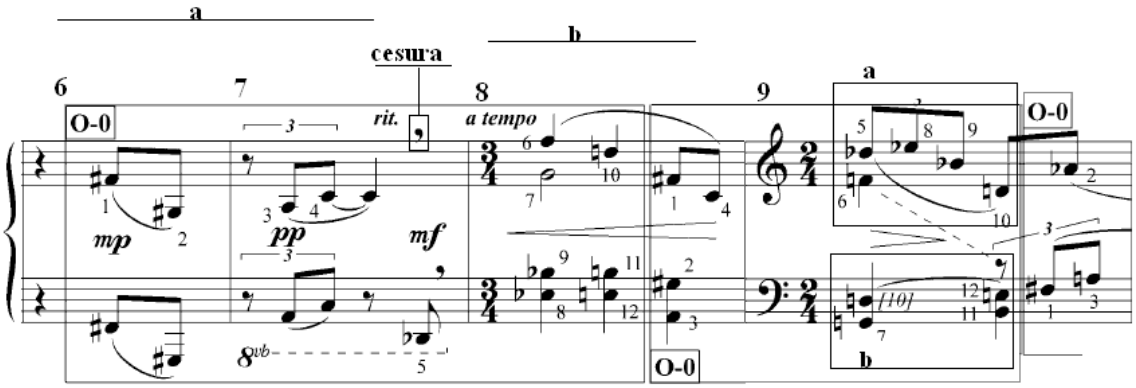


Fig. 2: compassos 6 a 9. Elaboração do tema A, com base em variação motívica.

Na **Figura 2** é possível perceber a maneira como se desenvolve o discurso de Santoro com base na técnica de variação: entre os compassos 6 e 7 ocorre a repetição do motivo **a**, expandido temporalmente. Neste trecho as variações se dão a partir de expansão, fragmentação, permutação (rotação parcial da série) e antecipação, não diferindo muito dos meios de variação da música tonal.

A partir do momento em que mecanismos de variação são aplicados sobre motivos que são partes de uma série, vemos que a série na verdade funciona como um guia composicional subjacente, passível de alterações caso os processos de transformação motívica assim requeiram.

Em síntese, a obra se desenvolve baseada em mecanismos de variação motívica aplicados sobre a série ou partes desta, que representam o princípio construtivo dos dois motivos básicos iniciais. Além disso, a constituição da série e a escolha das versões a serem apresentadas valorizam o aspecto cromático e, portanto, atonal, da composição, assim como as formações harmônicas não fundadas em tríades, mas em intervalos predominantemente de quartas, trítonos e sétimas, fatores que resultam em uma obra de sonoridade caracteristicamente atonal. Não havendo nenhum tipo de convenção no parâmetro harmônico que conduza a elaboração de obras pertencentes a esta estética, o desdobramento motívico, (já antes fundamental ao contraponto atonal do inicio do século XX) faz da obra um processo que pode ser aplicado sobre uma forma padrão qualquer, como no caso da Sonata 1942 de Santoro, cuja estruturação do primeiro movimento aproxima-se de uma forma sonatina, (forma sonata sem a seção de desenvolvimento).

Contudo, para que o contraponto atonal dodecafônico possa sugerir uma forma como esta há a necessidade do emprego de elementos que substituam a harmonia tonal para o desempenho de funções formais. Em grande parte da música pós-tonal da primeira metade do século XX estes elementos seriam os antes chamados "secundários" ou "parâmetros de superfície", que passam a ser fundamentais para a percepção que o ouvinte tem da obra e das construções temáticas. Entre estes elementos destacam-se a dinâmica, andamento, textura, registro, densidade, timbre, pausas com função cadencial, dentre outros.

No caso do Primeiro Movimento da Sonata 1942, é o andamento, a dinâmica e o uso do silêncio que caracterizam as seções que configuram a forma Sonatina, como variante da forma Sonata, empregada

por Santoro. Neste processo são os elementos secundários que mantém a identidade da seção, enquanto a variação motívica aumenta gradativamente, desconfigurando os motivos e a série original. Estas deturpações da série original ocorrem principalmente através de omissões, repetições e permutações na ordem, justamente o que renderia à prática composicional de Santoro o jargão de dodecafonismo não ortodoxo ou livre. Assim, o que tem sido visto como liberdade e desapego ao método são para nós parte de uma estética que leva em consideração outros parâmetros composicionais (que seriam fundamentais para a composição no decorrer do século XX), e para a qual a serialização de alturas consiste em uma técnica de direção do material e não um mero jogo de contagem de notas.

A obra de Santoro deste período é fundamentalmente atonal, ou seja, o material é a escala cromática em um contexto no qual o atonalismo por si só implica em diversas maneiras possíveis de organização, dentre elas perdurando o desenvolvimento motívico, a valorização do contraponto e os acordes com mais de 5 sons com sobreposição de quartas, além da predominância dos intervalos 'dissonantes'.

Conclusões

Encerrando, nesta obra da juventude de Santoro, na qual podemos denotar um claro aspecto experimental, percebemos a junção de ideias composicionais oriundas de diferentes estilos e períodos, como a alusão à forma sonata, a releitura do contraponto e a aplicação de uma técnica de escrita atonal, o dodecafonismo, particular ao século XX. A realização deste tipo de sobreposição tornar-se-ia comum na música contemporânea e, mesmo que a obra analisada não figure entre as grandes obras de Santoro, já indica uma postura vanguardista importante que surgia com a nova geração de compositores brasileiros que despontavam na década de 1940.

Além disso, ao revisitar uma obra de Santoro queremos chamar a atenção para a historiografia da música brasileira, que apenas nas últimas décadas tem sido revisada, pois durante um longo período difundiu concepções não fundamentadas em análises sistemáticas das obras dos compositores brasileiros, mas em histórias (estórias destes compositores), em comentários sobre obras, ou seja, uma historiografia baseada em críticas, crônicas e testemunhos de época, muitas vezes demarcados por posicionamentos ideológicos de personalidades que eram atuantes no período (como no caso de Mário de Andrade ou outros estudiosos como Luiz Heitor e mesmo Vasco Mariz, posteriormente). Assim, assinalamos ainda a necessidade de abordagens analíticas destas obras e a divulgação dos estudos, visto que, o que poderíamos chamar de uma nova historiografia musical brasileira ainda está dispersa em dissertações e teses e mesmo as obras musicais (partituras e gravações) dos compositores brasileiros são de difícil acesso para a maioria dos músicos do país.

Concluímos que a existência do dodecafonismo no Brasil pode estar sob a influência das vanguardas europeias dos anos 1920, contudo, as diferenças que caracterizam o dodecafonismo de Santoro atestam a ausência de uma influência direta e de uma aplicação normativa, ou seja, a serialização em Santoro sugere mais a necessidade do jovem compositor de experimentar novas técnicas e inovar (lembrando do contexto de embate ideológico com o nacionalismo musical predominante, defendido por grandes nomes como Mário de Andrade e Camargo Guarnieri) do que a vontade deliberada de aderir a qualquer estética em voga. Ainda no caso Santoro, suas obras dos anos 40, anteriores ao Congresso de Praga, permitem estudos a serem aprofundados, como os relacionados aos conceitos schoenberguianos de desdobramento motívico e

variação progressiva, apontando para a maneira como trabalhos analíticos, ao serem relacionados ao contexto histórico e político, podem elucidar posicionamentos estéticos fundamentais e ainda não de todo esclarecidos na história da música brasileira.

Notas

1 *Variação progressiva ou developing variation*: conceito schoenberguiano para variações que deturpam contínua e gradativamente um motivo, afastando-o de sua forma original até que ocorra a perda de sua identidade.

Referências:

KRENEK, E. *Studies in Counterpoint*. New York: G. Schirmer, 1940

PERLE, G. *Serial Composition and Atonality*: *An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern*. Berkeley: University of California Press, 1991.

SOUZA, I. V. L. *Santoro: Uma História em Miniaturas*. Estudo Analítico-Interpretativo dos Prelúdios para Piano de Cláudio Santoro. 2003. 643 f. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2003.

DIRECIONALIDADE NA COMPOSIÇÃO DA *SONATA PARA FLAUTA, VIOLA E HARPA* DE CLAUDE DEBUSSY

Juliano Abramovay (Faculdade Santa Marcelina)
jtba@uol.com.br

Resumo: A direcionalidade na composição musical é um assunto bastante discutido pelo compositor e teórico Henri Pousseur. No artigo "Por uma Periodicidade Generalizada", Pousseur aponta diferentes formas de obter direcionalidade, mostrando a importância para tal de elementos periódicos dentro da música. Este artigo tem como objetivo mostrar como as ideias de Pousseur em relação à periodicidade podem resultar em uma análise diferenciada do primeiro movimento da *Sonata para Flauta, Viola e Harpa*, de Claude Debussy.
Palavras-chave: Claude Debussy, Henri Pousseur, Periodicidade, Direcionalidade.

Directionality in Claude Debussy's *Sonate for Flute, Alto and Harp*

Abstract: The directionality in musical composition is a matter of great importance discussed by the composer and theorist Henri Pousseur. In the article "On a Generalized Periodicity", Pousseur appoints different ways to get directionality, showing for this the importance of periodic elements within the music. This article aims to show how the ideas of Pousseur reference to the periodicity can result in a differentiated analysis of the first movement of Debussy's *Sonate for Flute, Alto and Harp*.
Keywords: Claude Debussy, Henri Pousseur, Periodicity, Directionality.

1. Introdução

As três "sonatas de câmara" de Claude Debussy, compostas em seus últimos anos de vida (1915-1918), possuem grande importância dentro do conjunto das obras do compositor. Em diversos sentidos, elas representam um retorno a procedimentos utilizados anteriormente: a escrita para música de câmara, que havia sido utilizada poucas vezes entre 1900 e 1915, a linguagem harmônica, na qual observamos o retorno de elementos tonais pouco presentes em sua segunda fase estilística e, principalmente, a utilização de procedimentos cíclicos, em que o compositor, ao se aproximar do final, retoma elementos do início da peça. Um dos grandes méritos das três sonatas do compositor foi unificar as inovações harmônicas já pressentidas nas obras de juventude, porém cristalizadas em seu período de maturidade, com o "neo-classicismo" (neste caso significando um retorno a elementos clássicos e barrocos) presente nas obras de síntese (SOMER, 2005: p.92). A seguinte citação resume de forma bastante objetiva a bagagem histórica que o compositor carregava quando escreveu as três sonatas.

> Em uma louvável mostra de virtuosismo composicional, Debussy adota funções formais provenientes da sintaxe Clássica e as transforma – sem obscurecer seu propósito essencial – com o objetivo de projetar ideias musicais altamente variáveis dentro da linguagem da virada do século. Ele revisita antigas formas que, pelo menos desde Rameau e Couperin, sempre mostraram flexibilidade e constância na realização de funções formais essenciais em diferentes estilos expressivos. A definição de forma sintaxial em Debussy depende essencialmente do "ritmo em larga escala" – repetições de caráter introdutório de ideias básicas, e de um aumento de atividades de continuação. Depende também da repetição do material no estilo antecedente-consequente em pares de frases paralelos e da pontuação de limites formais através de cesuras e cadências. (SOMER, 2005: p. 92)

2. Metodologia analítica

No livro *The Music of Claude Debussy*, Richard Parks define como elemento chave para extraordinária originalidade do compositor em relação a seus contemporâneos e antecessores - e também de seus trabalhos finais em relação aos de juventude – a ênfase em princípios progressivos e cinéticos ao invés de princípios construídos de forma sistemática (PARKS, 1989: p. 318-319). Avo Somer também reforça a importância para o compositor da diferenciação entre construções "rígidas e soltas", sendo que esta última é fundamental para introduzir segmentos e agrupamentos assimétricos, frases e grupos englobando motivos e texturas contrastantes, entre outros (SOMER, 2005: p. 73). Na *Sonata para Flauta, Viola e Harpa,* estes processos cinéticos ou construções soltas podem ser observados na repetição de diversas frases e motivos, formando aglutinações essencialmente binárias. Estas repetições são de grande importância estrutural, pois, assim como em muitas outras obras de Debussy, são ela que proporcionam uma nova relação temporal ao ouvinte; o constante retorno de elementos já ocorridos cria uma rica sensação de *periodicidade*.

No ensaio "Por Uma Periodicidade Generalizada" (POUSSEUR, 2009: p. 110-170), o compositor e teórico belga Henri Pousseur (1929-2009) critica o que veio a se chamar de primeira fase do serialismo integral, na qual, segundo Pousseur, pelo fato de os compositores buscarem uma extrema complexidade, serializando todos os parâmetros possíveis, se obteve como resultado uma música atemporal e estática, pois uma vez que se trabalha apenas em um nível de complexidade – ainda que seja o mais alto–, o resultado para o ouvinte é uma música simples e unidimensional. Ele defende que, para se criar uma música realmente complexa, é necessário balancear elementos novos e originais com a repetição de eventos já ocorridos, e a alternância entre o novo e o repetido (assim como entre o simples e o complexo, o dissonante e o consonante, etc.) é que proporciona à música a *direcionalidade* almejada por Pousseur e outros compositores, particularmente Berio, em suas obras.

Notadamente influenciado pelas pesquisas sobre sons e ondas sonoras decorrentes do desenvolvimento da música eletroacústica na época, o artigo de Pousseur apresenta as diferentes formas de direcionalidade obtidas através dos fenômenos periódicos, utilizando representações gráficas de ondas como modelo para as estruturas direcionais encontradas nas obras. Aqui, as formas de onda são uma espécie de interface visual que auxilia a compreensão dos fenômenos observados na escuta, e Pousseur aponta diversas relações entre essas "interfaces" e ondas sonoras observadas através das pesquisas em eletroacústica (ondas senoidais, retangulares, "dente de serra", triangulares, etc.).

Assim como em diversos compositores, principalmente J.S. Bach, Chopin e Brahms, a música de Debussy é permeada de gestos melódicos que se assemelham às ondas, o que por si só pode ser visto como um mote para analisá-la fazendo uso da teoria de Pousseur. Porém as semelhanças vão além de simples gestos melódicos. Pretendemos mostrar como trechos do primeiro movimento da *Sonata para Flauta, Viola e Harpa* (*Pastoral*) podem ser representados através da teoria da periodicidade generalizada de Henri Pousseur, e como esta teoria pode auxiliar na compreensão da peça de Debussy.

> A música dos últimos séculos, que consideramos como nossa música clássica em sentido amplo, como nossa música tradicional, e que encontra no sistema da tonalidade sua expressão sintática mais equilibrada, é uma música na qual praticamente *tudo* se encontra construído e sustentado de maneira periódica. Basta recordar a simetria com que toda a estrutura rítmica é disposta nesse sistema, ou as regularidades intrínsecas da estrutura vibratória, responsável pelas alturas perceptíveis, sobre as quais se baseia sua harmonia. Num e noutro domínio,

> há, de fato, irregularidades, como as sincopas, as dissonâncias, etc., mas se trata sempre de estados de tensão provisória, de crises que se desenvolvem momentaneamente, destinadas a ser resolvidas e cuja distensão resolutiva deve reforçar ainda mais a hegemonia fundamental da ordem periódica. (POUSSEUR, 2009: p.112)

3. Direcionalidade harmônica:

No plano harmônico, a *Sonata para Flauta, Viola e Harpa* se inicia em um acorde estático e tonalmente ambíguo, sem qualquer tipo de direcionalidade. A direcionalidade vai progressivamente aumentando até a cadência em Fá Maior (c.9) quando, sob um pedal em quinta da viola, Debussy retorna a um movimento estático (cc.10-12), para novamente cadenciar, agora em Si bemol. A figura 1 representa este movimento.

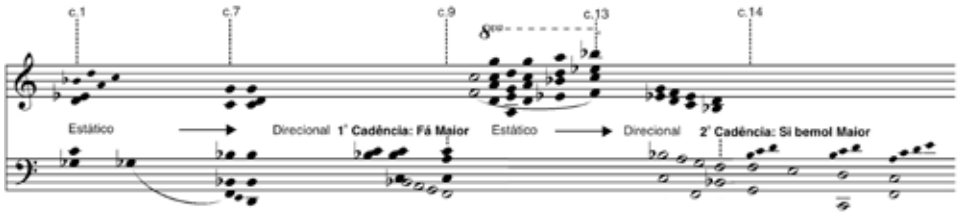


Fig 1: representação do tipo de movimento harmônico do principio do *Pastoral*

Se representarmos gráficamente esta alternância entre direcionalidade e estaticidade, temos a seguinte figura:

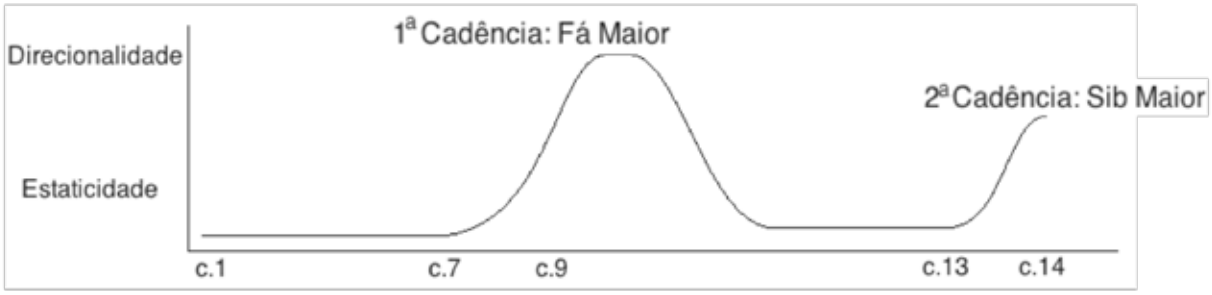


Fig 2: representação dos movimentos harmônicos da exposição

A partir do compasso 18, Debussy passa a fazer uso de uma harmonia fortemente modal, intensificando o uso de blocos de acordes que se movimentam de forma paralela. O que não significa um retorno a outra estaticidade. Pelo contrário, o compositor cria uma atmosfera de progressiva tensão, através de uma condensação rítmica, um aumento na "espessura harmônica" e um encaminhamento a regiões mais agudas.

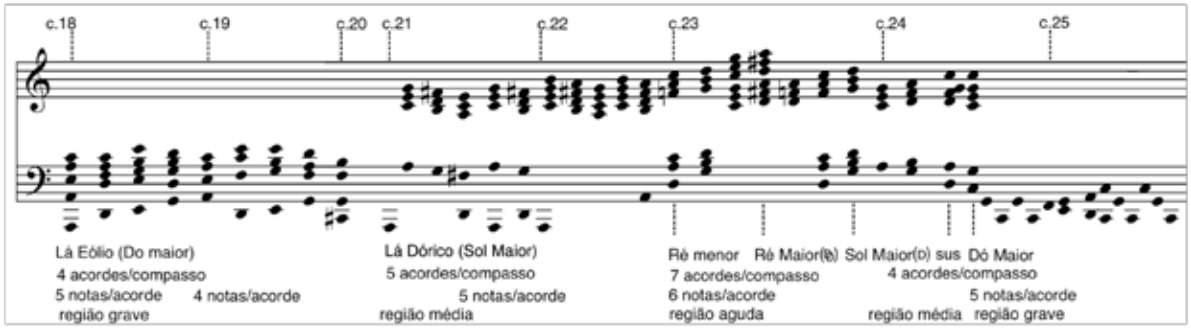


Fig 3: esquema harmônico do final da exposição do *Pastoral* (cc.18-25)

Os três parâmetros avaliados na figura 3 – quantidade de acordes por compasso, quantidade de notas por acorde e região em que se situa o bloco harmônico – se comportam de forma bastante semelhante, se tornando gradativamente mais intensos até a metade do compasso 23, que é também o momento aonde a peça vai a um ponto harmonicamente distante, a Dominante da Dominante (Pousseur utiliza o termo "coincidência de fase" para este fenômeno [POUSSEUR, 2009: p.139]). Em seguida, os parâmetros apresentam uma rápida queda, no mesmo momento em que a peça cadencia em Dó Maior.

O "crescendo em fase" entre os parâmetros texturais e a harmonia fornece ao trecho uma forte direcionalidade: a tensão aumenta até o compasso 23, após o qual, todos os parâmetros (incluindo o harmônico) retornam a um plano menos denso.

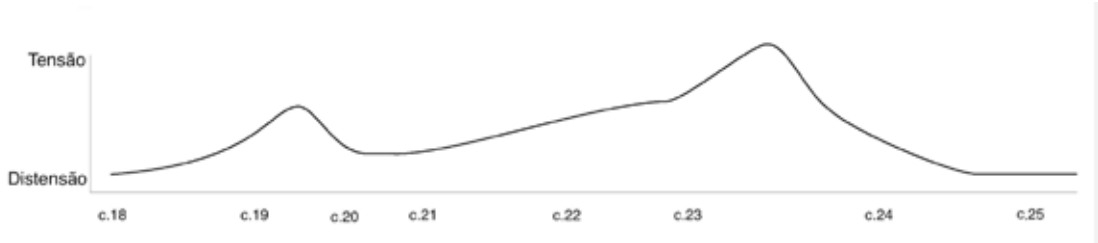


Fig 4: representação dos movimentos de tensão e distensão do compasso 18 ao 25

Sendo assim, observamos dois tipos diferentes de periodicidade no plano harmônico até o compasso 25: o primeiro é a alternância entre o direcional e o estático dos compassos 1 a 13 (figuras 1 e 2), que cria movimentos periódicos regulares. Nestes, a direcionalidade é observada em um plano mais elevado, menos superficial, e por conseqüência não é necessariamente um fenômeno possível de se observar na primeira escuta. Ele é notado principalmente na estrutura da peça. O segundo tipo de periodicidade ocorre entre os compassos 19 e 25. Aqui, a direcionalidade é bastante clara, com o nível de tensão aumentando progressivamente até o compasso 23. Assim, a periodicidade não se encontra na alternância entre movimentos estáticos e direcionais e sim na alternância entre tensão e distensão dentro dos movimentos direcionais. Estas são duas formas importantes que Debussy utiliza para obter direcionalidade, e uma das principais diferenças entre os dois trechos apresentados. A figura 5 demonstra estas relações através de representações lineares.

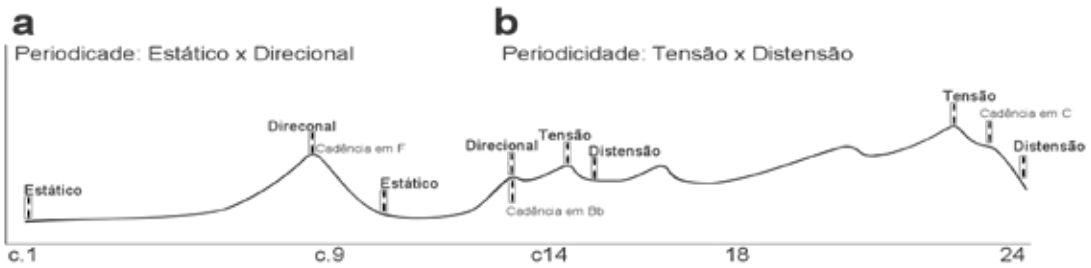


Fig 5: Representação de dois tipos de alternância na apresentação da *Pastoral*

4. Distorções sobre a melodia

Existem dois gestos melódicos de grande importância na peça, cada um com um significado específico. O gesto **1** consiste em uma escala de 4 notas descendente que vai habitualmente do primeiro grau ao quinto grau da escala. Ele possui a característica de prolongação e, por ser descendente, é um movimento que tem a tendência de distensionar. O gesto **2** é semelhante ao primeiro, porém, seu significado para a peça é bastante diferente. Ele também engloba do quinto grau da escala à fundamental, mas parte da quinta e vai até a oitava, pulando o sétimo grau. Ambos ocorrem frequentemente em momentos cadenciais. A figura 6 mostra os dois gestos.

Fig 6: importantes gestos melódicos da *Pastoral*

5. Gestos harmônicos em média e larga escala

Dos três movimentos da *Sonata para Flauta, Viola e Harpa, Pastoral* é o mais apegado à tradição tonal (ALLEN, 1983: p. 40): não apenas é o que mais possui elementos harmônicos e melódicos derivados da tonalidade, mas é o que mais se aproxima de uma forma sonata convencional, podendo ser dividido entre Exposição (c.1-25), Desenvolvimento (c.26-55) e Recapitulação (c.56-83). A figura abaixo (retirada de ALLEN, 1983: p.40) que destaca importantes apoios harmônicos da peça,também revela um grande gesto harmônico: ela mostra o mesmo padrão harmônico utilizado pelo compositor em diferentes níveis (tanto em média como em larga escala), que é a utilização notas presentes na tríade de Fá (tanto Maior como menor) como centros harmônicos locais.

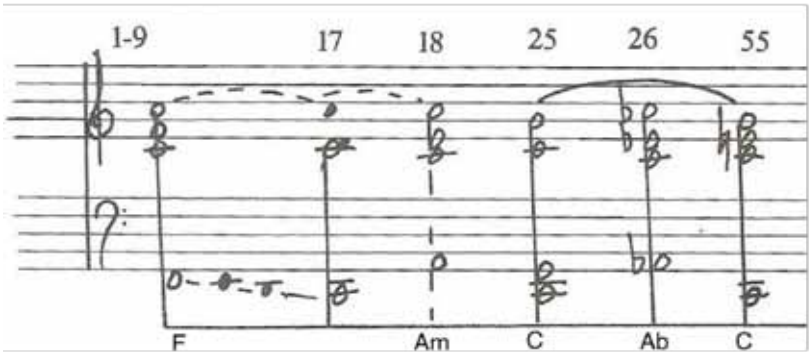


Fig 7: movimentos harmônicos da *Pastoral* (ALLEN, 1983: p. 40, exemplo 1, adaptado pelo Autor)

Observamos aqui uma importante projeção no aspecto harmônico. Debussy utiliza o mesmo movimento harmônico – o de I, III, V – sobre modos diferentes (uma vez em modo maior e outra em menor) e em planos diferentes, uma vez em média escala, englobando 17 compassos, e outra em larga escala, englobando 46 compassos.

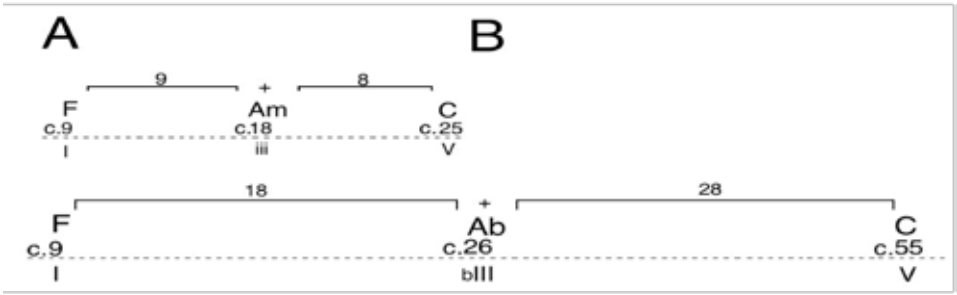


Fig 8: projeção no plano harmônico: movimento semelhante realizado em diferentes escalas

É importante levarmos em conta que, em suas obras, Debussy fequentemente transforma por breves instantes terças maiores em menores sem nenhum tipo de preparação ou rigor formal (por exemplo, entre os compassos 31 e 34 da *Pastoral*, em que todo o trecho se encontra estabelecido em Ré bemol Maior, a não ser o compasso 32, com um fá bemol grave). Nos compassos 54-55, ocorre justamente o contrário: o trecho que havia sido apresentado em tom menor nos compassos 4-5 e 50-51 é reintroduzido, finalmente no tom original da peça, Fá Maior.

6. Conclusão

Esta pesquisa buscou destacar alguns gestos harmônicos e melódicos presentes na *Pastoral*. Sob a perspectiva da Periodicidade Generalizada de Pousseur, cada um destes movimentos representa um gesto ondulatório autônomo, um sistema composto por diversos materiais (no caso, notas musicais) que estabelecem diferentes conexões. Porém, sob um aspecto mais amplo, cada um destes gestos é apenas mais um material que, somado a outros materiais (neste caso, outros pequenos gestos ondulares), formam diversas conexões dentro de um novo e maior sistema ondulatório. Ou seja:

> Não há (...) diferença radical, essencial, entre o material e suas conexões: o próprio material consiste em conexões de nível inferior (por exemplo, a periodicidade da onda sonora), e as conexões propriamente ditas serão utilizadas como materiais para fins estruturais superiores. (POUSSEUR, 2009: p.128)

O resultado deste processo é uma complexa onda em larga escala, formada por diversos fenômenos ondulatórios menores, da mesma forma que a onda sonora de um instrumento musical pode ser decomposta em várias ondas senoidais (chamados de harmônicos parciais). Isso mostra como, sob a ótica da Periodicidade Generalizada, a música de Debussy é rica e complexa (dois elementos tidos por Pousseur como fundamentais para a boa composição musical) e pode ajudar a demonstrar a razão pela qual, ainda que permeada de referências tonais (algo considerado ultrapassado para a geração de Darmstat), a música de Debussy era uma importante referência para os principais compositores do século XX e, especialmente, para Henri Pousseur.

Referências

ALLEN, Judith Shantin. Tonal allusion and illusion. Debussy's sonata for flute, viola and harp. In: *Cahiers Debussy* - Nouvelle série n° 7, p.38-50, 1983.

PARKS, Richard. *The Music of Claude Debussy*. New Haven and London. Yale University Press, 1989.

POUSSEUR, Henri. Apoteose de Rameau e outros ensaios. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

SOMER, Avo. Musical Syntax in the Sonatas of Debussy: Phrase Struture and Formal Function. In: *Music Theory Spectrum*, Vol. 27, No. 1, 2005, pp. 67-95.

ANÁLISE TÓPICA DO 2º MOVIMENTO DO QUARTETO Nº 5 DE BÉLA BARTÓK

Juliano Oliveira (USP)
juliano.oliveira@usp.br

Rodolfo Coelho de Souza (USP)
rcoelho@usp.br

Resumo: Este artigo apresenta uma análise estrutural e tópica do segundo movimento do Quarteto n° 5 do compositor húngaro Béla Bartók. Para tal, utilizamos métodos já amplamente difundidos de análise musical do século XX, tal como, a análise harmônica das mutações modais, e ainda um método menos difundido, chamado de análise tópica, que parte do trabalho pioneiro de Leonard Ratner para chegar a uma interpretação hermenêutica do sentido do texto musical.
Palavras-chave: Béla Bartók, Quarteto n° 5, Movimento II, Mutação Modal, Análise tópica.

Topical analysis of the 2nd movement of the Quartet nº5 of Béla Bartók

Abstract: This paper deals with the structural and topical analysis of the Second Movement of the 5th String Quartet of the Hungarian composer Béla Bartók. For that, we used widely known methods of XX Century musical analysis, as the harmonic analysis of modal changes, and also a less known model, called topical analysis, after the pioneer work of Leonard Ratner, aiming to reach a hermeneutic interpretation of the musical text.
Keywords: Béla Bartók, Quartet nº 5, Movement II, Modal Changes, Topical Analysis.

1. Introdução

O Quarteto nº5 de Bartók, composto em 1934, é formado por 5 movimentos organizados estruturalmente na forma simétrica de um arco. Assim, o primeiro movimento mantém íntima relação com o último, o segundo com o quarto e o terceiro apresenta materiais relativamente independente dos demais, e representa o elemento divisor das duas grandes partes. As relações de andamento apresentam igualmente certa simetria: rápido - lento – *scherzo* – lento – rápido. (HARTOG, 1976, p. 20). O movimento II está baseado em uma estrutura ternária, sendo a última seção uma breve recapitulação da primeira, com eixo tonal em Ré e com a peculiaridade dos materiais estarem em ordem inversa. A parte **B** apresenta o eixo tonal em Sol e possui a maior parte dos materiais derivados da seção **A**.

Desse modo, Paul Wilson (1992) propõe o seguinte esquema para descrever a forma do movimento:

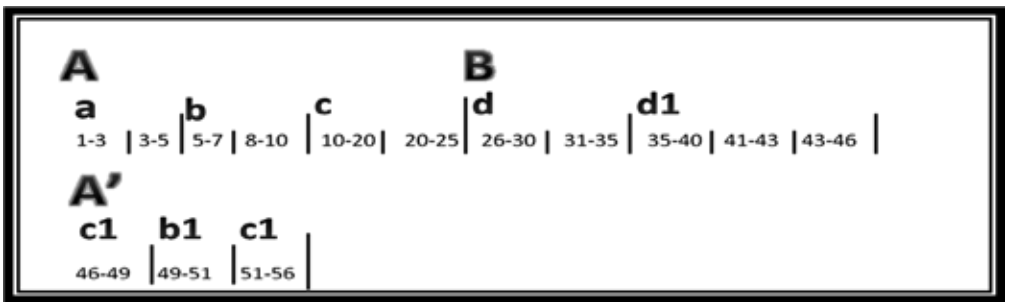


Figura 1: Esquema formal do movimento II.
(Obs: as letras maiúsculas indicam as seções; as letras minúsculas indicam os materiais; os números indicam os compassos).

Esse movimento, assim como o movimento IV, está baseado em dois motivos distintos. O primeiro deles, que assume sua principal forma sob a configuração de um conjunto {01345}, pertencente à Classe de Conjuntos de Forte 5-3(01245), é encontrado já nos primeiros compassos e evoca o impressionante e fantástico humor do terceiro movimento do quarteto nº4. Ele pode ser caracterizado pela tópica da "música noturna" uma vez que se baseia em "trinados misteriosos, trêmolos, *glissandos, pizzicatos,* fragmentos melódicos constituídos de pequenos motivos em *cantabile* etc." (HARTOG, 1976, p. 21). A tópica da "música noturna" foi identificada em Bartók por Márta Grabócz que listou dez tópicos recorrentes na música orquestral de Bartók, identificando-o como um estilo que descreve a "natureza do noturno, expresso pelo timbre das cordas, melodia em ritmo de marcha e sonoridades mágicas" (GRABÓCZ, apud AGAWU, 2009 p. 49). O segundo material consiste de longos acordes que se movem em progressões modais interpoladas por pequenos comentários no primeiro violino (HARTOG, 1976, p. 21). É característica desse movimento a predominância das sonoridades das escalas octatônica, de tons inteiros e dos modos diatônicos, reforçadas ainda pela cadência peculiar Dó-Ré, bastante recorrente na parte **A**.

2. A teoria das significações tópicas

Tal como os compositores clássicos do século XVIII, que consolidaram uma linguagem original ancorada em influências absorvidas "no contato com os cultos religiosos, a poesia, o drama, as danças e cerimônias populares das classes baixas" (RATNER, 1985 p. 9), uma parte dos compositores do século XX, notadamente Bartók, como um dos seus maiores representantes, também encontrou no universo popular, e mais especificamente no folclórico, uma vasta e rica fonte de figuras e materiais que lhes serviram como valiosos arquétipos musicais.

De acordo com Ratner (1985, p.9), uma boa parte do imenso repertório de figuras utilizadas pelos compositores clássicos, "associadas a sentimentos e afeições, enquanto outras tinham um 'aroma pitoresco'", foram extraídos de materiais musicais da cultura das classes baixas. Esses elementos formantes do discurso musical clássico foram chamados por Ratner de "tópicos". O desenvolvimento de uma corrente particular da teoria da semiótica da música, em que se destacam os trabalhos de Agawu, Monelle, Hatten, Lidov e Grabócz, entre outros, incorporou a noção de tópico como um tipo especial de símbolo musical que poderia ser tomado como representação de qualquer coisa outra coisa, seja ela um sentimento, uma característica, um estilo, uma obra, etc.

A articulação entre forma e sentido tópico é uma área de estudo ainda em aberto. Este trabalho almeja dar uma pequena contribuição a essa linha de pesquisa ao reconhecer nesta peça de Bartók uma correspondência intrínseca entre a concepção da forma e o sentido tópico transmitido por cada seção.

3. Análise

PARTE A - Compassos 1 – 9

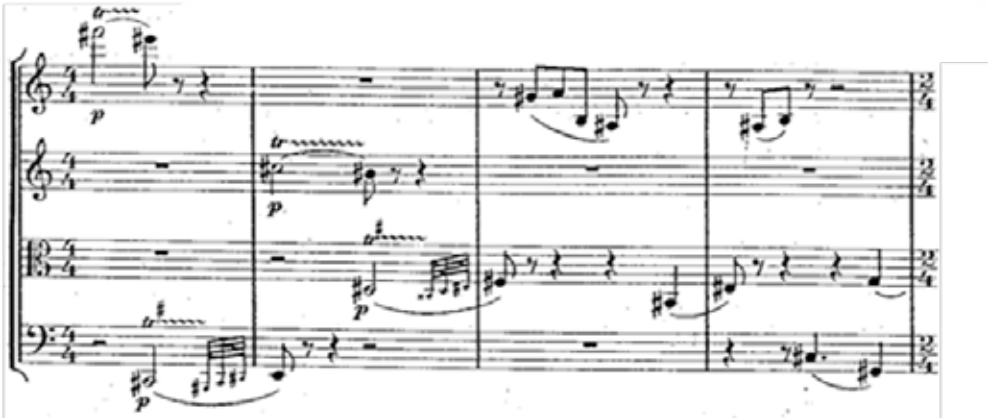


Figura 2: Compassos 1 - 4.

Os primeiros nove compassos, onde são expostos os materiais **a** e **b**, caracterizam-se por um tratamento imitativo envolvendo todos os instrumentos, com predominância dos intervalos de segunda e terça menores, e posteriormente quartas justas e aumentadas. É possível notar já nesse ponto, a forte influência da música popular húngara na escrita de Bartók. Pode-se perceber, no seu estilo contrapontístico, uma vasta gama de artifícios e articulações que o compositor absorve e transporta para sua escrita com o intuito de criar uma variedade de timbres, ritmos e texturas que podem ser apropriadamente denominadas como "música noturna".

A partir do quinto compasso é introduzida a nota Ré no violoncelo e esta se torna o eixo de simetria priorizado durante todo o restante da seção **A**. No próximo compasso são introduzidos os materiais **b**, enquanto o violoncelo realiza uma linha melódica descendente, em *cantabile*, sobre as notas de uma possível escala híbrida lídio-mixolídia sobre Ré, passando por Fá natural no terceiro tempo do compasso 9, o que pode ser interpretado como uma sugestão de escala dórica. Dessa forma, a estrutura tópica entre os compassos 1 e 9 se configura como uma textura imitativa em estilo estrito, com caráter de "música noturna" e, no compasso 5, é sobreposta à linha melódica *cantabile* do violoncelo.

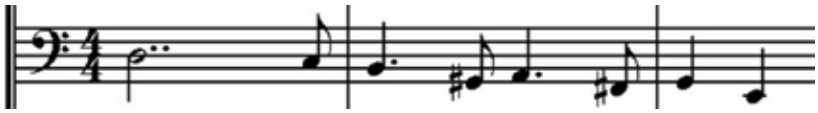
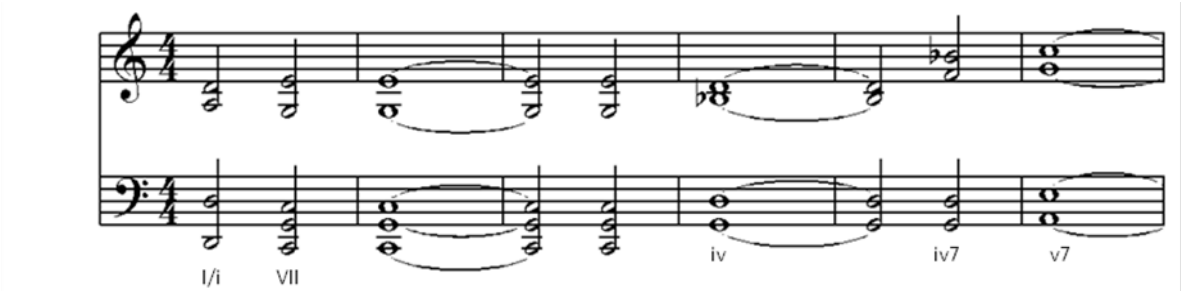


Figura 3: Linha melódica do violoncelo (comp. 6 - 8).

Compassos 10 - 25



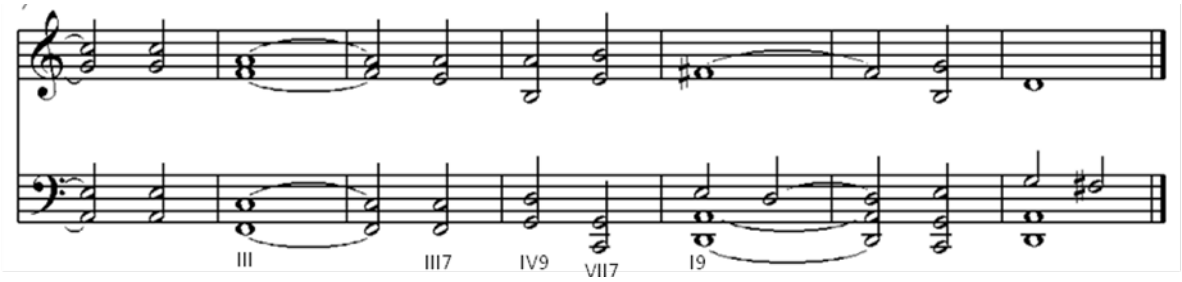


Figura 4: Trecho em tópico de estilo coral.

A partir do compasso 10 são expostos os materiais **c**, constituídos de uma melodia não-tonal *cantabile* no primeiro violino. Esta melodia realiza pequenos "comentários" musicais sobre um acompanhamento homofônico, que resulta num estilo tópico de coral impregnado de caráter impressionista. Toda essa seção coral está harmonizada sobre a escala eólia, com eixo em Ré e com uma sugestão do modo mixolídio, enfatizado pela presença de um Si natural, no compasso 19, e da cadência Dó maior-Ré maior, nos compassos 19 e 20.

PARTE B

Compassos 26 - 30

No compasso 26 se inicia a seção **B**, que apresenta os materiais **d**, tendo Sol como eixo de simetria, apresentado no segundo violino. Essa seção caracteriza-se por uma complexa textura contrapontística, com uma sutil sugestão de procedimento imitativo a partir da linha melódica realizada pela viola nos compassos 26 à 28. Essa forma de imitação sugere o tópico do estilo culto, também conhecido como estilo estrito ou aprendido, devido ao fato de ter sido fundamentado nas regras estritas do contraponto renascentista ao estilo de Palestrina, uma técnica que deveria ser aprendida pelo compositor que almejasse um alto nível de elaboração composicional.

No primeiro violino um motivo que também pertence à classe de conjuntos (01245) (inicialmente formado pelas notas Láb, Lá, Si, Dó, Réb, ou seja, {0,1,8,9,11}, e que depois serão transpostas e invertidas), derivado dos motivos do início, aparece e se torna recorrente durante toda a parte **B** com poucas variações no desenho melódico, desaparecendo apenas no compasso 39. No terceiro tempo do compasso 30 é iniciado, na viola, um movimento cromático ascendente, que depois será somado com um movimento similar no violoncelo, a partir do compasso 32, culminando, no compasso 33, em um acorde derivado da escala octatônica. Tal cromatismo, somado aos demais gestos dissonantes e à linha melódica *cantabile* do primeiro violino, sugere um caráter impressionista e um tópico de música noturna. Este último aspecto é enfatizado por gestos rápidos formados por diversas derivações do motivo-classe (0134) e através dos *pizzicatos* em Láb-Sol que reforçam o eixo tonal.

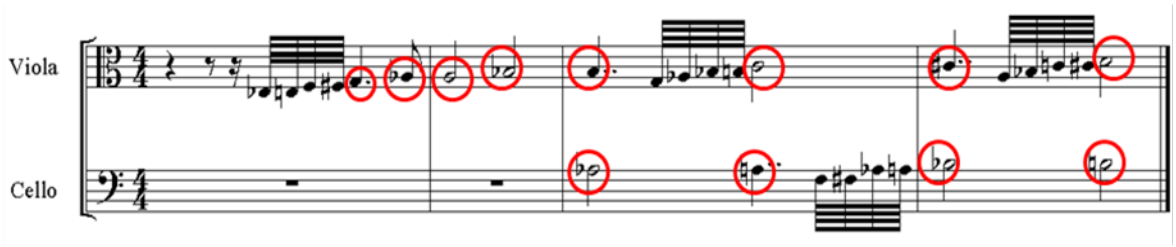


Figura 3: Linha melódica cromática na viola e violoncelo (comp. 30 – 33).

Compassos 35 - 42

No compasso 35 até o final do 36 inicia-se um movimento ascendente de quartas, inicialmente no violino 2 e repetido no violino 1 e viola, cujas notas fazem parte da escala octatônica. Desse modo, configura-se uma tópica de estilo estrito, isto é, um estilo imitativo, que gera uma textura contrapontística com forte sonoridade octatônica.

Com exceção do violoncelo, os demais instrumentos realizam uma pequena linha melódica descendente em tons inteiros, incluindo a última nota do compasso 36 e as 3 primeiras (4 primeiras, no caso do violino 2) do compasso 37. Ainda no compasso 37, há uma breve menção das quartas na viola, e no compasso 38 ela realiza, juntamente com o violino, transposto uma décima menor acima, um motivo-classe (0243) que se repete.

No final do compasso 38, o primeiro violino inicia um estilo imitativo estrito, a partir de uma linha melódica descendente em quartas diatônicas sobre a escala de dó maior (embora as seis primeiras notas também sejam comuns à escala octatônica). Este movimento é repetido nos demais instrumentos com aproximadamente uma semínima de defasagem, que se encerra no final do compasso 39.

Compassos 43 - 46

No compasso 43 inicia-se uma breve transição para o retorno à parte **A'**. O violino 1 realiza um movimento melódico descendente em graus conjuntos, o violino 2 faz um arpejo diminuto descendente, e no compasso seguinte continua o mesmo movimento, em graus conjuntos, sendo completado pela viola. No compasso 45 o violoncelo realiza uma passagem descendente, em graus conjuntos, sobre a escala de tons inteiros, excluindo-se a última nota, um Dó, que assume uma função cadencial, preparando para o Ré do compasso seguinte, que marca o retorno à seção **A'**, dessa vez iniciada com os materiais **c'**. Sobreposta a essa grande linha melódica, há uma base harmônica homofônica que mantém um sentido de acompanhamento coral.

PARTE A'

Compassos 46 - 56

Entre os compassos 46 e 49 predominam os materiais **c'**, mantendo a característica acordal e coral. Sobre a base homofônica, o primeiro violino realiza uma linha melódica que alterna entre Sib e Láb,

intercalados por uma pausa de semínima, até concluir nas notas Sib-Mib tocadas simultaneamente. Nos compassos 50 e 51 são retomados os materiais **b'**, com as colcheias em intervalos de segunda maior. E os cinco últimos compassos (52 – 56) são constituídos dos materiais **a'**, finalizando a peça com o violoncelo realizando um movimento descendente em graus conjuntos sobre as notas da escala diatônica de Ré maior, concluindo na nota Ré.

4. Conclusão

As seções A e A' da forma ternária A-B-A' são baseadas em materiais **a-b-c** que por sua vez estão associados às tópicas da música noturna, do coral e do *cantabile*. A seção B introduz o material **d** que está associado ao tópico do estilo estrito. A alternância dessas tópicas permite o reconhecimento auditivo das seções e, como consequência, a definição da forma. As mutações modais entre as diversas escalas (octatônica, lídio-mixolídio e diversas diatônicas) e ainda a modulação entre diversos eixos de simetria, realiza uma contrapartida de contrastes estruturais que definem a forma do movimento do ponto de vista da sua estrutura. A correlação entre os sentidos tópicos e a estrutura harmônico-seccional não resulta portanto de uma premissa necessária, mas de uma escolha poética do compositor.

Referências

AGAWU, Kofi. *Music as Discourse.* New York: Oxford University Press, 2009.

HARTOG, Howard. *European Music in the Twentieth Century.* Westport: Greenwood, 1976.

RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form and Style.* New York: Schirmer, 1985.

WILSON, Paul. *The Music of Béla Bartók*. New Haven, MA: Yale University Press, 1992.

CAMADAS NO TEMPO E NO ESPAÇO: UM ESTUDO SOBRE CAMADAS NA OBRA DE GYÖRGY LIGETI, JOHANNES CICONIA E JACOB SENLECHES

Lucas Zewe Uriarte (UNICAMP)
lucaszeweuriarte@gmail.com

José Augusto Mannis (UNICAMP)
jamannis@uol.com.br

Resumo: Este trabalho resulta de pesquisa em desenvolvimento estudando estruturas de camadas presentes em obras musicais, comparativamente a situações similares em artes visuais e modelos de estruturas similares em diversas outras áreas do conhecimento. Tais estruturas foram identificadas na obra *Lux Aeterna* (1966) de György Ligeti, e peças dos compositores Jacob e Johannes compositores da *Ars subtilior* (séc. XIV). No primeiro caso as camadas são formadas por fusão de elementos constitutivos e no segundo, contrariamente, por diferenciação e distanciamento.
Palavras-chave: camadas em música, Ligeti, Ciconia, Senleches, *Ars subtilior*.

Layers in time and space: a study about layers in the work of György Ligeti, Johannes Ciconia and Jacob Senleches

Abstract: This work results from an ongoing research project that studies layered structures in musical works, compared to similar situations in visual arts and another models of these structures in several other areas of knowledge. Structures were identified in György Ligeti's work *Lux Aeterna* (1966), and some short pieces from Jacob Senleches and Johannes Ciconia, compores from the period known as *Ars subtilior* (14th century). In the first situation, the layers are formed by association of the constituent elements, and in the second they are formed by contrast, differentiation and detachment.
Keywords: layers in music, Ligeti, Ciconia, Senleches, *Ars subtilior*.

Estruturas em camadas

O presente artigo é fruto de uma pesquisa em desenvolvimento sobre um modelo estrutural observado não somente na música mas em diversas áreas do conhecimento: a estruturação por camadas. Buscamos identificar a presença de camadas na percepção musical ora construídas a partir de princípios aglutinadores ou sedimentares de elementos dispares, ora a partir de desmembramentos, derivações, distanciamento e diferenciações de elementos similares. Para que se possa compreender melhor o funcionamento de cada modelo, deve-se atentar às características e ao modo de organização e desenvolvimento dos elementos envolvidos no processo. Numa etapa ulterior desta pesquisa, traçar-se-ão paralelos com diferentes modelos de camadas em estruturas presentes em outras áreas do conhecimento, como geologia (comportamento das camadas sedimentares), ciências sociais (classes sociais), e técnica de pintura (velatura).

Especificamente neste trabalho, dois modelos serão apresentados e confrontados, a saber: o modelo de camadas encontrado na obra *Lux Aeterna*, de György Ligeti; e outro encontrado nas baladas *Fuions de ci* e *En attendant esperance* de Jacob Senleches, e no virelais *Sus une fontayne* de Johannes Ciconia. O escopo deste trabalho, portanto, se reduz a um número limitado de obras buscando identificar nelas as estruturas de camadas que nos interessam. A partir das análises das peças observou-se que no tratamento de camadas em Ligeti e na *Ars Subtilior* os elementos constitutivos se transformam por processos diferentes e opostos.

Em Ligeti, os elementos da escrita polifônica de diversos instrumentos distintos são fusionados, confundidos, se mesclando e associando para criar camadas homogêneas. Vozes sobrepostas num mesmo registro, formam uma massa sonora uniforme, mesmo que os detalhes em cada uma sejam distintos. Trata-se aqui de juntar coisas diferentes.

Nas peças da *Ars subtilior* aqui estudadas, os elementos de cada uma das vozes polifônicas são dissociados radicalmente para se separarem mais ainda uns dos outros, criando planos diferentes de pulsos e métricas, resultando em camadas temporais distintas. Cada voz busca seu desligamento do conjunto através de diferenciações rítmicas, tendo divisão e métrica individualizada e mesmo por vezes um pulso próprio.

A escolha de Ligeti e *Ars Subtilior* resulta da observação dessa diferença entre as duas construções musicais, no decorrer do estudo dessas peças em sessões de análise musical ministradas na Unicamp por Claude Ledoux na Academia de Inverno de 2008, aproximando a escritura de Ligeti à *Ars subtilior* e à música dos Pigmeus. Na ocasião a abordagem era outra, mas foi possível observar esse aspecto particular referente às camadas, como um desdobramento às analises realizadas pelo pesquisador visitante. O envolvimento da prática musical dos Pigmeus, descrita em TAYLOR (1997), apesar de muito pertinente à escritura musical de Ligeti, não foi incorporada neste estudo. Um estudo sobre o comportamento de camadas comparativamente na escritura de Ligeti e aquelas presentes na música dos Pigmeus poderia ser objeto de um estudo posterior.

Ars subtilior

Entre os séculos XIV e XV, época da Grande Cisma do Ocidente (1378-1417), as experimentações musicais mais radicais se concentravam, na maioria dos casos, no campo rítmico. Impulsionados pelas descobertas da *Ars Nova,* notadamente na possibilidade de medir e notar com maior precisão as durações, os músicos passaram a conceber e sobrepor figurações rítmicas complexas, por vezes em métricas diferentes. O resultado dessas experimentações pode ser observado em músicas do curto período chamado *Ars subtilior*, que data por volta de 1380-1415

Escrita rítmica na *Ars subtilior*: aspecto temporal explorado em estruturas em camadas.

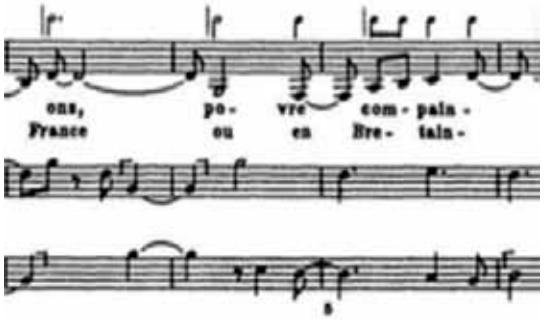
Jacob Senleches (fl. 1382-1395), compositor e harpista francês, é tido como um dos principais compositores da *Ars subtilior.* Sua obra mais conhecida talvez seja a virelais *La harpe de melodie*, para três vozes, escrita em forma de harpa, cuja execução só é possível por conta de um pequeno poema escrito pelo compositor, dando pistas de como ler as notas desenhadas nas cordas da harpa. Este tipo de notação sofisticada[1], comum no período, pode ser observada não só na representação gráfica, mas em diversos níveis da escrita. Os sofismas incorporados nestas escrituras, são definidos em TANAY (1998: p. 46) da seguinte forma:

> *...a sophism in logic is a proposition whose logical status whether true or untrue - is usually different from what it appears to be, that is, a proposition which turns out to be counterintuitive." In the ars subtilior sophistication is embodied in a series of defaults between the written and the actually given or heard, between expectations and realizations, or between simplicity blurred by apparent complexity.*

A maioria dos sofismas do período se encontram no campo rítmico, geralmente em trechos onde a escrita, por vezes ambígua, dificulta o entendimento das frases e da pulsação em cada voz, e também a execução de certas figurações rítmicas. Neste tipo de escrita, as relações que se estabelecem entre as vozes

são bastante complexas, fazendo com que as mesmas aparentem uma grande independência rítmica. Tais artifícios podem ser encontrados em algumas baladas de Senleches, nas quais torna-se difícil, justamente, inferir onde começam e terminam as frases, e qual é a pulsação básica em cada voz. Segundo HOPPIN (1978), a prática de evitar, das mais variadas maneiras, qualquer tipo de noção da métrica básica, parecia ser um teste de habilidade para um compositor da época, e para que tal efeito seja criado os compositores se utilizavam das técnicas descritas acima para dissociar as vozes ritmicamente, evitando convergências neste campo.

Na balada *Fuions de ci* (Ex. 1), a métrica básica notada é ternária, 3/4, mas nenhuma das três vozes sustenta claramente esta métrica, sendo que o *Cantus,* voz mais aguda, em diversos momentos tem suas frases deslocadas, fixando seu tempo forte em tempos fracos do compasso. Richard Hoppin nomeia esta técnica de "*displacement syncopation"* (HOPPIN, 1978: p. 479)*,* a chamaremos aqui de deslocamento lateral.

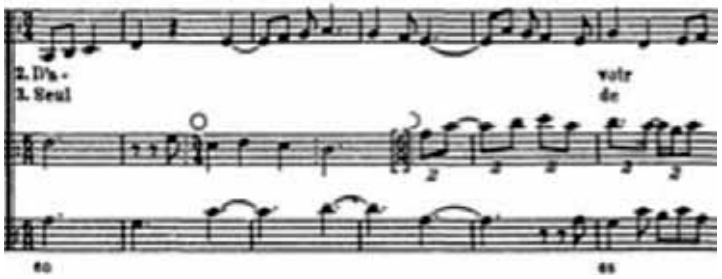


Exemplo 1: Excerto da peça *Fuions de Jacob de Senleches* (APEL, 1950: p. 77)*,* onde a voz do *Cantus* está deslocada com relação aos tempos fortes do compasso.

Outro artifício de escrita da época consiste na subdivisão da mínima[2] em diferentes proporções, que tem sua origem nas proporções pitagóricas referentes aos harmônicos. Em *En attendant esperance* (Ex. 2), Senleches subdivide a mínima seguidas vezes na proporção de 3:2, e de 4:3, substituindo, respectivamente, duas mínimas por três, e três mínimas por quatro. No compasso 10 a voz do *Cantus* passa a executar a mínima na proporção 4:3, substituindo neste caso três colcheias por quatro semicolcheias que ocupam o mesmo tempo. A figuração de uma semínima pontuada que esta voz executa no trecho, nos remete ao pulso de 6/8 presente desde o começo da peça em todas as vozes, porém, a diferença de velocidade da mínima no *Cantus* faz com que este pulso momentaneamente criado seja mais lento do que o normal, se a mínima fosse a mesma das outras vozes.

Exemplo 2: Excerto da peça *En attedant esperance*, de Jacob de Senleches (APEL, 1950: p. 81). A voz do *Cantus* passa a subdividir a mínima na proporção 4:3, e através de sua figuração gera um pulso em 6/8 diferente daquele observado nas outras vozes.

No virelais *Sus un fontayne*, de Johannes Ciconia (1370 - 1412), as mudanças métricas em cada voz são mais frequentes que nos exemplos anteriores, até as menores delas, onde a fórmula de compasso permanece a mesma, são indicadas por símbolos[3]. Já no primeiro compasso, cada linha responde a uma subdivisão diferente. No começo da segunda parte (Ex. 3) observam-se frequentes mudanças métricas no *Contratenor*, voz do meio, que entra em conflito com as outras vozes. Sua primeira mudança métrica, do meio do compasso de 6/8 para 3/4, resulta num deslocamento lateral entre o próprio *Contratenor* e o *Cantus,* também em 3/4. Já a segunda dessas mudanças, a volta para 6/8, coloca o *Tenor,* voz mais grave, e o *Contratenor* num mesmo pulso, porém com subdivisões diferentes.



Exemplo 3: Excerto da peça *Sus un fontayne*, de Johannes Ciconia (APEL, 1950: p. 109), onde observam-se frequentes mudanças métricas na voz do *Contratenor,* e deslocamentos deste com relação as outras vozes

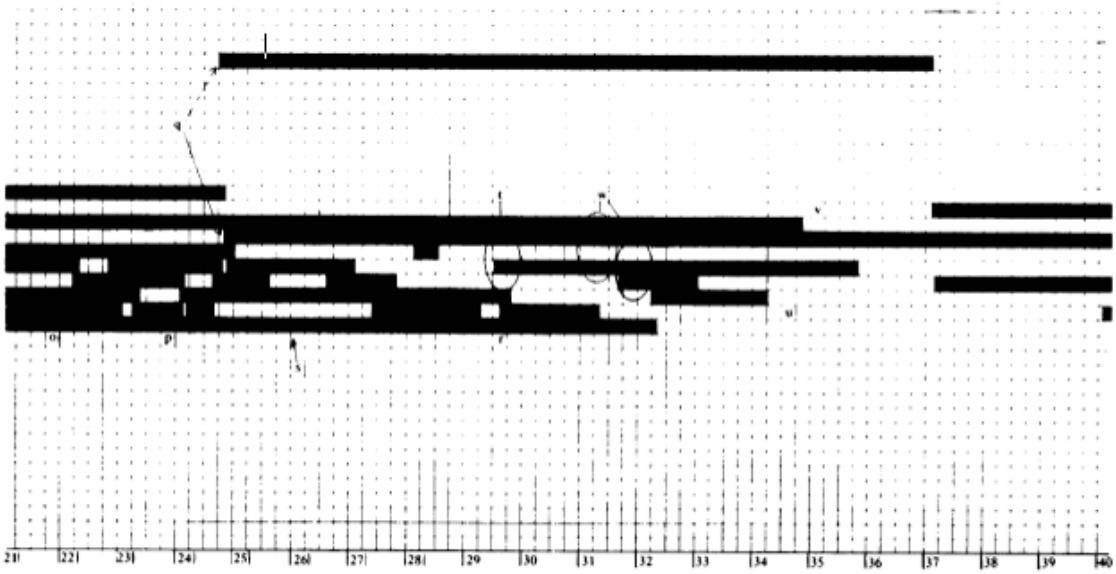
O espaço das alturas segmentado em camadas na escrita de György Ligeti

Ao tomar contato com a música do compositor húngaro György Ligeti (1923 - 2006), podemos observar similaridades e divergências na utilização de estruturas em camadas, com relação a prática da *Ars Subtilior*. Ligeti usou estruturas canônicas, sendo que cada voz entoa as notas do cânone a diferentes velocidades. A sobreposição de várias vozes num mesmo registro faz com que, por uma questão de definição, tal estrutura se torne inaudível (o cânone desaparece à audição confundido pela multiplicação de vozes), gerando uma problemática parecida com aquela dos sofismas na música medieval: a "discrepância entre o que está escrito e o que é ouvido" (BERNARD, 1987: p. 209). Em decorrência dessas sobreposições, não só o cânone desaparece à escuta, mas as vozes acabam perdendo sua individualidade, se fusionando umas com as outras, se aglutinando então em camadas dispersas no espaço[4] das alturas. Porém, a associação das vozes como constituintes de uma única camada não se dá somente pela proximidade de registro, mas também pelo timbre e pela percepção parcial de fragmentos de texturas contrapontísticas[5], enquanto a clareza da textura ainda permite que os cristais de sua estrutura aflorem à camada homogênea.

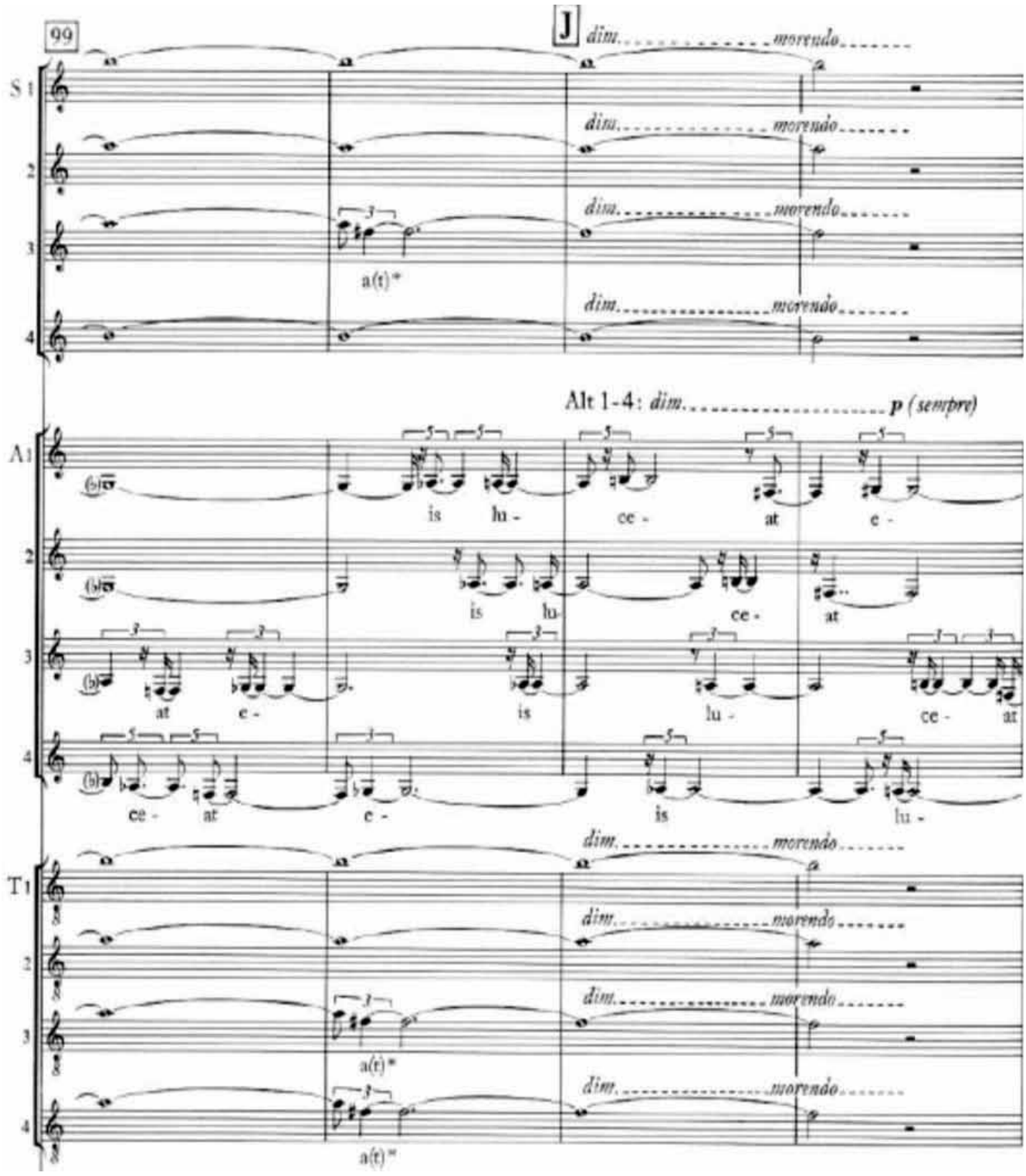
A peça começa com o cânone entre as vozes femininas entoando F4 em uníssono até que outras alturas começam a borrar a textura. Cada voz segue seu padrão canônico a seu tempo, preenchendo o espaço entre as notas limítrofes do âmbito do trecho (D□4 e C5), até que no compasso 24 um dos sopranos e um dos tenores atacam A5 e A4 respectivamente. A nota do soprano, distante da tessitura em que se encontra o cânone das vozes femininas, gera, segundo Jonathan Bernard, "um efeito 'aéreo', abrindo um espaço vazio" BERNARD (1994: p. 235), criando uma nova camada nessa região. A partir desse ponto, as outras vozes se dirigem progressivamente para as notas A5 e A4, formando uma oitava oca, que funciona como um ponto de articulação, um sinal[6] indicando o término do primeiro trecho. A segunda estrutura canônica é iniciada pelos

tenores no compasso 39, atingindo seu clímax no momento de maior densidade e opacidade da obra, entre os compassos 61 a 76, nos quais o cânone das vozes masculinas articula o texto "*quia pius es"*. Nesse momento os sopranos articulam, também em cânone, o texto *"requiem aeternam dona eis"*, e são seguidos pelos contraltos nesse mesmo texto, constituindo nesse ponto três camadas distintas. Os cânones multiplicados e defasados em camadas, convergem para um ponto comum: um único objeto percebido numa única camada, que aparece devido à fusão de todas as vozes num magma, formando todas uma massa sonora unificada.

No terceiro cânone, do qual só fazem parte os contraltos, as outras vozes atacam suas notas em blocos e as sustentam formando acordes. O primeiro acorde, formado pelos baixos no compasso 90, ainda faz parte da transição para o terceiro cânone; o segundo acorde é formado pelos sopranos e tenores em oitavas, a partir do compasso 94 (Ex. 5); o terceiro acorde se inicia com os baixos no compasso 101; e uma quarta entrada em bloco ocorre no compasso 110 nos sopranos, não mais em acordes, mas desta vez em uníssono. Neste último trecho, Ligeti toma o cuidado necessário para que a camada executando a estrutura canônica não seja encoberta pelos acordes, atribuindo dinâmicas diferentes para cada um dos naipes: *fortississimo* para os contraltos, *piano* para tenores e sopranos no compasso 96. Mas não é só isso contribui para a formação de camadas distintas à escuta. Há também a própria tessitura de cada um dos naipes que praticamente não se tocam e, principalmente, o comportamento de cada um deles que se diferenciam em timbres e articulações. Os contraltos articulam sílabas com muito mais velocidade e a qualidade de seus ataques e cortes[7] se diferencia dos sopranos e vozes masculinas (tenores e baixos) que entoam "lu", "ce", "a", sem ataques explosivos sendo, contrariamente aos contraltos, inseridas na textura de maneira pouco perceptível. Já algumas sílabas dos contraltos são mais marcantes, notadamente "per", "pe", "tu" quanto a sua qualidade de ataque, e "lux", "at" e "is" quanto a qualidade de corte. Portanto, os contraltos mantém-se em uma única camada em todo este último trecho, enquanto as entradas dos blocos dos sopranos e vozes masculinas descritas acima constituem outra camada.



Exemplo 4: O eixo vertical do gráfico representa as alturas, e o horizontal o tempo, notado em compassos. Nesta imagem fica evidente o isolamento dos sopranos em outra camada, quando do ataque da nota A5 no compasso 24 (BERNARD, 1987: p. 225)



Exemplo 5: Excerto de *Lux Aeterna,* de György Ligeti. Sopranos e tenores em bloco, contraltos em cânone. (LITOLFF, 1968: p. 17)

Conclusões

Os compositores da *Ars Subtilior*, como explicitado anteriormente, usam de diversos artifícios para diferenciar temporalmente elementos (no caso vozes solistas) gerando discrepâncias, deslocamentos e defasagens entre as vozes, que complexificam tanto a execução como a escuta da obra. Nota-se que ao fazer uso deste tipo de escrita, as relações entre as vozes no campo rítmico se complexificam de tal maneira que as

mesmas aparentam ser independentes umas das outras. A convergência rítmica é guardada para momentos cadenciais, o que é de grande importância estrutural. Porém, entre as cadências observa-se uma música formada de camadas temporais caminhando paralelamente umas às outras, resultantes da dissociação rítmica das vozes.

Em Ligeti, a individualidade de cada voz dentro de um naipe não é mais realçada como na *Ars Subtilior* mas anulada pela sobreposição de vozes, buscando uma fusão com baixa inteligibilidade dos detalhes, de forma que a estrutura canônica empregada na escrita acaba sendo percebida pelo ouvinte mais como um efeito de textura, do que uma relação entre vozes coordenada como numa escritura canônica rigorosa tradicional. Cada uma das vozes não será mais percebida individualmente, mas somente o conjunto de complexo de vozes formados pelo amalgama sonoro.

Nestes dois exemplos analisados, observou-se portanto que camadas podem surgir na escrita musical através de procedimentos variados e mesmo antagônicos. Os modelos de estruturas apresentados, resultam de comportamentos opostos quanto a individualidade das vozes e seus elementos constituintes.

Notas

1 Dotada de sofismas.
2 Mínima neste contexto corresponde ao valor mínimo do qual todos os outros são múltiplos, e não a figura de duração duas vezes mais longa que a semínima.
3 No relatório de pesquisa de José Augusto Mannis estes símbolos são melhores explicitados. (MANNIS, 2008: p.46-51)
4 Espaço neste contexto diz respeito ao âmbito das vozes, tessitura.
5 Me refiro a dois tipos de comportamento observados nos naipes e por vezes entre naipes: estruturas cânonicas; e em blocos, onde os ataques são juntos.
6 Ligeti se utiliza do termo *"interval signals"* (TOOP, 1999: p. 116) para descrever intervalos ou acordes que sinalizavam momentos de articulação da peça. Eles normalmente destoavam do contexto da peça afim de serem facilmente identificáveis.
7 Uso aqui o termo qualidade de corte referindo-me ao fim das notas, onde são articuladas as últimas letras da sílabas.

Referências

APEL, Willi (ed.). *French Secular Compositions of the Late Fourteenth Century*. Cambridge, Massachusetts: Mediaeval Academy of America, 1950.

BERNARD, Jonathan W. Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem and His Solution. *Music Analysis*, Vol. 6, No. 3, pp. 207 - 236 , (Oct., 1987).

_____. Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti. Music Analysis, Vol. 13, No. 2/3, pp. 227-253, (Jul. - Oct., 1994).

HOPPIN, Richard. *Medieval Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1978.

LITOLFF, Henry. *Lux Aeterna*. Litolff / Peters Nr. 5934. Frankfurt: Henry Litolff's Verlag, 1968.

MANNIS, José A. *Claude Ledoux:* Análise de obras de concerto do século XX e XXI com influências de tradições populares. Campinas: Unicamp, 2008. (Relatório de Pesquisa). Disponível em: http://www.iar.unicamp.br/docentes/ joseaugustomannis/RELAT_LEDOUX_2008.pdf Data de acesso: 01/04/2011.

TANAY, Dorit. “Nos faysoms contre Nature...”: Fourteenth-Century Sophistmata and the Musical Avant Gard. *Journal of the History of Ideias*, Vol. 59, No.1, pp 29-51, (Jan. 1998).

TAYLOR, Stephen A. Chopin, Pygmies, and Tempo Fugue: Ligeti’s “Automne a Varsovie”. Music Theory Online, Vol. 3.3, 1997. Disponível em: http://www.mtosmt.org/issues/mto.97.3.3/mto.97.3.3.taylor_frames.html Data de acesso: 10/06/2011

TOOP, Richard. *György Ligeti*. London: Phaidon Press Limited, 1999.

VÁRNAI, Péter. ‘Beszélgetesék Ligeti Györrgyel’. In: GYÖRGY, Ligeti. *Ligeti in Conversation*. London: Eulenberg, 1983. pp. 13-82.

PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS E ELEMENTOS DE COERÊNCIA NA *FUGA 1 , OP. 149,* DE LIDUÍNO PITOMBEIRA

Luciana Noda (UFPB)
lucnoda@yahoo.com.br

Any Raquel Carvalho (UFRGS)
anyraque@cpovo.net

Resumo: Esta comunicação tem como objetivo apresentar alguns procedimentos composicionais e elementos de coerência presentes na *Fuga 1, op. 149,* de Liduíno Pitombeira. Após a análise da recorrência dos elementos principais da fuga (Sujeito, Contra-Sujeito 1 e Contra-Sujeito 2) foi possível constatar a estrutura resultante da peça. Os elementos de coerência detectados na obra e apresentados neste artigo são a permutação dos elementos principais da fuga e o intervalo de 4ª Justa. Tais elementos conferem coesão, equilíbrio e propiciam um discurso musical coerente, ao mesmo tempo em que delimitam as sessões que estruturam a fuga e determinam a sonoridade da peça.
Palavras-chave: Fuga 1, Liduíno Pitombeira, procedimentos composicionais, elementos de coerência, estrutura resultante.

Compositional procedures and coherence in Liduíno Pitombeira's *Fugue 1, op. 149*

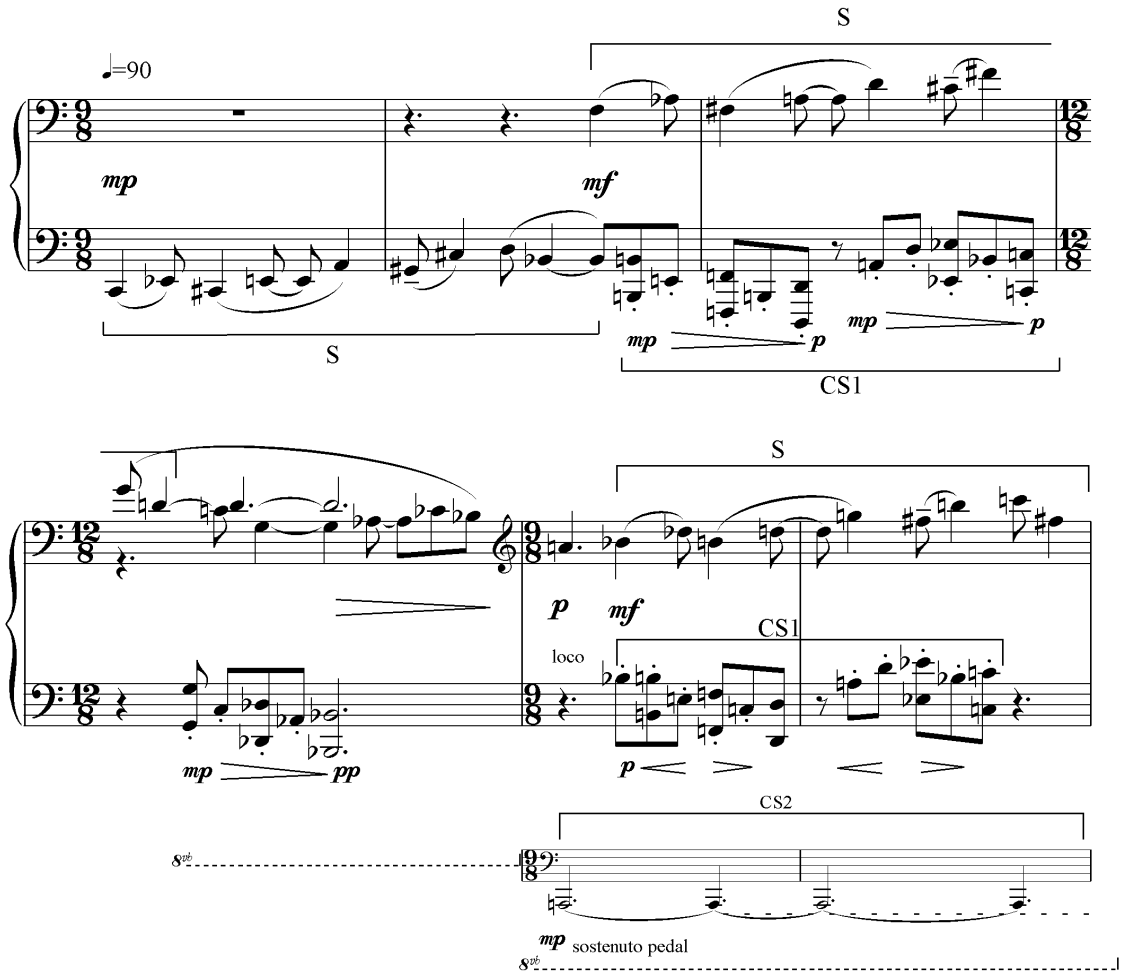
Abstract: The purpose of this paper is to present composicional procedures and elements that provide coherence to Liduíno Pitombeira's *Fugue 1, op. 149*. The resulting structure of the piece was obtained after analyzing the principal recurrent elements of the fugue (Subject, Countersubject 1, Countersubject 2). The elements of coherence detected include permutation and the interval of a 4th. These elements provide cohesion, balance and coherence to the musical discourse while delimiting sections and determining the sonority of the fugue.
Keywords: Fugue 1, Liduino Pitombeira, composicional procedures, elements of coherence, resulting structure.

O presente trabalho tem como objetivo exibir alguns procedimentos composicionais e elementos de coerência presentes na *Fuga 1, op. 149,* de Liduíno Pitombeira (1963). Esta comunicação faz parte de uma pesquisa maior sobre fugas para piano de 21 compositores brasileiros apresentada em tese de doutorado intitulada "Fugas brasileiras para piano – 1922 a 2009: procedimentos composicionais em estruturas resultantes", defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2010. Composta em 2009, a *Fuga 1* de Pitombeira é atonal e foi detectada como única obra isolada no conjunto de 59 fugas apresentadas no levantamento de Noda (2010, p. 157; 2010, p.968), ao contrário da maioria das fugas que integram a pesquisa (58), que não se apresentam de forma isolada, mas integram obras maiores como sonatas, prelúdios e fugas, suítes, tema e variações ou agrupada a outros gêneros.

Para verificar os procedimentos composicionais e detectar os elementos de coerência, a peça foi submetida, primeiramente, à análise tradicional de fugas com o intuito de reconhecer os elementos principais (Sujeito, Contra-Sujeito, Exposição, Episódios) e recorrência dos mesmos na estrutura da fuga. Posteriormente, a manipulação dos elementos principais foi verificada a partir de relações de coerência da obra como um todo. Para tanto, foi realizada uma busca de padrões recorrentes ao longo da fuga, uma vez que não se espera que padrões tradicionais melódicos (como imitação à 5ª, por exemplo) e harmônicos (como episódios modulantes), típicos de fuga tonal, ocorram em uma fuga atonal.

Partindo do princípio de que a fuga é mais um procedimento musical do que uma forma (WALKER, 2001, p. 318; HARRISON, 1990, p.4; SHELDON, 1990, p. 553; LARUE, 1970, p. 176; CARVALHO, 2002, p. 125), entendemos que sua estrutura é o resultado da manipulação dos elementos principais (Sujeito, Contra-Sujeito) ao longo da peça. Por esse motivo, chamamos de "estrutura resultante" a estrutura geral final da fuga (NODA, 2010, p. 27).

A *Fuga 1* de Pitombeira, op. 149, é escrita a três vozes e possui Sujeito atonal, cujas entradas, na Exposição (exemplo 1), ocorrem partindo da voz mais grave à mais aguda. A resposta real ocorre à 4ª e apresenta-se acompanhada por dois Contra-Sujeitos. O primeiro deles é composto, predominantemente, pelo intervalo de 4ª Justa e o segundo consiste em uma nota pedal por prolongação. Para integrar o segundo Contra-Sujeito da fuga, o exemplo abaixo apresenta a Exposição completa da *Fuga 1* de Pitombeira:



Exemplo 1: Exposição completa da *Fuga 1* de Liduíno Pitombeira, c. 1-6

A tabela 1 apresenta a estrutura resultante da *Fuga 1*. Esta contém uma Exposição e cinco Reexposições[1] intercaladas com quatro Episódios, Ponte e Coda:

Exposição	Episódio 1	1ª ReExposição	Episódio 2	2ª ReExposição	Ponte	3ª ReExposição
1-6	7-10	11-12	13-16	17-23	23-24	25-34

Episódio 3	4ª ReExposição	Episódio 4	5ª ReExposição	Coda
35-48	49-50	51-61	61-62	63-68

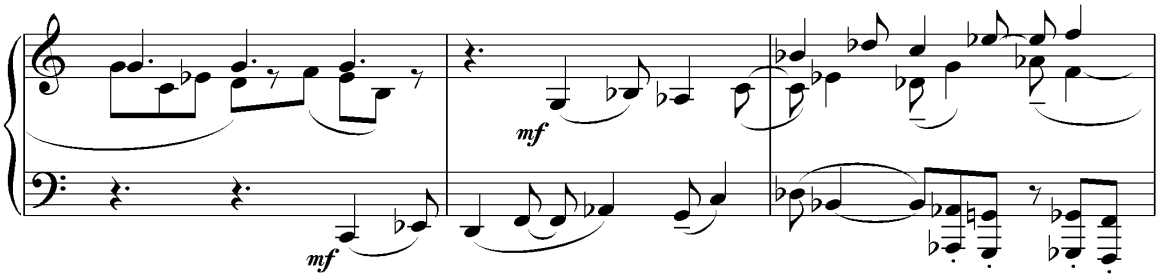
Tabela 1: Estrutura resultante da *Fuga 1* de Liduíno Pitombeira

As seis entradas do Sujeito relacionam-se com a mesma distância intervalar de 4ª Justa na Exposição e nas 1ª, 4ª e 5ª Reexposições. De acordo com o compositor[2] os três elementos principais (S - Sujeito, CS1 – Contra-Sujeito 1 e CS2- Contra-Sujeito 2) foram permutados viabilizando seis possibilidades de distribuição dos três elementos nas seis referidas entradas, como mostra a tabela 2. Todas as entradas apresentam os três elementos principais simultaneamente revelando um alto grau de elaboração dos mesmos. A permutação, assim, identifica-se como o primeiro elemento de coerência da *Fuga 1* de Pitombeira.

Compasso n°	1	2	5	11	17	25	49	61
Voz superior			Si b	CS1	CS2	CS2	CS1	Fá
Voz intermediária		Fá	CS1	CS2	Fá	CS1	Dó	CS2
Voz inferior	Dó		CS2	Mi b	CS1	Dó	CS2	CS1
Seções	Exposição			1ª Reexp.	2ª Reexp.	3ª Reexp.	4ª Reexp.	5ª Reexp.

Tabela 2: Notas das entradas do Sujeito e Permutação na *Fuga 1* de Liduíno Pitombeira

Com exceção dos dois *stretti* (c. 32-34 e c. 61-65), todas as entradas nas cinco Reexposições da *Fuga 1* de Pitombeira apresentam-se com os dois Contra-Sujeitos. As Reexposições integram uma entrada do Sujeito, com exceção da 2ª e 3ª Reexposições, onde é possível verificar entradas sucessivas a partir de duas alturas diferentes (Fá e Dó). Na 2ª Reexposição ocorrem três repetições da mesma entrada a partir da nota Fá, em oitavas distintas (c. 17, c. 19 e c. 21) e na mesma voz (superior). Uma Ponte conecta as entradas da 3ª Reexposição a partir da nota Dó (c. 25 e c. 28), sendo a segunda por inversão do Sujeito. Na 3ª Reexposição, o Contra-Sujeito 2 (voz superior) mantém-se na nota Sol, por reiteração (*ostinato*), desde a segunda entrada do Sujeito na 2ª Reexposição (c. 17) até o início do *stretto* a três vozes (exemplo 2), que finaliza a 3ª Reexposição.



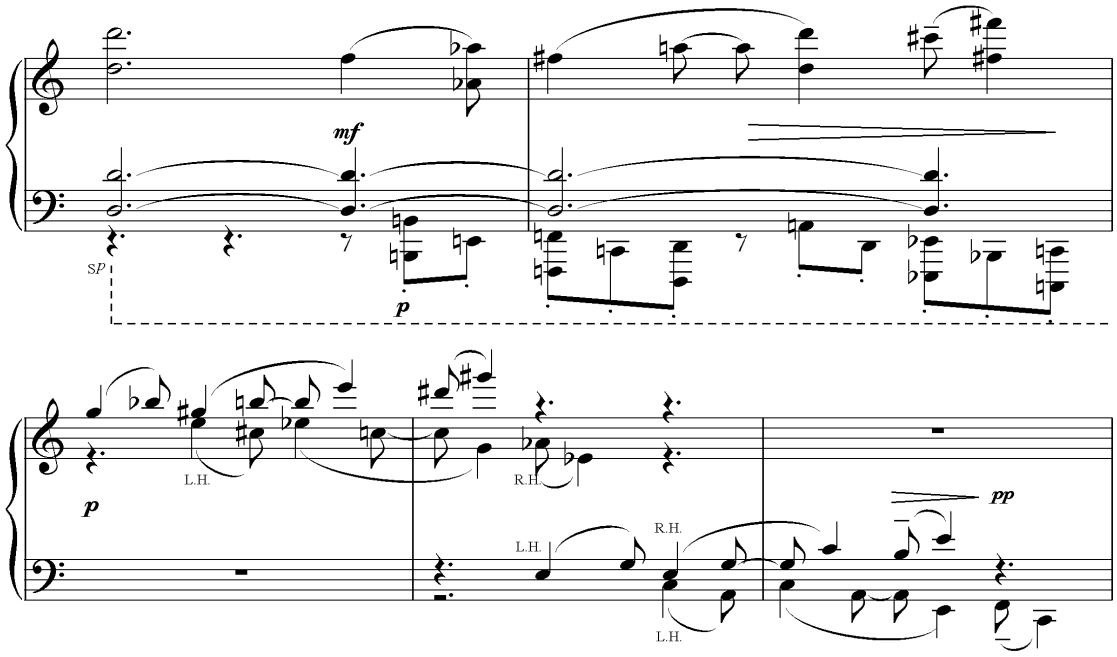
Exemplo 2: *Stretto* da 2ª Reexposição da *Fuga 1* de Liduíno Pitombeira, c. 32-34

Na 3ª Reexposição, notamos uma alteração intervalar no Sujeito (c. 49-50, voz intermediária). O intervalo original de 3ª Menor, que inicia e finaliza o Sujeito, é transposto para uma 3ª Maior. Tal alteração enfatiza a manutenção posterior dos dois intervalos de 4ª Justa que ocorrem sucessivamente, como no Sujeito original. A última entrada do Sujeito é incompleta, a partir da nota Fá (c. 61) e configura-se como 5ª Reexposição, devido ao fato de estar acompanhado pelos dois Contra-Sujeitos estabelecidos na Exposição e Reexposições anteriores.

É possível verificar amplo aproveitamento do material dos Contra-Sujeitos nos Episódios. Porém, no Episódio 2 (c. 13-16) o compositor utiliza material livre na voz do baixo, mantendo a predominância do intervalo de 4ª Justa em contraponto com o Contra-Sujeito 2. Os outros Episódios realizam aproveitamento

dos dois Contra-Sujeitos, incluindo o emprego do primeiro deles em aumentação (Episódio 3, c. 39-43, voz superior). Apenas no Episódio 1 ocorre uso exclusivo do material do Contra-Sujeito 1.

A Coda da fuga (exemplo 3) apresenta os elementos principais de forma linear: Sujeito (incompleto) em dois *stretti*, dessa vez a duas vozes (c. 63-64 e c. 64-65), seguidos da apresentação do Contra-Sujeito 1 (c. 66) e Contra-Sujeito 2 (c. 67-68).



Exemplo 3: Coda da *Fuga 1* de Liduíno Pitombeira, c. 63-68

Por constituir-se de uma única nota pedal, o Contra-Sujeito 2 da *Fuga 1* de Pitombeira ocorre por prolongação ou reiteração de alturas[3] (c. 17-32, voz superior). Entre uma ocorrência e outra deste elemento é possível verificar o distanciamento de uma 4ª Justa. Como mostra a tabela 3, apenas na 5ª Reexposição o Contra-Sujeito 2 (Ré, c. 61) não mantém a distância de uma 4ª ascendente com a nota pedal anterior (Dó, c. 48), mas sim com a nota da primeira aparição deste elemento (Lá, c. 5).

Vozes/Seções	Exposição	1ª Reexp.	Ep. 2	2ª Reexp./ 3ª Reexp.	Ep. 3/ 4ª Reexp.	5ª Reexp.
Superior		Ré (c. 11-12)	Ré (c.13-16)	Sol (c. 17-32)		**Ré** (c. 61)
Inferior	**Lá** (c. 5)				Dó Dó (c.48-52) (c. 36-43)	

Tabela 3: Contra-Sujeito 2 (nota pedal) na *Fuga 1* de Liduíno Pitombeira

Estruturalmente, é possível constatar o emprego do mesmo intervalo entre a primeira e a última ocorrência do Contra-Sujeito 2 que caracteriza uma projeção de longo alcance do intervalo de 4ª Justa, conforme mostra a figura 1:

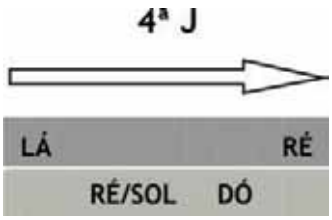


Figura 1: Projeção de longo alcance do intervalo de 4ª Justa a partir do CS2 da *Fuga 1* de Liduíno Pitombeira

Tais recorrências identificam o intervalo de 4ª Justa como o segundo elemento de coerência da *Fuga 1* de Pitombeira. Sendo assim, é possível reconhecer o intervalo como arquétipo gerador[5] dos elementos principais da fuga. O intervalo projeta-se na estrutura resultante quando se apresenta:

1. No próprio Sujeito e no Contra-Sujeito 1, que integram o intervalo mais de uma vez;
2. Na resposta real à 4ª na Exposição;
3. No distanciamento intervalar entre as entradas do Sujeito ao longo da fuga;
4. No distanciamento intervalar entre a primeira e última aparições do Contra-Sujeito 2 (c. 5 e c. 61).

Considerações finais

Através da análise da *Fuga 1* de Pitombeira foi possível constatar o rigor e amplo aproveitamento dos elementos principais da fuga, especialmente dos Contra-Sujeitos. Procedimentos típicos de fuga com *stretti* e aumentação foram encontrados na peça. A estrutura resultante apresentou sessões bem definidas com Exposição, cinco Reexposições e Coda, revelando a potencialidade discursiva do Sujeito atonal.

A permutação foi o primeiro elemento de coerência detectado. Este cumpriu todas as possibilidades de combinação entre os três elementos principais (Sujeito, Contra-Sujeito 1 e Contra-Sujeito 2) ao longo de cinco Reexposições. A preferência do compositor em partir deste elemento para a composição da fuga revelou a alta elaboração dos elementos principais que sustentam todas as combinações possíveis no decorrer do discurso musical.

A presença do segundo Contra-Sujeito representa uma projeção de longo alcance do intervalo de 4ª Justa, segundo elemento de coerência detectado, ao mesmo tempo em que sintetiza a força expressiva deste arquétipo gerador. Tal intervalo determina a sonoridade da fuga através das reiterações em várias dimensões da peça.

Concluimos que foi possível revelar procedimentos tradicionais de fuga na *Fuga 1, op. 149* de Pitombeira. Estes estão organizados e relacionados entre si de forma coerente, favorecendo a estrutura e a inteligibilidade da peça.

Notas

1 Para este trabalho, denomino Reexposições as seções que integram uma ou mais entradas do Sujeito, após a Exposição.
2 Em comunicação pessoal (L. PITOMBEIRA, 07 de fevereiro de 2010).
3 Em oitavas distintas, inclusive.
4 Por prolongação do compasso anterior.
5 Termo utilizado por Menezes (2002, p. 113) que define entidades arquetípicas já guardadas na memória auditiva.

Referências:

NODA, Luciana. *Fugas brasileiras para piano – 1922 a 2009: procedimentos composicionais em estruturas resultantes. Tomo I e II*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS. Porto Alegre: 2010.

_____; CARVALHO, Any Raquel. "Levantamento de fugas brasileiras para piano – 1922 a 2009". *Anais do XX Congresso da ANPPOM*. Florianópolis, 2010, p. 965-970.

CARVALHO, Any Raquel. *Contraponto Tonal e Fuga: Manual Prático*. Porto Alegre: Novak Multimídia, 2002.

HARRISON, Daniel. Rhetoric and Fugue: An Analytical Application. *Music Theory Spectrum*. Berkeley, v. 12, n°1, 1990, p. 1-42.

LA RUE, Jan. *Guidelenes to Style Analysis*. New York: W. W. Norton & Companhy, 1970.

MENEZES, Flo. Apoteose de Schoenberg – *Ensaios sobre os arquétipos da harmonia contemporânea*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SHELDON, David. "The Stretto Principle: Some Thoughts on Fugue as Form". *The Journal of Musicology, v. 8, n° 4.* Autumn, 1990, pp. 553-568.

WALKER, Paul. "Fugue". In: SADIE, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001, vol. 9, p. 318-332.

A CONTRIBUIÇÃO DA *METÁFORA CONCEITUAL* PARA A SEMÂNTICA DA MÚSICA

Marcos Nogueira (UFRJ)
mvinicionogueira@gmail.com

Resumo: As ciências cognitivas contemporâneas têm constituído, nas últimas décadas, um rico âmbito teórico para a pesquisa semântica em Música. Este artigo resulta de pesquisa acerca dos processos de constituição do entendimento musical e de sua comunicação, considerando contribuições de pesquisas seminais em psicologia e linguística cognitivas. O dispositivo cognitivo aqui enfocado, em especial, é a *metáfora conceitual*. Pretendo, pois, discutir a trajetória dessa teoria e sua importância na abertura de um novo campo para a pesquisa do sentido musical.
Palavras-chave: Semântica Musical, Metáfora Conceitual, Forma Musical, Cognição Musical.

The contribution of *conceptual metaphor* towards music semantics

Abstract: Contemporary cognitive sciences, in recent decades, have constituted a rich theoretical framework for semantic research in Music. This article results from a research on the formation processes of musical understanding and its communication. It considers important contributions introduced by seminal researches on cognitive psychology and linguistics. The cognitive device focused is the *conceptual metaphor*. I intend to discuss the trajectory of this theory and its importance in opening a new domain for research on musical meaning.
Keywords: Music Semantics, Conceptual Metaphor, Musical Form, Music Cognition.

1. A metáfora indispensável e a contribuição de Ricoeur

Não há fatos metafóricos, uma vez que todas as metáforas são falsas. Todavia, existem contextos em que as metáforas são *indispensáveis*. É o caso da situação em que as usamos para descrever algo que não pertence ao mundo sensível. E, como advertiu Gilbert Durand (1993), essas "coisas ausentes ou impossíveis de perceber" são os objetos privilegiados da arte, da religião e da metafísica, domínios em que os signos referem a *sentidos* e não a coisas sensíveis, porquanto para a consciência nada é simplesmente apresentado, mas *representado*.

Não há fatos metafóricos, entretanto quando usamos metáforas estamos interessados em descrever a realidade. Quando usamos metáforas para descrever coisas do mundo real – da experiência imediata –, estamos empregando atalhos opcionais (e dispensáveis) para verdades complexas. Todavia, a "metáfora indispensável", aquela que empregamos para descrever algo que não pertence ao mundo material, visa à descrição de um mundo "como se nos parece", isto é, da perspectiva da imaginação. Esta metáfora tem origem, portanto, menos em nosso interesse cognitivo, que em nosso envolvimento imaginativo com o mundo.

Na longa história do conceito de metáfora, dos retóricos gregos até o limiar do século XX, algumas proposições se mantiveram constantes: metáfora como *figura* de discurso ligada à *denominação*, que representa uma *extensão* de sentido mediante *desvio* dos sentidos literais; a *semelhança* como razão e fundamentação do desvio, que justifica a substituição do sentido quando esta não era necessária; em consequência, a metáfora é *traduzível*, pois não representa qualquer inovação semântica, e por não prover novas informações acerca da realidade é-lhe atribuída uma função *emocional*. Mas em sua contribuição à ilimitada teoria da metáfora, Paul Ricoeur rejeitou alguns desses pressupostos, fundamentado por teorias semânticas como a de Max Black[1].

Primeiramente, afirma ele que a metáfora só faz sentido como resultado de dois termos numa enunciação metafórica, sendo assim um fenômeno de *predicação* e não de denominação. Isso implica uma

segunda tese: não haveria nenhum desvio do sentido literal, mas um real funcionamento da operação de predicação. Ou seja, o que está em questão não é a tensão entre dois termos envolvidos numa enunciação, e sim entre duas interpretações opostas: "é o conflito entre as duas interpretações que sustenta a metáfora" (Ricoeur, 1996, p. 62). Outra observação diz respeito ao "trabalho" da semelhança que, de fato, congrega o que antes estava distante. Não haveria uma simples substituição de um termo por outro, mas uma verdadeira produção de sentido a partir da tensão entre as duas interpretações (a literal e a metafórica). Nesse caso, o sentido ampliado contribui para a polissemia em questão. Essas "metáforas de tensão" não seriam traduzíveis, pois criam um sentido próprio (algo novo sobre a realidade), e assim não podem ser tratadas como simples ornamentos emocionais.

Ricoeur focaliza um problema que, segundo ele, resulta da delimitação que se faz entre uma *teoria semântica* da metáfora – referente a uma análise da faculdade da metáfora de prover informação indizível, juntamente com sua pretensão de propor um novo entendimento da realidade – e uma *teoria psicológica* da imaginação e do sentimento. A questão central passa a ser verificar se uma teoria da metáfora estaria completa sem incluir como componente necessário um estágio psicológico habitualmente descrito como "imagem" ou "sentimento". Ricoeur adverte para o que considera um equívoco pensar que somente em metáforas sem valor informativo é que se tenta deduzir seu suposto significado a partir das imagens e sentimentos por ela provocados, nesse caso tomados erroneamente "por informação genuína e por novo *insight* da realidade" (Ricoeur, 1992, p. 145). Para ele, aquilo que parece ser apenas psicológico – imagens e sentimentos – tem função *constitutiva*. Ou seja, Ricoeur pretende demonstrar que uma teoria semântica da metáfora não será consistente sem atribuir função *semântica* àquilo que parece ser mera característica psicológica: a imaginação e o sentimento.

Em que direção devemos seguir em busca de uma avaliação correta da função semântica da imaginação e, consequentemente, do sentimento? A retórica clássica afirmava que o momento icônico da metáfora está implicado na busca da *similaridade*. Nessa tradição, a metáfora era descrita em termos de *desvio*, mas atribuído incorretamente apenas à denominação: substitui-se a designação usual da coisa, por outra emprestada ("estranha"). Ricoeur ensina que tal transferência de nomenclatura foi entendida como *similaridade objetiva* entre as coisas envolvidas ou *similaridade subjetiva* entre os entendimentos dessas coisas. O problema da similaridade recebe, entretanto, nova formulação na teoria de Black: uma teoria da interação, oposta a uma teoria da substituição. O processo semântico não consiste meramente na substituição de um nome por outro – o que define apenas a metonímia –, mas em uma interação entre um sujeito e uma estrutura predicativa a qual o desvio se refere. Portanto, a característica decisiva aqui é a inovação semântica que estabelece uma nova congruência a partir da qual o enunciado "faz sentido" como um todo.

Nas palavras de Ricoeur, a *nova* congruência "decorre de uma espécie de proximidade semântica que de repente se obtém entre termos apesar de seu distanciamento. Coisas ou ideias que estavam remotas parecem agora próximas. A similaridade não é nada mais que essa aproximação que revela um parentesco entre ideias heterogêneas" (1992, p. 148). A transferência de significação é uma *mudança* na distância lógica, do distante para o próximo. Aqui a tarefa primordial de uma teoria da imaginação seria dar conta da inovação ocorrente nessa mudança. Um primeiro passo é então entender a imaginação produtiva como a "visão" ainda atada ao discurso, que provoca a alteração da distância lógica pela "contemplação de similaridades". A assimilação predicativa consiste exatamente em tornar semanticamente próximos os termos reunidos no enunciado metafórico, e a *tensão* envolvida nessa assimilação é, sobretudo, entre congruência e incongruência

semânticas. Ao imaginar, produzimos novos tipos por assimilação sem eliminar as diferenças – como ocorre nos conceitos –, mas, ao contrário, apesar e através delas.

O passo seguinte no projeto de Ricoeur foi o de incorporar à semântica da metáfora o segundo aspecto da imaginação, ou seja, a sua dimensão *pictórica*, um aspecto delimitado pelo caráter *figurativo* da metáfora: "se há dois pensamentos em uma única metáfora, há um que é intencional; o outro é o aspecto concreto *sob* o qual o primeiro é apresentado" (1992, p. 151). Trata-se, portanto, de uma maneira icônica de significar, sem apresentar o ícone, mas apenas descrevendo-o. Estamos diante de um processo pelo qual certa produção de imagens possibilita a esquematização da assimilação predicativa. Formar imagens, ou imaginar, então, é o meio através do qual *vemos* similaridades. Nesse sentido, imaginar não é ter uma figura mental de alguma coisa, mas produzir relações de uma maneira figurativa. Ricoeur está atento ao fato de que nesse segundo estágio de sua teoria da imaginação estamos muito próximos da fronteira que separa "uma semântica de imaginação produtiva e uma psicologia de imaginação reprodutiva". Todavia, ele adverte que o significado metafórico é exatamente o tipo de significado que nega a delimitação nítida entre o verbal e o não-verbal.

O estágio final que completa sua teoria semântica da metáfora diz respeito àquilo que Ricoeur entende por "momento de negatividade" trazido pela imagem no processo metafórico. Ele argumenta que uma das funções da imaginação seria dar uma dimensão concreta ao *epoché* próprio à referência dividida. A imaginação contribui concretamente com a suspensão da referência usual, e, de alguma maneira, toda suspensão é o trabalho da imaginação. Imaginação é suspensão. Enfim, o que Ricoeur quer enfatizar é "a solidariedade entre o *epoché* e a capacidade de projetar novas possibilidades. A imagem como ausência é o lado negativo da imagem como ficção. É nesse aspecto da imagem como ficção que está ligada a força dos sistemas simbólicos para 'refazer' a realidade" (1992, p. 155).

2. O caminho para a metáfora conceitual

O interesse de Ricoeur em contribuir com a teoria da metáfora, pela via de uma "semântica cognitiva", reflete o notável destaque que a metáfora passou a assumir na teoria contemporânea e, em especial, como problema para a filosofia, a psicologia, a linguística e outras das chamadas ciências cognitivas. Isso contrasta com uma tradição que vê a metáfora como questão de importância secundária, jamais considerada cognitivamente fundamental: apenas uma categoria linguística (um processo semântico e sintático). Nesta esfera tradicional de pensamento o *nível básico* de descrição da realidade se atinha estritamente aos conceitos literais e às proposições. Conceitos e proposições corresponderiam corretamente à estrutura do mundo objetivo, enquanto as projeções metafóricas ultrapassariam os limites das categorias e, com isso, causariam o risco de afirmar identidades que não existem objetivamente na realidade. Diante dessa tradição, a maior parte das pessoas, ainda hoje, pensa que pode passar perfeitamente sem metáforas. Na discussão das ciências cognitivas, ao contrário, o termo "metáfora" não é empregado no sentido tradicional de mera figura de linguagem, mas identificado como estrutura indispensável para o entendimento humano, por meio da qual compreendemos figurativamente o mundo. Portanto, nosso sistema conceitual – que desempenha um papel central na definição de nossa realidade em termos de pensamento e ação –, é de natureza fundamentalmente metafórica.

Se de um lado, e antes de tudo, metáforas são recursos linguísticos – seu "nível superficial", segundo Earl Mac Cormac –, são também estruturas que produzem *intencionalmente* "anomalias" semânticas

geradoras de novos sentidos que têm origem num processo cognitivo: uma combinação inusitada de conceitos operada pela mente humana para formar novos conceitos. Mac Cormac distinguiu, portanto, três níveis de explanação para a metáfora: (a)o *linguístico*, um nível superficial no qual as metáforas aparecem em forma linguística; (b)o *semântico*, um nível mais profundo de explanação linguística; e (c)o *cognitivo*, um nível ainda mais profundo de atividade cognitiva. Segundo Mac Cormac:

> metáforas novas mudam a cultura na qual vivemos, desse modo afetando as maneiras nas quais o seres humanos interagem com o seu meio. Essas mudanças na cultura são uma forma de evolução cultural, e a interação do corpo humano (incluindo o cérebro) com um meio ao seu redor mudado afeta a evolução biológica. (Mac Cormac, 1985, p. 27-8)

Esse movimento da mente para a cultura marca um movimento do nível cognitivo para o linguístico. Mac Cormac observa que ao entendermos metáfora como processo cognitivo, estamos incluindo nesse processo as atividades do cérebro – das quais a mente depende para as suas operações – e a interação da mente com o meio. Tudo isso envolve *memória*, *criatividade*, *imaginação* e *analogia*.

Em nossa vida mental fazemos juízos subjetivos sobre coisas abstratas tais como similaridade, dificuldade, importância, assim como temos experiências subjetivas de desejo, de afeto. Quanto mais complexas forem essas experiências, mais ricas serão as maneiras de conceitualizá-las e visualizá-las como vindo de outros domínios de experiência, sobretudo de domínios sensório-motores – concretos. Segundo afirmaram George Lakoff e Mark Johnson, em seu estudo seminal *Metaphors we live by* (1980), o mecanismo cognitivo que faz essa operação é a *metáfora conceitual*. Isto é, a metáfora permite que uma imagem mental convencional de domínios sensório-motores – *domínios-fontes* – seja usada por domínios da experiência com a abstração – *domínios-alvos*. Estas podem assim ser conceitualizadas em termos de metáfora e, provavelmente, nenhuma metáfora pode ser compreendida ou adequadamente representada prescindindo de sua *base experiencial*. Por exemplo, "mais é para cima" possui mais tipos diferentes de bases experienciais do que "feliz é para cima". Embora o conceito "para cima" seja o mesmo nas duas metáforas, "as experiências nas quais essas metáforas de 'para cima' são baseadas são muito diferentes. Não é que haja muitos 'para cima' diferentes; a verticalidade é que entra em nossa experiência de muitas maneiras diferentes e assim dá origem a muitas metáforas diferentes" (Lakoff & Johnson, 1980, p. 19). Correspondências como essas entre quantidade e verticalidade são resíduos persistentes de correlações de experiências cotidianas – como pôr mais água num copo e ver o nível subir – que aprendemos a associar desde muito cedo, "fundindo-as" numa experiência única.

O percurso final do desenvolvimento da teoria da *metáfora conceitual* passa pela "teoria da fusão" *(conflation)*, de Christopher Johnson, segundo a qual para crianças com pouca idade as experiências mais subjetivas (não sensório-motoras) e os juízos, de um lado, e as experiências sensório-motoras, de outro, são tão regularmente fundidos – indiferenciados na experiência – que durante um período a criança não distingue essas experiências quando ocorrem ao mesmo tempo:

> por exemplo, para um bebê, a experiência subjetiva de afeição é tipicamente correlacionada com a experiência sensorial de calor, o calor de ser segurado. Durante o período de fusão, associações são automaticamente construídas entre os dois domínios. Mais tarde, durante um período de *diferenciação*, as crianças tornam-se então hábeis para separar os domínios, mas as associações de domínios cruzados persistem. Essas associações persistentes são o mapeamento da metáfora conceitual que levará o mesmo bebê, mais tarde em sua vida, a falar de "um sorriso caloroso", "um grande problema" e "um amigo próximo" (Lakoff & Johnson, 1999, p. 46)

A essas associações Joseph Grady atribuiu o termo *metáfora primária*, uma estrutura mínima que surge natural e inconscientemente na experiência cotidiana por meio de fusão – alguns exemplos são "importante é grande", "mais é para cima", "similaridade é proximidade", "tempo é movimento", "estados são localizações", "causa é força física" ou "ver é tocar". Metáforas primárias são, assim, parte do inconsciente cognitivo, e o que Grady denominou "metáfora complexa" é formada por combinação (mistura) conceitual. Enfim, na teoria neuronal as *fusões* são instâncias de co-ativação de domínios conceituais distintos, durante as quais conexões neuronais permanentes entre domínios se desenvolvem, levando a novas inferências. Isso não quer dizer, entretanto, que todas as expressões metafóricas linguísticas sejam aprendidas como metáforas primárias e nem que todas as metáforas conceituais sejam manifestadas linguisticamente. Esse tipo de metáfora não-linguística pode ser expressa em gestos, em formas artísticas ou mesmo em rituais.

Na pesquisa cognitiva, portanto, (a)a metáfora é uma propriedade dos conceitos, e não das palavras; (b)a metáfora não se baseia necessariamente em similaridades, num sentido mais estrito; (c)a metáfora tem a função essencial de proporcionar um melhor entendimento de certos conceitos, e não uma função estritamente estética; (d)a metáfora é um processo inevitável do pensamento humano. Assim sendo, metáforas não descrevem meramente experiências pré-existentes, elas contribuem com o processo de estruturação significativa do nosso entendimento. Conceitos abstratos, eventos e estados são metaforicamente estruturados como entidades físicas e é a projeção dessas estruturas, que Mark Johnson identificou como a função "criativa" da metáfora. Ao renovar o termo kantiano "esquema de imagem", Johnson salienta que esquemas de imagem existem, porque algo de nossas experiências tem uma estrutura recorrente, em virtude da qual podemos entender as experiências. Por isso, podemos dizer que o entendimento não é somente uma questão de reflexão, é, antes de tudo, a maneira pela qual "temos um mundo", é nosso modo de "ser no mundo".

3. Mapeamento de domínios de experiência e entendimento musical

Em virtude de muitos de nossos conceitos, como os sentimentos ou o tempo, serem abstratos e pouco claros em nossa experiência, tentamos apreendê-los através de outros conceitos que entendemos em termos mais claros, tais como orientações espaciais ou objetos. A metáfora desempenha assim um papel crucial no modo como conceitualizamos nossa experiência e a comunicamos. De fato, a maior evidência do funcionamento metafórico do nosso sistema conceitual vem da linguagem, mas a questão aqui não é *o que* significamos com palavras e frases, e sim *como* entendemos nossas experiências. A observação de como usamos a linguagem nos fornece elementos que conduzem aos princípios gerais do entendimento, e esses princípios, em grande parte de natureza metafórica, envolvem o entendimento de um tipo de experiência em termos de outro tipo de experiência.

Isso sugere que o nosso entendimento sucede não em termos de conceitos isolados, mas em termos de cruzamentos de domínios de experiência. Nesse ponto descortina-se um campo de dimensões ainda incalculáveis para a pesquisa do sentido musical, tendo em vista que cada domínio de experiência é constituído de um conjunto estruturado dentro de uma experiência humana recorrente: uma espécie de "*gestalt* experiencial". Os *esquemas de imagem* e as *extensões metafóricas* desses esquemas, tais como foram propostos, podem ser proposicionalmente representados, mas isso não apreende inteiramente sua realidade como estruturas do nosso entendimento *incorporado*. Para a semântica cognitiva, o termo "metáfora" é empregado não somente

como conexão proposicional de dois domínios de experiência já previamente determinados, mas também como estrutura projetiva por meio da qual muitas conexões experienciais são originalmente estabelecidas.

Todas essas estruturas mentais e padrões são uma questão de *imaginação*. Não há experiência significativa sem imaginação e por isso ela desempenha um papel central em nosso entendimento. Estamos, portanto, no centro da questão sobre a produção de sentidos em Música. O entendimento dos processos projetivos na constituição dos sentidos musicais é condição para o desenvolvimento de uma teoria cognitiva dos processos criativos em Música, sejam eles mais específicos da composição musical ou da interpretação musical. Devemos explorar o papel da imaginação na construção do sentido, no entendimento, na razão e na comunicação – ou seja, aquilo que Ricoeur já apontara, mas não pôde desenvolver sem um suporte cognitivo mais consistente.

Notas

1 Max Black chama atenção para a questão da criatividade metafórica a partir da afirmação de que há uma classe de metáforas para a qual seria mais esclarecedor dizer que a metáfora *cria* a similaridade, em vez de dizer que ela formula alguma similaridade previamente existente – o que ficou entendido como uma teoria da "interação" (cf. Black, 1993[1977]).

Referências:

BLACK, Max. More about metaphor. In: A. Ortony (ed.). *Metaphor and thought*. Cambridge, 1993.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

GRADY, Joseph. The conduit metaphor: a reassessment of metaphor for communications. In: Koenig, J-P. *Discourse and cognition: bridging the gap*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. [pp.205-218]

JOHNSON, C. Metaphor vs. conflation in the acquisition of polysemy. In: M. K. Hiraga, C. Sinha and S. Wilcox (Orgs). *Cultural, typological and psychological issues in cognitive linguistics*. Amsterdam: John Benjamins, 1999. [pp. 155-169]

JOHNSON, Mark. *The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1980.

_____. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

MAC-CORMAC, Earl R. *A cognitive theory of metaphor*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1985.

RICOEUR, Paul. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: Sacks, Sheldon (org.). *Da metáfora*. Tradução Franciscus W. A. M. van de Wiel. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. [pp. 145-160]

_____. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1996.

ESPAÇO, LINHA E COMPLEXIDADE ACÚSTICA NA FORMAÇÃO DOS AGRUPAMENTOS SONOROS

Marcos Pupo Nogueira (UNESP)
mpuponogueira@uol.com.br

Resumo: A presente comunicação reflete sobre o conceito de linearidade, espacialização e complexidade acústica na definição dos agrupamentos sonoros como crítica ao conceito linear da fraseologia principalmente quando aplicado à música de textura fugal. Toma como exemplos uma obra de Perotinus, outra de Willaert e a última de Ligeti com texturas polifônicas de algum modo relacionadas à musica vocal. Rediscute-se a origem dos agrupamentos por meio da transformação da palavra em musica nas formas vocais.
Palavras-chave: complexidade acústica, espaço e linearidade, agrupamentos sonoros, polifonia fugal.

Space, line and acoustics complexity in the formation of the sonorous groupings

Abstract: The present communication reflects on the concept of linearity, space and complexity acoustics in the definition of the sonorous groupings as critical to the linear concept of the grouping mainly when applied to the music of fugal texture. It takes as examples a workmanship of Perotinus, another one of Willaert and the last one of Ligeti with poliphonic textures in some way related to vocal music. It is thinking about origin of the groupings by means of the transformation of the word in music in the vocal forms.
Keywords: acoustic complexity, space and linearity, sound grouping, fugal polyphony.

A presente comunicação parte da observação de que nos tratados sobre a forma musical, tais como os de Goetchius, Bas, Riemann, Leichtentritt, Reti e Schoenberg e mesmo alguns mais recentes como o de Cooper e Meyer, os elementos assim chamados fraseológicos se definem como linearidade. A fraseologia definida neste contexto se desenvolve justificada por um vago conceito de melodismo ocidental e tende a ser devedora de uma perspectiva linear, no entanto a perspectiva linear do agrupamento está intrinsecamente associada à perspectiva harmônica, contrapontística e a outras possibilidades texturais, e destas é inseparável.

O termo 'agrupamento sonoro' é usado aqui para nomear quaisquer estruturas com algum grau de integridade entre seus elementos constitutivos. Com esta terminologia procura-se evitar a conotação de linearidade que em geral possuem os termos tradicionais da fraseologia, tais como motivo, frase, período ou figura.

Um dos fatores que tem contribuído para a tendência à conceituação linear na articulação dos agrupamentos sonoros está na intensa relação entre estes e as formas vocais em que as palavras do texto se articulam enquanto discurso. Nas formas vocais as palavras ao serem musicadas de fato fundam os agrupamentos sonoros e envolvem com seu manto semântico as vibrações acusticamente complexas da música. Ao mesmo tempo os agrupamentos resultantes da contigüidade com as palavras adquirem uma espacialização e uma ressonância que são estranhas aos fonemas. Quando as palavras são musicadas as freqüências que se articulam por suas sílabas e vogais aspiram sentidos novos e sugerem outros contornos. As durações, acentos, articulações e os campos texturais que abarcam as palavras, compõem um processo análogo a uma metamorfose e, ao final, as palavras não são mais palavras, mas um complexo acústico e estrutural. A configuração assumida pelo agrupamento sonoro libera-se da projeção da palavra falada e adquire uma proporção métrica e duracional não necessariamente redutível à métrica verbal e se manifesta num campo textural e tímbrico ausente nos fonemas.

Seja na música vocal ou na exclusivamente instrumental a influência do discurso literário gerou, por analogia ou por angustia ante ao vazio semântico da música, os fundamentos da análise fraseológica ao

aplicar ferramentas da sintaxe aos agrupamentos sonoros. No entanto ao final da musicalização da palavra a coerência do discurso não é mais só gramatical e sintática e os agrupamentos sonoros que resultam têm a nova missão de construir os espaços, massas e linhas que permitem o convívio, mesmo que efêmero e virtual, com a concretude sonora da música.

Quando o Moteto e *Chanson* do século XV serviram de modelo para formas instrumentais – as mais emblemáticas, o Ricercare e a Canzona e sua projeção na Sonata – a organização temática tornou-se pouco a pouco mais imperiosa. A necessidade da organização ainda mais coesa e com maior grau de diferenciação dos agrupamentos sonoros procura fazer o papel realizado nos motetos e *chansons* pela narrativa literária e seus aspectos de correção gramatical, sintática e semântica. Sem as palavras e seus sistemas de organização do discurso a música passa a exigir dos compositores um empenho em direção ao incremento da coesão entre os elementos constitutivos da forma. A construção dos agrupamentos sonoros necessita maior definição de seus componentes tais como contornos de freqüência, textura e interação entre figuras para que estes possam ser captados pela inteligência humana. Tais agrupamentos, no entanto, não são apenas linhas e abarcam uma simultaneidade sonora de alta complexidade acústica e estrutural que é agora propriamente musical.

A terminologia da fraseologia e sua dependência metodológica da sintaxe deixou à superfície não somente a possibilidade da articulação do pensamento musical com seus próprios meios, mas principalmente dificultou a prospecção da relação palavra/musica numa direção mais profunda quanto às incontáveis possibilidades da dimensão de simultaneidade (densidades, volumes ou interações temáticas entre as partes do contraponto) em que todos os elementos pudessem ser compreendidos como conciliadores da riqueza literária e a musical.

A origem dos agrupamentos sonoros pode não estar unicamente relacionada à articulação da palavra nas formas vocais, mas o viés da linearidade acabou sendo predominante na delimitação dos elementos estruturais, mesmo na música exclusivamente instrumental. De fato o elemento sonoro se justifica inicialmente a partir do sentido literário da palavra. Em seguida, no entanto, a configuração assumida pelo agrupamento sonoro libera-se da projeção da palavra falada e adquire proporção métrica e duracional não necessariamente redutível à métrica verbal e uma perspectiva textural ou tímbrica ausente nos fonemas. Deste modo, o agrupamento tende a uma configuração que não é mais literária, mas musical e que pode servir de modelo mesmo para formas exclusivamente instrumentais.

A metamorfose da palavra em musica pode ser mais bem observada nas composições vocais com texturas fugais (ou contrapontísticas), na medida em que as figuras se espraiem espacialmente. Nesse sentido há em Berry uma definição de imitação fugal que merece comentários e uma referência à intermediação retórica que indica um modo de afinidade entre palavra e musica nesse tipo de composição:

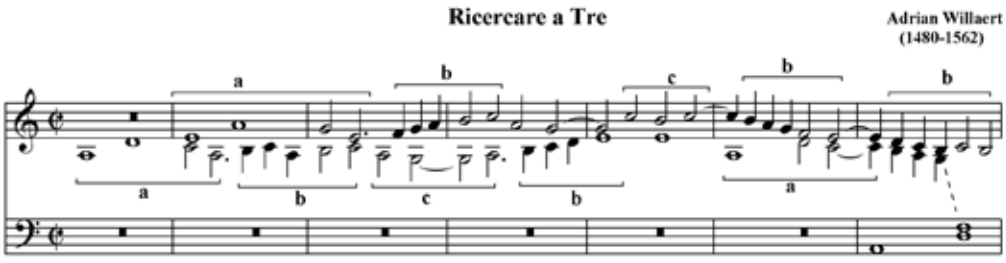
> "Dois componentes texturais projetando à distancia substância musical semelhante afirmam sua independência em virtude da separação e a conseqüente interação diagonal de materiais claramente identificáveis no tempo."... "Quanto mais curto o intervalo temporal mais intenso o conflito causado pela contradição entre afinidade motívica e separação temporal" (BERRY, 1987, p.216).

No fragmento citado o autor estabelece uma relação de conflito entre afinidade e separação entre os motivos que se repetem, com ou sem variação. No entanto a "interação diagonal" a que se refere o autor implica um diferencial: a ressonância e espacialização virtual que resulta deste processo. Na retórica musical do século XVII e XVIII, o conflito inerente à imitação fugal a que se refere o autor, foi muitas vezes associado

à ênfase que uma repetição imediata de uma palavra ou frase provocam no discurso. Nesse sentido Bartel, citando Sonnino, lembra que o termo *fuga* está associado à figura de retórica conhecida como *polyptoton,* "uma figura em que uma palavra é repetida com alterações de ênfase, desinência, tempo verbal ou outras partes do discurso" (Bartel,1997, 280). No entanto na polifonia fugal a ênfase produzida pela imitação não parece ser o único efeito, mas também o prolongamento da figura em profundidade (como um eco). As novas possibilidades agora não são mais só retóricas, mas de complexidade acústica que surge totalmente desvinculada da linearidade do discurso pelo fato de avançar em direção à espacialização ao estabelecer diferentes planos melódicos. A imitação na forma fugal pode ocorrer como uma imitação transposta (traduzida, para usar a terminologia da retórica musical – *polyptoton*) criando o efeito de profundidade. Outro diferencial é que a imitação fugal acontece sobre um ou mais contra-sujeitos produzindo uma simultaneidade rica de "contra-ritmos" e "contra-intervalos", na terminologia de Berry. A finalidade dessa nova complexidade acústica e estrutural situa-se num território não mais literário.

Uma das grandes limitações da fraseologia musical e sua preferência pela linearidade tem sido a análise da textura fugal. No ex.1 estão transcritos os compassos iniciais do Ricercare de Willaert em que a escrita, provavelmente para órgão, indica semelhanças com o moteto sacro. Tais semelhanças se dão quando levados em conta os intervalos melódicos, a extensão de cada uma das três partes (vozes) e a escolha de proporções rítmicas pouco variadas e articuladas. Há certo recato clássico evidenciado na expressividade contida e na austeridade de desenho das figuras melódicas. Willaert, no entanto, tende a criar figuras de contornos melódicos bem mais diferenciados e caracterizados (marcados com as letras no ex.1), provavelmente pela ausência de texto. Indica esta direção a definição do termo ricercare, realizada por Gerald Bedbrook em *seu Keyboard Music from Middle Ages to the Beginnings of the Baroque*, como "a busca de um tema cavado em procedimentos contrapontísticos tais como ritmos proporcionais, adições ornamentais, inversões, movimento contrário, aumentações, diminuições" (Bedbrook, 1973, 54-55). Nas entrelinhas do conceito exposto por Bedbrook, transparece que o aspecto temático é elaborado simultaneamente pelas vozes causando a espacialização dos elementos temáticos.

Considerando exemplos como este é possível concluir que mais importante é qualificar as redes de imitação do que delimitar os agrupamentos numa seqüência linear, - algo quase impossível, a não ser com o apoio de terminações cadenciais que além de pouca efetividade conclusiva raramente são sincrônicas em composições desse tipo. Ocorre no Ricercare de Willaert (ex.1) uma variedade de pequenas figuras temáticas (assinaladas por letras) que ao se sobreporem interagem como se fossem um complexo acústico de movimentos ondulatórios. Há também a espacialização quando as imitações produzem "interação diagonal" ao projetarem as figuras em diferentes planos de profundidade.

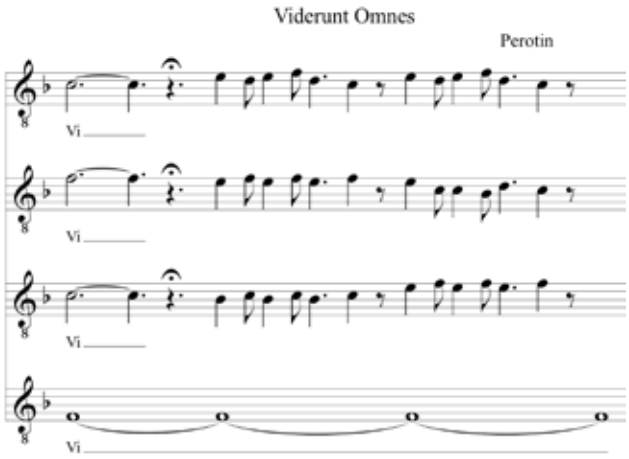


Exemplo 1: Interação de figuras em dois complexos texturais distintos

No trecho transcrito acima é possível indicar a presença de dois agrupamentos, ou melhor seria, dois complexos texturais distintos. O primeiro, ocupando os quatro primeiros compassos, se define pelo contraste direcional entre as partes (com quase uma oposição de fase entre dois movimentos ondulatórios sobrepostos na passagem do terceiro para o quarto compasso). O ponto extremo dessa expansão ocorre nas duas décimas paralelas no início do quarto compasso. O segundo complexo indica uma configuração que tende à movimentação em paralelo ao se imbricar à última entrada do sujeito.

É possível notar que, embora a configuração direcional possa definir a distinção de agrupamentos complexos, é a interação temática entre as figuras de cada parte que produz a percepção da espacialização. Deste modo a segmentação de agrupamentos é de certa forma contrariada pela presença quase súbita e anárquica das figuras, no sentido de não simétrica, em todas as vozes. Pode-se contra argumentar que estas características são a própria definição da polifonia fugal do final do século XVI, mas exatamente em função disto é que qualquer tentativa de identificar agrupamentos neste tipo de repertório tenha que levá-las em consideração. O processo de expansão e contração dos espaços substitui a segmentação fraseológica permitido liberdade na percepção e análise de agrupamentos descomprometidos da necessidade de uma delimitação rigorosa e, provavelmente, anti musical.

Os dois exemplos seguintes são cronologicamente extremos e também lidam, cada um a seu modo, com texturas polifônicas e podem contribuir para a reflexão sobre a função e características de agrupamentos sonoros e sua provável origem nas formas vocais. O primeiro se refere a um fragmento do *organum* Viderunt Omnes de Perotin. Nessa obra as duas palavras se projetam lentamente no tenor enquanto suas sílabas se expandem em melismas metrificados explorando acusticamente os formantes das vogais ***i-e-u-o-e*** nas três vozes superiores (*duplum*, *triplum* e *quadruplum*). No *tenor* a própria duração extraordinariamente estendida de cada uma das sílabas dificulta a compreensibilidade. Os melismas, por sua vez, tornam-se gestos musicais que inflamam de um sentido musical as palavras, transformando-as em estruturas complexas a se insinuar nos ouvintes por sua quase concretude. A concretude referida resulta da textura em discanto entre as três partes melismáticas que ao se agruparem num pequeno espaço textural produzem contrações e distensões num movimento cíclico, alem da exploração dos formantes, já referida, que na definição de Luis Henrique são as "ressonâncias que reforçam bandas de freqüência produzidas pelas cordas vocais" e alteram as freqüências de ressonância que determinam a vogal a ser produzida (Henrique, 2007, 148).



Exemplo 2: Três vozes metrificadas em discanto

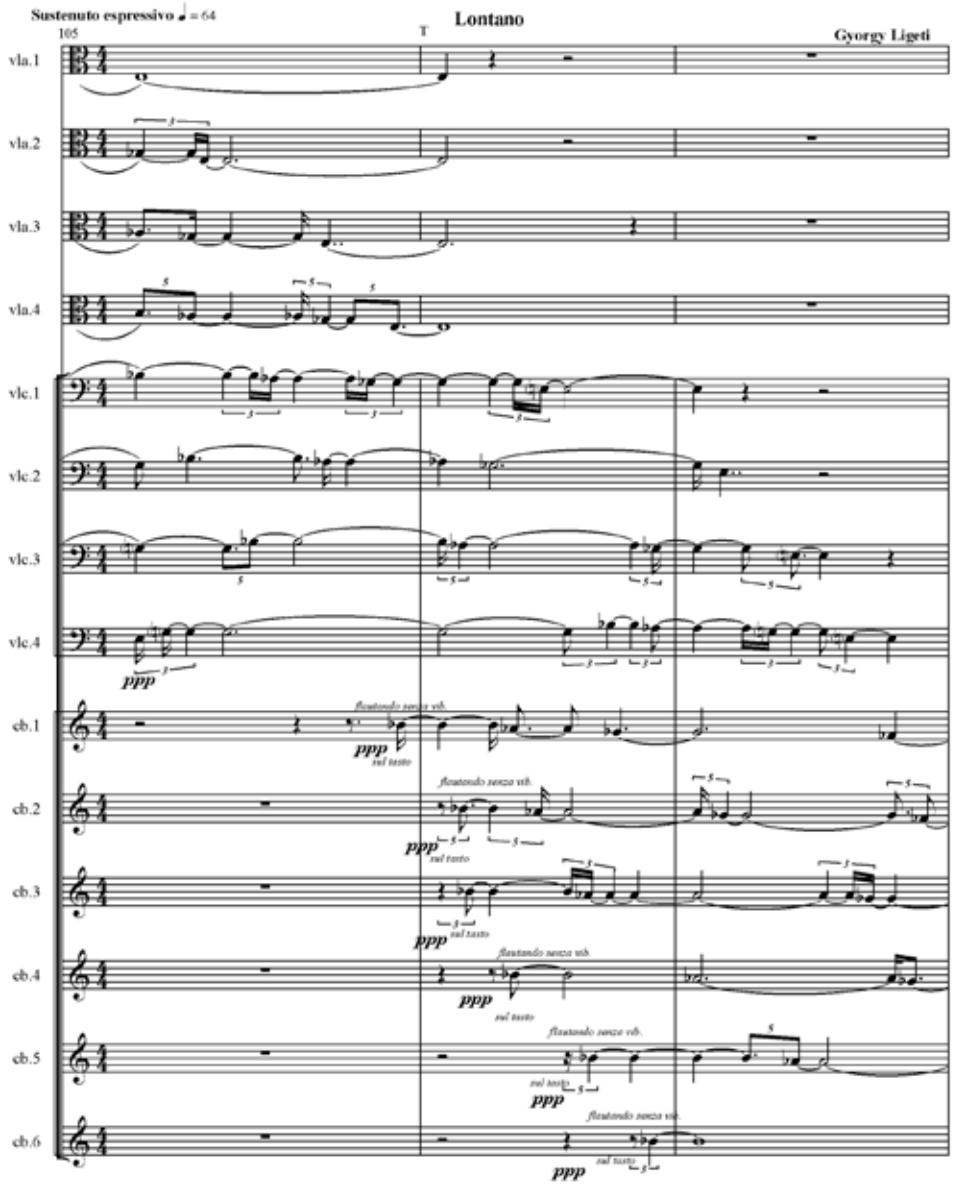
As distensões e contrações estão relacionadas aos movimentos das *ordines* (sucessão de pés de modos rítmicos formando o que talvez seja historicamente os primeiros elementos fraseológicos) em cada uma das vozes que flutuam em fluxo quase contínuo sobre as longas sílabas do tenor. A estrutura harmônica deste fluxo se deve, como bem o notou Hoppin, "em grande parte às consonâncias perfeitas, uníssono, quarta, quinta e oitava e às dissonâncias de sétimas maiores, segundas menores, quartas aumentadas e quintas diminutas presentes mesmo nas partes metricamente fortes" (Hoppin, 1978, 223). As consonâncias ao se sobreporem formam acordes iniciando e concluindo os discantos das vozes ao final de cada *ordine*, ou conjunto delas. A alternância de consonâncias perfeitas e dissonâncias produzem o efeito periódico desse fluxo contínuo. A espacialização que tal fluxo projeta, muito mais que os silêncios que dividem as *ordine,* é a responsável pela formação de agrupamentos.

Há na musica de Ligeti certos procedimentos presentes na polifonia fugal sacra que retornam numa dimensão que o compositor denominou de micropolifonia. As figuras do fragmento da sua composição orquestral, *Lontano*, transcrito ao final (ex.3), possuem a mesma austeridade na configuração das figuras – tetracordes descendentes em tons inteiros. A configuração rítmica destes é, por sua vez, também desprovida de individualidade e sem definição temática. Nesse sentido representam uma radicalização quanto à das características do contraponto clássico do século XV-XVI. Pode-se notar que, inversamente, o Ricercare de Willaert se interessa em dar uma passo adiante para escapar da neutralidade temática.

A micropolifonia privilegia uma textura definida por grande numero de linhas horizontais (componentes) que se entretecem formando um complexo textural aparentemente homogêneo e de altíssima densidade. As linhas individuais, em geral de pequena extensão intervalar, são compostas por figurações rítmico-melódicas repetitivas e neutras, ou seja, sem muita diferenciação. Segundo Paulo Zuben (2005) a textura resultante é um "aglomerado harmônico específico ouvido com uma constante movimentação interna".

A delimitação linear que era já muito improvável no Ricercare de Willaert é aqui impossível. As massas que se formam pela sobreposição de pequenas figuras descendentes progridem umas sobre as outras defasadas por um tipo de serialização das figuras – um cromatismo rítmico.

O processo gera um fluxo muito lento de transformações que só alcança uma definição quando se passa a notar as variações de complexidade acústica causadas pelas modificações de densidade e os movimentos em fase e defasagem que organizam o transito das dissonâncias e consonâncias. Os agrupamentos só podem ser considerados como espacializações que se distendem e se contraem numa lenta velocidade de progressões tímbricas. A aparente homogeneidade referida anteriormente se mostra, numa audição ou análise mais atenta, rica em volumes de grande variedade de modelagens (agrupamentos) que desfilam por um universo de estimulante profundidade acústica.



Ex.3 Observar como os blocos homogêneos das cordas como que deslizam ao passarem de um naipe ao outro (violas, celos e contrabaixos em *divisi* de alta densidade textural.

Referencias:

BARTEL, Dietrich. *Musica Poética*.Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BEDBROOK, Gerald Stares. S. *Keyboard Music From The Middle Ages to the beginnings of The Baroque* . Nova York: Da capo press, 1973.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. Nova York: Dover, 1987.

HENRIQUE, Luís. *Acústica Musical*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2007.

HOPPIN, Richard. *Medieval Music*. Nova York: Norton, 1978.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o Som*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

ANÁLISE DA CONFIGURAÇÃO SONORA DA PEÇA *CANZONA DI RINGRAZIAMENTO* DE SALVATORE SCIARRINO

Maria Leopoldina Onofre (UFPB)
m_leopoldina@yahoo.com.br

J. Orlando Alves (UFPB)
jorlandoalves2006@gmail.com

Resumo: O objetivo desse trabalho é apresentar uma breve descrição da configuração sonora da peça *Canzona di ringraziamento* de Salvatore Sciarrino de acordo com os processos de organização do discurso musical descritos pelo próprio compositor. Em seguida, buscamos ilustrar como algumas das configurações sonoras propostas por Sciarrino se evidenciam quantitativamente.
Palavras-chave: Salvatore Sciarrino, técnicas expandidas, análise quantitativa.

Sonic Configuration Analysis in the piece *Canzona di Ringraziamento* by Salvatore Sciarrino

Abstract: In this paper, we aim to present a brief description of the sonic configuration of Salvatore Sciarrino's *Canzona di ringraziamento* according to the organizational processes of the musical discourse described by the composer himself. Next, we illustrate how some of the sonic configurations proposed by Sciarrino are quantitatively evident.
Keywords: Salvatore Sciarrino, extended techniques, quantitative analysis.

1. Introdução

A ênfase nos processos timbrísticos, tão característicos das linguagens da música do século XX, representou uma diluição dos paradigmas tradicionais da musica ocidental, bem o como surgimento e a expansão de inúmeras possibilidades sonoras. O timbre passou a ser o objeto da "dimensão do projeto composicional" (GUIGUE, 2007; p. 37). Segundo o compositor Roberto Victorio:

> (...) a busca consciente das possibilidades tímbricas, foi fator delimitante da escrita musical neste universo sonoro que, repentinamente, se abriu sobre o mundo da criação musical, com a virada do século. A "quebra" dos parâmetros musicais, enquanto percurso, construção e audição, foram fundamentais para a percepção e colocação deste marco como anunciador das escritas que surgiram (idem, 2003; p.2. Aspas do autor).

Essa nova concepção composicional orientou o surgimento de uma pluralidade de linguagens que incluíram o som como elemento basilar. Aliada a pesquisa de timbres, foi e tem sido necessária a criação de signos de notação que os representem.

Salvatore Sciarrino[1], cujas obras para flauta solo são objeto da pesquisa em andamento no PPGM/UFPB, encontra-se entre os compositores que desenvolveram linguagens a partir desse novo paradigma. A estruturação de suas obras incorpora novos conceitos de criação e percepção baseados em um conjunto de idéias, das quais podemos citar a do "som-silêncio", e a das "Figuras", que esclareceremos a seguir.

A idéia do "som-silêncio" para o compositor parte do pressuposto que "o som preserva traços do silêncio do qual ele sai e para o qual ele retorna, um silêncio que é ele mesmo um estrondo de sonoridades microscópicas." (SCIARRINO, 1990 apud THOMAS, 1993; p.193). Com o intuito de buscar fontes tímbricas que expressassem este sutil limiar entre o som e o silêncio, Sciarrino realizou uma ampla pesquisa de novas

possibilidades sonoras (que vão desde sons ínfimos a explosivos), das quais muitas são realizadas através de técnicas expandidas[2]. A partir do som próprio dessas técnicas, Sciarrino constrói os ambientes perceptivos e formais da maioria de suas obras. Thomas comenta que,

> Sciarrino rejeitou ainda a produção convencional do som, e explorou de fato uma nova e ampla área de técnica instrumental. Ignorou tudo o que era normalmente considerado na música como substancial. Afastando tudo, exceto o que era mais extremo do som, o ruído, o resíduo, o som da respiração (idem: 1993; p. 193).

A idéia das "Figuras", descrita pelo próprio compositor no livro *Le Figure della Musica da Beethoven a Oggi*[3], publicado em 1998, concerne à organização[4] da configuração sonora na estrutura peça. Guerrasio esclarece que:

> A noção de figura, emprestada da arte figurativa, não é nada mais que uma tentativa da parte do compositor (Sciarrino) de reorganizar, ou melhor de tomar consciência de um caminho visual, sintético e sinestésico que permite ascender a uma escuta (percepção) global da música. A figura é um processo, uma forma, uma estrutura, um elemento musical "orgânico" (idem, 2008; p.53).

No presente trabalho, utilizaremos os conceitos de "figuras" para a compreensão da configuração sonora da peça intitulada *Canzona di ringraziamento*[5] (Canção de agradecimento) escrita em 1985 para flauta solo, dedicada a Goffredo Petrassi. São descritas por Sciarrino as seguintes "figuras": **acumulação**, **multiplicação**, ***little bang***, **transformação genética** e ***Formes à fenêtres***. Guerrasio (2008; p.53) e Dèliege (2003; p. 679-680) explicam que os processos de **acumulação** e **multiplicação** manifestam crescimento, sendo o primeiro realizado por meio de elementos distintos, e o segundo por elementos homogêneos; o ***little bang*** seria uma "figura" que representa a energia concentrada em um pequeno evento sonoro; a **transformação genética** participam da fragmentação, repetição e modulação; e, por fim, as ***formes à fenêtres*** que exprimem a descontinuidade da dimensão espaço-temporal, a composição por blocos, a contração do tempo.

No próximo tópico, buscamos elucidar como as configurações sonoras, propostas pelo compositor, e o silêncio interagem no discurso musical, e de que maneira eles se tornam agentes determinantes da estrutura formal. Após a caracterização das configurações sonoras, procuramos exemplificar até que ponto essas configurações podem ser ilustradas quantitativamente.

2. Configuração Sonora

A peça *Canzona di ringraziamento* é composta por seis elementos sonoros distintos[6], os quais demonstramos na Tabela 1 divididos por tipologia. As técnicas expandidas são o elemento fundamental da estrutura desta peça, e exploram diferentes recursos tímbricos.

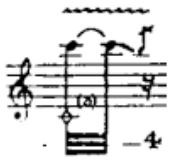
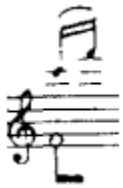
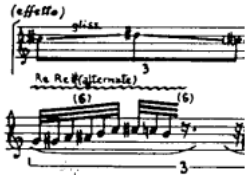
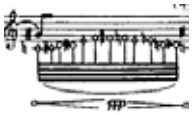
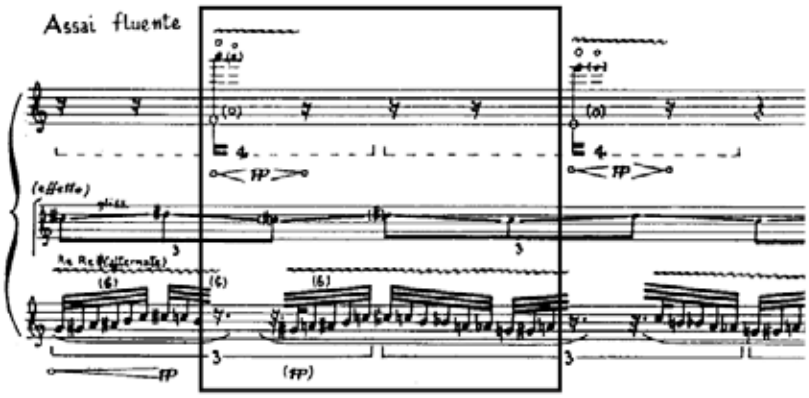
Tipologia					
1º grupo: Harmônicos			2 º grupo: Cromatismos diferenciados		3º grupo: Sons eólios
Boriolagem	Harmônicos com leves glissandos realizados com o bocal	Harmônicos	Cromatismo de notas com alternânica das chaves A e B da mão direita[7]	Espécie de trinado com alternância de notas diferentes (sol, fá e fá#)	Efeito de glissando
					

Tabela 1: Tipologia dos elementos sonoros utilizados pelo compositor na peça.

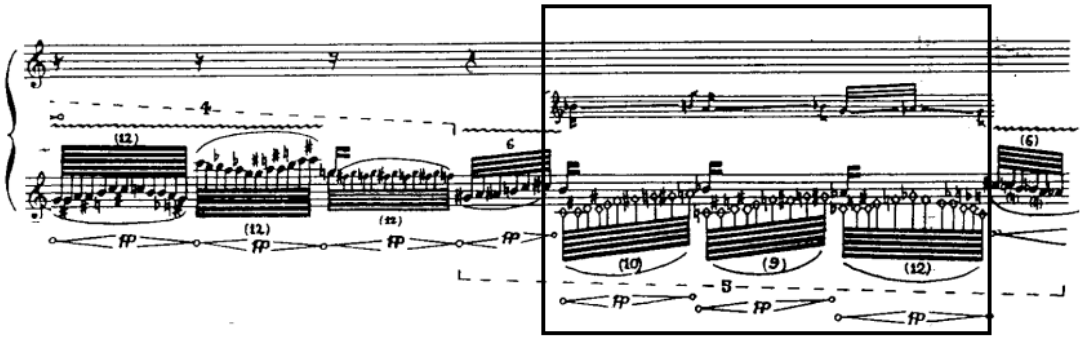
O discurso da peça foi concebido a partir de um contínuo sonoro, exemplificado na figura abaixo. O contínuo é expresso através de uma unidade sonora complexa[8], composta pela técnica de boriolagem sobreposta ao cromatismo com alternância das chaves A e B e, por vezes, juntamente com a técnica de alternâcia (sol, fá e fá#)[9].



Exemplo 1: unidade sonora que constitui este contínuo sonoro (pentagrama[10] 1).

O contínuo é formado por estruturas que representam o conceito de som-silêncio idealizado pelo compositor. A boriolagem expressa a configuração sonora *little bang*, devido a sua sonoridade destacada em relação às técnicas do segundo grupo (identificadas na Tabela 1), que representam sons ínfimos, as margens do silêncio.

A configuração sonora do tipo *formes à fênetres*, demonstrada no Exemplo 2, ocorre quando são inseridos de forma abrupta, blocos de sons eólios. A inserção interpolada desses blocos quebra o discurso, uma vez que não possuem nenhuma ligação (nem audível) com os elementos anteriores e posteriores. Assim, existem multidimensões dentro da música, onde as *forme à fênetres* contribuem para a pluralidade de dimensões, que incidem na nossa percepção, criando "descontinuidades"[11].



Exemplo 2: Configuração estrutural do tipo *formes à fênetres* (pentagrama 9).

3. Análise Quantitativa

O objetivo da análise é ilustrar até que ponto algumas das configurações sonoras propostas por Sciarrino se evidenciam no espectro.

O primeiro critério para a análise quantitativa foi segmentar[12] a peça a cada 15 segundos (a princípio). A proposta foi fazer uma "radiografia" da peça em termos da quantidade de parciais distribuídos no tempo. Para esta segmentação escolhemos a gravação realizada em 2001 pelo flautista Mario Caroli[13], no CD *L'opera per flauto I*, com duração de 5 minutos e 18 segundos.

O primeiro procedimento, após a segmentação temporal, foi processar os trechos da peça gravada no *software Spear*[14] (v. 0.7.4, 2009). Em sequência, o programa analisa e identifica os parciais. O resultado dessa identificação é convertido em números[15] (equivalentes às freqüências), gerando tabelas que relacionam a quantidade de freqüências em cada fundamental e em cada segundo. Assim, a análise quantitativa é o resultado da soma desses parciais durante o total de segundos de acordo com a segmentação[16] proposta, conforme demonstrado na tabela abaixo.

Segmentação (tempo)	Nº de parciais [17]
1 (0-15)	4910
2 (15-30)	6123
3 (30-15)	3642
4 (45-1:00)	5213
5 (1:00-1:15)	4992
6 (1:15-1:30)	7141
7 (1:30-1:45)	3845
8 (1:45-2:00)	5127
9 (2:00-2:15)	2408
10 (2:15-2:30)	2085
11 (2:30-2:45)	2405

Segmentação (tempo)	Nº de parciais
12 (2:45-3:00)	3434
13 (3:00-3:15)	1725
14 (3:15-3:30)	2313
15 (3:30-3:45)	2114
16 (3:45-4:00)	3430
17 (4:00-4:15)	4399
18 (4:15-4:30)	5314
19 (4:30-4:45)	4007
20 (4:45-5:00)	4002
21 (5:00-5:15)	1318
22 (5:15-5:18)	111

Tabela 2: Quantificação dos parciais em função da segmentação em segundos.

A partir destes dados, elaboramos o seguinte gráfico[18] que relaciona a quantidade de parciais por tempo:

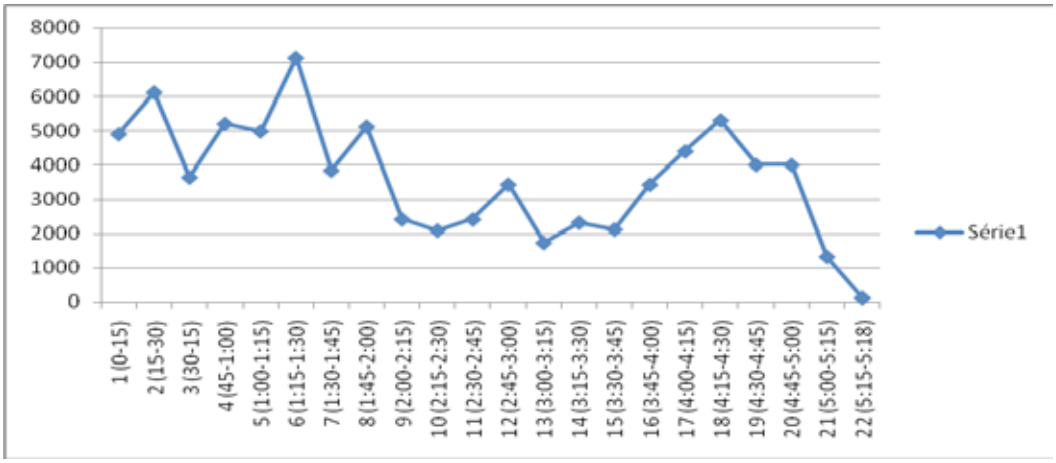
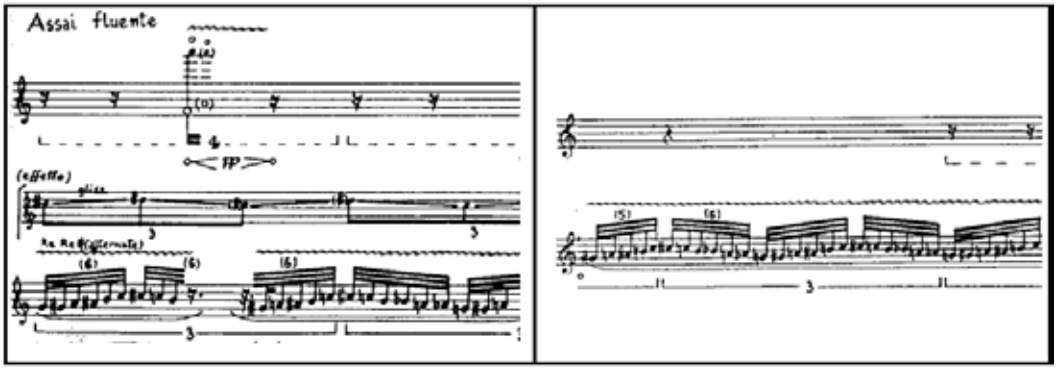


Gráfico 1: delineamento temporal do somatório de parciais.

No gráfico, o pico mais alto revela o ponto 6 (segmentação 6) como aquele que possui a maior densidade de parciais. De acordo com os resultados obtidos, percebemos que o aumento e a diminuição no número de parciais varia de acordo com vários fatores, dentre os quais podemos citar: a altura, o aumento e a diminuição da dinâmica, a duração, a quantidade de elementos constituintes, o tipo de técnica utilizada, a presença de silêncios, a maneira como o instrumento foi tocado. A partir dessas considerações, observamos que:

1) Sempre que há presença de harmônicos e boriolagens, existe um alto número de parciais, o que confirma o conceito do *little bang* na configuração sonora da peça. A primeira figura (Exemplo 3) apresentou 1702 parciais, enquanto a segunda, 639.

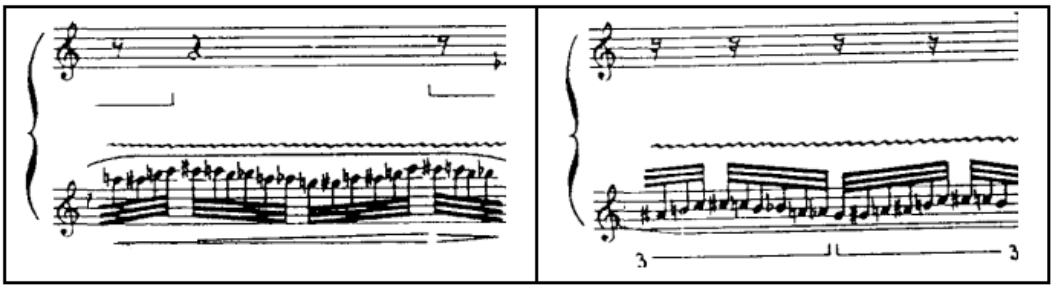
2)



Exemplo 3: Dois trechos da peça, cujo contínuo é semelhante, sendo o primeiro com boriolagem (pentagrama 1), e o segundo sem boriolagem (pent. 14).

3) Com relação as técnicas do segundo grupo, o número de parciais é sempre maior quando estão na oitava mais aguda e com dinâmica mais intensa. Nos exemplos abaixo representou uma diferença de 427 para 355 parciais.

4)



Exemplo 4: Dois trechos da peça (pentagramas 21 e 31 respectivamente), cujo contínuo é semelhante, sendo o primeiro uma oitava acima.

3) A configuração sonora relacionado ao conceito de *formes à fênetres*, representada pelos sons eólios, é confirmado pela análise quantitativa. Sempre que esses blocos aparecem, existe uma quebra e diminuição perceptível na quantidade de parciais. Estes blocos aparecem seis vezes durante a peça (nas segmentações 3, 5, 9, 15, 16-17 e 18-19) e, no gráfico, essas segmentações aparecem sempre em queda, exceto a 16-17. Nessa segmentação, as configurações sonoras do grupo 1 e 2 aparecem em maior densidade de eventos e por vezes em oitavas mais agudas.

4. Conclusão

Através da análise desta peça, concluímos que as configurações sonoras conceituadas pelo próprio compositor foram demonstradas através da análise quantitativa a partir do somatório das freqüências. Assim, o contínuo sonoro, que permeia toda a peça, é quebrado pelo processo de descontinuidade expresso pela "figura" *forme a fênetre*. A configuração sonora *little bang* também é caracterizada com um alto número de parciais. Na próxima etapa da pesquisa, a análise quantitativa será estendida para as configurações sonoras presentes nas demais peças constituintes do álbum *L'opera per flauto* do mesmo autor.

Notas

1 Salvatore Sciarrino é um dos compositores italianos de maior expressividade da atualidade. Natural de Palermo, nasceu em 4 de abril de 1947. Inteiramente autodidata, sua música é conhecida pela exploração de sonoridades isoladas, pela busca do novo no uso de técnicas expandidas, e frequentes silêncios (OSMOND-SMITH, 2001; p. 882-885).

2 O termo técnica expandida é referente ao universo sonoro ampliado e compreende aspectos não explorados na escrita tradicional dos instrumentos.

3 O livro (tradução: A Figura da Música de Beethoven a Hoje) nasceu de uma série de seis conferências realizadas em 1992, sobre o título de "Estruturas perceptivas da música moderna".

4 "A figura é um conceito ligado a organização" (GIACCO, 2001; p.56).

5 Faz parte de um conjunto de sete peças para flauta publicadas no álbum *L'opera per flauto* (1990) de Salvatore Sciarrino.

6 Dos seis elementos sonoros, cinco são identificados como técnicas expandidas. A técnica de alternância (como um trinado) das notas sol, fá e fá #, não é expandida, pois é natural, embora soe similar a técnica expandida de cromatismo com alternância das chaves A e B.

7 De acordo com o modelo de dedilhações proposto por LEVINE e MITROPOLOULUS-BOTT (2009; p.13), segundo o compositor (SCIARRINO, 1990; p. 16) na indicação da partitura, seriam as chaves utilizadas para realização dos trinados com ré e ré# da segunda e terceira oitavas da flauta.

8 Unidade Sonora Composta: termo específico da metodologia de Didier Guigue que indica "um momento formado da combina-

ção e interação de um número variável de componentes. (...), que se coloca no entanto como unidade potencialmente morfológica, estruturante da obra" (GUIGUE, 2007; p. 41-42).

9 Esta sobreposição encontra-se na partitura, de duas formas: 1) Notada em pentagramas diferentes (Exemplo 1), sendo o primeiro para as configurações do 1º grupo, e o outro para as configurações dos 2º e 3º grupos. Incluindo por vezes outro pentagrama (entre o 1º e o 2º), que descreve como deve soar uma dada técnica do 2º pentagrama. 2) Na "polirritmia" que percorre toda a peça (na maior parte, quatro semicolcheias contra três quiálteras de colcheia). Esta escrita incomum a música para flauta solo (em caráter "polirrítmico" e "polifônico"), indica a tentativa do compositor em criar multidimensões. Giacco (2001; p. 66-67) comenta que, segundo conceitos de Sciarrino a polirritmia e a polifonia (não no sentido etimológico, de várias vozes, mas no sentido de uma voz que produz uma diversidade de elementos perceptíveis) configuram uma pluralidade de multidimensões dentro da música. Estas dimensões provocam descontinuidades no nosso processo perceptivo.

10 A peça foi dividida em pentagramas, pois não tem divisão de compassos.

11 Para Sciarrino "construir uma descontinuidade significa projetar bem o 'corte', pois, a escolha do lugar onde a interrupção cairá torna-se muito importante para o resultado estético. (...) O efeito da interrupção é confundir a atenção, porque ela não deve ser previsível, ela deve aparecer fortuitamente" (SCIARRINO apud GIACCO, 2001; p.74)

12 Segmentação realizada com a ajuda do *software Sound Forge Pro* 10.0.

13 Mario Caroli nasceu na Itália em 1974. Começou seus estudos de flauta aos 14 anos e formou-se como solista aos 19 anos. Ganhou aos 22 anos o concurso internacional "Kranichstein" em Darmstadt, Alemanha. Mario Caroli apresenta-se regularmente em importantes salas de concerto da Alemanha, da França, da Itália, da Inglaterra e de Nova Iorque. (CAROLI, 2011).

14 O programa SPEAR foi disponibilizado pelo grupo MUS3 – Musicologia, Sonologia e Computação, do Departamento de Música da UFPB, com a coordenação do Prof. Dr. Didier Guigue.

15 O resultado da análise foi exportado em formato txt (opção disponibilizada no próprio *software*), o que possibilita a visualização numérica dos dados.

16 É importante lembrar que obviamente, em função da performance, os dados quantitativos podem ser alterados.

17 Esta numeração é aproximada.

18 Gráfico foi gerado através do *software* Microsoft Office Excel 2007

Referências:

DELIÈGE, Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'Ircam*, Mardaga, Sprimont (Belgique), 2003, p. (679-680).

CAROLI, Mario. **Sciarrino:** l'opera per flauto – vol. I. Itália: Stradivarius, 2001. 1 CD. STR 33598.

_____. **Biography**. Disponível em: <http://www.mariocaroli.it/biography.html>. Acesso em: 02 mar. 2011

GIACCO, Grazia. *La notion de "figure"chez Salvatore Sciarrino*. Paris: L'Harmattan, 2001.

GUERRASIO, Francesca. *Le figure della musica da Beethoven a oggi*. Disponível na Internet. <http://www.oicm.umontreal.ca/doc/col_2008/doc/resumes_2008.pdf>. Acesso em: 02 de setembro de 2010.

GUIGUE, Didier. Estética da sonoridade: teoria e prática de um método analítico – uma introdução. *Claves*, João Pessoa, n. 4, p. 37-65, 2007.

LEVINE, Carin; MITROPOLOULUS-BOTT, Christina. *The Techniques of Flute Playing*. 3. ed. Alemanha: Baerenreiter, Kassel, , 2009.

OSMOND-SMITH, David. Salvatore Sciarrino. In: SADIE, S. (Ed.). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2. ed. Vol. 29. New York: Oxford University Press, 2001. p.882-885.

SCIARRINO, Salvatore. Gualtiero Dazzi, Entretien avec Salvatore Sciarrino, in Entretemps. n. 9, Musique Contemporaine, Paris, 1990 apud THOMAS, Gavin. The Poetics of Extremity. *The Musical Times*, Vol. 134, No. 1802 (Apr., 1993), pp. 193-196.

SCIARRINO, Salvatore. *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*. Milan: Ricordi, 1998 apud GIACCO, Grazia. *La notion de "figure"chez Salvatore Sciarrino*. Paris: L'Harmattan, 2001.

SCIARRINO, Salvatore. *Opera per flauto: Canzona di ringraziamento.* Milão: Ricord, 1990. P. 15-20.

THOMAS, Gavin. The Poetics of Extremity. *The Musical Times*, Vol. 134, No. 1802 (Apr., 1993), pp. 193-196.

VICTORIO, Roberto. Timbre e espaço-tempo musical. 2003. Disponível na Internet. <http://www.robertovictorio.com.br/artigos/ArtigoTeseTimbre.pdf>. Acesso em: 06 de setembro de 2010.

A NARRATIVA MUSICAL NO TERCEIRO MOVIMENTO DA *SONATA PARA FLAUTA, VIOLA E HARPA* DE CLAUDE DEBUSSY

Menan Medeiros Duwe (UDESC)
menan.md@gmail.com

Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)
acaciopiedade@gmail.com

Resumo: Nesta comunicação apresentamos uma análise do terceiro movimento da *Sonata para flauta, viola e harpa* de Claude Debussy, intitulado *Final*. Procuraremos esclarecer a narrativa musical ali presente, mostrando os materiais temáticos que se desenvolvem partindo do conflito e chegando à conciliação e ao equilíbrio. Algumas técnicas de montagem e transição de imagens do cinema mudo serão adaptadas e usadas como ferramenta para interpretar a articulação desses elementos.
Palavras-chave: Debussy, *Sonata para flauta, viola e harpa*, narrativa musical.

The musical narrative in the third movement of Claude Debussy's the Sonata for flute, viola and harp

Abstract: In this communication we present an analysis of the third movement of Claude Debussy's the Sonata for flute, viola and harp, entitled *Final*. We will try to clarify the musical narrative of this movement by showing the thematic materials as they develop from conflict to reconciliation and balance. We will adapt and use some cinematographic techniques for edition of images as tools for the interpretation of articulations of these elements.
Keywords: Debussy, *Sonata for flute, viola and harp*, musical narrative.

A *Sonata para flauta, viola e harpa* é uma obra em três movimentos composta no período considerado de síntese de Debussy, poucos anos antes de sua morte, quando já estava doente e afetado pela 1ª Grande Guerra. Em meados de 1915, o compositor passou alguns meses em Pourville, costa norte da França, ocasião em que terminou *En blanc et noir* para dois pianos, compôs os *Doze Estudos para piano* e duas das três sonatas, a *Sonata para Violoncelo e Piano* e a *Sonata para Flauta, Viola e Harpa*. Debussy escreveu a Stravinsky que esse período permitiu que ele recuperasse "a faculdade do pensamento musical" (CRAFT, 1984: 41) ou, como escreveu a Bernardo Molinari: "(...) fiquei quase um ano sem poder fazer música... Enfim eu precisei quase reaprender. Foi para mim como uma descoberta, e ela (a música) me pareceu ainda mais bela!" (LESURE *apud* BENEDETTI, 2006: 958).

A guerra certamente afirmou idéias que vinham sendo defendidas pelo compositor, como a libertação das fórmulas musicais arbitrárias e a busca por recuperar uma música autenticamente francesa, que ele acreditava ter se perdido quando o encanto e a fineza de Rameau foram substituídos por uma maneira de conceber música unicamente pelo efeito dramático e "o 'achado' harmônico que acaricia o ouvido cedeu lugar à harmonia maciça..." (DEBUSSY, 1989: 183). Poucos anos antes ele também escreveu: "(...) podemos pelo menos constatar esse fato brutal: não há mais tradição francesa" (DEBUSSY, 1989: 176). Assim, Debussy, ao escrever as sonatas, buscou reviver a sutileza que encontra na música francesa do passado, toda a sua leveza, evoluindo (transformando) características da linguagem pessoal que foi se construindo durante sua vida, com toda a espontaneidade e flexibilidade.

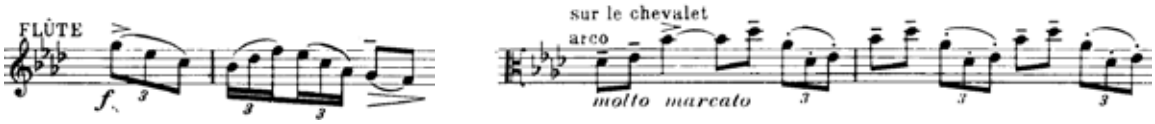
Nossa análise aborda a narrativa[1] desse movimento e estuda a concepção de forma sonata nele desenvolvida. Leydon (2001) comenta que nessa sua última fase composicional, Debussy constrói sequências de eventos musicais[2] de tal forma que faz lembrar a linguagem do cinema mudo, já que este possui técnicas de sequenciamento de planos de imagens bem definidos teoricamente. Daí a pertinência de usar esta arte como

analogia para interpretar as obras finais do compositor. Seguimos esta abordagem na presente análise pois acreditamos que, ao tomar as seções formais da música como planos no sentido cinematográfico, podemos conseguir bons resultados para interpretar a trama musical que está ocorrendo.

Como exemplo, imagine-se dois planos cinematográficos A e B. A transição de A para B pode se dar por uma troca súbita, chamada *corte direto*; ou pelo desaparecimento gradual do plano A em um plano vazio, o *fade out* e o surgimento gradual do plano B, *fade in*; ou pela sobreposição gradual entre A e B até sobrar somente B, o que se chama *dissolução*. Esses processos, que no cinema mudo estão à serviço de efeitos narrativos específicos, podem ser encontrados neste *Final* de Sonata, como mostraremos.

Materiais temáticos

O movimento tem dois segmentos temáticos[3] primários e dois secundários (chamaremos de P1, P2, S1 e S2). O primeiro segmento (Exemplo 1) aparece inicialmente na tonalidade[4] de Fá menor: o *ostinato* de acompanhamento (Fá-Do) reforça o Fá como centro tonal. Note-se que o trecho é uma prolongação da nota Sol, apojatura com resolução em Fá. O segmento temático possui um vivo movimento harmônico diatônico ao modo eólio. Em contraste com P1, o segundo segmento P2 é mais direto e redundante ao afirmar ciclicamente sua centralidade em Sib em um conjunto reduzido de quatro notas.

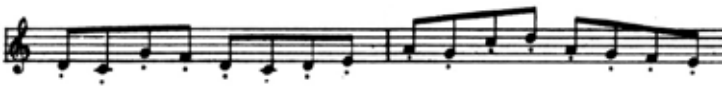


Exemplo 1: segmento temático P1, c.4-5[5], flauta, à direita; segmento temático P2, c.6-7, viola, à esquerda.

O terceiro segmento aparece na região central do movimento (Exemplo 2) é claramente em o modo dórico de Ré, o acompanhamento sendo feito com o agregado de inteiros. Trata-se de duas semi-frases, a primeira parecendo interrompida e a segunda com repouso no quinto grau, Lá.

Exemplo 2: segmento temático S1, c. 50-53, flauta.

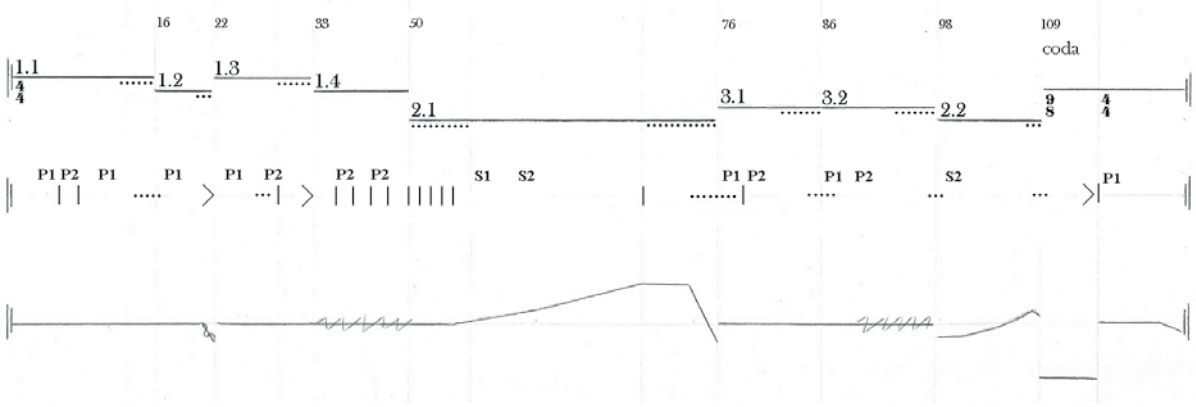
S1 conduz ao quarto segmento temático (S2, Exemplo 3), que é na verdade uma transformação de S1 por redução, exclusão de elementos e compressão: ambos segmentos compartilham de um mesmo contorno estrutural que vai das notas apoiadas Ré a Lá e volta.



Exemplo 3: Segmento temático S2, c.64-65, harpa.

Aspectos da forma

Neste movimento há um jogo de sucessão com estes quatro segmentos temáticos, que são como personagens que vão se apresentando linearmente um após o outro. No exemplo 4 (abaixo) há um gráfico que mostra este jogo, além de outros fatores em ação. Há três linhas horizontais, iniciadas e terminadas por barras duplas. As linhas representam o percurso temporal da obra, da esquerda para a direita. Os números na parte de cima são os compassos.



Exemplo 4: Gráfico de forma, técnicas de transição e *tempi*.

A primeira linha (de cima para baixo) representa a forma, ela é dividida em planos que relacionam seções com características comuns. A nossa divisão apresenta três grandes seções, que funcionam como *cenários* na narrativa musical (cenário 1, 2 e 3), divididas em subseções que representariam *cenas* na mesma perspectiva (por exemplo, 2.1 é a primeira cena do segundo cenário); e mais a *coda*, importante desfecho da sonata, comprovando seu caráter cíclico (ver WHEELDON, 2005). Pontilhados abaixo das linhas representam regiões de transição temática. Pode-se dizer que este terceiro movimento está em forma ternária, porém isto não diz muito sobre maneira como a música progride[6].

A primeira seção, exposição, tem quatro subseções (1.1, 1.2, 1.3 e 1.4) e foi dividida em dois planos: o plano superior representa momentos em que os dois temas (P1 e P2) aparecem e o plano inferior momentos em que os temas estão isolados, primeiro o P1 em 1.2 e depois P2 em 1.4 (como é mostrado no gráfico).

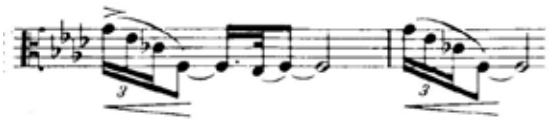
A segunda linha horizontal, a central, identifica os tipos de transição em analogia com as técnicas do cinema mudo. Essas técnicas são indicadas da seguinte forma: *corte direto* é representado por um pequeno traço (|); *dissolução* é representada por pontos (• • •); *fade out* é indicado pela chave de decrescimento (>). No caso dos temas secundários, só é indicado onde eles surgem, relevando as repetições após a primeira exposição.

A terceira linha representa a oscilação dos *tempi* baseada nas indicações do compositor. Essa linha apresenta uma interpretação visual do que acontece com o andamento, sendo o eixo horizontal a passagem do tempo e o vertical a variação dos *tempi* (mais alto, mais rápido; mais baixo, mais lento), lembrando que o tempo inicial é *Allegro moderato ma risoluto*. A ondulação na linha ao final da cena 1.2 indica *rubato* e as linhas riscadas indicam *agitato*. Este gráfico, a nosso ver, traz informações importantes sobre narrativa da obra. Daqui até o fim deste artigo faremos constante referencia a este exemplo.

Na seção 1, P1 e P2 não estão bem integrados, aparecem em oposição, há conflito, conforme explicaremos. Na seção 3 ocorre uma conciliação desses temas: em 3.2 eles se sucedem sem nenhum obstáculo. A seção 2 se inicia gradualmente, S1 e S2 aparecem distantes e há um incremento temporal constante: é um cenário de desenvolvimento contínuo, sem os temas principais. Esse tipo de diferenciação de desenvolvimento da seção central também é encontrado no primeiro movimento dessa Sonata e no Estudo para piano nº5, *Pour les octaves*, composto na mesma época. Note-se a rápida queda de tempo para marcar a re-exposição, o que ocorre também no início da coda.

Do conflito à conciliação

Voltamos agora à primeira cena para falar do conflito entre os dois segmentos temáticos primários[7]. Em 1.1, após a primeira exposição de P1, P2 irrompe afirmando outro centro tonal como já foi discutido, o que em nossa homologia cinematográfica é congruente com o *corte direto*, a mudança súbita de um elemento par outro. Essa mudança afeta o acompanhamento, que de em quinta justa passa a ser em quinta diminuta. O conflito continua quando, no c.8, surge uma figura incisiva que produz mais um *corte direto* interrompendo P2 (Ex.5), estabelecendo uma região de tons inteiros: Mib-Fá-Dób-Réb-Sol na melodia e Fá-Dób da harpa.



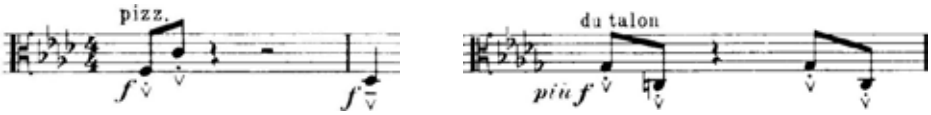
Exemplo 5: Figuração da viola no c.8.

P1 é exposto novamente e dá sequência a uma transição que levará à cena 1.2. Nessa transição há uma *dissolução* quando elementos que surgiram em 1.1 se transformam em elementos de 1.2. Ao produzir repetição, o direcionamento da narrativa é suspenso e, no momento em que o *ostinato* se encerra e as demais linhas se intensificam para formar elementos da nova seção, temos uma *sobreposição* momentânea de 1.1 e 1.2 (como o *fade-out* de um plano e o *fade-in* de outro ao mesmo tempo). Essa segunda subseção (1.2) apresenta P1 isolado, assim como 1.4 mostrará somente P2. É interessante notar nessas partes o *fade out*, pois há o desaparecimento gradual dos motivos para o encerramento da subseção. Enquanto imitações e figuras temáticas mantinham a textura musical muito ativa, os dois compassos finais de 1.2 configuram o que Berry chamou de "regressão textural"[8], pois há ali uma grande interdependência entre essas linhas e pouca atividade, movimentos curtos e repetidos. A cena 1.2 se desvanece com o *rubato*, o forte decrescimento da dinâmica e o término do *ostinato* na harpa.

O conflito continua em 1.3: os dois segmentos temáticos primários são novamente expostos na mesma subseção, mas desta vez um dá lugar ao outro de forma gradual, em *dissolução*. E enquanto P1 desaparece gradualmente pela fragmentação motívica, a harpa surge com um elemento que, após intensificar-se pela repetição, leva à P2 na viola. Nesta parte o efeito de conflito e tensão continua devido ao trítono na composição intervalar do tema P2, à falta de repouso em P1 e ao acompanhamento texturalmente denso. Um *corte direto* interrompe P2 encerrando a cena e adicionando ainda mais conflito através de uma nova figura e de uma mudança brusca na harmonia que traz choques de segunda menor. A partir daí há um *fade out*, mas, antes de desaparecer, a última linha se transforma no pedal da subseção seguinte.

Na cena 1.4 somente P2 aparece. Um efeito interessante aqui é produzido pelos cortes: em 1.4, há uma sequência de cortes alternando a apresentações de P2 com outro elemento, e em seguida a sucessão de cortes se intensifica no início de 2.1, produzindo o que Leydon chama de "sintagma de alternância" (LEYDON, 2001: 228), isto é, cortes "cruzados" de um plano para outro, produzindo o efeito de dois planos se desenvolvendo simultaneamente.

Apos estes cortes inicias, o cenário 2 (cena 2.1) se desenvolve a partir de uma lenta aceleração do andamento até um corte na entrada de um motivo importante: um simples salto de quinta, mas aqui uma inversão do elemento inicial que abre todo o movimento (Ex.6), suspendendo então o *ostinato* em semicolcheias que percorre todo o cenário 1. Esse *ostinato*, aliás, começa logo no início do movimento, com quintas justas (em 1.1) e, gradualmente, no decorrer de toda o cenário 1, vai se tornando mais denso, se transformando, até chegar ao uníssono ornamentado em 1.4. No início de 2.1, assim, o *ostinato* é encerrado pela mesma figura que o iniciou, dando espaço ao surgimento dos novos elementos desta nova seção (cenário 2).



Exemplo 6: Figuração no c.1 e c.43, viola.

Assim, a transição que abre o cenário 2 é marcada por este cortes "cruzados": a figuração do Ex.6 progride até se transformar em um acompanhamento, enquanto o segmento temático S1 surge gradualmente.

O desenvolvimento que ocorre em 2.1 se dá através da intensificação da textura conforme se sucedem os temas secundários (S1 e S2), ambos com centro tonal em Ré. Acompanha esse processo a aceleração do andamento (como foi dito) e o crescendo na dinâmica até culminar no corte, onde toda a textura é subitamente substituída por uma única nota na viola. A transição para a seção seguinte traz uma *dissolução*: após o corte, elementos de 2.1 surgem fragmentados e continuam se desfazendo, junto com o brusco *rallentando* e a diminuição na dinâmica. Ao mesmo tempo a linha de semicolcheias na viola ressurge para integrar P1, já na cena 3.1, que inaugura o cenário 3.

Aqui tem início a conciliação dos segmentos principais (P1 e P2). Ambos aqui centrados em Sib, de início sofrem uma interrupção de P1 por P2 (*corte* novamente), um elemento de tensão que aumenta a expectativa de conciliação absoluta, adiada para a cena 3.2. A transição entre essas duas subseções se dá por outra *dissolução*, mas que acontece de maneira um pouco diferente: enquanto o elemento que iniciará 3.2 com o segmento P1 vai se intensificando pela repetição no final de 3.1, as linhas dessa subseção também se intensificam até finalmente darem lugar à seção seguinte e, em seguida, abrirem a cena 3.2. Aqui finalmente o equilíbrio é alcançado: apesar do centro tonal não ser o mesmo (P1 em Fá e P2 em Dó), eles são expostos na mesma região diatônica de Láb (mesma região do início). O segmento temático P1 é apresentado duas vezes sem interrupções, em uníssono, pela flauta e viola, e em seguida surgem duas apresentações P2. O acompanhamento equilibra a seção: enquanto P1, que possui um vivo movimento harmônico, é acompanhado por quintas justas, P2, que possui maior simplicidade harmônica em seu pequeno conjunto de notas, é enriquecido por uma progressão de acordes em graus diatônicos ascendentes.

A cena 3.2 transita de volta a 2.2, reminiscência do segundo cenário, agora com S2 centrado em Sol. A antecipação dos elementos de 2.2 no fim de 3.2 configura novamente uma *dissolução*, também diferente das anteriores. O desenvolvimento de 2.2 é similar ao de 2.1, porém mais curto, culminando mais uma vez no frenesi pela repetição e ligando-se à *Coda* pela transformação de uma de suas linhas musicais e o encerramento das outras.

Por fim, a *Coda* recapitula o início da sonata, a abertura do movimento *Pastoral*, marcado por um caráter muito diferente de P1 e P2: trata-se do mais importante gesto de ciclismo na obra[9]. Esta recapitulação traz o material inicial transposto de Solb para Lá. Esse trecho pode ser claramente visto no nosso gráfico formal pela mudança de andamento e de fórmula de compasso. Seguindo ao fim, essa recapitulação se encerra gradualmente (*fade out*) e, de súbito (*corte*), o tema P1 ressurge e conduz à cadência final.

Conclusão

Acreditamos que esse movimento desta sonata da fase de síntese de Debussy é uma amostra de como o compositor encontrou suas próprias maneiras para trabalhar as relações temáticas e desenvolver seu material através de transformações texturais e harmônicas, apresentando sempre uma sutileza que ele tanto valorizava. A proposta analítica que trazemos, de tomar as técnicas do cinema mudo como parâmetro para as articulações do discurso musical, se mostra útil como suporte para a interpretação desses recursos, pois oferece o roteiro de uma narrativa abstrata que permeia a obra. Essa analogia com a arte cinematográfica é eminentemente técnica, não busca se apoiar no apelo visual da música de Debussy. Para além de buscar referências figurativas (vento, cores, etc.), cremos que é importante perceber como estas "atmosferas sonoras" se encontram em movimento. Por isso, os cenários musicais de Debussy podem ser analisados em analogia com as imagens postas em movimento através das técnicas cinematográficas que surgiram no seu tempo.

Notas

1 A idéia de narrativa aqui não se refere à escola da narratologia musical (ver GRABÓCZ, 2009), pois não postulamos em Debussy um princípio organizador com base na narrativa. A palavra "narrativa", neste artigo, se refere tão somente ao seqüenciamento de quadros que sugere um roteiro musical, porém tomamos a significação aqui como eminentemente intrínseca, ou imanente (Cf. NATTIEZ, 1975).

2 Por exemplo, seções seguidas umas das outras com materiais harmônicos, texturais e temáticos particulares, mas, muitas vezes não pontuadas por cadências.

3 Utilizamos a idéia de segmento temático para estas unidades motívicas com funcionamento temático (RÉTI, 1951).

4 Em Debussy deve-se usar a concepção de tonalidade expandida, onde a centralidade da nota não implica em relações tonais funcionais (PERSICHETTI, 1961).

5 Os compassos serão abreviados por 'c.' (ex: compasso 4 ao 5 = c.4-5).

6 WALKER (1987) mostra que todos os movimentos desta sonata estão em forma ternária, mas isto não tem muito peso na sua análise.

7 A idéia de conflito não é novidade quando se trata de forma sonata (ROSEN, 1988). Temos aqui uma relação entre os dois segmentos temáticos que se estabelece como uma dialética constante, a qual encontra, após desenvolvimento, uma relativa síntese na seção final. Neste sentido falamos aqui em forma sonata. No entanto, a Sonata como um todo está claramente pensada como forma cíclica.

8 Ver o capítulo sobre texturas de BERRY (1987).

9 A técnica de sonata cíclica - na qual os vários movimentos de uma obra se conectam por meio da re-ocorrência de temas, texturas, tonalidades e estruturas em geral – é evidente nesta Sonata. Essa técnica foi preconizada por Vincent d'Indy em contraste com a forma sonata alemã, e por isso carrega certa carga de nacionalismo francês.Ver Wheeldon (2005).

Referências:

BENEDETTI, Danieli. *Claude Debussy e o ano de 1915*. Anais do XVI; Congresso da ANPPOM, Brasília, 2006, pp. 958–963.

BERRY, Wallace. Texture. In: *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.

CRAFT, R.; STRAVINSKI, I. *Conversas com Igor Stravinski*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

LEYDON, Rebecca. Debussy late Style and the Devices of the Early Silent Cinema. *Music Theory Spectrum*, 23, 2, 2001, pp. 217-241.

GRABÓCZ, Márta. *Musique, narrativité, signification*. Paris: L'Harmattan, 2009.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

NICHOLS, Roger. (1992). *Debussy Remembered*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1992.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W. W. Norton, 1961.

RÉTI, Rudolph. *The Thematic Process in Music*. New York: MacMillan, 1951.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: Norton, 1988.

WALKER, Deanne E. *An Analysis of Debussy's Sonata for flute, viola and harp*. Dissertação de Mestrado em Música. Houston: Rice University, 1987.

WHEELDON, Marianne. Debussy and La Sonata Cyclique. *The Journal of Musicology*, 22, 4, pp. 644-679, 2005.

A AMBIGÜIDADE MELÓDICA DO BLUES SOB UMA ÓTICA ETNO-SCHENKERIANA

Rafael Palmeira da Silva (UFPR)
umhalguemqualquer@hotmail.com

Resumo: Este artigo é parte da dissertação de mestrado em andamento pelo PPGMUS-UFPR. Seu objeto de estudo é a adaptação da análise schenkeriana como ferramenta analítica aplicada ao jazz, tendo em vista a possibilidade de encontrar estruturas fundamentais distintas na música popular. Tendo como base as análises feitas por LARSON (1998) e STOCK (1993) o artigo abordará a ambiguidade melódica do blues como fator essencial para o entendimento das dissonâncias no jazz, através da ótica etno-schenkeriana considerando som musical, contexto e comportamento como elementos interdependentes.
Palavras-chave: ambiguidade melódica do blues, ótica etno-schenkeriana, dissonâncias no jazz.

The blues melodic ambiguity under an ethno-Schenkerian perspective

Abstract: This paper is part of an ongoing research for a master thesis being developed at the PPGMUS-UFPR. Its object of study is the adaptation of Schenkerian analysis as an analytic tool applied to jazz, focusing on the possibility of finding the Schenkerian structures in popular music. Having as a ground the analysis done by LARSON (1998) and STOCK (1993) the paper will approach the blues melodic ambiguity as an essential factor to understand the dissonances in jazz through the ethno-Schenkerian outlook relating musical sound, context and behavior as interdependent elements.
Keywords: blues melodic ambiguity, perspective ethno-Schenkerian, dissonances in jazz.

1. Introdução

A análise schenkeriana tradicional tem como campo analítico a música tonal. Segundo esse método analítico toda música tonal possui uma "estrutura fundamental" (FORTE 1982: 144) encontrada através de reduções dos "fenômenos superficiais explícitos, como temas e frases musicais" (KERMAN 1987: 104), dividindo-os em camadas. A cada nova redução pode-se clarificar as relações intrínsecas do pensamento composicional, nas quais vários componentes musicais são considerados. Em cada camada "os componentes constituintes de uma música podem ser hierarquizados estabelecendo uma outra base para a descrição e interpretação das relações entre os componentes de qualquer obra musical" (FRAGA 2006: 9). Portanto, é possível descrever como os componentes que não são estruturais estão interagindo com a estrutura fundamental através da hierarquização de tais componentes, dentro de uma análise schenkeriana.

Este artigo está voltado para a adaptação do método analítico de Schenker na música popular, mais especificamente no gênero blues[1], procurando demonstrar a presença de estruturas fundamentais distintas das estruturas encontradas na música tonal tradicional. O blues teve um papel extremamente importante para a evolução do jazz e, conforme afirma Hobsbawm (1986: 151), o blues é "a estrutura fundamental do jazz[2]", sendo que "o blues está no coração do jazz moderno como no de todo jazz" (Ibid.).

Larson (1998) discorre sobre as possibilidades de se aplicar a análise schenkeriana no jazz moderno[3], trazendo alguns questionamentos e apontando para algumas soluções, assim, indicando alguns caminhos para a análise. Em relação às características harmônicas do jazz que não aparecem na música analisada por Schenker (acordes com dissonâncias de 9ª, 11ª e 13ª), o autor aponta que "esta questão implica em equívocos sobre a função da dissonância tanto na música clássica quanto no jazz" (LARSON, 1998:212). As dissonâncias de "9ª, 11ª e 13ª ocorrem em ambos os repertórios[4]" (Ibid.). No jazz essas dissonâncias devem ser consideradas estruturais pois estão presentes desde a sua origem na música folclórica afro-americana:

"ainda em um nível básico, as qualidades que marcam o jazz [...] decorrem diretamente de suas origens folclóricas" (GIDDINS 2009:44).

Stock (1993) apresenta uma abordagem original, empregando a análise schenkeriana em conjunção a métodos da etnomusicologia[5]. Nesse artigo, o autor cita estudos já realizados com uma ótica etno-schenkeriana[6] e adapta a análise schenkeriana em três peças folclóricas distintas: duas óperas chinesas e uma canção africana. Nessa adaptação o foco principal não é encontrar a estrutura fundamental tradicional uma vez que as músicas não são construídas com princípios tonais. A abordagem feita por Stock é baseada na construção melódica, levando em consideração as características estruturais de cada gênero, assim como aspectos específicos de ornamentação melódica distintos da tradição tonal europeia em conjunção com aspectos histórico-sociais. O autor considera "o som musical, comportamento e contexto como elementos interdependentes", e considera "a evolução folclórica como um meio fundamental de mediação entre eles" (STOCK, 1993:220).

> Esta parece ser uma característica geral de toda análise etnomusicológica no estilo schenkeriano ou quase-schenkeriano. Embora as estruturas de plano de fundo estejam localizadas, elas geralmente surgem a partir de uma única seção de reiteração, forma e variação, ou das análises de várias músicas curtas, mas inter-relacionadas. [...] Assim, embora eles possam invocar conceitos e formatos schenkerianos, etnomusicólogos também tendem a adaptá-los. (STOCK, 1993:221)

Com base nesses apontamentos, se torna válida a abordagem do blues como um gênero essencial para o entendimento da "função da dissonância" (LARSON 1998:212) na música afro-americana, uma vez que, por ser inicialmente um gênero folclórico, o blues possui tais características dissonantes na construção melódica desde a sua origem. Muitas dessas características são mantidas no jazz e em outros gêneros afro-americanos. Através do conceito de "evolução folclórica" proposta por Stock (1993:220) em convergência com os apontamentos historiográficos de Hobsbawm (1986:151) e Giddins (2009:44) esse contexto deve ser considerado na abordagem analítica da música afro-americana.

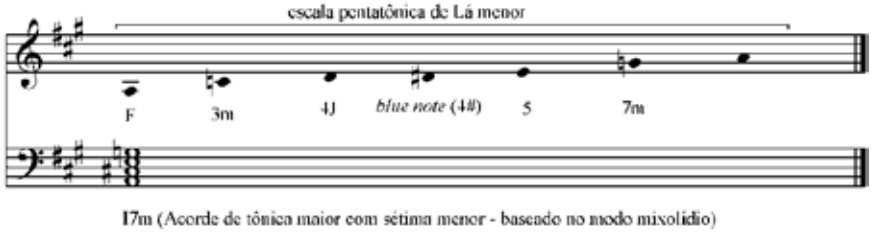
2. O blues e seus componentes estruturais

As características mais marcantes da música africana que conseguiram ser preservadas no contexto americano são a complexidade rítmica oriunda da polirritmia africana (SCHULLER 1968:31), escalas pentatônicas[7] com melodias sobrepostas (SCHULLER 1968:65) criadas sem a necessidade de um acompanhamento harmônico[8], e padrões musicais característicos de pergunta e resposta[9] predominante no blues, no jazz e no gospel negro. Esses elementos formam uma gramática musical do jazz e, de modo geral, da música afro-americana.

O blues possui características essenciais que o fizeram uma forma padrão para alguns estilos de jazz. Sua estrutura foi internalizada pelos músicos e se tornou um padrão para a improvisação jazzística (HOBSBAWM 1986:130). Porém antes de sua utilização pelo jazz, em sua essência ele era um gênero poético[10] (GIDDINS 2009:49), uma canção folclórica improvisada, que também passou por processos de evolução, que segue "paralela à evolução do jazz, porém não independente dele" (HOBSBAWM 1986:126). Sua estrutura mais comum e padronizada "se baseia em uma seção de doze compassos" (GIDDINS 2009:26) onde são

cantados três versos, sendo a primeira frase (A) repetida uma vez e a segunda frase (B) realiza um contraste em relação à primeira, tendo uma estrutura formal de AAB.

A melodia do blues está baseada na escala pentatônica menor. Levine (1995: 215) demonstra a utilização dessa escala pentatônica menor (também com o acréscimo da *blue note*[11]) em vários exemplos musicais, sendo frequentemente utilizadas em peças com tonalidades em modo maior. O Exemplo 1 mostra a escala pentatônica de Lá menor, sendo utilizada na tonalidade de Lá maior com o acorde de tônica com sétima menor[12], gerando um choque de terça maior da harmonia (Dó sustenido) com a terça menor da melodia (Dó natural).



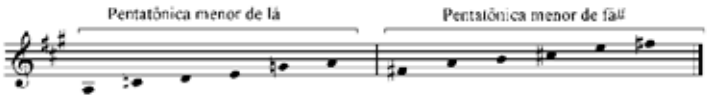
Exemplo 1

3. Aplicação analítica

Conforme abordado até aqui, foi possível observar a importância do blues como uma estrutura essencial para o jazz e que ele reflete nas suas origens grande parte da tradição folclórica afro-americana. Partindo do pressuposto de que originalmente sua essência é uma música vocal (SCHULLER 1968:65) e que mesmo em suas formas instrumentais, inclusive dentro do jazz, a execução instrumental tenta quase sempre imitar a voz humana[13], o foco aqui será abordar a questão melódica do blues na adaptação da análise schenkeriana, baseando-se em seus componentes estruturais.

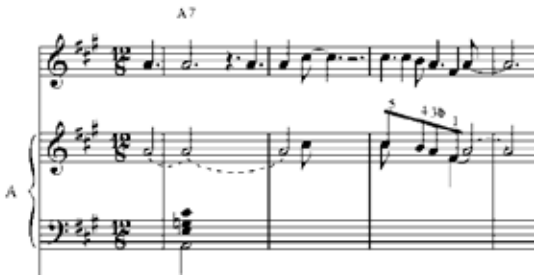
Através de uma primeira análise superficial das peças selecionadas para a pesquisa[14], foi possível observar quatro tipos de ênfase melódica inicial, começando: 1) na fundamental do acorde de tônica; 2) na terça menor do acorde de tônica; 3) na quinta do acorde de tônica e 4) na sétima menor do acorde de tônica. Esses quatro tipos de ênfase melódica inicial pertencem à escala pentatônica menor (ver a escala do Exemplo 1).

Outro ponto importante observado através das análises feitas foi a ocorrência da escala pentatônica sobre o sexto grau da tonalidade, podendo ser utilizada na construção melódica simultaneamente com a escala pentatônica menor sobre a fundamental da tonalidade, como mostra o exemplo 2.



Exemplo 2

O exemplo 2 mostra as duas escalas mais comuns usadas no blues. Porém, através das análises é possível observar uma tendência do sexto grau se direcionar para a tônica da tonalidade, uma terça menor acima. No caso do exemplo 3, a tendência será do Fá# resolver na tônica Lá, sendo que o uso da escala pentatônica sobre o sexto grau tem uma função de prolongação da nota estrutural Lá.



Exemplo 3 – primeira frase da peça "*Bright lights, big city*" de Jimmy Reed

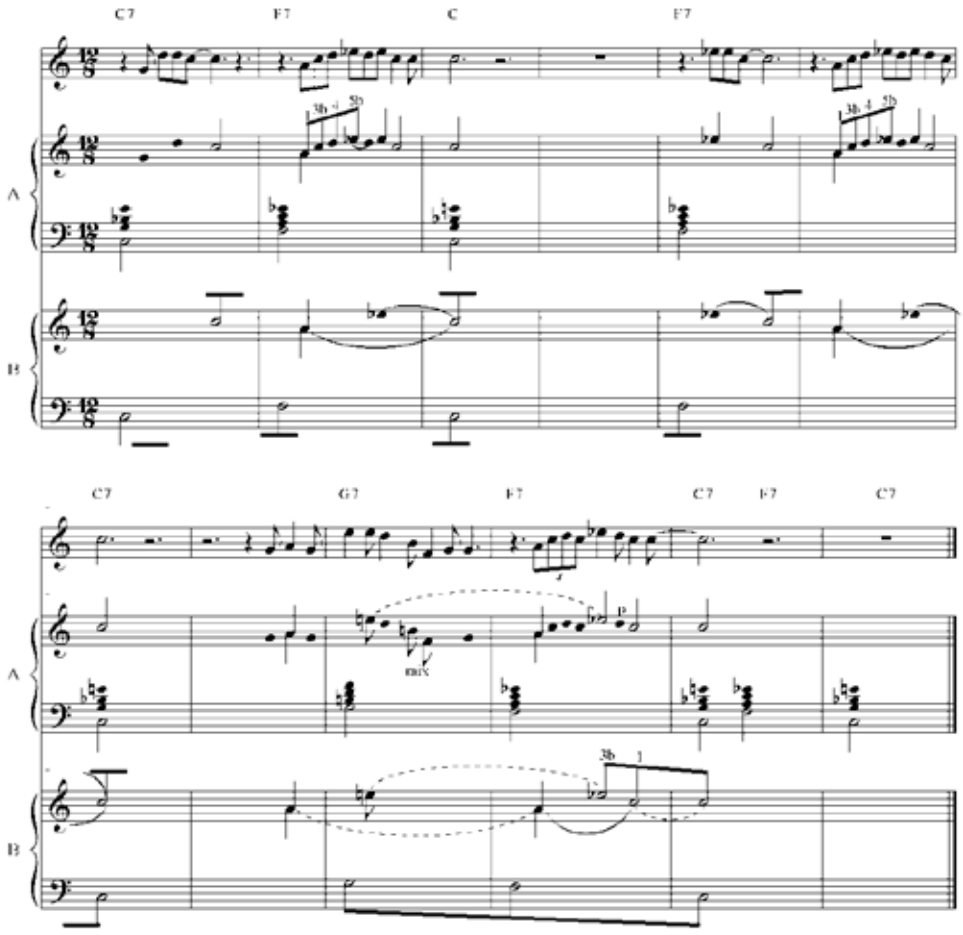
De forma resumida nesses apontamentos iniciais, podemos chegar a duas estruturas fundamentais dentro do blues, conforme é mostrado nos exemplos 4 e 5. O exemplo 4 mostra uma estrutura fundamental baseada na escala pentatônica menor. O exemplo 5 mostra uma estrutura fundamental baseada na escala pentatônica menor com a nota da escala pentatônica sobre o sexto grau (indicada com hastes para baixo e para cima) enfatizando a tônica, assim como a terça maior (indicada por uma figura de colcheia com haste para baixo) ligada com a terça menor da escala pentatônica sobre a tônica.

Exemplo 4

Exemplo 5

"Going down slow", exemplo 6, mostra outro uso mesclado da escala pentatônica menor com o uso da escala pentatônica menor sobre o sexto grau. A primeira frase se inicia com a nota *Sol,* seguida de salto consonante para a nota *Ré* que desce por grau conjunto até a nota *Dó*, primeira nota da estrutura fundamental e que recebe a ênfase melódica inicial. A nota *Dó* realiza então um salto de terça menor descendente, alcançando a nota *Lá*, sexto grau da tonalidade. Aqui podemos então apontar que o uso da nota *Ré* provém da escala pentatônica de *Lá* menor, uma vez que ela não pertence à escala pentatônica de *Dó* menor. Também podemos indicar a nota *Ré* (9ª de *C7*) como uma dissonância oriunda desse uso mesclado entre as escalas pentatônicas. A frase segue com seu movimento ascendente, conforme mostra o gráfico A do exemplo 6, tendo como base a escala pentatônica de *Lá* menor, com o uso de sua *blue note*, nota *Mi* bemol, que tem a tendência de resolver na nota *Ré,* como aponta o gráfico analítico. Após isso a melodia retoma a nota *Mi* bemol, agora seguida de salto de terça menor descendente, alcançando a nota *Dó* estrutural. O gráfico B do exemplo 6 mostra uma redução da estrutura melódica da primeira frase apontando para a tendência de resolução da nota *Lá* em sua terça menor ascendente, e da nota *Mi* bemol em sua terça menor descendente, prolongando e enfatizando a primeira

nota estrutural da peça. A segunda frase tem uma estrutura semelhante com a primeira, ocorrendo pequena variação melódica ao se iniciar com a nota *Mi* bemol saltando para a nota *Dó* estrutural. A terceira frase se inicia com a nota *Sol* seguida de movimento por grau conjunto ascendente para a nota *Lá*, sexto grau relativo. Ocorre o retorno à nota *Sol* seguido de salto consonante para a nota *Mi* natural. Estas notas, somadas a nota *Ré* do compasso 9, indicam o uso da escala pentatônica sobre o sexto grau, tendo, assim, maior importância entre elas a nota Lá, indicada com hastes para baixo e para cima, no gráfico A do exemplo 6.



Exemplo 6 – "*Going down slow*" de James B. Oden

A melodia segue com as notas *Si* natural e *Fá*, indicadas com a figura de colcheia com haste para baixo, indicando uma tendência do modo mixolídio, até a retomada da nota *Sol*, que por sua vez alcança novamente a nota *Lá* no compasso 10. A nota *Lá* retoma com seu movimento pentatônico ascendente, até alcançar a nota *Mi* bemol estrutural, que por sua vez tende a resolver na tônica estrutural, porém passando pela nota de passagem *Ré*, no movimento final da melodia. Por fim, o gráfico B do exemplo 6 mostra a redução analítica e aponta para a prolongação da nota *Lá* que tem a tendência em resolver por salto de terça menor na nota *Dó* estrutural. Também é possível observar a nota *Mi* natural, oriunda da escala pentatônica sobre o sexto grau resolver na nota *Mi* bemol, na mesma altura, na estrutura fundamental da peça, que por sua vez salta terça menor descendente, enfatizando a nota estrutural *Dó*.

Nessa peça é possível observar que o uso mesclado da escala sobre o sexto grau ajuda a prolongar a nota estrutural *Dó*, recebendo durante toda a peça a ênfase por salto de terça menor ascendente (de *Lá* para *Dó*) e de terça menor descendente (de *Mi* bemol para *Dó*). Novamente ocorrem dissonâncias características do

estilo, pelo uso mesclado das escalas pentatônicas e pelo choque desse uso com a utilização das progressões harmônicas, como a nota *Ré* sobre o acorde de C7, gerando uma sonoridade de 9ª no primeiro compasso; a mesma nota *Ré* sobre o acorde de F7 gerando uma estrutura de 13ª nos compassos 2 e 10; a nota *Mi* natural sobre o acorde de G7 gerando uma estrutura de 13ª no compasso 9; e a nota Lá sobre o acorde de C7 também gerando uma estrutura de 13ª no compasso 8.

4. Conclusão

Lembrando do que afirma Stock (1993), essas estruturas encontradas podem ocorrer em diversas formas de variação, não sendo encontradas de forma idêntica em todas as peças, mas os seus componentes estruturais apresentam uma tendência comum: 1) a ocorrência da escala pentatônica menor sobre a tônica de forma descendente; 2) A ênfase melódica sobre os graus da escala pentatônica menor, com exceção do quarto grau; 3) A ocorrência do uso mesclado entre a pentatônica menor sobre a tônica com a escala pentatônica menor sobre o sexto grau 4) A tendência, nesse uso mesclado do sexto grau resolver na tônica e da terça maior inclinar para a terça menor; e 5) A progressão de acordes característicos da forma do blues de 12 compassos. Através dessa abordagem analítica contemplando a aproximação do contexto histórico que marcou a cultura afro-americana com a abordagem schenkeriana, é possível apontar as origens do uso das dissonâncias do jazz a partir da abordagem melódica do blues, uma vez que esse estilo tem em sua essência vários aspectos da tradição folclórica afro-americana. Através da conservação da inflexão melódica do negro dentro das progressões harmônicas europeias, ocorre o choque entre o uso mesclado das escalas pentatônicas com as harmonias diatônicas. Conforme apontado nesse artigo, muito provavelmente a prática melódica do blues foi preservada dentro do jazz e traduzida também no uso das harmonias com as dissonâncias de 9ª, 11ª e 13ª, assim como o uso das *blue notes*, mantendo uma tendência melódica ambígua. Estas características devem ser consideradas como parte estrutural na abordagem analítica.

Notas

1 Esse artigo é oriundo de uma pesquisa mais ampla onde a adaptação da análise schenkeriana se dá no jazz.

2 Essa afirmação de Hobsbawm possivelmente não está baseada na teoria schenkeriana, porém ela possui uma essência profundamente schenkeriana. O blues é um gênero folclórico afro-americano antecessor do jazz (GIDDINS 2009:44) e sua essência é absorvida pelos músicos de jazz em vários subgêneros, assim como a sua estrutura formal é utilizada como uma forma padrão para a construção temática e para a improvisação.

3 Hobsbawm (1986:102) aponta para várias fases do jazz como: pré-história, antiga, período médio e moderno.

4 Salzer (1952: 154) expande a análise schenkeriana para peças tonais que possuem acordes com as dissonâncias de 9ª, 11ª e 13ª e considera esses acordes como estruturais.

5 Stock (1993:216) trabalha com teóricos do campo etnomusicológico como: Mantle Hood que sugere que a etnomusicologia é um estudo da música "não apenas em termos de si mesma, mas também em relação ao seu contexto cultural" John Blacking chamou a atenção para o reconhecimento de música como "som humanamente organizado"; enquanto a influência antropológica de Alan Merriam descreveu seu campo como o estudo de "música como cultura". Steven Feld também articulou seu interesse com a relação de som musical às práticas humanas mais amplas, convidando a teoria etnomusicológica "para explicar formalmente a interação de estrutura sonora com o contexto e pretensões culturais de seus criadores/ouvintes".

6 Stock (1993:217), cita analises feitas por John Blacking, Laz Ekwueme (Ibid.:219) e Kofi Agawu (Ibid.:221)

7 As escalas pentatônicas também podem ser encontradas na música folclórica europeia.

8 Schuller (1968:57) afirma que "qualquer discussão da harmonia no jazz e dos seus antecedentes deve forçosamente começar com a compreensão de que, no início, a música africana não possuía harmonia. Se ela surgia, era de forma acidental e, [...], não a harmonia funcional diatônica no sentido europeu".

9 Giddins (2009:12) afirma que "dentro do ciclo repetitivo de estruturas do jazz, a música é organizada por camadas rítmicas: partes altamente individualizadas que contrastam com alguma outra, assim como elas servem para criar um todo unificado". No mínimo duas camadas rítmicas diferentes estão acontecendo simultaneamente: uma base rítmica padrão e contínua e outra sendo executada através de variações muitas vezes no padrão de pergunta e resposta.
10 O blues originalmente era declamado (ou cantado sem acompanhamento) e possuía estrofes de três versos.
11 "A maneira mais simples de reconhecer sua escala é através do uso das *blue notes*, as terceiras e sétimas abemoladas na melodia, mas não na harmonia, que é europeia". (HOBSBAWM 1986:127)
12 Os acordes maiores no blues tradicional são usados com o sétimo grau menor, gerando progressões baseadas no modo mixolídio (I7m-IV7m-V7m-IV7m-I7m). Ver Levine (1995:220).
13 O blues inicialmente era um gênero poético, posteriormente ele passa a ser acompanhado por instrumentos harmônicos, mantendo os aspectos principais da inflexão melódica africana. "Os timbres e inflexões característicos da voz africana invadiram todos os instrumentos de jazz desde então". (HOBSBAWM 1986, p.60)
14 Novamente reitero que este artigo é parte da dissertação de mestrado em andamento. Nessa pesquisa foram analisadas 30 peças envolvendo o blues tradicional de 12 compassos. Com base nessas analises foi possível chegar aos apontamentos deste capítulo.

Referências

GIDDINS, Gary; DEVEAUX, Scott. *Jazz*. New York. W.W. Norton & Company. 2009.
HOBSBAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Tradução: Angela Noronha. São Paulo: Editora Paz e Terra S/A,1986. 6ª Edição.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. *"3. Análise, teoria e música nova"*. São Paulo: Martins Fontes (1987), p.75-150.

LARSON, Steve. Schenkerian Analysis of Modern Jazz: Questions about method. *Music theory spectrum*, vol.20, N°2, University of California Press, p.209-241, 1998

LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music CO. 1995.

SALZER, Felix. *Structural hearing*. New York: Dover, 1952.

SCHULLER, Gunther. *O velho jazz: suas raízes e seu desenvolvimento musical*. Tradução: Ruy Jungmann. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.

STOCK, Jonathan. The apllication of schenkerian analysis to ethnomusicology: problems and possibilities. *Music analysis,* vol.12, Nº2. Blackwell Publishing. p.215-240, 1993.

SCHENKER E SCHOENBERG DIVERGENTES? CAMINHOS PARA A RECONCILIAÇÃO ENTRE DUAS TEORIAS ANALÍTICAS

Renato Luciano de Vasconcelos (UFPR)
renato_vasconcelos78@hotmail.com

Resumo: Schenker e Schoenberg promoveram o culto à tradição musical austro-germânica. Ambos se envolveram em uma disputa pessoal e passional sobre ideias musicais de natureza teórica e ideológica. A musicologia recente tem visto benefícios na reconciliação destas duas teorias. O presente artigo visa discutir algumas das possibilidades e restrições na reconciliação de ambas as teorias. Confrontamos conceitos análogos e também apontamentos de ambos os teóricos resultando em uma reflexão sobre tais possibilidades.
Palavras Chave: Schenker, Schoenberg, teorias analíticas.

Do Schenker and Schoenberg diverge? Paths to a probable reconciliation between two analytical theories

Abstract: Schenker and Schoenberg endorsed the cult of Austro-German musical tradition. Both were involved in a particular and passionate dispute regarding their own thought concerned to music theory and ideology. Current musicology has seen benefits in the possibility of reconciliation of these two theories. This article will discuss some possibilities and constraints in reconciling both theories. For such goal, we relate analogous topics and texts of both theorists. That concludes in a reflection about such possibilities.
Keywords: Schenker, Schoenberg, analytical theories.

Os apontamentos dos teóricos dos *Urphänomen*[1] Heinrich Schenker (1868 - 1935) e Arnold Schoenberg (1874 - 1951), foram difundidos principalmente por meio de seguidores e pupilos que, naturalmente, adicionaram modificações e ampliações a estes trabalhos. Para citar algumas delas: Felix Salzer (1904 - 1986), pupilo de Schenker, aplicou a análise "tonal" schenkeriana à música pós-tonal do século XX e, igualmente, à música modal Renascentista; Anton Webern (1883 - 1945), pupilo de Schoenberg, desconsiderou o ideal da "saturação harmônica" no método dodecafônico de Schoenberg e partiu em direção para o princípio oposto – o da fragmentação "de identificação, de igualdade, entre segmentos de séries distintas" (SOUZA, 2009 p.150); Os teóricos William Caplin e James Hepokoski desenvolveram novas teorias influenciadas por princípios especialmente schoenberguianos como as abordagens de forma, sentença e período. Mais recentemente, alguns musicólogos como Gianmario Borio (2001), Jack Boss (1994), Norton Dudeque (2006), Janet Schmalfeldt (1991), Pieter van der Toorn (1996) publicaram artigos e livros com reflexões que incitam uma possibilidade de reconciliação entre ambas as teorias.

Em seus textos, Schenker lançou críticas diretas e indiretas orientadas a diversos contemporâneos e inclusive à Schoenberg. No segundo volume do livro *Das Meisterwerk in der Musik* (1926) Schenker rejeitou como acordes aqueles de sétima e nona antes sugeridos como "legítimos" por Schoenberg em *Harmonielehre* (1922). Estes acordes foram reconhecidos por Schoenberg nas obras de Mozart e de Bach como sonoridades "novas" e verticais. Para Schenker tal possibilidade não era prevista pelo estudo de harmonia tradicional deveria ser desconsiderada e, tampouco, seriam justificadas como o resultado de uma suspensão ou uma nota de passagem. Desta maneira, Schenker refutou tal possibilidade de haver sentido estrutural para estes acordes. Na visão schenkeriana, tais acordes não poderiam ser comparados em um mesmo nível hierárquico de uma tríade. (DUDEQUE, 2004)

Uma possível contradição na teoria de Schoenberg, levantada por Boss em seu artigo *Schoenberg on Ornamentation and Structural Levels* (1994), diz respeito sobre a emancipação da "dissonância"[2] e a ideia

da existência de ornamentos *versus* níveis estruturais na música atonal. Neste artigo, Boss apresenta as palavras de Schoenberg[3] em uma conferência de rádio em 1932, dirigidas à sua obra atonal *Seraphita* (Op.22), em que o compositor aponta as notas ornamentais desta canção. Tal declaração demonstrou um paradoxo: como seriam possíveis ornamentos em uma obra, supostamente, não hierárquica? Neste mesmo artigo, Boss conclui haver diferenças nas concepções de "estrutura" em Schenker e em Schoenberg, argumentando nos seguintes pontos: (1) o número de camadas "analíticas" é distinto para ambos – os ornamentos para Schoenberg não parecem ir além de duas camadas analíticas enquanto que para Schenker não há limites em relação ao número de camadas que se estendem até a *Ursatz*[4]; (2) para Schenker a estrutura base em uma obra é a tríade de tônica, para Schoenberg a mesma estrutura base está relacionada à *Grundgestalt*[5]. (BOSS, 2001; DUDEQUE, 2004)

Conforme foi mencionado, Schenker e Schoenberg mantiveram durante suas carreiras a atitude de herdeiros da tradição musical germânica. Ambos aspiraram perpetuar esta tradição através de seus textos e obras. Para Schoenberg a herança de direito à tradição austro-germânica do século XIX substanciava a afirmação que seu conhecimento – adquirido, segundo ele, através de Bach, Mozart, Beethoven, Brahms e Wagner – poderia lhe conferir a autoridade necessária para a crítica e julgamento estético musical. (DUDEQUE, 2004). Schenker, entretanto, seguia esta mesma linha de pensamento de Schoenberg. Schenker considerou Bach, Mozart, Beethoven e Brahms como modelos a seguir. Ao mesmo tempo, Schenker admitiu Chopin como um exemplo de compositor nascido fora do eixo austro-germânico que, pelo seu estilo de escrita musical tradicional, poderia ser considerado como um autêntico alemão (SCHENKER, 1979). Diversamente, Schenker também recusou a obra de diversos compositores nascidos na Alemanha e a obra de Wagner que, segundo ele, rompeu com a tradição tonal. Schoenberg automaticamente era incluído neste conceito de Schenker. Para Schenker, um estrangeiro que seguisse esta tradição cultural poderia ser mais alemão que os próprios alemães – neste sentido, Schoenberg também estaria de acordo.

Schoenberg apresentava-se também com um pensamento tradicionalista, porém não conservador. Nicholas Cook aborda, em seu livro *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna* (2007), que esta crítica "supostamente teórica" de Schenker – direcionada a Wagner e tantos outros contemporâneos – teria raízes bastante profundas nos conflitos pessoais que diziam respeito ao fato do teórico ser de origem judaica. Em certa medida, a teoria schenkeriana foi ajustada como um contra-argumento às obras dos teóricos e afins dos movimentos antissemitas. Schenker, na realidade, investia contra os compositores "programáticos"[6] que, de alguma maneira, pelo seu ponto de vista, eram cúmplices das atitudes xenofóbicas e desmoralizantes direcionadas aos judeus. Cook traz, por exemplo, uma reflexão a respeito de um aparente antissemitismo cultural do pensamento Wagneriano. Neste exemplo, o próprio compositor cita que os Judeus convertidos se conservavam alienados dentre uma sociedade que eles mesmos não compreendiam (COOK, 2007). Schoenberg, diferentemente de Schenker, aceitou as normas sociais de desmoralização judaica e se converteu ao luteranismo. Assim, Schenker passou a considerá-lo com desconfiança. Ao mesmo tempo, a teoria desenvolvida por Schoenberg claramente validava as obras consideradas "pictóricas", o cromatismo saturado de Wagner e de outros estilos composicionais "modernos". Foi no sentido oposto a este pensamento wagneriano que Schenker apontou a sua ideologia, crítica e teoria musical. Assim, é possível afirmar que nas intenções nacionalistas austros-germânicas, aparentemente semelhantes, de Schoenberg e Schenker existem também a diferença sutil – enquanto Schoenberg vê no nacionalismo uma forma de dar continuidade e ser aceito como um cidadão "real", Schenker intenciona manter a tradição e pôr abaixo os "novos" ideais alemães.

Outra suposta similaridade entre as teorias de Schenker e Schoenberg é a influência da psicologia da *Gestalt* resumida no modelo "orgânico" de análise e composição musical. Por volta de 1900, o conceito da psicologia da *Gestalt* passou a ser discutido com maior proeminência. Este conceito foi emprestado à música com intuito de compreender agrupamentos gerados pelas semelhanças ou contrastes em uma obra musical. Neste caso, uma obra musical "autêntica"[7] deveria ser estruturada exclusivamente e a partir de elementos internos que fossem combinados "organicamente". Isto significa que o processo composicional de uma peça musical deveria ser embasado em um processo de criação que extrapolasse a improvisação "impensada" de elementos musicais distintos (frases, motivos, entre outros) ou o simples estabelecimento de moldes (formas musicais). Os conceitos de coerência e "organicismo" foram os temas de partida de Schoenberg na elaboração dos seus conceitos de forma e da *Grundgestalt*. Para Schoenberg, a *Grundgestalt* era o elemento motívico gerador da idéia musical – o germe da idéia. Dentre os reflexos da teoria da *Gestalt*, em Schoenberg, existe a influência da idéia teórica holística sobre o pensamento motívico musical do teórico musical A. B. Marx (1795-1866). Também, são pertinentes as ideias de Goethe em seus livros *Morphologie* ([1807] 1817) e *Metamorphose of Pflanzen* (1790) que demonstravam como as inúmeras forma-vida[8] resultariam de um número limitado de arquétipos – por exemplo, a origem a um grupo de animais ou plantas através de uma célula, ou estrutura comum em ambas. (DUDEQUE, 2004) Para Schoenberg estas relações orgânicas de uma obra musical poderiam ser justificadas com a demonstração das repetições e ou evoluções (variações) do motivo básico. Este tipo de abordagem orgânica, segundo Bent (2004), foi aplicado também em Schenker, mas pela primeira vez por Arnold Schering (1877-1941) com o nome de "dês-ornamentação" (*Dekolorieren*). Este trabalho de Schering, que oferecia técnicas de ornamentação e variação na forma embrionária, foi imprescindível para os evolucionistas melódicos Rudolph Réti (1885 – 1957) e Schenker. (BENT, 1987) Assim, a teoria do organicismo desempenhou papel fundamental em ambas as teorias de Schenker e Schoenberg. No entanto, o elemento fundamental para Schenker é distinto do motivo gerador de Schoenberg. Em Schenker, a "dês-ornamentação" da superfície musical alcançará sempre a tríade; em Schoenberg, este processo atingirá o motivo.

Dentre as mais evidentes discordâncias entre Schenker e Schoenberg incluímos a diferença entre a quantidade de níveis de estruturais reconhecíveis em suas respectivas teorias. Enquanto Schoenberg reconhece somente poucos níveis acima do motivo básico para Schenker este número é indeterminado. Schoenberg sempre se refere à análise da superfície musical (DUDEQUE, 2004). Diferentemente, Schenker busca demonstrar todas as relações internas dos níveis estruturais – isto é, em relação ao elemento gerador chamado por ele de estrutura fundamental (*Ursatz*). Outro aspecto importante é a forma como sistematizam os intervalos ornamentais e estruturais. Para Schenker, notas ornamentais não são consideradas intervalos propriamente, mas especificamente *embellishments*[9]. Em Schoenberg, estes ornamentos não são recomendados de forma tão sistemática. Para Schoenberg, ornamentos são especificados como intervalos independentes.

Desta maneira, o conceito de ornamentação schoenberguiano segue por uma flexibilidade que Schenker não adotou. Em Schoenberg os ornamentos podem ser aplicados às sonoridades diversas que Schenker desconsidera. Assim, os ornamentos para Schoenberg variam conforme o contexto da obra musical. Diferentemente de Schenker, Schoenberg traz uma teoria estrutural não fixada em uma forma pré-estabelecida (conforme A. B. Marx). Para Schenker os ornamentos servem somente com o objetivo de reforçar os níveis estruturais mais básicos, sobretudo, a *Ursatz*. Na teoria schenkeriana, não faz sentido reforçar "sonoridades" e nem mesmo mudar o significado da estrutura de acordo com o contexto da obra, a superfície de uma obra musical "autêntica" deve assim surgir de uma específica estrutura fundamental (I-V-I). Contrariamente, a

Urgestalt de Schoenberg demonstra a coerência orgânica em fatores intrínsecos e relativamente flexíveis em relação ao conteúdo interno da obra. Entretanto, a ornamentação em ambos é apresentada como recurso eficaz e reforça o sentido orgânico da obra – característica primordial na justificativa da tradição austro-germânica. É possível observar, tanto Schenker quanto Schoenberg, que no caso da ornamentação ambos utilizam os mesmos recursos para demonstrarem teorias opostas. Enquanto Schenker elucida (por ornamentação) as relações "orgânicas" entre a tríade de tônica e a superfície da obra, Schoenberg esclarece (também por ornamentação) como a superfície pode, organicamente, se desprender da mesma tríade de tônica sugerida por Schenker. Este conceito schoenberguiano permitiu a ampliação de sua teoria para além das fronteiras tonais e a elaboração da idéia de "emancipação da dissonância".

Considerações Finais

Apesar das divergências pessoais, ideológicas e teóricas, é possível considerar que no aspecto de culto à tradição austro-germânica tanto Schenker quanto Schoenberg pertenceram a uma mesma classe de teóricos do início do século XX. O principal ponto de divergência em Schoenberg e Schenker encontra-se no fato de que o primeiro visava dar continuidade à tradição, enquanto que o segundo intencionava a preservação do tonalismo e repertório clássico. Desta maneira, estas teorias divergentes surgiram, em essência, embasadas nos mesmos princípios, mas norteadas por propósitos ideológicos.

Não parece apropriado realizar julgamento de valor em relação a uma ou outra teoria. Ambas explicam diferentes tendências do início do século XX sob perspectivas ideológicas divergentes. Uma análise de uma obra atonal sobre a perspectiva schenkeriana ortodoxa seria o mesmo que considerá-la pelo ponto de vista ideológico conservador oposto a sua elaboração. Do mesmo modo, as abordagens schoenberguianas explicitam um ponto de vista que visa o prosseguimento da teoria tonal para o que a música apontou para os dias atuais. Assim, é possível tirar proveito de ambas às teorias. Neste caso, a reconciliação pode seguir pelo viés de uma análise que considera uma obra de acordo com estas duas abordagens analíticas tendo como resultado um esclarecimento sobre as tendências conservadoras e de continuidade em uma obra atual, por exemplo. É possível afirmar, que o casamento destas teorias ainda tem muito a oferecer e podem proporcionar recursos que servirão de base para abordagens futuras úteis ao desenvolvimento, composição e compreensão da teoria musical.

Notas

1 Fenômeno fundamental (BORIO, 2001)

2 O conceito de "emancipação da dissonância" em Schoenberg refere-se a não hierarquização das notas e intervalos em uma obra musical. Para Schoenberg cada som, nota ou intervalo influencia a obra interna e externamente – isto é, as partes influenciam o todo.

3 "*Seraphita*" *Vier Lieder* Op.22 de Arnold Schoenberg

4 Estrutura fundamental formada pelo baixo fundamental (*Bassbrechung*) e a linha melódica fundamental (*Urlinie*). Na *Ursatz,* basicamente, a obra completa é reduzida aos acordes I-V-I que remetem aos primeiros intervalos da série harmônica e, consequentemente, a tríade de tônica.

5 A *Grundgestalt* é a idéia básica, frase, motivo, ou material simples no qual a obra completa pode ser derivada.

6 Os "novos" germânicos e afins das teorias programáticas, ou tendências pictóricas de composição, eram criticados por Schenker por não terem compromisso com a tradição tonal. Dentre estes compositores estavam Wagner, Debussy, Schoenberg, Reger,

entre muitos dos contemporâneos de Schenker.
7 Schenker reconheceu como "autêntica" somente parte das obras período tonal. Assim, estas obras validam sua teoria na medida em que trazem os elementos internos em coerência com a estrutura fundamental (*Ursatz*).
8 Referência à estrutura biológica comum entre os seres vivos.
9 *Embellishments* no sentido de diminuições, ornamentos ou adornos estruturais.

Referências Bibliográficas

BENT, Ian. *Analysis.* Hampshire: The MacMilliam Press LTD, 1987.

BORIO, Gianmario. Schenker versus Schoenberg versus Schenker: The Difficulties of a Reconciliation. *Journal of the Royal Musical Association*. Vol. 126, No.2, p.250-274, 2001.

BOSS, Jack. Schoenberg on Ornamentation and Structural Levels. *Journal of Music Theory*, Vol. 38, No. 2, p.187-49, Outono, 1994.

COOK, Nicholas. At the borders of musical identity: Schenker, Corelli and the Graces. *Music Analysis*, Vol. 18, No. 2., p.179 – 233, Jul., 1999

____. *The Schenker Project :* Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna. New York: Oxford University Press, 2007.

DUDEQUE, Norton. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951).* Aldershot: Ashgate, 2006.

FORTE, Allen. *Análisis Musical: introducción al análisis schenkeriano.* Tradução de Pedro Purroy Chicot. Cornellá de Llobregat, 2002.

KERMAN, Joseph. Análise, teoria e música nova. In: MUSICOLOGIA. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical.* Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SCHENKER, Heinrich. *Counterpoint: A translation of Kontrapunkt of Heirich Schenker Book I.* Traduzido para o inglês por John Rothgeb e Jurgen Thym. New York: Schirmer, 2001.

____. *Free Composition (Der freie Satz).* Tradução de Ernst Oster. Hillsdale: Pentagon Press, 1979.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Uma introdução às teorias analíticas da musica atonal. *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios*, Goiânia, Vol.1, p.122-153, 2009.

FORTE, SALZER E A ORNAMENTAÇÃO NA ANÁLISE SCHENKERIANA

Renato Luciano de Vasconcelos (UFPR)
renato_vasconcelos78@hotmail.com

Resumo: O presente artigo realiza uma reflexão a respeito da ornamentação no pensamento schenkeriano por meio dos livros *Introduction to Schenkerian Analysis: Form and Content in Tonal Music* (1982) de Allen Forte, e *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music* (1952) de Felix Salzer. Assim, oferecemos algumas perspectivas e novas ideias não ortodoxas para esta influente ferramenta analítica do século XX.
Palavras Chave: Schenker, Forte, Salzer, ornamentação no pensamento schenkeriano.

Forte e Salzer, and the ornamentation in Schenkerian analysis

Abstract: This paper presents a view about the ornamentation in Schenkerian thought through the approach of the books *Introduction to Schenkerian Analysis: Form and Content in Tonal Music* (1982) Allen Forte, and *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music* (1952) by Felix Salzer. Thus, we present some perspectives and new unusual ideas to this prominent 20th century analytical feature.
Keywords: Schenker, Forte, Salzer, Ornamentation in Schenkerian thought.

Após a morte de Heinrich Schenker em 1935 algumas gerações acadêmicas e de pupilos tiveram um importante papel na divulgação e desenvolvimento de suas ideias. Sua teoria, que prezava pela preservação da tradição tonal austro-germânica, exerceu uma grande influência no pensamento musical do século XX e, principalmente, nas universidades americanas. Schenker pôde atrair alguns teóricos americanos representativos para divulgação de sua teoria na América do Norte, pupilos como Oswald Jonas (1897-1978) e Felix Salzer (1904-1986), e uma segunda geração com Ernst Oster (1908-1977), William Mitchell (1906-1971), e John Rothgeb. (COOK, 2007) Estes teóricos acolheram, divulgaram e desenvolveram sua teoria analítica de tal forma que a análise schenkeriana foi posta no centro dos estudos de música tonal das universidades americanas.

Dentre os seguidores e pupilos de Schenker, Salzer foi o primeiro a expandir a aplicação da teoria schenkeriana para um repertório não tonal. Nascido em Viena e naturalizado como cidadão americano, Salzer estudou primeiramente com Hans Weisse (1892–1940) e em seguida com o próprio Schenker[1]. Em seus textos e análises, Salzer amplia a teoria schenkeriana também abordando obras de compositores que foram além dos cânones dos períodos barroco, clássico e romântico recomendados por Schenker como repertório de referência. Dentre estas obras, Salzer demonstrou ser possível aplicar a teoria schenkeriana à obra renascentista de Josquin Des Prez (1445-1521) ou mesmo a obras contemporâneas de compositores, como Béla Bartók (1881-1945), Igor Stravinski (1882-1971), Richard Strauss (1864-1949), Richard Wagner (1813-1883). O livro *Structural Hearing* (1952) é destacado como o seu mais importante trabalho, embora seja considerado controverso devido as suas revisões e extensões das ideias de Schenker[2]. Também, o enfoque pedagógico de Salzer neste livro foi essencial para a projeção e divulgação desta teoria. Allen Forte (1926) estudou a teoria de schenkeriana com Alvin Bauman, que estudou com Weisse, e também lecionou no *Mannes College* entre 1957 e 1959 antes de se mudar para *Yale University*. Mesmo sendo considerado como pertencente a uma terceira geração de pupilos, o autor é tido como o maior divulgador da teoria analítica schenkeriana. Durante a segunda metade dos anos 1950, Forte lecionava simultaneamente na *Mannes College* e na *Columbia University*. Nestes anos, Forte escreveu um livro que adaptava os conceitos schenkerianos para o estudo da música do século XX. (BERRY,

2005) O desenvolvimento atribuído a Forte culminou no livro *Introduction to Schenkerian Analysis* (1982). Desta maneira, o grupo de pupilo de primeira e segunda geração representou uma base estratégica para o desenvolvimento da teoria schenkeriana na América do Norte.

Para iniciarmos discussão a respeito da ornamentação é necessário, primeiramente, abordar a dificuldade em definir o que constitui um ornamento e como tal deve ser diferenciado do que não é exatamente ornamental. Segundo Frederick Neumann (1970), o conceito de ornamento possui variações sutis que se colocam de acordo com sua aplicação geral nas artes, na arquitetura e, especialmente, na música. O autor traz que o conceito de ornamento é estabelecido em oposição imediata ao conceito de estrutura. Assim, ambos estabelecem uma relação de polaridade. Para Neumann, o ornamento musical apresenta uma especificidade em relação às demais artes "funcionais". Esta especificidade se deve ao fato da música possuir um "significado essencial" indefinível, um significado não mensurável, frequentemente atribuído ao pensamento musical do compositor. O termo ornamentação é também mencionado como *embellishment* ou diminuição.

Tal a importância das diminuições (ou ornamentos) para a compreensão desta teoria analítica que Forte dedicou em *Introduction to Schenkerian Analysis* (1982) um capítulo completo exemplificando e discutindo a diminuição na análise schenkeriana em aspectos técnicos e conceituais. Assim, com a finalidade de justificar historicamente o uso das diminuições, Forte utiliza exemplos retirados de tratados antigos como o livro *Regole Passagi di Musica* (1594) do compositor e teórico italiano Giovanni Battista Bovicelli (1550-1594) e o tratado *The Division-Viol* (1659) do compositor Christopher Simpson (1602-1669). No exemplo inspirado em Bovicelli (figura 1) é possível observar: em (a) o tema caracterizado pelas notas estruturais Ré-Lá (intervalo de quinta justa demarcado com um colchete inferior); em (b) uma primeira "variação" demonstra como a duração da nota "real" Ré pode ser mantida enquanto altera-se o acento e a duração da nota Lá pelas notas ornamentais Fá-Sol; em (c) ambas as notas estruturais têm sua duração diminuída em uma semínima enquanto que as notas ornamentais alcançam o intervalo de quinta por meio de uma escala diatônica; em (d) os ornamentos adquirem uma curva mais independente e irregular em relação à estrutura básica; em (e) somente a primeira nota estrutural sofre alterações.

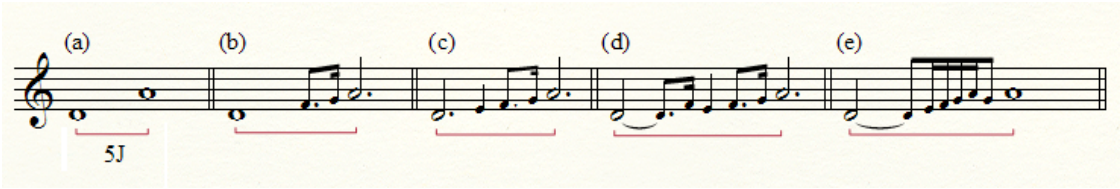


Figura 1 – Possibilidades de diminuição intervalar a partir do salto de quinta no exemplo de Forte.

Em sentido complementar ao exemplo acima sugerido por Bovicelli, que classificamos como uma característica "diminuição por preenchimento intervalar"[3], o tratado de Simpson aborda a ornamentação através do processo denominado *Breaking the Ground*. Neste processo a figura melódica do baixo é ornamentada a partir do que podemos traduzir como uma "ruptura de notas". Neste tipo de ornamentação, sugerida pelo tratado de Simpson, devemos notar a sutil diferença de enfoque, sobretudo em relação ao exemplo de Bovicelli – no processo de ruptura temos uma sutil diferença em relação ao recurso de preenchimento intervalar. Na ruptura do baixo de Bovicelli a nota Si bemol é o elemento estrutural a ser enfocado pelo ornamento. Para esta sutil diferença de intenção entre métodos sugerimos os termos: (a) *preenchimento intervalar*, para o método de Bovicelli; (b) e *substituição de notas*, para o método de Simpson. Na ilustração abaixo (figura 2), retirado do

tratado de Simpson, Forte demonstra como as notas do baixo podem ser substituídas por uma ou mais notas afins. No exemplo, uma semibreve pode "romper-se" (*divisions*) em duas mínimas, quatro semínimas, oito colcheias, etc. e também em notas de alturas diferentes que preservem o "significado essencial" destas notas estruturais (*ground*).

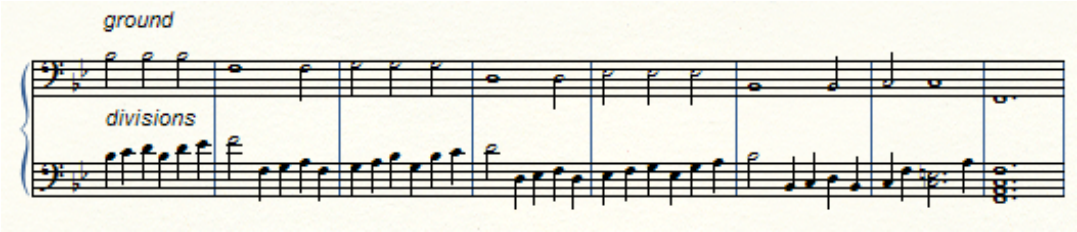


Figura 2 - Ornamentação por "rompimento" e substituição de Simpson

Forte, complementarmente, sugere o estudo da forma variação para a melhor compreensão do modo como os compositores lidam com os ornamentos no processo de composição de suas obras:

> [...] fica evidente que o gênero tema com variações oferecerá um *corpus* de música instrutivo para o estudo dos procedimentos de diminuição na música tonal, posto que oferece uma estrutura musical prototípica (o tema) e uma variedade de diminuições (as variações) relacionadas diretamente com a estrutura. (FORTE, 2003 p.21) tradução nossa[4]

Neste sentido, o autor resume quatro tipos principais e distintos de diminuições: a nota de passagem (P), a bordadura (B), o salto consonante (SC) e o arpejo (Arp); além de todas as distintas subespécies de tais elementos. Estas subespécies também devem ser tomadas como recursos básicos de ornamentação estrutural.

A abordagem de Salzer à análise schenkeriana é distinta de Forte, contudo complementar. Seu enfoque didático parece conduzir *Structural Hearing* a partir de uma abordagem mais vertical (harmônica). *Structural Hearing* não traz capítulos específicos direcionados às diminuições melódicas. Partindo da premissa que a melodia será tratada como uma prolongação estrutural e harmônica, e que o conceito de ornamentação também deve provir de elementos não melódico, observamos que Salzer opta por abordar com mais vigor a distinção entre acorde de estrutura e acorde de prolongação do que a melodia propriamente. Segundo o autor, o reconhecimento e a distinção dos *chord grammar* e *chord significance* é o ponto de partida da análise schenkeriana.

Assim, *chord grammar* se refere ao *status* gramatical – ou seja, basicamente a função harmônica tradicional e nomenclatura de determinado acorde. Para Salzer, é através do *chord grammar* que podemos atribuir rótulos às tríades, acordes de sétima, entre outros. Este termo, por outro lado, demonstra o acorde assinalado em um sistema "universal" pré-estabelecido. Tal rótulo pode desviar a real função do acorde no todo orgânico da obra. Já o conceito de *chord significance* é trazido por Salzer para representar então tal função estrutural "real" do acorde na obra. *Chord significance* evidencia o papel "arquitetônico" de cada acorde no todo estrutural e orgânico de acordo com os princípios de Schenker. Nesta abordagem, mesmo dois acordes gramaticalmente idênticos, que são apresentados em uma mesma frase, podem cumprir funções totalmente distintas. (SALZER, 1962) Schenker foi o primeiro a dissociar, por exemplo, um acorde de sétima da dominante (Sol-Si-Ré-Fá) da sua função estritamente "dominante" em dó maior. Desta forma, na teoria schenkeriana, alguns acordes deixam de representar meramente a tradicional função harmônica (vertical) para

assumir a função contrapontística (horizontal). No ultimo caso, tal acorde será resultante da condução de vozes e perderá seu significado estrutural. Assim, um aspecto especial do pensamento schenkeriano é que, também, um acorde pode desempenhar a função de ornamento. O conceito de *chord significance* traz os acordes relacionados, de forma direta ou não, a função que desempenham em relação à meta estrutural. Esta função lida basicamente com duas classificações: acordes da estrutura ou acordes de prolongação (ornamentais). Salzer, por exemplo, apresenta o termo acorde harmônico aludindo àqueles acordes conectados diretamente à estrutura fundamental. Os demais acordes contrapontísticos que não fazem parte da estrutura fundamental deverão cumprir, naturalmente, a função de direcionamento (movimento) ou adorno (desdobramento) estrutural. Em resumo, acordes de significado estrutural serão chamados de *acordes harmônicos*, enquanto que acordes de significância ornamental serão chamados de *acordes contrapontísticos*.

Neste ponto, se recordarmos os conceitos de ornamentação de Neumann (ornamentação como elemento oposto a estrutura), de Forte (diminuição intervalar) e Salzer (diminuição harmônica) será possível observar divergências e complementaridade a respeito das aplicações destes conceitos. Sendo assim, surgem alguns questionamentos e reflexões: Quais são os limites possíveis da ideia de ornamentação na teoria schenkeriana? Poderíamos emprestar (como faz Neumann em relação à arquitetura) conceitos extra-musicais de ornamentação também para a teoria schenkeriana? Naturalmente, as repostas para estas dúvidas não serão tão simples ou, mesmo, óbvias. Neste ponto, já é possível completar que, apesar dos esforços dos pupilos schenkerianos em sistematizar e definir o conceito e aplicação do ornamento musical nesta ferramenta analítica, este assunto possui variantes que certamente não foram totalmente aproveitadas neste método analítico-composicional.

Dentre as diversas abordagens, também é relevante o sentido motívico que Forte atribui às diminuições. Salzer diz muito pouco em seu livro a respeito do motivo na análise schenkeriana. Para Forte, tanto uma simples nota de passagem como um arpejo podem configurar uma ideia característica de uma composição musical. Assim, o autor exemplifica cada elemento de ornamentação básica demonstrando em peças do cânone que, através da repetição, um elemento pode ser tornar motívico. Ao começar pela bordadura, exemplificando as primeiras notas Ré2-Dó2-Ré2 na segunda sinfonia de Brahms, Forte passa a expor melodicamente algo bastante similar aos conceitos de "significado" expostos por Salzer. Para Forte a bordadura melódica "[...] atua sempre como uma *adjacência* em relação à nota estrutural, já que permanece de forma diretamente próxima à nota ou às notas principais [...]" (FORTE, 2003 p.19) tradução nossa[5]. Em outras palavras, uma bordadura (B) atua sempre dependente de uma ou duas notas estruturais iguais e adjacentes à nota ornamental, conferindo a este tipo de ornamento um sentido estrutural específico – o de prolongação. Seguindo pelo mesmo procedimento, Salzer aborda a nota de passagem (P) como uma nota ornamental também intermediária. Desta vez, o ornamento permanece entre duas notas estruturais diferentes e adjacentes a nota ornamental, conferindo o significado estrutural de ligação, entre ambas as notas estruturais, ou a função de direcionamento melódico. No mesmo trecho, com relação ao significado estrutural destes ornamentos, Forte conclui que "[...] a bordadura sempre se relaciona com outra única nota (a nota principal), enquanto a nota de passagem é uma *conexão* que, portanto junta duas notas." (idem) tradução nossa[6]

Naturalmente, estes conceitos não são novidade na teoria elaborada por Schenker. No entanto, nos permitimos ponderar a ampliação dos conceitos *Grammar* e *Significance* também às notas da melodia. Podemos assim dizer que, neste caso, é plausível que tal ampliação de conceito para um método posterior traga benefícios na compreensão das diminuições melódicas na análise schenkeriana, que resultariam em

clareza de raciocínio e nas "novas" terminologias *note grammar* e *note significance*[7]. Salzer mesmo induz haver a necessidade de aclarar a confusão em relação ao pensamento funcional "universalizado" dos acordes (este mesmo pensamento é tradicionalmente aplicado às questões melódicas). Por exemplo, um a nota Sol é frequentemente atribuída com a função "dominante" em Dó Maior, sendo que, na teoria de Schenker, muitas vezes esta pode não ter uma função estrutural no que Schenker chama de *Urlinie*[8].

Ainda sobre as relações motívicas dos ornamentos, Forte considera tanto a bordadura quanto a nota de passagem completas ou incompletas (sem uma das notas estruturais); sufixais ou prefixais (tempo forte ou fraco do acento rítmico). No caso da bordadura, ela ainda pode ser superior ou inferior, sendo que as bordaduras incompletas inferiores sufixais seriam consideradas com a função de antecipação de uma nota estrutural. (FORTE, 2003) Para Salzer, entretanto, as bordaduras são um modelo ornamental ideal no qual abrange os movimentos melódicos em torno de uma única nota. Apesar do enfoque mais harmônico de *Structural Hearing* citado anteriormente, devemos mencionar aqui que os poucos momentos em que Salzer trata o assunto melodia ele o faz com bastante critério.

Conclusão

Muito mais do que foi abordado neste artigo é possível de ser especificado em termos de ornamentação schenkeriana. Salzer e Forte são apenas dois dos mais importantes pupilos divulgadores da teoria schenkeriana. Como vimos, a maneira como cada qual aborda o assunto difere e, assim, de maneira a complementar, destes pontos de vista podemos retirar vantajosos proveitos e ideias para a revisão e atualização desta tão importante teoria analítica. Devemos então dizer que, tanto Forte quanto Salzer, trazem em suas obras mais detalhes a respeito de cada um destes procedimentos ornamentativos. Estes detalhes abrangem possibilidades como a aplicação dos saltos consonantes, arpejos, acordes contrapontísticos, progressões intervalares e lineares, entre outros sob o viés de um elemento de ornamentação que sugerimos para um estudo posterior.

Notas

1 Weisse foi o primeiro aluno de Schenker que se mudou para os Estados Unidos. Em 1931, Weisse lecionava na *David Mannes Music School*. No ano seguinte, assumiu alguns seminários na pós-graduação da *Columbia University*. Felix Salzer foi pupilo de Weisse até sua última partida para *New York*, quando assumiu em 1940 o lugar de Weisse em *Mannes*, já neste mesmo tempo, Salzer iniciou suas aulas com Schenker. (BERRY, 2005)

2 Os escritos de Schenker revelam algumas sérias divergências teóricas, filosóficas e ideológicas em relação aos compositores e teóricos do século XX. Salzer seguramente estava consciente deste fato. Assim, a ampliação do repertório "clássico" tonal para um repertório modal e pós-tonal é o que confere aos textos de Salzer o caráter controverso e não ortodoxo.

3 Quando nos referíamos ao recurso de "preenchimento intervalar" a qualidade do intervalo é o que passava ao primeiro plano, ou seja, o elemento estrutural é focado no intervalo.

4 [...] it is quite evident that the theme-and-variations genre would provide an instructive corpus of music for the study of diminution procedures in tonal music, since it offers a prototypical musical structure (the theme) and a variety of diminutions (the variations) directly related to that structure.

5 […] the neighbor note differs fundamentally from the passing note in musical function, for it always serve as an *adjacency*, whether directly contiguous to the main note(s) or presented indirectly […]

6 […] the neighbor note always relates to another single note (the main note), whereas the passing note is a *connective*, hence joins two notes.

7 Similarmente aos conceitos de *Chord Significance* e *Chord Grammar*, *Note Grammar* diz respeito a função pré-estabelecida

da nota musical no contexto harmônico. Por outro lado, *Note Significance* diz respeito a função da nota musical na obra, independente de sua classificação funcional tradicional.

8 Linha melódica fundamental que faz referência a escala diatônica descendente desde que iniciada pelos intervalos da tríade (oitava, quinta ou terça) até o repouso da nota fundamental.

Referências Bibliográficas

BERRY, David C.. Schenkerian Theory in the United States. A Review of Its Establishment and a Survey of Current Research Topics. *ZGMTH Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* Hildesheim, Vol. 2, 2-3, pp. 101-137, 2005

COOK, Nicholas. *The Schenker Project : Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. New York: Oxford University Press, 2007.

FORTE, Allen. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W.W. Norton & Company Inc., 1982.

NEUMANN, Frederick. Ornament and Structure. *The Musical Quarterly*, Vol. 56, No. 2, Abr. pp. 153-161, 1970.

SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. USA: Dover Publications Inc., 1962.

SCHENKER, Heinrich. *Counterpoint: A translation of Kontrapunkt of Heirich Schenker Book I.* 2001. Ann Arbor: Musicalia Press Ed., 2001. p.XIII-XV.

____. *Counterpoint: A translation of Kontrapunkt of Heirich Schenker Book I.* Traduzido para o inglês por John Rothgeb e Jurgen Thym. New York: Schirmer, 2001.

____. *Free Composition (Der freie Satz).* Tradução de Ernst Oster. Hillsdale: Pentagon Press, 1979.

MODELAGEM SISTÊMICA BASEADA EM CADEIAS DE MARKOV

Rubem José Vasconcelos de Medeiros (UFCG)
kukamed@gmail.com

Raphael Sousa Santos (UFCG)
raphaelss@gmail.com

Liduino José Pitombeira de Oliveira (UFCG)
pitombeira@yahoo.com

Resumo: Neste trabalho implementou-se um método de modelagem sistêmica dos Corais de Bach, por Cadeia de Markov, com o objetivo de formalizar seus aspectos léxicos e sintáticos. Os parâmetros altura e ritmo agregam-se em estados que englobam a estrutura harmônica, condução de vozes e ornamentação. O sistema foi validado por sua capacidade de gerar trechos corais, cuja sintaxe harmônica apresenta um alto grau de similaridade com os modelos analisados.
Palavras-chave: Cadeias de Markov, modelagem sistêmica, Corais de Bach, Análise assistida por computador, McHose.

Systemic Modeling based on Markov Chains

Abstract: In this work we implemented a method for the systemic modeling of the Bach's chorals, using Markov Chain, with the goal of formalizing lexical and syntactic aspects of these pieces. The parameters pitch and rhythm are aggregated into states that comprise the harmonic structure, voice leading and ornamentation. The system was validated by its ability to generate choral excerpts, whose harmonic syntax has a high degree of similarity to the analyzed models.
Keywords: Markov Chains, Systemic Modeling, Bach's chorals, Computer-assisted analysis, McHose.

O ensino da harmonia progride cada vez mais no sentido de definir um sistema sintático que se relacione com uma realidade histórica. Desta forma, modelos como o de Hindemith (1940), que apenas fornecem regras prescritivas de condução e se distanciam da prática histórica dos compositores, estão gradualmente caindo em desuso. No entanto, mesmo livros-texto de harmonia mais recentes, como Kostka (1987), o qual tem uma clara preocupação com os aspectos históricos, nos fornecem apenas uma receita vaga de como a sintaxe harmônica opera nos dois primeiros séculos de harmonia diatônica. Se pensarmos no ensino da harmonia cromática, cuja sistematização pedagógica ainda depende de um exame e aceitação mais ampla das teorias harmônicas do século XIX (Hauptmann, Öetiggen, Riemman, A.B. Marx, Vogler e Fétis), o ensino convencional desse tipo de harmonia, no seu aspecto sintático, está ainda distante de ser formalizado pedagogicamente de forma acessível.

Tentativas do uso da estatística para modelar o sistema tonal, fornecendo regras sintáticas claras derivadas do repertório, foram realizadas por McHose (1947), o qual, após analisar as taxas de incidência das funções harmônicas nos corais de Bach, organizou-as em progressões e propôs um modelo baseado em um sistema classificatório. Nesse sistema, se as tríades progridem ascendentemente por quartas, em direção à tônica, a progressão é denominada normal; se a tríade permanece estática nos graus IV-ii, V-vii^{o}, ocorre uma repetição; se a tríade progride ascendentemente por quartas, mas de forma disjunta, denomina-se elisão; e se a tríade caminha em sentido descendente, ocorre uma retrogressão. Embora seja eficiente no sentido de emular a sintaxe utilizada nos corais de Bach, esse sistema, proposto por McHose, ainda é frágil no que se refere à ordenação das progressões, ou seja, um encadeamento de funções harmônicas que obedeça aos percentuais propostos por McHose (Normal – 76%; Repetição – 14%; Elisão – 6%; Retrogressão – 4%), não necessariamente reflete a realidade do modelo tonal, uma vez que, a distribuição temporal dessas progressões é tão importante na determinação da sintaxe quanto sua proporção quantitativa.

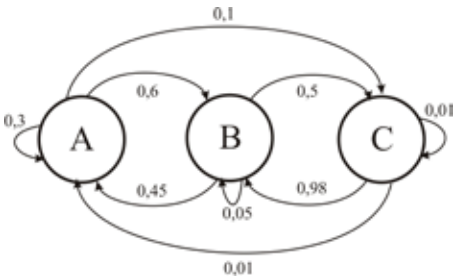
É exatamente nesse aspecto que um sistema analítico construído a partir da Cadeia de Markov pode contribuir, uma vez que, com uma representação adequada do repertório, pode gerar dados que contém informações não somente sobre as progressões harmônicas em si, mas também sobre ornamentação, condução das vozes e ordenação desses fatores. Abordagens para modelagem sistêmica e replicação estilística baseada em métodos estatísticos, principalmente Cadeias de Markov, foram experimentadas por Barbaud (1965, p. 106), Pinkerton (1956), Cope (1991), Brooks Jr. *et al.* (1993), Conklin e Witten (1995), Ponsford, Wiggins e Mellish (1999). Além destes, Cadeias de Markov foram utilizadas em processos composicionais (AMES, 1989, XENAKIS, 1992, p. 79-109 e FRANKEL-GOLDWATER, 2006).

1. Cadeias de Markov

Modelar é detectar e organizar padrões, sejam eles provenientes de sistemas físicos naturais ou artificialmente elaborados pela mente humana. Uma forma objetiva e bastante eficiente de extrair padrões de sinais temporais são sistemas baseados em Cadeias de Markov (BRÉMAUD, 1998, p.53-56), doravante denominada CM. Uma CM modela o comportamento de uma sequência de eventos que podem assumir estados. Mudanças de estados são chamadas de transições. Cada transição ocorre de forma não-determinística, ou seja, existe uma probabilidade associada à transição entre estados. Formalmente, uma CM é um processo estocástico que atende à propriedade de Markov, representada pela equação (1). A equação explicita que em uma CM, a probabilidade de ocorrência de um evento depende apenas do evento imediatamente anterior.

$$\Pr(X_{n+1}=x \mid X_n=x_n, X_{n-1}=x_{n-1}, \ldots, X_1=x_1)=\Pr(X_{n+1}=x \mid X_n=x_n) \quad (1)$$

O exemplo da Figura 1 ilustra uma cadeia com três estados. Uma CM pode ser representada por uma matriz de transição, que contém todas as probabilidades de transição da cadeia (Figura 1).



$$P=\begin{bmatrix} 0.3 & 0.6 & 0.1 \\ 0.45 & 0.05 & 0.5 \\ 0.01 & 0.98 & 0.01 \end{bmatrix}$$

Figura 1: Cadeia de Markov com 3 estados (A,B e C) e sua representação matricial

Formalmente, estados numa CM são eventos discretos. Na música, podem ser interpretados como parâmetros musicais, tais como notas, intervalos, durações, acordes ou a combinação de vários parâmetros (AMES, 1989, p.181 e CHAI, 2001, p.2). O exemplo da Figura 2 ilustra a modelagem da canção folclórica franco-canadense *Alouette* (LAMPLOUGH, 1885, p.14) através da observação das sucessões intervalares.

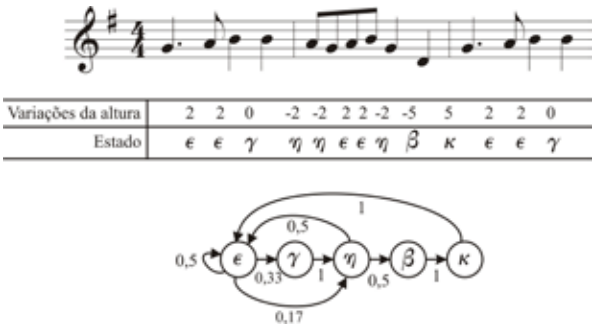


Figura 2: Cadeia de Markov da canção folclórica *Alouette*

Neste trabalho pretende-se realizar uma contribuição para a musicologia sistemática especialmente na sua faceta de modelagem sistêmica, ao se implementar um método de modelagem por CM e validar o seu funcionamento pela avaliação de sua capacidade de geração composicional.

2. Implementação

O modelo proposto segue as premissas de: uso mínimo de conhecimento musical e extensibilidade a outros conjuntos de entrada de dados. Foram implementadas rotinas em ambiente de programação Matlab. O sistema aqui proposto, ilustrado funcionalmente na Figura 3, compõe-se das rotinas entrada.m, gera_matriz.m e saida.m, cujas funções são explicitadas nos tópicos seguintes.

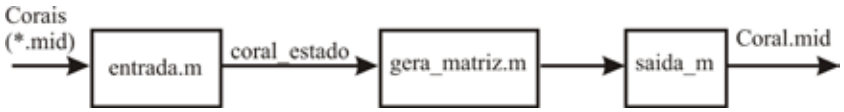


Figura 3: Diagrama funcional do sistema

2.1. Representação e Entrada de dados

A representação dos dados é similar a Brooks Jr. *et al*. (1993). Porém, ao invés de lidar com melodias, acrescenta-se ao modelo uma representação rítmica mais efetiva e a capacidade de representar uma composição polifônica. Utilizamos como objeto de estudo o 340 corais de Bach, em formato MIDI, separados em dois grupos distintos, de acordo com a tonalidade (maior ou menor). As funções de extração, transposição e geração dos eventos MIDI são realizadas pelo MIDI toolbox (EEROLA, 2004). Esses corais, depois de transpostos para dó (maior ou menor), constituem a entrada de dados para a rotina entrada.m. Esta rotina coleta informações a partir da varredura de uma grade temporal de referência.

Como exemplo, tomemos a primeira frase da seção A do Coral "*Aus Meines Herzens Grunde*" (Figura 4). No exemplo, a grade de varredura temporal corresponderá à colcheia, que é a menor figura rítmica presente no trecho. O sistema gerará a Tabela 1, cujas linhas correspondem às vozes e cujas colunas correspondem às simultaneidades verticais, com alturas expressas no padrão MIDI. A essa tabela é acrescida uma linha extra com as durações dos eventos verticais. Cada um destes eventos temporais é um bloco de

informação (estado), inspirando-se na visão schoenberguiana de entidades harmônicas (SCHOENBERG, 1979, p.371-411), isto é, sem considerar a estrutura como uma sequência de tríades às quais se adicionam notas ornamentais (uma visão schenkeriana). Sendo assim, a representação de figuras mais longas do que a colcheia é feita de duas formas: caso todas as vozes tenham a mesma duração, como ocorre no primeiro estado da Tabela 1, é inserido um valor correspondente à duração total (no caso, 2 colcheias) na linha de durações, na coluna do respectivo estado; caso as durações das quatro vozes neste evento não sejam iguais representa-se a maior duração comum como um evento (estado 2 da Tabela 1) e no evento seguinte acrescenta-se um sinal negativo ao valor MIDI para representar as notas que são prolongamentos do estado anterior. Por exemplo, no estado 3, o valor -67, no soprano, representa um prolongamento do Sol 4 do estado anterior. Desta forma, na Tabela 1, cada coluna corresponde a um estado, que representa uma entidade vertical associada a sua duração. Assim, a sucessão de estados corresponde à sucessão das sonoridades simultâneas na música. A cada estado é atribuído um número indexador, de forma a compactar as informações referentes às cinco linhas que correspondem às vozes do coral e à linha de durações, em um único vetor, denominado coral_estado.

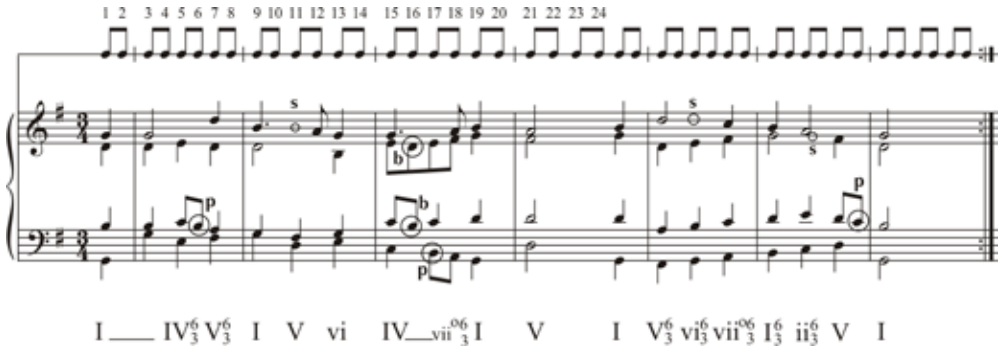


Figura 4: Seção A do Coral *"Aus Meines Herzens Grunde"* de J. S. Bach com grade de colcheias e análise harmônica

Grade de colcheias	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Duração	2		2		1	1	2		2		1	1	2		1	1	1	1	2		4			
Soprano	67		67		-67	-67	74		71		-71	69	67		67	-67	-67	69	71		69			
Contralto	62		62		64	-64	62		62		-62	-62	59		64	62	64	66	67		66			
Tenor	59		59		60	59	57		55		54	-54	55		60	59	60	-60	62		62			
Baixo	43		55		52	-52	54		55		50	-50	52		48	-48	47	45	43		50			
coral_estado	1		2		3	4	5		6		7	8	9		10	11	12	13	14		15			

Tabela 1: Dados do Coral *"Aus Meines Herzens Grunde"* de J. S. Bach

2.2. Aprendizagem

Uma CM pode ser abstraída, para fins de simulação computacional, como um autômato finito não-determinístico. Para a completa determinação dos seus parâmetros, é preciso extrair dos dados de entrada a quíntupla: conjunto finito de estados E , conjunto finito de símbolos de entrada S , função de transição T , estado inicial i e estado final f .

No modelo proposto, o espaço dos estados é de dimensão 5 e cada evento pode ser representado por um vetor $v=\{s,c,t,b,r\}$ (soprano, contralto, tenor, baixo e figura rítmica), representando um ponto

neste espaço. Para um banco de dados de entrada arbitrário (por exemplo, 100 corais de Bach), a rotina entrada.m analisa, cria um vetor com o conjunto de vetores v diferentes entre todos os corais, gerando um vetor B que representa o conjunto finito de símbolos de entrada. O índice deste vetor B também é o vetor I, representando o conjunto finito de estados. Os corais, codificados em índices de I, formam a saída da rotina entrada.m e servem de entrada para o próximo bloco funcional.

A rotina gera_matriz.m, por sua vez, irá calcular a frequência relativa de transição de um estado para outro, gerando uma matriz que representará a função de transição do autômato. O conjunto de estados iniciais será o conjunto dos primeiros vetores de cada coral. Da mesma forma, o conjunto de estados finais corresponderá ao conjunto dos vetores finais de cada coral.

O aprendizado da cadeia finaliza quando todos os parâmetros são encontrados, ou seja, a quíntupla é conhecida (E, S, T, i, f). Tal quíntupla pode ser facilmente convertida em regras sintáticas de uma linguagem formal. O significado desta linguagem depende do banco de dados de entrada e de sua representação. No nosso modelo, a linguagem irá fornecer um vocabulário e uma sintaxe do sistema utilizado por Bach em seus corais. A mesma linguagem pode ser utilizada para gerar composições baseadas nesse sistema de forma automática.

3. Resultados

O coral mostrado na figura 5 é um dos resultados gerados pela implementação do sistema. Apresentamos a análise harmônica deste coral, onde se observa, mesmo em um trecho pequeno, coerência sintática com relação às estatísticas de progressão sugeridas por McHose: 80% das progressões são normais, 10% são retrogressão e 10% elisão. Os princípios de condução de vozes também estão coerentes com os manuais de ensino da harmonia, ou seja, de maneira geral, o princípio da parcimônia de condução é facilmente observável. Verificou-se também a eficácia da representação utilizada que, mesmo em uma CM de primeira ordem, mostrou-se capaz de gerar resultados coerentes com o sistema modelado. Porém, por ser um modelo probabilístico, garante apenas que na maioria dos casos, um coral gerado estaria dentro do estilo modelado. Mesmo assim, com uma CM de ordem 1, obtém-se corais dentro do estilo.

Como o sistema trata as entidades verticais sem separar eventos triádicos de notas ornamentais, verificamos, após a análise de todos os corais de Bach, pelo sistema, a ocorrência de 348 formas normais pertencentes a 38 formas primas distintas. Uma vez detectadas as características de condução entre as vozes desses conjuntos de classes de notas, é possível formalizar um corpo de regras prescritivas, tanto para a condução propriamente dita, como para a sintaxe entre esses conjuntos.

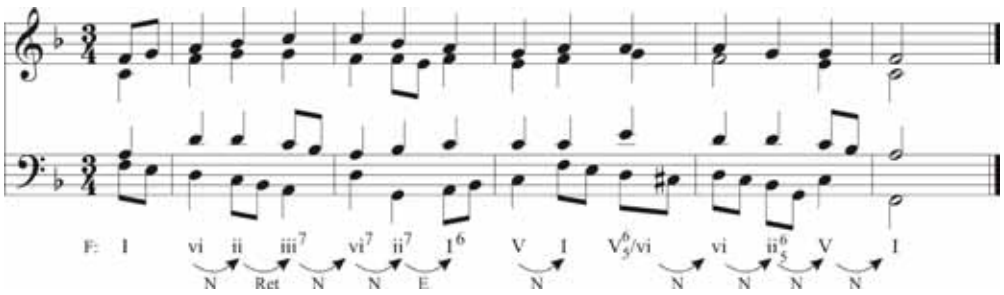


Figura 5: Coral gerado pelo sistema

4. Considerações finais

Observou-se nesse trabalho a possibilidade de modelagem dos corais de Bach, através do uso de cadeias de Markov. O sistema proposto focalizou no exame da sintaxe dos eventos harmônicos, nos quais estão encapsuladas informações sobre entidades verticais e notas ornamentais.

Considerando que a matriz de transição contém uma base de dados com todas as possibilidades de progressões harmônicas e suas frequências relativas de aparecimento, o gerenciamento dessas informações, a partir de um sistema classificatório que nos permita vislumbrar relações de uma maneira mais palpável, pode ser a chave para a modelagem de um sistema com ramificações pedagógicas.

O sistema tem o potencial para modelar as obras de outros compositores, agregando-se o exame de outros parâmetros, além da altura e do ritmo, os quais foram os únicos utilizados para a modelagem dos corais de Bach. Adicione-se, como perspectivas futuras, a modelagem conjunta de estilos diferenciados, originando um modelo híbrido, e a medição da complexidade através da taxa de entropia (SHANNON, 1949) retirada da matriz de transição.

Referências:

AMES, C. *The Markov Process as a Compositional Model : A Survey and Tutorial*. Leonardo, Vol. 22, No.2. Cambridge: MIT Press, 1989.

BARBAUD, P. *Initiation `a la composition musicale automatique*. Paris : Dunod, 1965.

BROOKS Jr., F., HOPKINS Jr., A., NEUMANN, P., e WRIGHT, W. *An experiment in musical composition*. In Schwanauer and Levitt, editors, *Machine Models of Music*, pp. 23–40. Cambridge: MIT Press, 1993.

BRÉMAUD, P. *Markov Chains, Gibbs Fields, Monte Carlo Simulations, and Queues.* New York: Springer, 1998.

CHAI Wei, VERCOE Barry. *Folk Music Classification Using Hidden Markov Models.* Proc. of International Conference on Artificial Intelligence. 2001.

CONKLIN, D. e WITTEN, I. *Multiple viewpoint systems for music prediction*. Interface, 24, 51–73, 1995.

COPE, D. *Computers and musical style*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

EEROLA, T. & TOIVIAINEN, P. (2004). *MIDI Toolbox: MATLAB Tools for Music Research*. University of Jyväskylä: Kopijyvä, Jyväskylä, Finland. Disponível em http://www.jyu.fi/hum/laitokset/musiikki/en/research/coe/materials/miditoolbox/.

FRANKEL-GOLDWATER L. *Computers Composing Music An Artistic Utilization of Hidden Markov Models for Music Composition*. Journal of Undergraduate Research, v. 5, no. 1-2. pp. 17-20, 2006.

LAMPLOUGH, J.L., Editor. *McGill College Songbook*. Montreal: Lamplough, 1885.

McHOSE, Allen Irvine. *The Contrapuntal Harmonic Technique of the 18th Century.* New York: F.S.Crofts & Company, 1947.

PINKERTON, R. *Information theory and melody.* Scientific American, Vol. 194, pp. 76-86, 1956.

PONSFORD, D., WIGGINS, G., MELLISH, C. *Statistical Learning of Harmonic Movement.* Journal of New Music Research. Vol. 28, pp. 150-177, 1999

RABINER L. R., *A Tutorial on Hidden Markov Models and Selected Applications in Speech Recognition.* Proc. IEEE, Vol. 77, No. 2, pp. 257-286, February 1989.

SHANNON, Claude E. e Warren Weaver. *The Mathematical Theory of Communication*. Champaign: Univ of Illinois Press, 1949.

XENAKIS, I. Formalized Music: Thoughts and Mathematics in Music. Hillsdale: Pendragon, 1990.

A INTERSECÇÃO OLIVIER MESSIAEN-ALMEIDA PRADO

Tadeu Moraes Taffarello (Escola de Música Frida Vingren)
tadeutaffarello@gmail.com

Resumo: O texto detalha quais são as técnicas composicionais advindas de Messiaen que Almeida Prado já conhecia antes mesmo de seu período de estudos com o compositor francês, entre 1969 e 1973, comparando o 2º caderno de *VI Momentos* (1969) aos *Vingt Régards sur l'Énfant Jésus* (1944). O texto traz também quais são as técnicas composicionais utilizadas por Almeida Prado nas *Cartas Celestes I* (1974) que têm paralelo com as técnicas composicionais de Messiaen utilizadas em *La Fauvette des Jardins* (1972).
Palavras-chave: repertório para piano, análise musical, Almeida Prado, Olivier Messiaen.

The Olivier Messiaen-Almeida Prado intersection

Abstract: The text details wich are the compositional techniques originated in Messiaen's that Almeida Prado already knew even before their period of study with the french composer, between 1969 and 1973, comparing the 2nd book of *VI Momentos* (1969) to the *Vingt Regards sur l'Énfant Jésus* (1944). The text also contains which are the compositional techniques used by Almeida Prado in the *Cartas Celestes I* (1974) that have parallel with the compositional techniques from Messiaen used in *La Fauvette des Jardins* (1972).
Keywords: piano repertoire, musical analysis, Almeida Prado, Olivier Messiaen.

Introdução

O compositor brasileiro Almeida Prado teve, entre 1969 e 1973, aulas com o compositor francês Olivier Messiaen no Conservatório Musical de Paris. Desse período, algumas técnicas composicionais utilizadas por Messiaen foram absorvidas na formação de Almeida Prado e postas a campo na escrita de sua peça para piano *Cartas Celestes I*, de 1974. Porém, antes mesmo de ir à França, Almeida Prado tivera já um conhecimento prévio de algumas das técnicas empregadas por seu então futuro professor francês através de um estudo informal da partitura *Vingt Régards sur l'Énfant Jésus*, publicada em Paris no ano de 1944. Localizar quais são as técnicas empregadas por Almeida Prado que o aproxima de Messiaen e distinguir quais técnicas eram já previamente conhecidas por Prado até 1969 de quais foram absorvidas ou desenvolvidas entre 1969 e 1974 é o objetivo desse texto. Dessa maneira, procurar-se-á demonstrar também como e em quais aspectos o contato com Messiaen modificou a maneira de compor de Almeida Prado. Para tanto, serão comparadas as técnicas utilizadas por Almeida Prado no 2º Caderno de *VI Momentos* (1969), peça essa anterior ao seu período de estudos com Messiaen, e nas *Cartas Celestes I* (1974) respectivamente àquelas usadas por Messiaen em seus *Vingt Régards sur l'Énfant Jésus* (1944) e na sua *La Fauvette de Jardins* (1971).

1. Pontos de contágio de Messiaen em Almeida Prado presentes nos *VI Momentos*, 2º caderno, 1969

No 2º caderno de *VI Momentos* (1969) de Almeida Prado, cujo estudo mais detalhado pôde ser demonstrado no Congresso da Anppom de 2007 (TAFFARELLO, 2007), percebeu-se que, mesmo sendo esta peça anterior ao período de estudos com Messiaen, algumas das técnicas do compositor francês já se faziam presentes. Entre essas técnicas destacam-se, por exemplo, a diferenciação de gestos sonoros por regiões do

piano e a justaposição dos mesmos. Pode-se presenciar no 10º dos *Vingt Régards sur l'Énfant-Jésus*, o "Olhar do espírito de júbilo" ("Regard de l'Esprit de joie"), a alternância e a justaposição de um gesto rítmico grave com outro gerado a partir de acordes com *appoggiature* na região médio-aguda (Figura 1). Messiaen indica ainda ao intérprete que esses acordes sejam atacados violentamente, o que causa uma ruptura ainda maior com a textura anterior. Tal justaposição de gestos sendo um no grave-agudo e outro na região média pode ser presenciada, em Almeida Prado, no "Momento 9" no qual os dois gestos utilizados se diferenciavam por suas regiões diversas. Na peça de Almeida Prado percebe-se ainda, em um dos dois gestos, um acúmulo gradual de notas, passando de apenas 1 por ataque para até 5 notas por ataque. (Figura 2)

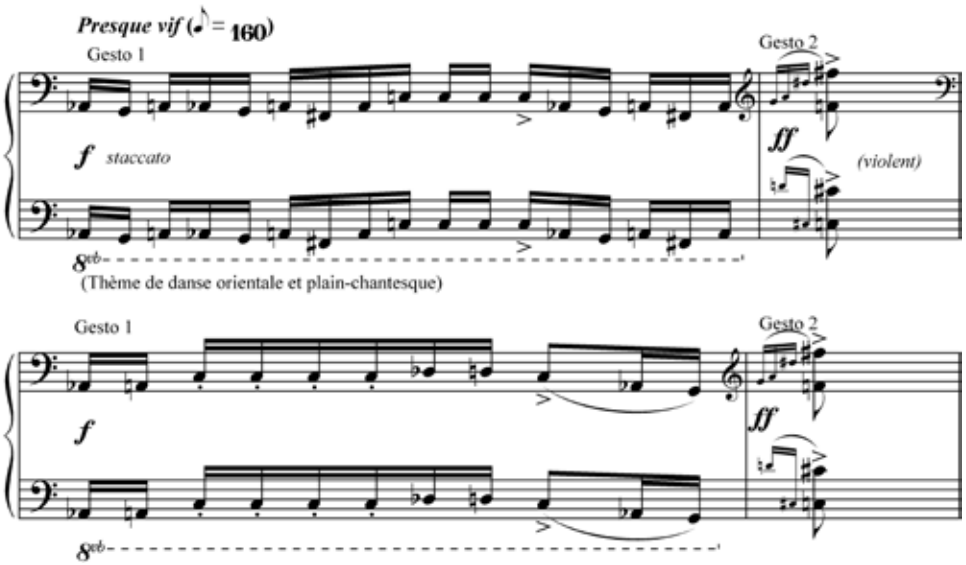


Figura 1: justaposição e alternância entre dois gestos diferenciados pela região do piano em "Regard de l'Esprit de joie", 10º movimento dos Vingt Regards sur L'Enfant-Jésus, de Olivier Messiaen

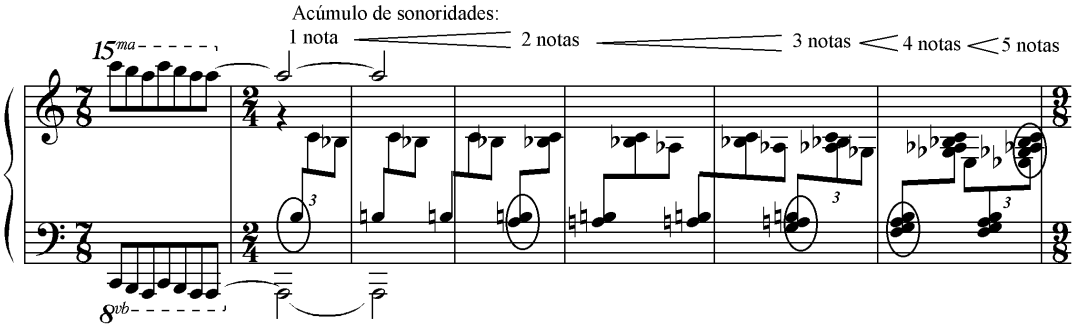


Figura 2: sobreposição e alternância entre dois gestos diferenciados pela região do piano em "Momento 9", de Almeida Prado.

Apesar de Almeida Prado quando chegou a Paris já ter tido prévio conhecimento de algumas das técnicas composicionais utilizadas por Olivier Messiaen, o tempo que passou em solo francês imprimiram em sua escrita composicional algumas diferenciações marcantes. Para rastreá-las, compararemos a seguir duas peças escrita entre 1969-1974 pelos compositores. São elas a *La Fauvette de Jardins* (1971), de Olivier Messiaen e *Cartas Celestes I* (1974), de Almeida Prado.

2. Semelhanças e diferenças entre Almeida Prado, *Cartas Celestes I*, e Messiaen, *La Fauvette des Jardins*

No estudo analítico realizado das *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado (TAFFARELLO, 2007), percebe-se alguns pontos de contágio advindos da teoria e da técnica composicional de Messiaen. Entre eles, destaca-se inicialmente a maneira de grafar o ritmo que, em Prado, lembra a primeira maneira descrita por Messiaen em seu *Technique de mon langage musical* (MESSIAEN, 1944) para quem a escrita rítmica se dá de maneira livre, com o agrupamento irregular de figuras através das suas hastes. (Figura 3 e Figura 4) Esse procedimento é visto na escrita das *Cartas Celestes* I muito mais do que no caderno de *Momentos* estudado, apesar de estar também presente nele. É, portanto, uma técnica que teve um desenvolvimento durante os anos de 1969-1974 e que, por também ser utilizado por Messiaen, pode ser considerado como um ponto de contágio entre os dois compositores.

Em relação às alturas, Prado desenvolve nas *Cartas* um atonalismo muito mais livre do que o empregado nos *Momentos*. Messiaen, por sua vez, na *Fauvette*, utiliza um atonalismo que, por alguns momentos, se torna modal, com a utilização dos modos de transposições limitadas, o que, de uma certa maneira, causa uma diferenciação sutil entre as sonoridades resultantes de ambas as peças. A busca por uma maior liberdade na utilização das alturas é, portanto, outro ponto de contágio entre os dois compositores.

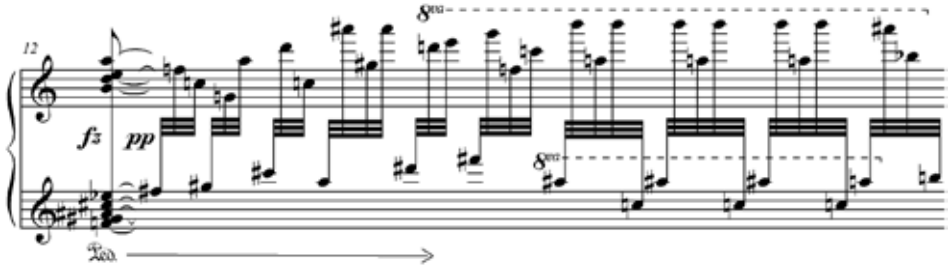


Figura 3: Início da Nebulosa de Andrômeda nas *Cartas Celestes* I de Almeida Prado e o agrupamento rítmico por hastes em uma escrita livre.

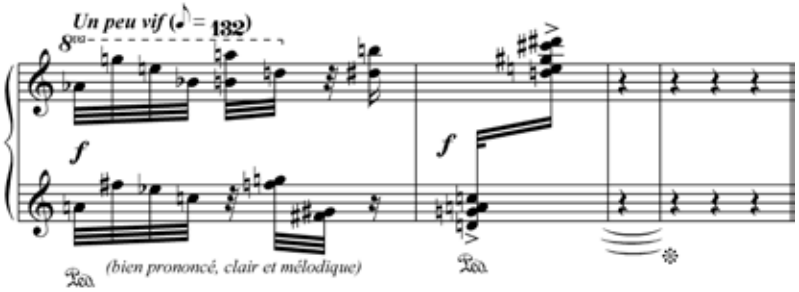


Figura 4: canto da *Fauvette des Jardins* (comp. 65-68), de Olivier Messiaen, e o agrupamento rítmico por hastes em uma escrita livre.

Para Messiaen, a diferenciação do brilho de um complexo harmônico se dá também pelas regiões da tessitura, ou seja, se ele é grave ou agudo. Esse é uma das bases do Som-Cor (TAFFARELLO, 2009). Em Almeida Prado, nos dois Pórticos presentes nas *Cartas Celestes* I, as graduais evoluções das regiões do piano, passando inicialmente do agudo para o grave e depois do grave para o agudo, tornam sensíveis sonoramente o anoitecer e o amanhecer.

Outro ponto de aproximação entre ambos os compositores é a criação de sonoridades de elementos da Natureza. Em Messiaen, elas se apresentam de maneira simbólica, como no Tema da Manhã, ou de maneira imitativa, como nos cantos dos pássaros. Já em Prado, elementos cósmicos são tornados sensíveis sonoramente. Tal uso aproxima Almeida Prado mais dos Temas simbólicos de Messiaen do que dos imitativos.

Porém, sobre o resultado sonoro dos Temas, percebe-se uma diferença sutil entre os dois compositores. Apesar de a exploração de texturas, gestos e timbres estar presente nas duas peças estudadas (*Fauvette* e *Cartas*), percebe-se que a textura e o gesto apresentam-se mais acentuadamente na peça de Almeida, enquanto o timbre e a cor na de Messiaen. Na peça do compositor francês não se encontra, por exemplo, um Objeto Sonoro unificador de uma textura, tal como o é o trêmulo no início e no fim das *Cartas Celestes I*. Além disso, alguns dos ditos Temas da peça de Prado são, na realidade, uma textura. É o caso dos dois pórticos, do Crepúsculo e da Aurora; do Tema da Noite; e do intervalo de 5ªJ da Via-Láctea. Por sua vez, a peça de Messiaen apresenta Temas que mantêm a sua coerência pela permutação de cores sonoras, como é o caso principalmente do Tema da própria *Fauvette des Jardins* (Figura 4). Essa diferença sutil de manutenção dos Temas entre os dois compositores é um dos fatores que os diferencia, talvez o mais relevante.

Em relação à macroestrutura, há uma clara semelhança entre ambos na criação de um Espaço Sonoro descritivo do passar das horas. Pode-se pensar nas duas peças fechando um ciclo de 24 horas, sendo a de Messiaen disposta do amanhecer ao anoitecer e a de Almeida, completando a parte não representada por Messiaen, do anoitecer ao amanhecer.

Na Tabela 1 é possível vislumbrar as semelhanças e diferenças encontradas no estudo da *Fauvette des jardins,* de Olivier Messiaen, e das *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado.

3. O desenvolvimento da técnica composicional de Almeida Prado durante o seu período de estudos com Olivier Messiaen

Entre a escrita do 2º caderno de *Momentos* (1969) e das *Cartas Celestes I* (1974), Almeida Prado esteve em Paris estudando com Messiaen. É possível vislumbrar que as técnicas utilizadas por Almeida nesta peça apresentam mais elementos de aproximação com o seu professor do Conservatório do que naquela. Isso porque mesmo algumas das técnicas presentes na peça de 1969 atingem, na de 1974, uma maior consciência e um maior aprimoramento em sua utilização. Isso fica claro, por exemplo, quando se percebe o uso dado à exploração do pedal e das ressonâncias, à escrita rítmica, à utilização de gestos musicais, à exploração textural e do atonalismo livre, ao uso do tempo liso e à ampliação da tessitura do piano. Mesmo todos esses itens estando já presentes nos *Momentos*, encontram nas *Cartas* um maior desenvolvimento técnico.

Por outro lado, percebe-se também que muitas das técnicas utilizadas por Almeida nas *Cartas*, estando ausentes entre as utilizadas nos *Momentos*, aproximam-se da peça de Messiaen *La Fauvette des Jardins*. Nesse sentido há em especial a utilização de Temas que tornam sensíveis sonoramente elementos da Natureza, a macroestrutura, a utilização dos acordes-alfabeto como uma etapa de pré-composição, o agenciamento dos elementos sonoros por justaposição, o uso da série harmônica como justificativa teórica para o desenvolvimento composicional, o uso de personagens rítmicos e o uso de um degradê sonoro-luminoso. Por conseguinte, conclui-se que o período de estudos de Almeida com Messiaen lhe serviu para amadurecer

algumas técnicas já empregadas anteriormente e experimentar outras que lhe fo ram demonstradas por seu professor em Paris.

Parâmetros musicais	Messiaen, *La Fauvette des Jardins*	Almeida Prado, *Cartas Celestes* I	Semelhanças e diferenças
Ritmo	Escrita rítmica não métrica	Escrita rítmica não métrica	Semelhança na maneira de grafar o ritmo e, consequentemente, na resultante rítmica
	-	Utilização do tempo cronométrico como medida rítmica	Diferenças, pois não há tais procedimentos em Messiaen
	-	Sobreposição de quiálteras diversas	
	Utilização de personagens ritmicos	Utilização de personagens rítmicos	Semelhança na utilização de motivos rítmicos crescentes e/ou decrescentes
Alturas	Atonalismo livre com trechos modais	Atonalismo livre	A sonoridade de ambas as peças se aproximam
Harmonia	Uso do Som-cor como acordes pré-concebidos	Criação dos 24 acordes-alfabetos como uma etapa pré-composicional	A criação anterior à composição de uma estrutura harmônica aproxima os dois compositores
Som-cor	Há a criação de uma cor no som através do degradê sonoro-luminoso, do uso dos modos de transposições limitadas e do uso de acordes invertidos transpostos sobre uma mesma nota baixo.	O som-cor é obtido pelo degradê sonoro-luminoso entre as regiões diversas do piano.	Essa técnica inventada por Messiaen é utilizada de maneira parcial por Almeida Prado. Talvz o mais importante nesse conceito seja o gosto que ambos os compositores demonstram na exploração do timbre do instrumento apoiada pela utilização do pedal.
Série Harmônica	Justificativa para o Som-cor	Justificativa para o Sistema Organizado de Ressonâncias	A partir de um mesmo dado natural, os compositores chegam a sistemas diversos de criação sonora.
Pedal e ressonâncias	Utilização exaustiva	Utilização exaustiva	Semelhança na procura por sonoridades a partir da exploração do pedal do piano
Temas	Os Temas apresentam-se de maneira simbólica ou imitativa	Temas simbólicos.	Aproximação em tornar sensível sonoramente elementos da Natureza
	Os Temas muitas vezes são timbres e cores sonoras	Os Temas muitas vezes são texturas ou gestos	Uma diferença sutil, pois a exploração de texturas, gestos e timbres está presente em ambos os compositores. Porém acredita-se que a textura e o gesto se apresentam mais acentuadamente em Almeida enquanto o timbre e a cor em Messiaen.
	Notação na partitura do que é representado	Notação na partitura do que é representado	Semelhança na grafia da conectividade dos elementos sonoros aos seus significados
Agencia-mento dos elementos	Justaposição	Justaposição principalmente na parte central e transição principalmente nas partes inicial e final.	A justaposição em Almeida se dá de maneira abrandada por elementos conectivos principalemente na parte central das *Cartas Celestes* I.
Macro-estrutura	Forma representativa do passar das horas do dia	Forma representativa do passar das horas da noite	As duas peças fecham um ciclo de 24 horas, sendo que a de Messiaen vai do amanhecer ao anoitecer e a de Almeida, do anoitecer ao amanhecer

Tabela 1: semelhanças e diferenças encontradas em *La Fauvette des jardins,* de Olivier Messiaen, e *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado

Foi possível, portanto, ao se comparar as quatro peças estudadas, encontrar técnicas composicionais presentes no 2ª caderno de *Momentos* e que tiveram uma maior aprimoramente técnico nas *Cartas Celestes* I e técnicas composicionais ausentes no 2ª caderno de *Momentos,* porém presentes nas *Cartas Celestes* I e que encontram paralelo na *Fauvette des Jardins.* Demonstrar-se-á na tabela abaixo como isso se resume (Tabela 2).

Com esse estudo, foi possível determinar quais as técnicas composicionais em Almeida Prado que tiveram a sua origem no período anterior aos estudos com Messiaen e quais encontraram durante a estada do compositor brasileiro em solo francês o seu início.

Técnicas composicionais presentes no 2º caderno de *Momentos*, 1969, mas que tiveram nas *Cartas Celestes I* um maior aprimoramento técnico:	**Técnicas composicionais ausentes no 2º caderno de *Momentos* (1969), presentes nas *Cartas Celestes I* (1974) e que encontram paralelos em *La Fauvette de Jardins*:**
Exploração do pedal e das ressonâncias;	Utilização de Temas representativos de elementos da Natureza;
Escrita rítmica/exploração de ritmos irregulares;	Macroestrutura orgânica, representativa do passar das horas da noite;
Utilização de gestos musicais;	Utilização dos acordes-alfabeto como uma etapa pré-composicional;
Exploração textural;	Agenciamento dos elementos sonoros (Temas) por justaposição;
Atonalismo livre;	Uso da série harmônica como justificativa teórica para o desenvolvimento composicional;
Exploração do tempo liso;	Uso de personagens rítmicos;
Ampliação da tessitura explorada no instrumento/piano.	Uso do som-cor em um de seus princípios que é o degradê sonoro-luminoso relacionado à região do piano.

Tabela 2: Relações entre as técnicas composicionais empregadas nas *Cartas Celestes* I, no 2º caderno de *Momentos* e em *La Fauvette des Jardins*

Conclusão

Quando Almeida Prado desembarcou na Europa em 1969, já carregava consigo muitos dos conhecimentos adquiridos em ensinos formais e informais com compositores tais como Camargo Guarnieri e Gilberto Mendes e pelo contato com a obra de Villa-Lobos. A vitória no I Festival da Guanabara lhe proporcionou recursos financeiros para a estada em solo europeu e trouxe-lhe também o contato com um grande nome da música contemporânea: Messiaen. Esse compositor platô se conjuga na criação de linhas de força que se cruzam na composição das *Cartas Celestes I.*

Contextualizados dentro de uma nova prática vislumbrada na música contemporânea que seria uma busca por elementos sonoros qualitativos em detrimento a procedimentos quantitativos, Messiaen e Almeida Prado encontram-se em um determinado momento de suas vidas como professor e aluno e traçam entre si o percurso de uma intersecção. Apoiando-se nas ideias desenvolvidas por Deleuze e Guattari (2005), percebe-se que a intersecção entre a escrita composicional dos dois compositores se dá de uma maneira rizomática. Ou seja, a intersecção existe através de linhas que os atravessam simultaneamente e que, devido às multiplicidades que as compõem, adquirem grandezas diversas, efeitos diversos. Dessa maneira, um compositor cria suas

experiências e desenvolve a sua técnica composicional através de outros que ouviu, de outros com quem teve a chance de conhecer a partitura ao longo de sua vida ou então com outros ainda com quem aprendeu formal ou informalmente. Essas múltiplas experiências e vivências musicais formam a personalidade do compositor que, na realidade, é algo único, exclusivo. Essa personalidade é gerada pela desterritorialização dos conhecimentos adquiridos pelo contato com outras pessoas e a consequente reterritorialização desses mesmos conhecimentos em si próprio. A intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado, conforme pôde ser vislumbrado o seu percurso, se demonstrou de maneira rizomática, caracterizada por conexões múltiplas, ou seja, pelas diversas técnicas composicionais adquiridas no período, e pela decalcomania (irreprodutibilidade do rizoma) presentes nas *Cartas Celestes* I, fazendo desta uma peça única, insubstituível e original em seu contexto histórico e dentro do processo de formação do compositor paulista.

Referências:

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs:* capitalismo e esquizofrenia. Coordenação da tradução: Ana Lúcia de OLIVEIRA. 2ª reimpressão. São Paulo: 34, 2005.

MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Paris: Alphonse Leduc, 2002. VII Tomes.

_____. *La Fauvette des Jardins.* Paris : Alphonse Leduc, 1970.

_____. *Vingt Régards sur l'Énfant Jésus.* Paris: Alphonse Leduc, 1944.

_____. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1944.

PRADO, José Antônio R. de Almeida. *Cartas Celestes:* uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais. Campinas, 1985. Tese de doutorado em música. Unicamp.

_____. *Cartas Celestes I.* Darmstadt: Tonos, 1975.

_____. VI *Momentos.* São Paulo: Ricordi Brasileira, 1971. v. 2.

TAFFARELLO, Tadeu. O *percurso da intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado:* Momentos, La Fauvette des Jardins e Cartas Celestes. Campinas, 2010. 326f. Tese de douturado em música. Unicamp.

_____. Análise de La Fauvette des Jardins (1972), de Olivier Messiaen. In: *Anais do XX Congresso da Anppom*. Florianópolis : UDESC, 2010.

_____. O "Coral da Santa Montanha" de Olivier Messiaen e um estudo do som-cor. In: *Anais do XIX Congresso da Anppom*. Curitiba: UFPR, 2009.

_____. VI Momentos, 2º caderno, 1969, e Cartas Celestes I, 1974: o antes e o depois dos estudos de Almeida Prado com Olivier Messiaen em uma análise musical comparativa. In: *Anais do XVII Congresso da Anppom*. São Paulo: Unesp, 2007.

PROPORÇÕES NO FLUXO TEMPORAL DA OBRA *INSTANTÂNEA (2005)*

Veridiana de Lima Gomes (UFPel)
limaveridiana@yahoo.com.br

Joana Cunha de Holanda (UFPel)
joanaholanda10@yahoo.com.br

Lucia Cervini (UFPel)
lcervini@uol.com.br

Rogério Tavares Constante (UFPel)
rogerio.constante@bol.com.br

Resumo: O artigo discute a obra *Instantânea* (2005) para piano preparado com manipulação eletrônica do compositor brasileiro Bruno Ruviaro (1976), a partir da análise do fluxo temporal na primeira parte. Para tal, propõe a estruturação temporal em três níveis como ferramenta analítica. Questões inerentes à preparação do instrumento são discutidas enfatizando suas implicações acústicas e em relação com o desenvolvimento do motivo gerador da obra.
Palavras-chave: *Instantânea,* Bruno Ruviaro, Fluxo Temporal, Proporção Áurea.

Proportions in the Temporal Flow of *Instantânea (2005)*

Abstract: The article discusses *Instantânea* (2005) by Brazilian composer Bruno Ruviaro (1976) for prepared piano and live electronics, focusing on the first section´s temporal flow. It considers three basic structural levels. The prepared piano´s acoustical implications are also discussed in relation to the development of the work´s main motive.
Keywords: *Instantânea,* Bruno Ruviaro, Temporal Flow, Golden Ratio**.**

O presente artigo enfocará a obra *Instantânea* (2005) para piano preparado[1] com manipulação eletrônica[2] do compositor paulista Bruno Ruviaro (1976). A obra foi estudada no âmbito da pesquisa "Práticas Interpretativas no Repertório Brasileiro para Piano Preparado"[3]. O artigo trata de questões inerentes à preparação do instrumento e apresenta uma análise da estruturação do fluxo temporal na primeira parte da obra, a partir do seu motivo gerador.

Preparação - Seção A

As instruções de preparação de *"Instantânea*" indicam o material a ser usado na preparação [fita prateada] e as regiões a serem preparadas**:** o extremo agudo (dó6[4]-dó8) e partes da região média (mib2-sib2, e dó3-mib3). A fita prateada abrange cordas adjacentes, sendo assim, tem-se uma preparação homogênea para um conjunto de notas[5].

Estruturada em duas seções, A [1]–[32] e B [33]–[119], é somente na seção B que a obra faz uso dos sons naturais do piano, não preparados. Toda a primeira seção fica circunscrita ao registro agudo, preparado com fita adesiva.

Figura 1: Imagem da preparação do piano registro agudo (dó6-dó8).

Na região aguda do piano, o som gerado pelo próprio mecanismo (ação do martelo percutindo corda) fica mais evidente do que em registros mais graves: "O som do impacto do martelo não é tão perceptível no registro grave como é no agudo. Para as cordas do registro agudo o som do impacto é quase tão presente quanto o da própria nota.**"**[6]

A preparação com fita adesiva na região aguda ressalta ainda mais o som percussivo do mecanismo do piano, pois funciona como um abafador, com abreviação do tempo de decay[7] das notas. Nas instruções de preparação Ruviaro recomenda: "o som resultante deve ser bastante seco e percussivo." A estruturação do fluxo temporal na obra está intimamente relacionada à natureza percussiva dos sons obtidos com a preparação do piano.

1. O Motivo Paradigmático

"Instantânea" caracteriza-se pela coesão de materiais. Toda a obra é estruturada a partir do desenvolvimento de um único motivo gerador, ou motivo paradigmático[8]: o cluster seguido de padrões melódicos ascendente/descendente.

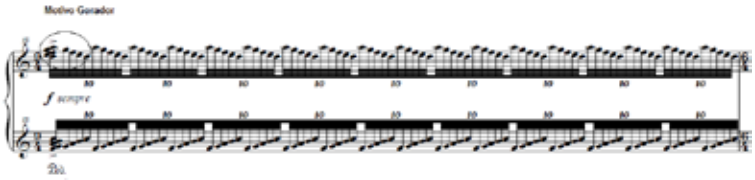


Figura 2: [1] representação do motivo gerador- cluster seguido de escala descendente formada pelas notas do próprio cluster.

O exemplo 3 apresenta uma rede[9] com o desenvolvimento do motivo paradigmático.

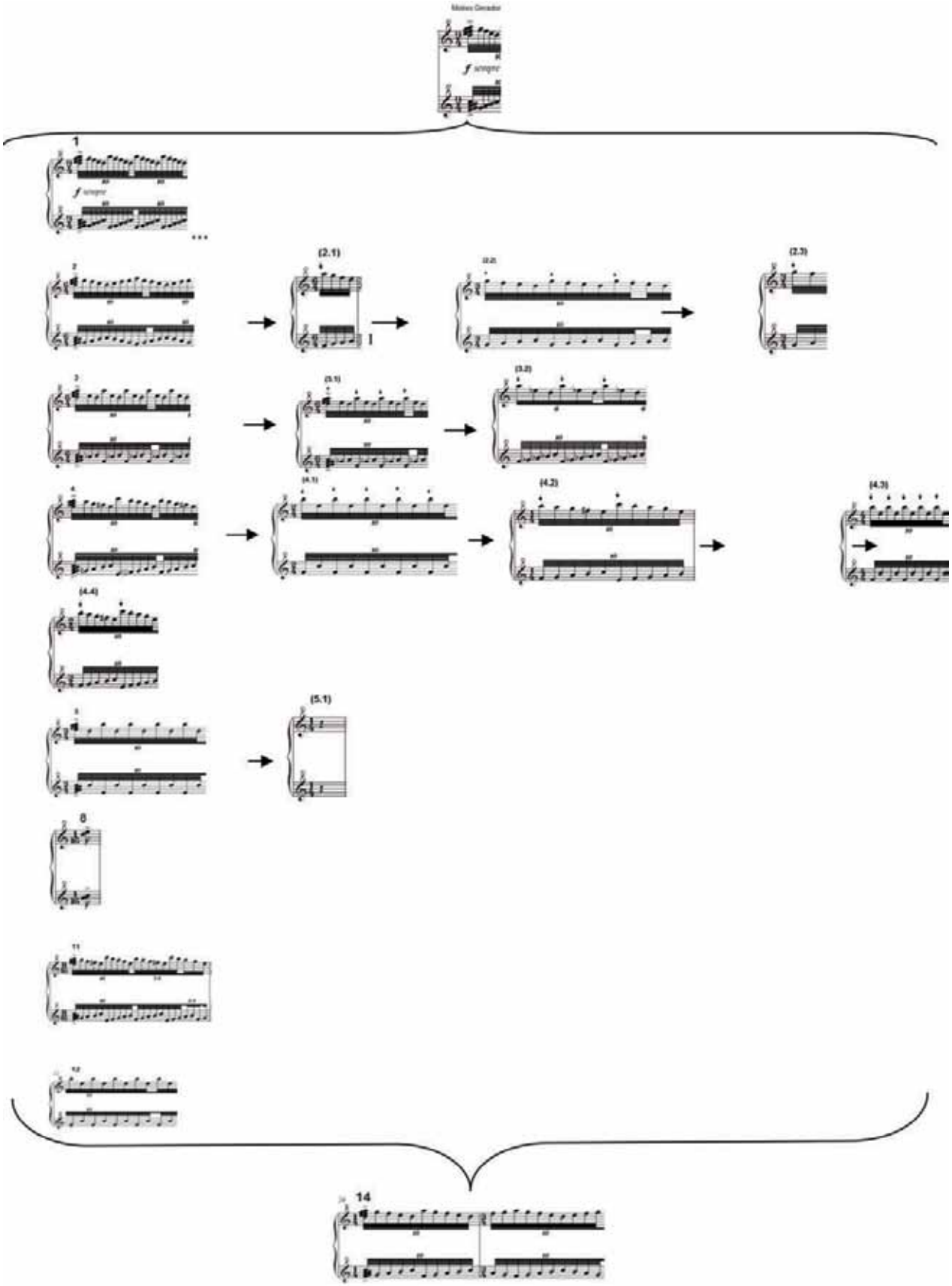


Figura 3: Rede de desenvolvimento motivico paradigmático.

2. O Fluxo Temporal

Embora a parte A de *Instantânea* apresente um fluxo praticamente contínuo de fusas em quiálteras de dez, este continuum temporal é demarcado[10] e elaborado em diversos níveis, acarretando a formação de pulsos[11] variados. Um dos aspectos mais inventivos de *Instantânea* é justamente a sobreposição e a variação interna estabelecidas nos níveis estruturais seguintes:

Nível 1: Demarcado pelo acento na apresentação do cluster. A cada apresentação de um cluster, tem-se uma nova segmentação no nível 1. (Linha contínua no Ex.4)

Nível 2: Demarcado pela modificação melódica interna no nível 1. Em um mesmo segmento de nível 1 pode haver mais de uma demarcação do nível 2, caso haja modificação do padrão melódico. (Linha pontilhada no Ex. 4)

Nível 3: Demarcado pelo menor padrão motívico reiterado. (Círculo no Ex. 4) O exemplo 2 apresenta também circulados ao final dos dois compassos fragmentos dos segmentos de Nível 3, entendidos como variações dos anteriores.

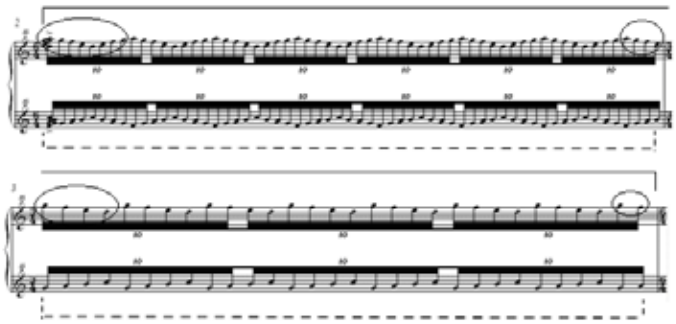


Figura 4- Representação dos níveis estruturais.

O nível 3 estabelece demarcações a partir do contorno melódico. No exemplo 2 a demarcação ocorre a cada 8 fusas [2], depois a cada 4 fusas [3]. O exemplo seguinte ilustra as demarcações de nível 3 no limite agudo do padrão melódico [1]:

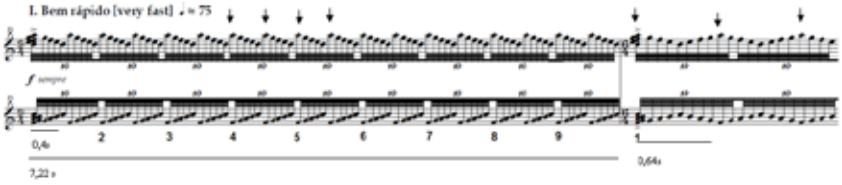


Figura 5: a seta representa as demarcações de nível 3. Os números abaixo da figura indicam os BPM em níveis sobrepostos: de nível 1 [1], e de nível 3 [1] e [2].

Cada novo segmento de níveis 1, 2 e 3 apresenta uma duração diferente, implicando uma nova velocidade[12] para o pulso gerado por essas demarcações. Para calcular o número de pulsações por minuto (BPM) do primeiro segmento do nível 1 no Ex 2 (demarcado pelos clusters, neste caso coincidente com o primeiro compasso), dividiremos 75 (velocidade da semínima) por 9 (número de semínimas do trecho) = 8,33333333 BPM. Com o cálculo 60/8,33 = 7,2s, têm-se o tempo aproximado em segundos do nível 1. O

mesmo raciocino aplica-se para o cálculo da duração aproximada em segundos do segmento nível 3, dividindo a duração do nível 1 (7,2), pelo número de demarcações de nível 3 no trecho em questão (18, no primeiro compasso, indicadas pelas setas).= 0,4s.

O gráfico seguinte apresenta a duração aproximada em segundos de todos os segmentos dos níveis 1,2 e 3 da seção A, sobrepostos:

Figura 6- Tempo de duração em segundos dos segmentos dos níveis 1 e 2.

A partir do tempo de duração de cada segmento pudemos observar simetrias na organização do fluxo temporal de *Instantânea* em todos os níveis estruturais, tanto na macro quanto na micro estruturas. A seção A está subdividida em duas partes, separadas por uma pausa: A1 [1]- [12] e A2 [13]- [32]. A maior parte das demarcações do nível 1 (2,3,9,10,11,12,e 13, vide Figuras 3 e 6.) estrutura-se em proporção áurea[13], formando uma rede de relações simétricas.

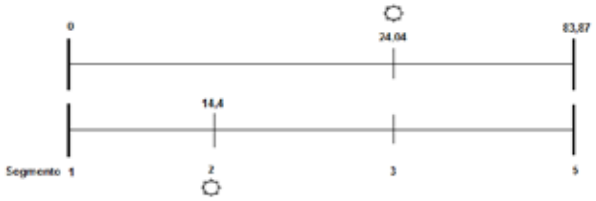


Figura 7: Proporções em A1.

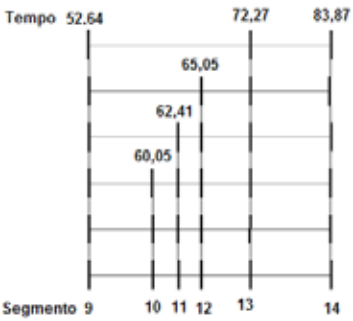


Figura 8: Proporções em A2.

Essas proporções podem ser verificadas também nos 2º e 3º níveis estruturais. Em ambos os níveis, segmentos consecutivos apresentam durações proporcionais tanto em 2:1, 3:1, quanto em proporção áurea. (Vide Figura 6)

Ao final da seção A, (segmento 14 do nível 1) há uma reapresentação de todas as variações anteriores, na ordem em que foram apresentadas, mas com sua duração alterada. Nesta reapresentação, a relação de proporcionalidade entre cada um dos eventos reiterados não obedece àquela estabelecida no decorrer da obra e portanto quebra a expectativa criada com a primeira exposição do material. Contudo, verificamos novamente proporções de 2:1, 3:1 e de proporção áurea entre eventos consecutivos.

Conclusões

As ferramentas analíticas adotadas neste artigo desvelaram aspectos estruturais de *Instantânea* que poderiam passar despercebidos em abordagens que não priorizassem o fluxo temporal. Entendemos que a reflexão proposta sobre a sobreposição de níveis estruturais contribui sobremaneira para o estudo e a interpretação da obra em questão.

Além do levantamento de diversas obras até então desconhecidas, a pesquisa "Práticas Interpretativas no Repertório Brasileiro para Piano Preparado" vem possibilitando um diálogo de intérpretes com a produção de compositores da atualidade. O presente artigo reafirma, ao expor a inventividade na condução do fluxo temporal de *Instantânea*, obra de jovem compositor brasileiro, a importância de se desenvolver pesquisas enfocando a nossa produção recente.

Notas

1 Entende-se como preparação a "adição de objetos fixos às cordas do piano, com o objetivo de alterar-lhes a sonoridade, ou seja, uma operação que se dá necessariamente à priori, antes da *performance*." (COSTA, p.1263). Data de 1940 a criação do "Piano Preparado" e a composição da primeira peça para o novo instrumento.

2 Feita através da utilização do programa Max/MSP. No momento da execução, um microfone capta os sons produzidos pelo piano e os envia para o computador, onde estes são processados pelo patch "Instantânea" (previamente estabelecido pelo compositor). O resultado deste processamento é enviado em estéreo para o sistema de difusão eletroacústica da sala de concerto.

3 Pesquisa apoiada pela FAPERGS mediante Auxílio Recém Doutor e pelo CNPq mediante bolsista de iniciação científica.

4 Em relação as oitavas, trataremos aqui a equivalência de dó central= dó 4, assim como o compositor expressa na partitura.

5 Outras abordagens de preparação especificam notas a serem preparadas individualmente, vide diversas obras de John Cage (1912-1992): The Perilous Night, Sonatas e Interlúdios, entre outras (CAGE, 1947).

6 The impact noise of the hammer is not as noticeable in the lower register as it is in the upper. For the higher strings the impact of noise is almost as loud as the tone itself (BLACKHAM, pág. 99).

7 Tempo que um som ou uma nota demora a passar da máxima intensidade obtida após o ataque para uma intensidade mais baixa que será mantida durante o tempo de duração da nota.

8 'Motivo paradigmático [ ] é o elemento que sofre o maior número de duplicações com baixo índice de variação. Isto é coerente com a sua função estrutural predominante, e também com o seu papel de matriz geradora de outros paradigmas.(DIDIER, pág. 17.)

9 Rede: circuito de variantes do Motivo Paradigmático.

10 É o modo através do qual o desenrolar do fluxo temporal é segmentado ou estruturado, podendo abranger diversos níveis estruturais, desde a definição de pequenas estruturas, - incluindo poucos pontos de referência – até segmentos estruturais mais extensos. As demarcações estabelecem pontos de apoio que estruturam e conduzem o movimento em níveis mais profundos. (CONSTANTE, pág. 20).

11 Pulso é considerado formalmente em seu modelo como fenomenológico. Nenhum pulso particular é presumido – como se poderia fazer suposições, por exemplo, baseadas na indicação de compasso. – para estar presente em uma certa passagem de música. Antes, cada pulso deve estar consistente com – pulsações de – ataques atuais na passagem. Um mínimo de duas passagens

iguais é necessária para ativar um pulso; quanto maior o número de durações iguais sucessivas melhor estabelecido será o pulso. – (ROEDER, 1885, p.234. apud CONSTANTE, p.26).
12 Velocidade significa a duração entre dois ataques subseqüentes, expressa através da relação desta com a medida de um minuto. (CONSTANTE, p.29).
13 Seção Áurea é a divisão de um todo em duas partes de forma que a razão da parte menor para a parte maior equivalha à razão da parte maior para o todo. O valor proporcional exato é um número irracional; aproximadamente 0,618034 (HOWAT,pag. 69). O musicólogo Erno Lendvai destacou a simetria em obras de Bela Bartok em seu referencial estudo da obra do compositor (LENDVAI, 1971).

Referências:

BLACKHAM, E. Donnell. *The Physics of the Piano*. in Scientific American, Dec, 1965.

CAGE, John. *Prepared Piano Music Volume 2-1940-47.* New York: Peters.

CONSTANTE, Rogério Tavares. *Aspectos de estruturação temporal no Concerto para Violão e Orquestra*. Porto Alegre, 2006. 183 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

COSTA, Valério Fiel da. *O Piano Expandido no século XX nas obras para piano preparado de John Cage*. Campinas, 2004. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

LENDVAI, Erno. *Bela Bartok: An Analysis of His Music* .London: Kahn & Avrill, 1971.

GUIGUE, Didier. *Debussy versus Schnebel: sobre a emancipação da composição e da análise no Séc. XX.* in: Opus 5, Agosto, 1998.

HOWAT, Roy. *Review Article: Bartók, Lendvai and the Principles of Proportional Analysis*. in Music Analyisis, Vol. 2, n.1, Mar, 1983.

RUVIARO, Bruno. *Instantânea:* partitura para *prepared piano and live-electronics*. 2005. Disponível em www.brunoruviaro.com.br . Acesso em 20 de agosto de 2010.

O PASSARINHO DE PANO E A BARATINHA DE PAPEL – SIGNIFICADO E INTERPRETAÇÃO EM DOIS ESTUDOS DE CASO NA PROLE DO BEBÊ Nº 2 DE VILLA-LOBOS[1]

Walter Nery Filho (USP)
waltinhonery@usp.br

Resumo: de encontro às incongruentes interpretações decorrentes de envolvimentos superficiais com o objeto musical, a musicologia tem se aprimorado, através da interação entre a análise e as teorias da cognição, no sentido de promover um aprofundamento das questões relacionadas ao significado da música. Este trabalho propõe, com o auxilio da Teoria dos Conjuntos, uma investigação dos elementos considerados expressivos e uma interpretação dos mesmos nas peças para piano "O Passarinho de Pano" e "A Baratinha de Papel" de Villa-Lobos.
Palavras-chave: O Passarinho de Pano, A Baratinha de Papel, Villa-Lobos, Significado Musical.

1. Introdução

Partes integrantes do ciclo "A Prole do Bebê Nº 2" de Villa-Lobos, as peças "O Passarinho de Pano" e "A Baratinha de Papel" se inserem como objetos de minha dissertação de mestrado, que diz respeito a uma análise formal do ciclo por completo seguida de uma subseqüente discussão sobre os aspectos expressivos das obras.

A década de 1920, período referente à elaboração da coleção, é uma fase em que o músico se mostra preocupado em explorar novos recursos em todos os campos da sua atividade criativa. Como acontece com boa parte dos compositores contemporâneos, vem à tona uma espécie de ruptura com os elementos da tradição, fator este que os levam a produzir obras aparentemente "caóticas", menos seguras e com um grande poder de desorientação (BOULEZ, 2007: 42).

Todavia, o envolvimento com a matéria constitutiva do repertório em questão, possibilitou-nos entrar em contato com uma das principais habilidades de Villa-Lobos: a manipulação dos elementos em diferentes camadas do tecido musical. De imediato, percebemo-nos diante de uma personalidade dotada de rigor e criteriosidade na escolha e aplicação dos materiais. A deferência por questões de simetria, no tocante aos aspectos de figuração e de estruturação, aflorou desde os primeiros esboços de nosso trabalho. Processos de recessão, permutação e de transposição de determinados agrupamentos e sonoridades concorreram estrategicamente como garantia de um resultado de eminente organicidade, particularmente em relação ao "O Passarinho de Pano", agente central de nossa dissertação e que foi minuciosamente investigada sob os seguintes princípios analíticos: tratamentos motívicos, relações intervalares e, sobretudo, a pesquisa do material harmônico e suas relações.

A partir deste ponto de nossa jornada, seguiremos na direção de prospectar e delimitar determinadas saliências[2], ocasionadas em particular por unidades gestualmente expressivas ou estruturalmente em estado de oposição, com a finalidade de habilitar a possibilidade de interpretar e mesmo tecer considerações sobre o significado das mesmas.

2. Considerações Analíticas e Interpretativas

2.1 O Passarinho de Pano

A peça é formada por 4 seções que podem delimitadas em função das indicações de andamento e variação de caráter. Apesar do comportamento diversificado dos materiais em cada seção, percebemos a clara organização da obra em torno de dois planos bem definidos que, a partir de suas peculiaridades, foram denominados de "plano ornamental e plano estrutural" (NERY, Walter, 2010: 393).

O plano estrutural se instala desde o início como uma espécie de fio condutor, ao redor do qual se desenrolam os demais acontecimentos de superfície. A polarização de determinadas classes de altura, consideradas por nós como paradigmáticas e a sua interação em diferentes circunstâncias, denotam uma desenvolvida habilidade do compositor na criação e organização de camadas sonoras em que os componentes preservam suas propriedades e se chocam livremente, gerando sonoridades ásperas, cheias de ressonâncias e rugosidades.

Como organismo referencial para nossas escolhas de segmentação em toda a peça, voltemos a atenção para o acorde do último compasso. Esta entidade concentra os principais componentes paradigmáticos do plano estrutural, as notas Mi – Si – Lá – Ré (NERY, Walter, 2010: 511). Imagéticamente, até por uma questão de alusão ao título, a sonoridade da obra nos remete a um reino habitado por aves de toda espécie. A declaração do musicólogo Eduardo Barbaresco Filho corrobora com nosso pensamento: "As palavras, como nome da obra, são construções de linguagem, que podem se estruturar no contexto musical e marcar representativamente uma possível tradução do inefável" (BARBARESCO, Eduardo, 2006: 865). Sobre esta temática, fomentamos a possibilidade de associar a cada uma das notas acima citadas, determinadas aves que, por seu comportamento e características, protagonizam os eventos do plano estrutural.

Perceptual e visualmente, todos os movimentos gestuais significativos da obra, ou seja, aqueles inseridos com finalidade de estruturação e não meramente figurativa, se fazem por movimento descendente, configurando uma tendência estratégica ou mesmo estilística do compositor. No entanto, o momento subseqüente ao acorde, para o qual reservamos as considerações a seguir, encontra-se "marcado" e em situação de oposição em relação ao esperado, pelo fato de se estabelecer por movimento ascendente.

Uma forma de tentarmos elucidar esta questão seria por meio da comparação entre as entidades presentes no ponto considerado. Todavia, uma das principais singularidades da música repousa no fato de a mesma não ser estruturada com base nas organizações tonais tradicionais. Por conseguinte, lançaremos mão da Teoria dos Conjuntos (OLIVEIRA, J.P., 2007), bastante pertinente na investigação das estruturas harmônicas de obras caracterizadamente não-tonais. Deste modo, a contabilização das estruturas verticais pode ser representada como segue:

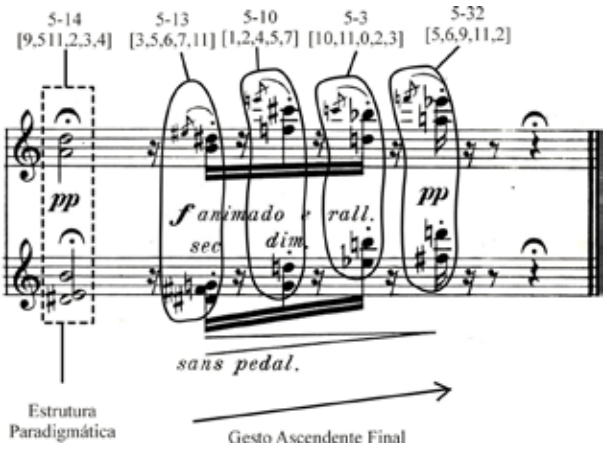


Figura 1. Segmentação dos conjuntos no compasso final d' *O Passarinho de Pano* (c.91)

Em uma primeira aproximação, a única correlação aparente entre as coleções, as quais se encontram em sua forma normal (STRAUS, 1990: 27) diz respeito exclusivamente à quantidade de componentes de cada uma. Porém, a Teoria dos Conjuntos prevê relações de similaridade (FORTE, 1973: 46) entre certos agrupamentos por intermédio da comparação de seus vetores intervalares (OLIVEIRA, J.P. 2007: 63). Se tomarmos o conjunto 5-14 como ponto de referência podemos estabelecer uma linha de afastamento gradual de conteúdo intervalar na medida que os conjuntos se distanciam em direção ao final da peça. Observemos o esquema a seguir:

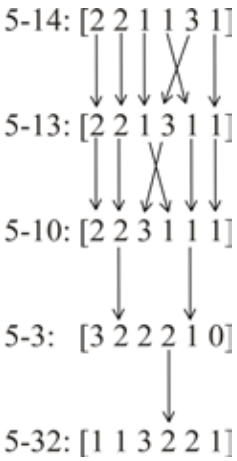


Figura 2. Relações de similaridade entre os conjuntos do final da peça (c. 91).

Em deferência ao quadro acima podemos inferir a existência de uma relação de máxima similaridade com permutação intervalar entre os primeiros conjuntos (FORTE, A., 1973: 48) que vai desvanecendo em direção ao último. O panorama é favorável a uma interpretação no sentido de que um grupo de aves que se fizeram protagonistas durante toda a música convergem, como que num refluxo, para um ponto comum, repousando por um tempo indeterminado - fato este corroborado pela presença da fermata - e, num gesto terminal, alçam vôo rumo a céus distantes. Note-se a transição da dinâmica do ***f*** ao ***pp*** que, associada ao graduador de intensidade, enfatiza a sensação de distanciamento.

2.2 A Baratinha de Papel

A primeira peça do ciclo propõe, desde o início, um interessante plano de acompanhamento em forma de ostinato que se conforma a partir do aproveitamento de aspectos de simetria, favorecidos notadamente pela topografia do teclado do piano (SOUZA LIMA, João, 1946: 152-3). Este ostinato permeia a obra ao longo dos 54 compassos iniciais. Algumas considerações emergem frente a uma primeira apreciação:

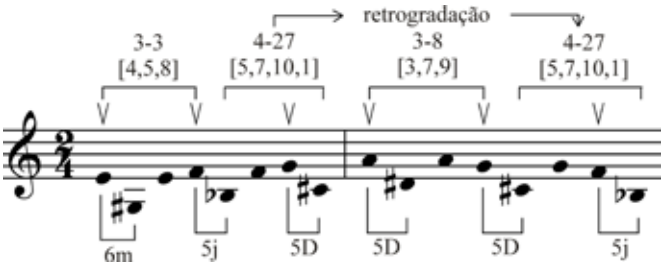


Figura 3 – Panorama harmônico e intervalar do ostinato da seção inicial da peça (cc. 1 e 2).

Em relação aos aspectos sonoros intervalares proeminentes e que foram demarcados a partir dos acentos grafados, vislumbramos um processo de contração seguida de expansão. Para a segmentação dos conjuntos, seguimos o fluxo das semicolcheias, que impõem o panorama rítmico dos primeiros 60 compassos. Foram produzidos a partir daí o tricorde 3-3 [4,5,8] e 3-8 [3,7,9] e dois tetracordes 4-27 [5,7,10,1] em versões retrogradas. Cabe apontarmos a relação de inclusão do 3-8 com o 4-27 na transposição T_2 (FORTE, 1973: 25) e também ressaltar a importância histórica do 3-3 (tricorde Maior-menor), amplamente utilizado por compositores como, por exemplo, os da Segunda Escola de Viena. A título de ilustração, podemos citar Webern com seu *Concerto para Nove Instrumentos op. 24* (OLIVEIRA, J.P., 2007: 213) e Schoenberg na *Peça para Piano Nº 1 – op. 11* (WITTLICH, 1974: 41).

Este quadro de acompanhamento sofre a primeira modificação com a introdução da citação da canção folclórica *Fui no Tororó*. Essencialmente, esta modificação se opera no plano harmônico ainda no antecedente do tema, ou seja, no compasso 56. Fundamental observar que, apesar da alteração de algumas classes de alturas nos agrupamentos relativos à passagem citada, a estrutura harmônica do segmento permanece inalterada:

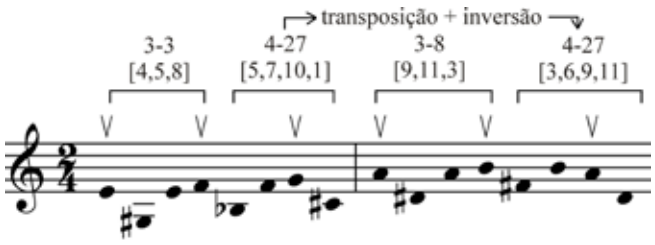


Figura 4 – Conjuntos utilizados como suporte para a canção folclórica *Fui no Tororó* (cc. 55 e 56).

A transformação do conjunto 3-8 [3,7,9], presente no trecho inicial, por meio da operação T_6I, mapeia o 3-8 [9,11,3] do compasso 56. Os conjuntos 4-27 [5,7,10,1] e 4-27 [3,6,9,11] se relacionam através da operação T_4I. A partir deste ponto instaura-se um momento de aparente instabilidade harmônica. Uma profusão de diferentes conjuntos se desenvolve do compasso 57 ao 60 e poderia colocar em questão todo a narrativa

da obra, particularmente no que se refere ao aspecto de conexão entre as diferentes seções. Contudo, se alterarmos nosso esquema de segmentação, agrupando as notas em conjuntos de 6 componentes, recriaremos o conjunto 4-27 nas duas versões já existentes, ou seja, [5,7,10,1] e [3,6,9,11]. A saturação do referido segmento por um dos principais protagonistas do começo da música restabelece parâmetros de contigüidade entre as seções:

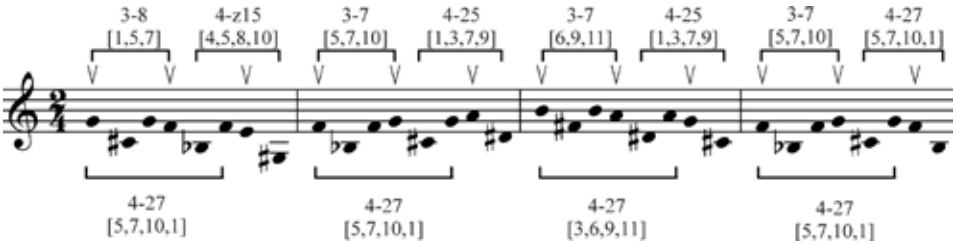


Figura 5 – Conjuntos obtidos por segmentação de grupos de 4 e 6 notas (cc. 57 a 60).

O início da segunda parte do antecedente, desta feita suportada por blocos de clusters percutidos na forma de trêmolos, caracteriza uma abrupta ruptura no plano de acompanhamento que, como vimos, se instala desde o começo sob a rítmica das semicolcheias. Cria-se uma contundente sensação de expectativa de um devir, função da alteração substancial do quadro harmônico e rítmico.

Para o trecho subseqüente, ou seja, o que corresponde ao conseqüente da melodia e que tem início no compasso 68, o compositor imprime uma sensação de aceleração ao plano ornamental mediante o uso de sextinas. De certo modo, delegando um considerável grau de abstração à nossa imaginação, podemos induzir uma relação de afinidade com o plano ornamental referente ao segmento anterior ao do trêmolo, que diz respeito ao início da melodia folclórica. Queremos dizer com isso que o fator 6, representativo da quantidade de notas da sextina, sugere uma conectividade com o trecho que vai do compasso 57 ao 60, o qual foi segmentado em grupos de 6 notas com o propósito de reconstituir o panorama harmônico do início da peça. Em resumo, podemos traçar uma linha de contigüidade caracterizada por um processo de variação progressiva e que conduz a obra por um caminho de inegável coerência. Alterações de natureza qualitativa evidenciam o nexo entre os 2 primeiros segmentos, ao passo que o segundo trecho se comunica com o último por um processo essencialmente quantitativo.

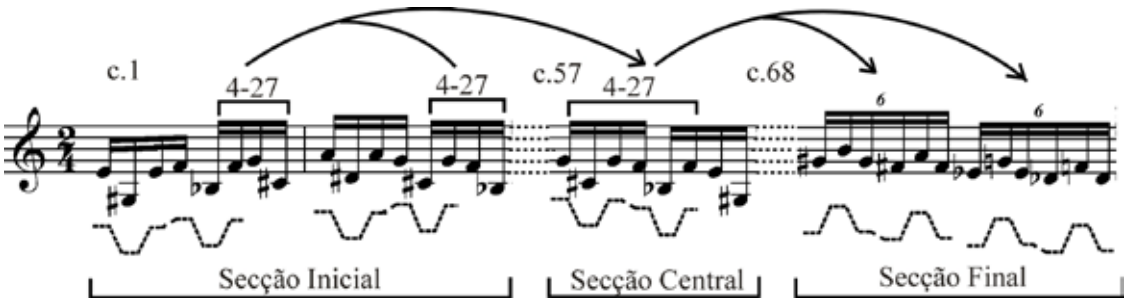


Figura 6 – Representação dos agrupamentos presentes nas 3 seções principais e sua inter-relação.

A fragmentação dos grupos ornamentais e a conseqüente redução em famílias de 3 classes de alturas com repetição de uma delas (linha tracejada), ampara o processo de variação progressiva do plano ornamental.

3. Conclusões

A compreensão do discurso musical no sentido da interpretação e apreensão do seu significado é um processo que transcorre em boa medida com base em uma concepção dialética (ALMÉN, Byron and PEARSALL, Edward, 2006: 46). Em nossos dois estudos de caso, levantamos questões que são pertinentes à avaliação analítica do repertório de qualquer período da história. A instigante peça "O Passarinho de Pano" mostrou em seu último compasso, um gesto em sentido de oposição aos demais gestos relevantes. Retoricamente, este elemento encontra-se "marcado" em relação aos outros e representa uma saliência na música. Consideramos este um dos momentos em que o compositor deixa-se entrever entre as complexas estruturas de sua obra, apontando na direção da intencionalidade.

"A Baratinha de Papel" traz em seu bojo uma linha de contigüidade que denota coerência e organicidade à peça. O processo de variação progressiva sobre o plano de ornamentação que sofre interferências de natureza qualitativa e quantitativa responde por sua integridade. Cabe aqui citar que as alterações que se operam particularmente na parte central podem ser compreendidas como motivações (HATTEN, Robert, 1994: 268) que transferem à última parte a conotação rítmica que lhe é própria.

Notas

1 Esta pesquisa foi financiada pela FAPESP junto ao Programa de Pós – Graduação em Música da Universidade de São Paulo.
2 Termo definido como uma evidência musical que pode ser associada ao conceito proveniente da lingüística denominado marcação (HATTEN, Robert S., 1994: 34).

4. Referências

ALMÉN, Byron and PEARSALL, Edward. *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

BARBARESCO, Eduardo. O título como força polissêmica da obra artístico musical: um estudo do nome e suas interações significativas. In: ANAIS DO XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), Brasília, 2006, pp. 862 – 867.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje 2*. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2007.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

NERY, Walter. *Organização harmônica na seção inicial da peça para piano "O Passarinho de Pano" de Villa-Lobos*. Florianópolis. DAPesquisa Nº 7 – Revista do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010, pp. 393 – 406.

_____. *Estrutura e organicidade na peça "O Passarinho de Pano" de Villa-Lobos – um estudo analítico preliminar*. Anais do I SIMPOM. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010, pp. 507 – 514.

OLIVEIRA, João P. de. *Teoria Analítica da Música do Século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

SOUZA LIMA, João. *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC, Museu Villa-Lobos, 1969.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1990.

WITTLICH, Gary. Interval Set Structure in Schoenberg's Op. 11, No. 1. *Perspectives of New Music*, Seattle, Vol. 13, No. 1, pp. 41-55, 1974.